

Zum Gedenken an Werner Korte (1906–1982)

von Klaus Wolfgang Niemöller, Münster

Die über fünfzigjährige Geschichte des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Münster (seit 1927), wie sie 1980 zum 200jährigen Jubiläum der Westfälischen Wilhelms-Universität festgehalten ist*, wurde über vierzig Jahre von Werner Korte bestimmt, der mit 76 Jahren am 26. November 1982 in seiner Heimatstadt Münster starb. Korte hat in diesen Jahrzehnten bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1973 systematisch am Ausbau des Seminars gearbeitet und seinen Charakter geprägt. Er hatte zunächst Mathematik und Naturwissenschaften studiert, legte dann jedoch in Berlin als Kapellmeister-Schüler von Rudolf Schulz-Dornburg, im Kompositionsunterricht bei Hermann Erpf und in der pianistischen Ausbildung bei Erwin Bodky breite musikalische Grundlagen, die sich u. a. auch bis 1940 in Kompositionen (Oratorien, Orchesterwerke, Cembalo-Konzert, Lieder) niederschlugen. Vor allem haben seine 25jährige Leitung des Collegium musicum instrumentale und seine zahlreichen Konzerte der akademischen Musikpflege in Münster entscheidende Impulse gegeben. Auch seine öffentlichen Vorlesungen und Vorträge vor allem aus den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg sind heute noch durch ihre Intensität und Lebendigkeit in bleibender Erinnerung.

Der Musikforscher Korte studierte in Freiburg und Berlin, wo er als Schüler von Johannes Wolf 1928 mit einer Dissertation über *Die Harmonik des frühen XV. Jahrhunderts im Zusammenhang mit ihrer Formtechnik* promovierte, in der der Wandel in der klanglichen Behandlung choraler Melodien bei Dunstable, Ciconia und Dufay untersucht wird. In seiner anschließenden Assistentenzeit am Heidelberger Musikwissenschaftlichen Seminar setzte er, angeregt durch Heinrich Bessler, seine Forschungen zur älteren Musikgeschichte fort und habilitierte sich 1932 in Münster mit *Studien zur Geschichte der Musik in Italien im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts*, in denen er durch intensive Quellenstudien die musikgeschichtliche Situation kurz vor dem Auftreten Dufays zu erhellen trachtete. Diese Schrift erschien als Heft 6 der *Münsterischen Beiträge zur Musikwissenschaft*, die Korte als Herausgeber fortsetzte, nachdem er noch 1932 als Nachfolger Karl Gustav Fellerers zum Leiter des Musikwissenschaftlichen Seminars berufen worden war. 1937 wurde er zum a. o. Professor und 1946 zum Ordinarius ernannt; 1953/54 amtierte er als Dekan der Philosophischen Fakultät.

Nach der Habilitation hatten sich seine Forschungen den großen Meistern der Musikgeschichte zugewandt. In wenigen Jahren erschienen Monographien über Johann Sebastian Bach (1935), Ludwig van Beethoven (1936) und Robert Schumann (1937). Bereits sein Beethoven-Buch zielte nicht mehr auf Biographisches, sondern auf eine Darstellung seines Werkes, die jenseits von vorgefaßten Meinungen die jeweiligen Erscheinungsformen transparent zu machen suchte. 1940 wurden in seinem Buch *Musik und Weltbild* erste Konturen einer neuen methodischen Einstellung sichtbar. Ausgehend von seiner Auffassung, „daß die Wesenheit eines musikalischen Kunstwerkes mit all seinen etwaigen Aussagen und seiner Bedeutung in ihm selbst begründet liegt“, fordert er, daß vor einer

* K. W. Niemöller, *Musikwissenschaft und Musikpflege an der Universität*, in: *Die Universität Münster 1780–1980*, hrsg. von H. Dollinger, Münster 1980, S. 319f.

geistesgeschichtlichen Interpretation das Kunstwerk selbst, „d. h. seine Struktur völlig bloßgestellt wird“. 1962 hat Korte dann anlässlich einer *Darstellung eines Satzes von Johann Stamitz* (Festschrift Karl Gustav Fellerer) im Gegensatz zur Musik-Philologie und zur Musikgeschichte als Geistesgeschichte die *Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft* postuliert, in der das Kunstwerk einen autonomen Komplex darstellt. 1963 demonstrierte sein brillantes Buch *Bruckner und Brahms* sein Bemühen, „Bedingungen von typischen Verhaltensweisen zu ermitteln, die als Struktur begreifbar sind“. Sein Aufsatz *Struktur und Modell als Information in der Musikwissenschaft* (*AfMw* 1964) legte die methodische Basis für die 1969 erfolgte Gründung einer „Forschungsstelle für theoretische Musikwissenschaft“, deren Hauptaufgabe darin besteht, im künstlerischen Einzeldokument Strukturkonzeptionen aufzudecken und ihre Faktoren zu bestimmen. Nach Kortees Auffassung wird erst durch einen solchen ahistorischen Ansatz der historische Ort bestimmbar. In gleicher Distanz zur schematischen Formanalyse wie zu avantgardistischen Parolen oder gar spätromantischen Glaubensbekenntnissen hat Korte „die Leidenschaft eines Lebens an die Musik gewandt, um das zu sehen und zu benennen, was ist“ (*De Musica*, 1966).

Helmuth Osthoff (1896–1983)

von Lothar Hoffmann-Erbrecht

Am 9. Februar 1983 starb in Würzburg Professor Dr. Helmuth Osthoff, emeritierter Ordinarius für Musikwissenschaft an der Frankfurter Johann Wolfgang Goethe-Universität. Er war einer der letzten Vertreter jener Generation, die vor dem zweiten Weltkrieg die Musikwissenschaft im Rahmen der Philosophischen Fakultät endgültig etablierte und prägte und für die musikalische Praxis und Wissenschaft noch eine untrennbare Einheit bildeten. Schon während seiner Gymnasialzeit erhielt er in Bielefeld und Münster eine gründliche musikalische Ausbildung, die er, durch Kriegsteilnahme zwischen 1915 und 1918 unterbrochen, von 1919 an am Berliner Sternschen Konservatorium in den Fächern Klavier, Komposition und Dirigieren intensivierte. Parallel dazu studierte er Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Berliner Universität, wo er 1922 bei Johannes Wolf zum Dr. phil. promovierte. In den folgenden Jahren, zu denen er sich gesprächsweise als „besonders lehrreich“ bekannte und die er innerhalb seiner Vita nicht missen wollte, widmete er sich als Korrepetitor, Dirigent und Assistent Gustav Brechers an der Leipziger Oper ganz der musikalischen Praxis, bis ihn 1926 Arnold Schering als Assistenten an der Universität Halle verpflichtete. Ihm folgte er in gleicher Position 1928 an die Berliner Universität. Dort habilitierte er sich 1932 für das Fach Musikwissenschaft. 1938 berief ihn die Universität Frankfurt a. M. auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl, zugleich aber auch als Universitätsmusikdirektor; in dieser Eigenschaft leitete er lange Jahre das Collegium musicum. Bis zu seiner Emeritierung 1964 stand er als Direktor dem musikwissenschaftlichen Institut vor, erlebte dessen Zerstörung im letzten Krieg und engagierte sich tatkräftig für seinen Wiederaufbau.

Von Osthoffs Büchern stellte die in Berlin 1922 abgeschlossene und 1926 gedruckte Dissertation *Der Lautenist Santino Garsi da Parma* in zweierlei Hinsicht die Weichen für seinen wissenschaftlichen Werdegang: zum einen übte die Renaissancemusik, eine Kunst der Stille, Diskretion und Verhaltenheit, eine solche Faszination auf den jungen introvertierten Gelehrten aus, daß er sich zeit seines Lebens ihr verschrieb, zum anderen war es die von Johannes Wolf vorgelebte Akribie der Quellenforschung, die fortan selbstverständlicher Ansatz jeglicher wissenschaftlicher Arbeit und später in gleicher Weise Verpflichtung für seine zahlreichen Schüler wurde. Hauptwerk der großangelegten Renaissanceforschungen, die zwei volle Jahrzehnte seiner Arbeitskraft beanspruchten, wurde schließlich die zweibändige Monographie über Josquin Desprez (1962 und 1965), die noch heute international Ausgangspunkt aller weiterführenden Forschungen ist.

Einem zweiten, den ersten mitunter eng berührenden, ebenfalls die Musik der Intimität beinhaltenden Themenkreis widmete Osthoff schon in relativ jungen Jahren seine besondere Aufmerksamkeit: dem ein- und mehrstimmigen deutschen Lied. Bereits 1929 legte er seine Studie über das frühbarocke Lied Adam Kriegers vor. Ihr folgte 1938 die bis heute gültige und 1967 neuaufgelegte Darstellung *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640)*, seine Habilitationsschrift, die in glücklicher Weise philologische Aspekte mit den von Arnold Schering inspirierten kultur- und problemgeschichtlichen Fragestellungen verbindet. Eine gedrängte Zusammenschau dieses Themas, nun aber fortgeführt bis ins 20. Jahrhundert, veröffentlichte er dann 1955 in der Reihe *Das Musikwerk* unter dem Titel *Das deutsche Chorlied vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Nimmt es Wunder, daß innerhalb seines eigenen kompositorischen Schaffens, das in die Jahre zwischen 1917 und 1949 fällt, das klavierbegleitete Sololied eine bevorzugte Stellung einnimmt?

Über Osthoffs zahlreiche wissenschaftliche Editionen, Aufsätze, lexikographische Artikel und Kompositionen gibt die Bibliographie in der ihm zum 70. Geburtstag gewidmeten Festschrift – die erste wurde ihm zum 65., die dritte zum 80. Geburtstag überreicht und entweder gleichzeitig oder wenig später im Druck vorgelegt – nahezu erschöpfend Auskunft. Überschaute man sein wissenschaftliches Vermächtnis, dann könnte man voreilig ein Wort des Bedauerns darüber äußern, daß er zur Musik der Spätromantik, einer Epoche, in der er aufwuchs und sich wie kaum ein zweiter auskannte, wie seine lebendigen Seminare und Vorlesungen über Richard Strauss, Hans Pfitzner und andere immer wieder belegten, nur in zwei kleineren Aufsätzen (*Mozarts Einfluß auf Richard Strauss*, 1958, und *Zu Gustav Mahlers erster Symphonie*, 1971, dem letzten wissenschaftlichen Beitrag seiner Feder) Stellung nahm. Wer ihn kannte, wußte jedoch, daß ihn als Historiker die Distanz von der selberlebten Umwelt zu klein dünkte, um mit der stets angestrebten Objektivität urteilen zu können, daß er sich als aufmerksamer Beobachter, Kenner und Verehrer der Musik seiner Zeit davor scheute, sie an der Elle des Geschichtlichen zu messen.

Aus dieser seiner Grundhaltung sprechen Vorsicht und Zurückhaltung, zwei wesentliche Komponenten seines Wesens. So temperamentvoll und aufgeschlossen er im Freundes- und Schülerkreis sein und so beharrlich und unbeugsam er ein Ziel verfolgen konnte, besonders, wenn ihm Unrecht geschah, war er im Grunde doch der Typus jenes stillen, hochsensiblen, mehr in der Zurückgezogenheit wirkenden Gelehrten, der sich, umfassend humanistisch gebildet, zuvorderst dem musikalischen Kunstwerk, seiner wissenschaftlichen Deutung und Stellung in der Geschichte verpflichtet fühlte. Für wissenschaftliche Betriebsamkeit, kühne

spekulative Hypothesen oder gar Phraseologie hatte er deshalb kein Verständnis, und dem Nebel des modischen Ästhetizismus stand er mehr als distanziert gegenüber. In der Lauterkeit seiner Gesinnung, in der Ausstrahlung menschlicher Wärme und in der Unbestechlichkeit seines Urteils war er für seine Schüler musikalische Autorität und wissenschaftliches Vorbild zugleich.

Systematische Musikwissenschaft als Theorie der Musik oder als Lehre vom Musikverstehen?

von Helga de la Motte-Haber, Berlin

1. Die Systematische Musikwissenschaft im Dienste der Kunstgesetze

Der Begriff Systematische Musikwissenschaft ist nicht einmal hundert Jahre alt und dennoch sind die Hoffnungen zerstoßen, die sich mit diesem Forschungszweig einst verbanden. Als Guido Adler in seinem programmatischen Aufsatz aus dem Jahre 1885 *Über Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* zwei „Haupttheile“ unterschied, den ersten historisch nannte und den zweiten systematisch, definierte er die Musikgeschichte als Feststellung und Gliederung von zeitlichen und örtlichen Veränderungen und verband die Systematik mit der Idee einer Theorie der Musik, worunter er eine – an die Naturwissenschaften angelehnte – abstrahierende, zusammenfassende Darstellung der Kunstgesetze verstand. Diese Gesetze sollten der ästhetischen Betrachtung der einzelnen Kunstwerke ebenso dienen wie der belehrenden Unterweisung des Kompositionsschülers. Die Verflechtung der Kunstproduktion und der ihr zugeordneten Kunstwissenschaft war damit geleistet. Denn dem systematischen Teil der Wissenschaft war eine dienende Rolle für den Kompositionsschüler zugewiesen, für den historischen Teil hat Guido Adler eine solche Aufgabe nicht so explizit formuliert. Die Bildungsfunktion historischen Wissens war jedoch selbstverständlich.

Geschichte und Systematik als komplementär einander zuzuordnen, entsprach der allgemeinen Auffassung, daß überzeitlich geltende, als wahr erkannte Sachverhalte, sich ungeachtet ihrer zeitlich oder örtlich verschiedenen Herkunft, in einem Lehrgebäude zusammenfügen ließen. Vorbildlich hatte dies die „Musikalische Logik“ von Hugo Riemann gezeigt. Dessen Zusammenfassung der harmonischen und der metrischen Regeln in einer *Kompositionslehre* (1903/13) intendierte ebenfalls die didaktische Anwendung, billigte sich somit einen prognostischen Wert zu neben der beschreibenden und damit teilweise erklärenden Bedeutung, die jede Theorie beansprucht. Die Konzeption der Systematischen Musikwissenschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert war jedoch zwiespältig. Die additive Nebeneinanderreihung, die Guido Adler vorgenommen hatte, widersprach dem Gedanken, daß die gesetzesmäßige Zusammenfassung grundsätzlich den historischen Fakten übergeordnet ist. Adlers inkonsequente Einteilung mag schlicht durch den Umstand erklärt werden, daß er als Historiker die eigene Tätigkeit hoch halten wollte. Es deuten sich bei Adler jedoch auch schon Zweifel an der ewigen Geltung der Kunstgesetze an.

Eine Hierarchie allerdings, die das System, und zwar sein eigenes obenanstellte, entwarf Hugo Riemann sogar, als er 1898 eine *Geschichte der Musiktheorie* publizierte: eine

Darstellung der das Kunstschaffen bewußt oder unbewußt regelnden Gesetzmäßigkeiten. Riemann hatte die historischen Änderungen nicht gering eingeschätzt, sondern auf das empfindlichste registriert: „Keine zweite Kunst weist wie die Musik eine fortschreitende Entwicklung auf; begann dieselbe doch erst vor 1000 Jahren . . . sich in den Besitz ihrer wichtigsten Wirkungsmittel zu setzen“ (S. 470). Riemann interpretierte diese Veränderungen jedoch zugunsten der Entfaltung tonsystemlicher Möglichkeiten, einer Entfaltung, die erhellend auf die Vergangenheit wirkt. Obwohl es seinen eigenen Worten zufolge „hervorragende Denker und Kunstverständige“ im Altertum gab, bedurfte es seiner eigenen Erkenntnisse, um auch die antike Monodie richtig zu erklären. Riemann verstand unter Theorie ein allumfassendes erklärendes Modell, das nicht nur die schon vorhandenen Werke erläutern, sondern auch zukünftige Exempel vorausbestimmen wollte. Der Schluß des dritten Bandes seiner *Großen Kompositionslehre* muß jedoch als Eingeständnis eines Irrtums interpretiert werden, auch wenn dieser sich nur als zänkische Polemik gegen Max Reger äußert.

Die Hoffnung, es könne ewige Kunstgesetze geben, wandelte sich im 20. Jahrhundert eher zur Furcht, alles sei vergänglich. Die Geschichte setzte Systeme nicht außer Kraft, begrenzte jedoch ihre Reichweite insofern, als sie sie historisch zuordnete, bedeckte sie mit dem Staub der Vergangenheit. Der Konservatismus, der sich mit den Bemühungen verband, eine Theorie der Musik zu schaffen, wurde offenkundig. Notwendig an Tätigkeiten des Zusammenfassens, Vergleichens und Abstrahierens gebunden, vom Aktuellen daher immer übertroffen, war der Blick der Theoretiker nach rückwärts gewandt; sie kamen – wie Schönberg einmal sagte – „im Leben immer zu spät“. Zumindest die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts weist jedoch zahlreiche Bestrebungen auf, theoretische Gebäude zu schaffen. Nur wenige Komponisten haben es unversucht gelassen, neben ihren Werken Tonsatzprobleme zu erörtern, die überwiegend auch als Unterweisungen dienen sollten. Der Charakter dieser theoretischen Versuche hat sich jedoch in zweierlei Hinsicht gewandelt. Einmal wird, sofern Komponisten als Autoren auftraten, die Rechtfertigung des eigenen Schaffens deutlich spürbar. Sofern wie bei Olivier Messiaens Lehrwerk *Technique de mon langage musical* der Hinweis auf die eigene Tätigkeit schon im Titel auftaucht, bedeutet dies grundsätzlich keinen größeren Subjektivismus, als wenn der Anspruch, wie bei der *Unterweisung im Tonsatz* von Paul Hindemith, allgemeiner gestellt wird. Der Charakter der Rechtfertigung äußert sich darin, daß im Unterschied zum älteren Theoriebegriff den Begründungen ein umfassenderes Gewicht zukommt. Die insistierende Berufung sensorischer Fähigkeiten dessen, was ein „feines Ohr in der Tiefe“ wahrnimmt, des Vogelsanges oder der unveränderbaren Physik der Obertöne bei Messiaen und Hindemith steht ein relativ selbstverständliches Vertrauen auf die im Bewußtsein wurzelnde Logik bei Hugo Riemann gegenüber, ein Vertrauen, das sich darin äußert, daß das sehr spitzfindige Konstrukt der Untertonreihe von Riemann klaglos preisgegeben werden konnte, als es Carl Stumpf als Zugeständnis an den methodischen Materialismus der Neu-Kantianer enthüllte. Ernst Kurth, dem im 20. Jahrhundert noch ein System gelang, geht ebenfalls von einem Theoriebegriff aus, der die zusammenfassende Abstraktion in den Mittelpunkt rückt und die Begründungen im Erleben der Kraft fast axiomatisch vom Vitalismus und der Lebensphilosophie gesetzt annimmt und gestalttheoretische Sachverhalte ebenfalls nicht weiter befragt. Die Veränderungen im Theoriebegriff des 20. Jahrhunderts – das Werk von

Kurth ausgenommen – bestehen darin, daß die Musik nicht als fundierend für die Regeln angesehen wurde, sondern fundiert werden sollte.

Zum zweiten ist das Vertrauen in die Reichweite der theoretischen Aussagen gebrochen. Ewigkeitsansprüche werden wie in Schönbergs *Harmonielehre* (1911) explizit bezweifelt. Wenn sich eine Theorie als umfassend deklarierte, so äußert sich die Ungewißheit, dazu berechtigt zu sein, in verdammenden Urteilen gegen manche Formen Neuer Musik. Sogar Ernst Kurth verdammt die „Linearität“ der Musik der 1920er Jahre. Linearität sollte den Werken von Bach und Wagner vorbehalten sein und nicht zur Bezeichnung atonaler, von ihm als willkürlich zusammengewürfelt verachteten musikalischen Äußerungen benutzt werden. Unausgesprochen galt damit Kurths Ablehnung Hindemith, der seinerseits das ursprünglich freundliche Verhältnis zu Schönberg 1937 beendete durch eine seltsam groteske Analyse des Klavierstücks opus 33a. Die Systeme, die der Beschreibung musikalischer Zusammenhänge dienen sollten, erschienen im 20. Jahrhundert eingengt. Nicht nur die Entwicklung hin zur Neuen Musik, sondern auch der Blick in ferne Lande, ließ ungeahnte Möglichkeiten sichtbar werden. Der Anhäufung historischen Stoffes war keine Systematik gewachsen, die ohne erneutes Vergessen hätte auskommen können. Statt dessen häufte man noch ethnologische Kenntnisse dazu. Die dadurch bedingte Relativierung einer tonsystemlichen Ordnung erkannte wahrscheinlich Stumpf 1911 als einer der ersten. Zunehmend löste sich das komplementäre Verhältnis von historischer und systematischer Wissenschaft auf, denn es verblaßte die Idee einer Wissenschaft von den Kunstgesetzen, als welche die Systematik von Guido Adler definiert worden war. Wo immer sich Wissenschaftler oder Künstler anschickten, musikalische Materialien zu sammeln und zu klassifizieren, Zusammenhänge zu bilden und zu abstrahieren, so konnten sie doch ihren Theorien nicht mehr jenen utopischen Glauben der Voraussage integrieren, die einem naturwissenschaftlichen Gesetz eignet. Ein Gesetz muß zukünftige Fälle einschließen, dies macht seine prognostische Qualität gegenüber dem faktisch Gegebenen aus. Obwohl streng kontrolliert, sind naturwissenschaftliche Theorien daher auch dem Bereich der Fantasie zuzuordnen, weil sie die Wirklichkeit um das Mögliche erweitern. Zunehmend wurde deutlich, daß einer am Modell der Naturwissenschaften orientierten Musiktheorie dies grundsätzlich versagt bleiben muß, es sei denn, sie ist Theorie um der Theorie und nicht um der Musik willen. Die Entwicklung der Kunst erwies sich als erheblich vielfältiger, als dies irgendeine Theorie hätte ahnen lassen können. Zwingt Bescheidung vor der Kunst zur Preisgabe der ursprünglichen Konzeption der Musikwissenschaft, so bedeutet dies nicht, daß Tätigkeiten des Systematisierens nicht weiterhin wissenschaftlich wären. Sie genügen nur nicht mehr, um heute den Gegenstand der Systematischen Musikwissenschaft zu definieren. Klassifizieren, Typisieren, Experimentieren und Interpretieren sind Vorgänge, die sich zu den Gegenständen, auf die sie angewandt werden, partiell neutral verhalten.

2. Systematik als Grundlagenforschung

Wie rissig die ursprüngliche Konzeption der Systematischen Musikwissenschaft geworden war, zeigte sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg sehr drastisch. Es mag ein merkwürdiges Zusammentreffen sein, daß im selben Jahr, als Ernst Kurth starb, der für die Musik Teile

des Theoriebegriffs des 19. Jahrhunderts in das 20. rettete, im ersten Heft der *Musikforschung* eine Neukonzeption der Systematik versucht wurde. Ist der Umstand nicht bedenkenwert, daß damals gleich zwei Aufsätze einem Thema gewidmet wurden, dessen sich die Musikforschung in den folgenden Jahrzehnten selten annahm? Der Zweite Weltkrieg, der das bürgerliche Wertsystem erschütterte, verschonte auch nicht die leitenden Ideen der Wissenschaft. Für manche Konzeption war kein Wiederaufbau möglich. An die Stelle der Idee einer Theorie der Musik, die durch das Aufkommen des Historismus schon lange vorher zerrüttet war, traten Vorstellungen, die sich in den Begründungsregressen der theoretischen Werke (dabei auch in der Suche nach „Voraussetzungen“ schon bei Ernst Kurth) abgezeichnet hatten. Die Systematische Musikwissenschaft wurde neu definiert als Grundlagenforschung. Ziel war damit nicht mehr das abstrakte zusammenfassende Lehrgebäude, das Deutungshilfen für das einzelne Musikwerk bot, sondern es wurde nach Elementarem gesucht, das als physikalische oder psychologische Prämisse, als etwas nicht Artifizielles, aber Konstantes vor der Musik gegeben sei. Zur Debatte standen die Fragen, „was und wie der Mensch höre“. Berufen wurde die damals offensichtlich noch unzerstört erscheinende Natur als Wesen, das sowohl den Ton und seine Eigenschaften bestimmte und auch das Fundament für das menschliche Hören bildete.

Vor dem Zweiten Weltkrieg war, selbst wenn sich die jeweilige Theorie der Musik nicht allen Phänomenen öffnen wollte, die Suche nach Voraussetzungen davon geprägt, Erweiterungen zu schaffen. Sofern damals die Natur bemüht wurde, was immer bedeutete, Obertönen irgendeinen erklärenden Wert beizumessen (z. B. für Konsonanzen), erfuhren auch entferntere Obertöne Duldung, damit kompliziertere Akkordverbindungen nicht vermieden werden mußten. Dennoch konnte der Dreiklang als großartige Naturerscheinung erst einmal bewundert werden. Sowohl der Schönbergschen *Harmonielehre* als auch der Hindemithschen *Unterweisung* liegt ein weitgehend physikalisch bestimmter Konsonanzbegriff zugrunde; Erweiterung schaffte die Anerkennung vom Grundton entfernterer Teilfrequenzen. Eine andere Möglichkeit, eine Erweiterung zu schaffen, bestand in der Wahl sehr allgemeiner anstelle spezieller Kategorien. Solcher Generalisierbarkeit bediente sich Ernst Kurth, in dem er an die Stelle von besonderen musikalischen Funktionen, z. B. der Tonika, psychologisch allgemeines Erleben, z. B. das der Ruhe, setzte. Erlebniskategorien besitzen einen großen Umfang; es war daher auch ein Leichtes gewesen, die erwähnte Kategorie „linear“ auf musikalische Sachverhalte zu übertragen, für die sie Kurth nicht gedacht hatte. Nach dem Zweiten Weltkrieg diente hingegen die Bestimmung der Grundlage vor allem dazu, einzuengen. Die Musikwissenschaft, die von historischen Fakten überschüttet war, suchte Halt, indem sie zwar ihre Anreicherung weiter betrieb, aber den Zuwachs an Neuem heftig zu verbieten suchte, wenn es nicht aus den Bausteinen erstellt war, die ihrer Definition von Grundsteinen entsprach.

Grundlagenforschung bedeutete allerdings nicht, Grundlagen zu erforschen, sondern Programme vorzulegen, in denen die physikalische Natur des Schalles eingeeengt wurde auf die in der tonalen Musik gewohnten Frequenzspektren und die menschliche Wahrnehmung an psychologische Gesetze gebunden erschien, die, verspätet empirisch mit vielen experimentellen Fehlern überprüft, die Tendenz zur guten Gestalt mit dem Stichwort Tonalität gleichsetzten. Wenn von natürlichen Ordnungen gesprochen wurde und damit Intervalle und Akkorde gemeint waren, die durch Prägnanz und Einfachheit herausragten – also wie

der Dreiklang „gute Gestalten“ gemäß den gestalttheoretischen Kriterien bildeten –, so war dies eine schlichte Behauptung, die allerdings den Vorzug hatte, nicht geprüft und nicht widerlegt werden zu können. Ein Gegenbeweis hätte einer Stichprobe von Hörern bedurft, die in keiner Weise vorgebildet waren und nicht das Bekanntere mit dem Natürlicheren verwechselten. Daß das Natürlichere Voraussetzung für das Musikschaffen sein sollte, war den Historikern, die damals eine Systematische Musikwissenschaft gründen wollten, nicht ganz selbstverständlich. Diese axiomatische Festlegung verband sich immer mit einer trickreichen Zwar-Aber- oder Einerseits-Andererseits-Argumentation, bei der dann die geschichtlichen Veränderungen als kunstvolle Überformung des Elementaren erschienen. Grundlagenforschung bedeutete unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, der Relativierung des Musikbegriffs durch den Historismus zu begegnen, indem hinter den je unterschiedlichen geschichtlichen Formen eine elementare, konstante, nicht von Vergänglichkeit betroffene Natur vermutet wurde. Zunehmend aber schienen alle in der Geschichte entfalteten Formen sich unter einem Musikbegriff subsumieren zu lassen, wenn sie gegen die Neue Musik gesetzt wurden, die zu Anfang der 1950er Jahre alles hinter sich ließ, was Musikwissenschaftler als Voraussetzung der Musik betrachteten. Nicht einmal der einzelne Ton erschien den Komponisten als etwas Gegebenes. Sie konstruierten ihn mit mühsamen Verfahren. Sie begaben sich zeitweilig in die kalte klare Luft der vollkommenen Abstraktion. Ihnen war alles Vorgegebene der Gegenaufklärung verdächtig. Die Entwicklung der Neuen Musik gab der auf Beschränkung angelegten Grundlagenforschung einen Inhalt, der ihr Verhältnis zur Historie schlagartig unproblematisch erscheinen ließ. Denn Grundlagenforschung hieß, Einspruch gegen die jenseits der gewohnten tonalen Ordnung sich ansiedelnde Neue Musik zu erheben und diese Musik als angsterregend und teuflisch wie das „Gestöhn einer Rangierlokomotive“ zu empfinden. Über den Hörer wurde behauptet, daß sein Ohr auf den Naturklang eingerichtet sei und daher nicht befähigt wäre, diese Produktionen zu verarbeiten. Seltsame Begriffe wurden geboren. War von „Unnatur“ schon früher im Zusammenhang mit der Musik Schönbergs die Rede, so wurden nun noch Steigerungen wie die „Denaturierung“ erfunden. Unterscheidungen zwischen „organischer und anorganischer Musik“ wurden getroffen; Undurchhörbarkeit wurde gerügt, gar vom „Selbstmord der Musik“ war die Rede. Daß sich die Neue Musik eine Gefolgschaft gesichert hatte, die sich als geistige Elite begriff, blieb unbeachtet. Als sich um 1960 die Diskussion zuspitzte, versandete sie allerdings recht schnell. Das hatte mehrere Gründe: Es gab sehr wenig erforschte Grundlagen, auf die man sich hätte stützen können; es war außerdem nicht abzuschätzen, ob diese Grundlagen, sofern sie psychologisch definiert waren, nicht doch durch Erfahrung veränderbar waren. Außerdem wurde die Argumentation deshalb zunehmend schwieriger, weil sich die Komponisten wenig um diese Einschränkungsversuche kümmerten. Das „ontologische Mißtrauensvotum gegen sich selbst“, das ihnen ihre Gegner vorwarfen, war eigentlich die ästhetische Prämisse ihres Schaffens. Lediglich die Bewertungen unterschieden sich. Wie schon um 1920 hatten die Feinde der Neuen Musik das Wesentliche erkannt. Sie schätzten es nur falsch ein. Um 1960 wurde auch deutlich, daß hinter der Grundlagenforschung ein Naturbegriff steckte, der die Tradition meinte, also die Geschichte retten wollte. Wenn von Naturklang gesprochen wurde, so war damit nur der Klang der herkömmlichen Instrumente gemeint. Die Idee einer Natur der Sache, die als überzeitliche Konstante hinter den geschichtlichen Veränderungen stand,

hatte sich dahingehend geändert, daß Natur nicht mehr der Gegenbegriff zur Geschichte war, sondern der Naturbegriff unversehens zur Kampfansage für die Technik wurde, deren spürbar gewordene Schäden negative Urteile jederzeit plausibel machten. Denaturierung wurde vor allem der mit elektronischen Mitteln erzeugten Musik vorgeworfen. Damit trat ein weiterer wesentlicher Unterschied der Grundlagenforschung zu früheren Konzeptionen der Systematischen Musikwissenschaft hervor. Sie unterschied sich nicht nur durch die Suche nach elementaren, archetypischen Formen und durch die Bemühungen einzuengen, sondern sie begriff sich auch nicht mehr als Gegenbild zur Geschichte. Sie war vielmehr eine Instanz der Traditionssicherung geworden, die allem durch „techne“ Veränderbaren den Kampf ansagte. Selbstverständlich ist es möglich, darin eine Kampfansage an die erst zukünftige Geschichte zu sehen, wenn etwas von der Dualität, die Guido Adler vorgeschlagen hatte, in diesem Begriff der Systematischen Musikwissenschaft mitgedacht werden soll. Die ideologischen Implikationen aber eines derart zwiespältigen Verhältnisses zur Geschichte wären fatal, weil die Probleme, die sich dem Musikwissenschaftler und dem Komponisten stellen, als gleich identifiziert, nur die Lösungen als unterschiedlich erkannt würden. Der musikwissenschaftliche Naturbegriff, der die Wahrung des Herkömmlichen meint, heiligt eine Tradition, die es in den Überzeugungen der Künstler hingegen zu bewältigen galt. Erklärt würde jedoch, warum diese Konzeption der Systematischen Musikwissenschaft in den 1960er Jahren verschwand. Erklärt würde, warum zu einem Zeitpunkt, da der abendländische Musikbegriff seine schärfste Prüfung erfuhr, von seiten der Musikforscher nicht mehr die Frage gestellt wurde: „Was ist Musik?“ Denn zu den ideologischen Implikationen dieser Frage verhielt sich die nachgewachsene Generation der Wissenschaftler ablehnend.

3. Systematische Musikwissenschaft als Systematik

Als die geringe Tragfähigkeit der Idee, Kunstgesetze zu schaffen, und die mangelnde Kompetenz der Grundlagenforschung für die Musik des 20. Jahrhunderts offenkundig waren, gab es vereinzelt immer und immer wieder Versuche, eine Definition in der steigenden Verkürzung „Systematische Musikwissenschaft – Systematik – System“ zu finden. Sie sind manchmal mit einem Blick daran zu erkennen, daß zwischen Teilbereichen der Musikwissenschaft Striche als Pfeile gezogen werden, um Ordnungen festzuschreiben. Gar zu schnell erscheint das System der Musikwissenschaft als Systematische Musikwissenschaft. Grundsätzlicher pressen solche Versuche geistesgeschichtliche Sachverhalte so weit als möglich in naturwissenschaftliche Felder und Strukturen. Anregungen fanden die Schemakonstrukteure auch in der sprachwissenschaftlichen Unterscheidung einer diachronen und synchronen Betrachtung, die das offenkundige Spannungsverhältnis zwischen Historie und Systematik zu bedenken, überflüssig macht, weil Längsschnitt und Querschnitt sich ergänzen. Dies ist richtig, sofern man auf einem sehr allgemeinen Niveau argumentiert. Die damit gewonnene Zuordnung von Historie und Systematik ist dennoch vorläufig untauglich, weil die Identität des Gegenstandes nicht gewährleistet ist.

Im Unterschied zur Sprachwissenschaft, die sich das Verfahren des Längs- und Querschnittes aus der Biologie und der Anatomie aneignen konnte, dabei aber, wie diese naturwissenschaftlichen Disziplinen, einen Gegenstand, wie immer er sich verändert,

eindeutig vorgegeben hat, konstituieren sich durch die jeweiligen Operationen in manchen Geisteswissenschaften erst die Gegenstände. Ob ein Musikhistoriker, indem er zeitliche Entwicklungen und Veränderungen beobachtet, diese an einem partiell identischen Objekt betrachtet, ist fraglich. Eher könnten die Veränderungen selber der Gegenstand seiner Reflexion sein. Der dabei dem Systematiker zugebilligte Querschnitt verkümmerte zur Momentaufnahme einer nicht verallgemeinerbaren Struktur, deren Bedeutung davon abhängt, ob zufällig ein günstiger Zeitpunkt gewählt wurde. Weiterhin zeigen die zur Zeit in der Musikwissenschaft vorhandenen Andeutungen einer methodologischen Diskussion versteckt, daß die je unterschiedlichen Verfahren der Musikgeschichte je unterschiedliche Gegenstände beschreiben. Auch wenn die funktionalen Zusammenhänge, die der Sozialgeschichtler offenlegt, sich mit den ideengeschichtlichen Konzeptionen einer am Kunstwerk orientierten Forschung berühren, so sind ihre zentralen Fragestellungen doch verschieden und mit Recht auch für verschiedene geschichtliche Epochen als unterschiedlich adäquat anzusehen. Daß die Unterscheidung zwischen Ereignis-, Struktur- und Rezeptionsgeschichte zusätzliche Differenzierungen schafft, auch wenn sich Struktur- und Sozialgeschichte und Rezeptions- und Ideengeschichte leichter paaren, macht derzeit eine Entscheidung darüber, welchem Gegenstand die Musikgeschichte gewidmet sei, unmöglich. Auch wenn einzelne Forscher plausible Bestimmungen und Begründungen für ihre Tätigkeit zu finden vermögen, so ergeben sich daraus keine derart verbindlichen Vorschriften, daß sich Forderungen über die Aufgaben der Systematischen Musikwissenschaft ableiten ließen.

Der Terminus Musikgeschichte birgt in sich mit dem Wort Musik versteckt einen Plural, der sich kaum über einen methodischen Leisten schlagen läßt. Mag für historische Erörterungen des 19. Jahrhunderts der Werkbegriff als leitende Idee fungieren, so steht einer Betrachtung der Musik des Mittelalters wohl besser eine umfassendere kulturgeschichtliche Erörterung an. Daß der Systematischen Musikwissenschaft keine Aufstellung von Kunstgesetzen und damit keine umfassende Theorie der Musik glückte, basiert auf den gleichen Voraussetzungen wie die Flexibilität des musikwissenschaftlichen Gegenstandes, dessen Behandlung in dem Ausmaße systematisch sein muß, wie es aller wissenschaftlichen Tätigkeit zukommt.

Die in den letzten Jahren zuweilen geäußerte Idee aber, eine systematische Betrachtung legitimierte gleich einen wissenschaftlichen Teilbereich, nämlich den der Systematischen Musikwissenschaft, wirkt merkwürdig gespenstig, weil es an der Konkretion durch einen Inhalt gebricht. Die ordnende und zusammenfassende Leistung, derer sich eigentlich die Forschung generell bedienen sollte, kann in der Musikwissenschaft nicht in ein eigenes Teilgebiet verlagert werden, ohne daß sich dabei merkwürdige Mißverständnisse und Verzerrungen ergäben. Methoden avancieren nämlich dabei zu Inhalten. Dies ist bei der Konstruktion eines Typus oder Idealtypus der Fall. Grundsätzlich ist das Typisieren ein in verschiedenen Wissenschaftszweigen immer dann geübtes Verfahren, wenn regelrechte Klassifikationen mißlingen. Dankbar bedienen sich Soziologen und Psychologen dabei des Vorschlags von Max Weber, abstrakte Konstruktionen, Idealtypen, zur Beschreibung von komplizierten gesellschaftlichen Sachverhalten oder individuellen menschlichen Eigenarten zu benutzen. Der Gegenstand, auf den die Beschreibung zielt, bleibt jedoch ein gesellschaftlicher Sachverhalt oder eine menschliche Eigenschaft, der Gegenstand ist nicht der Idealtypus. Die Methode, dadurch Einsicht zu gewinnen, daß man die Abweichung von

idealtypischen Konstruktionen beobachtet, denen die Realität nicht entspricht, hat in der Historiographie zumindest als Forderung Eingang gefunden. Dabei errang die ursprünglich methodischen Zwecken dienende Konstruktion des Idealtypus den Rang eines Gegenstandes, dem eine – synchron arbeitende – Teildisziplin gewidmet sein sollte. Wie immer schwierig die Abhängigkeit von Gegenstand und Methode ist, so ist doch die völlige gegenseitige Identifikation unmöglich. Wer in der Musikgeschichtsschreibung rubriziert, in Themenbereiche einteilt, klassifiziert, typisiert, zusammenfaßt, ist angespornt von dem abstrahierenden Erkenntnisideal des Naturwissenschaftlers. Er sollte sich jedoch wie dieser bewußt bleiben, daß er an die Stelle der Realität ein der besseren Erkenntnis dienendes, vereinfachendes Modell setzt. Und ebenso wie die naturwissenschaftlichen Klassifikationen auf die äußere Realität verwiesen sind, bleiben die idealtypischen Konstruktionen des Musikhistorikers an die Gegebenheiten der Geschichte geknüpft. Um systematisch arbeiten zu können, bedarf es keiner eigenen wissenschaftlichen Teildisziplin, schon gar nicht ist aus einem bestimmten methodischen Vorgehen des Historikers, das sich bis zu einem gewissen Grad von selbst verstehen sollte, die Definition der Systematischen Musikwissenschaft zu gewinnen.

4. Systematische Musikwissenschaft als Lehre vom Musikverstehen

Die großen systematischen Entwürfe des 19. Jahrhunderts zielten auf eine Theorie der Musik im umfassenden Sinne der Wortbedeutung. Sie wurden von der Geschichte relativiert. Indem diese ihre Reichweite begrenzte, verkehrte sich allerdings das hierarchische Verhältnis von System und Geschichte. Die Erfahrung, daß Systeme in die Geschichte eintauchten, ohne gänzlich ihre Gültigkeit zu verlieren, gebar den Gedanken, historische Zusammenhänge auf zugrundeliegende Strukturen zu prüfen. In zweierlei Gestalt zeigte sich dieser Gedanke. Einmal sollten systemliche Ordnungen als Idealtypen geschaffen werden, die ein wissenschaftliches Bedürfnis nach Überschaubarkeit befriedigten, ohne ehrgeizig danach zu trachten, als Kunstgesetze zu gelten. Zum anderen wurden hinter den vielfältigen musikalischen Erscheinungen Grundlagen vermutet, die dogmatische Ansprüche erhoben. Blieb im ersten Fall eine Neubestimmung der Systematischen Musikwissenschaft vollkommen aus, so verfehlte der zweite Versuch sein Ziel, nämlich die musikalische Wirklichkeit zu interpretieren. Die Frage jedoch der Grundlagenforscher, „was und wie der Mensch höre“, erwies sich weiterhin als so sinnvoll, daß eine nachfolgende Generation von Wissenschaftlern an sie anknüpfen konnte. Die dogmatischen Implikationen verschwanden dabei.

Die theoretische und die ästhetische Bestimmung der in zahlreichen teilkulturellen Phänomenen aufgefächerten Musik konnte nicht mit einfachen Festsetzungen gelöst werden. Was Musik sei, ist kaum mit einer scharf begrenzten auf einen abstrakten Musikbegriff zielenden Definition zu beantworten. An deren Stelle traten Deutungen, deren Kategorien den Charakter von Hypothesen haben. Sie wirken bescheidener als die erkenntnistheoretischen Bemühungen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Musiktheorie prägten und im 20. zu ontologischen Fragen wurden. (Diese Zuweisung zu verschiedenen philosophischen Disziplinen charakterisiert den Unterschied der Positionen des frühen Riemann von der, die sich hinter Ernst Kurths Wunsch, „Voraussetzungen“ zu

finden, verbirgt, ein Wunsch, der dann auch die Grundlagenforschung stimulierte.) Heute die Vielfalt musikalischer Phänomene zu registrieren, bedeutet grundsätzlich, einen sehr umfassenden Begriff von Musik, seinem Gebrauch entsprechend, zu respektieren. Damit veränderte sich allerdings die Fragestellung gegenüber der Grundlagenforschung, die unausgesprochen nur die Bestände der Tonkunst retten wollte. Denn die teilkulturelle Zersplitterung, die die Neue Musik am heftigsten indizierte, wirft ganz neu das Problem auf, welche Vermittlung zwischen den Musikszenen herrsche – „Innungen“ hätte Heinrich Heine gesagt –, was die kulturelle Identität ausmache. Dem Systematischen Musikwissenschaftler fällt heute die Rolle des Komparatisten zu. Er konstruiert nicht mehr in erster Linie Tonsysteme, sondern versucht zu verstehen, was das je unterschiedliche Musikverstehen ausmache.

Die handliche Formel „Was und wie“ sondert klärend Zusammenhängendes. Konstituiert sich Musik in den Kategorien des Bewußtseins – wobei die gegenwärtige Forschung diese genauer zu präzisieren hätte –, so beträfe diese Formel zwei Aspekte einer gleichen Sache. Alle bedeutenden älteren Theorien der Musik umfassen nicht von ungefähr, mehr oder weniger explizit formuliert, schon immer auch eine Theorie des Musikverstehens; sie ist in der gegenwärtigen Situation nur wichtiger geworden. Bei Hugo Riemann stehen „logische Aktivitäten“ für die Regeln musikalischer Ordnung ein. Ernst Kurth glaubte, im Erleben von Energien die Kategorien des musikalischen Zusammenhangs gefunden zu haben. Dem Einverständnis über die kategorial vorgeformte ästhetische Wahrnehmung, die ein enges Verhältnis der Musiktheorie zur Musikpsychologie zur Folge hatte, entspricht eine weniger einheitliche Auffassung der Bestimmung des wahrnehmenden Subjekts. Zumindest wird von Seiten der kognitiven Psychologie, bei der die Idee, Schönheit existiere nur im Auge des Betrachters, auf große Resonanz stieß, das wahrnehmende Subjekt doch als relativ selbständig gedacht und nicht als etwas, das gemäß den phänomenologischen Auffassungen erst durch ein Objekt denkbar wird. Die kognitive Psychologie stellt damit ein wissenschaftliches Modell bereit, das erlaubte, das „Wie“, das in ihrer Sprache als „Informationsverarbeitung“ bezeichnet würde, zum Gegenstand von Untersuchungen zu machen, und erforderte dennoch davon unabhängig den Gedanken an eine eigenständige ästhetische Analyse des wahrgenommenen Objektes.

Da sich zur Zeit die Systematische Musikwissenschaft definiert an einem Geflecht von ästhetischen, musiktheoretischen, psychologischen und soziologischen Beziehungen, schickt sie sich an, zum Verstehen des Musikverstehens beizutragen. Die Utopie einer Theorie der Musik, die als leitende Idee im 19. Jahrhundert fungierte, hat sich in die sehr viel bescheidenere Zielsetzung verwandelt, das Musikverstehen in seinen vielfältigen Ausprägungen zu erkennen. Dazu zwang nicht nur der Blick auf die Veränderungen unserer Musikkultur. Anlaß war vielmehr auch die Einsicht, daß die voraussagende Kraft, die einer Theorie prinzipiell zukommt, im Bereich der Musik nicht walten kann. Keine Theorie hatte jenen prognostischen Wert, den ihre Schöpfer mit der pädagogischen Umsetzung im Kompositionsunterricht gewährleisten wollten. Den sichersten Beweis liefern die resigniert abwertenden Äußerungen sowohl von Riemann als auch von Kurth gegenüber der je zeitgenössischen Musik. Die Idee einer Theorie der Musik war von vornherein zum Scheitern verurteilt, weil sie den im geschichtsphilosophischen Denken des Abendlandes verankerten Veränderungen der Wertsysteme widersprach. Wenn gegenwärtig als zentraler

Begriff der Systematischen Musikwissenschaft das Musikverstehen definiert wird, so nimmt die Forschung Ausgang von einem Problem, das die europäische Kultur von allem Anfang an prägte: final ausgerichtet, mußte sie die zwangsläufig entstehenden Veränderungen vergessen oder durchschauen.

5. Systematische Musikwissenschaft und Musikgeschichte

Die Systematische Musikwissenschaft liefert keinesfalls eine der Musikgeschichte zugeordnete Systematik. Liegt es nahe, eine Umbenennung vorzunehmen? Diese Idee wird durch die Möglichkeit einer Umwandlung der Musikgeschichtsschreibung entkräftet. Die abendländische Musikgeschichte ist heute darstellbar. Sie kann umgeschrieben werden, historiographisch neu arrangiert werden. Auch wenn es ohne Zweifel noch der weiterer Erschließung von Details bedarf, die Gesamtausgaben fertiggestellt werden müssen, so liegen grundsätzlich aber keine Aufgaben für Jahrhunderte mehr bereit. Daher beginnt der publizistische Ehrgeiz bereits den wissenschaftlichen Anspruch zu überwuchern. Der Zuwachs an Geschichte durch die Entwicklung der Musik ist zu gering, als daß er ein ganzes Fach tragen könnte. Soll einstweilen im Zentrum der Musikgeschichtsschreibung das Kunstwerk stehen bleiben, so vermag sich der Historiker einen nicht endlichen Stoff nur zu gewinnen, wenn er die je verschiedenen Formen der Aneignung der Kunst in verschiedenen Zeiten betrachtet. Was am Kunstwerk identisch und sich je neu entfaltend zeigt, ist durchaus ein würdiger Gegenstand, der die bisherige Forschung insofern einschließt, als die Entstehungsgeschichte klärend auf die ästhetische Bestimmung wirkt. Diese Form einer historischen Musikwissenschaft hätte sich in das modische Gewand der Rezeptionsgeschichte zu hüllen. Jedoch scheint dieses Gewand auch der notwendige Talar zu sein, um ein Fach über den Anspruch der gelehrten Bildung hinaus weiterhin im Kanon der Forschung zu legitimieren. Die in der gegenwärtigen Situation noch untaugliche Unterscheidung einer diachronen und synchronen Betrachtung würde bei einer derart neuen Definition der historischen Musikwissenschaft Bedeutung gewinnen. Denn die am Musikverstehen definierte Systematische Musikwissenschaft und die als Rezeptionsgeschichte bestimmte historische Musikwissenschaft wären durch einen gleichen Gegenstand aufeinander bezogen. Sie analysierten in unterschiedlicher Weise die Repräsentation eines geistigen Sachverhaltes im Bewußtsein und Erleben.

Literatur

- G. Adler, *Über Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1, 1885, S. 5–20.
 P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz 1937.
 V. Karbusicky, *Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken*, München 1979.
 E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern 1917; ders., *Musikpsychologie*, Bern 1931.

- O. Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris 1944.
- H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im 9.–19. Jahrhundert*, Leipzig 1898.
- Ders., *Große Kompositionslehre*, 3 Bde., Berlin und Stuttgart 1902–1913.
- A. Schönberg, *Harmonielehre* (1911), Wien 1922.
- C. Stumpf, *Tonpsychologie*, 2 Bde., Leipzig 1883/1890.
- A. Wellek, *Begriff, Aufbau und Bedeutung einer Systematischen Musikwissenschaft*, in: *Die Musikforschung* I, 1948, S. 157–171.
- W. Wiora, *Historische und Systematische Musikforschung. Thesen zur Grundlegung ihrer Zusammenarbeit*, in: *Die Musikforschung* I, 1948, S. 171–191.

KLEINE BEITRÄGE

Zur Neuausgabe von Tommaso Albinonis Oper „Zenobia“ (1694)

von Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Bei der weitgehenden Unkenntnis der italienischen Opern um 1700 ist jede Ausgabe einer originalen Partitur zu begrüßen, wie sie neuerdings mit einigen Opern in der amerikanischen Serie *Italian Opera 1640–1770* durch Howard Mayer Brown (Universität Chicago) bei Garland Publishing in New York und London erfolgte. Nach Giovanni Legrenzis *Il Totila* (Venedig 1677) erschien hier auch Tommaso Albinonis *Zenobia, Regina de Palmireni* (Venedig 1694) als Reprint des originalen Manuskripts. Zugrunde gelegt wurde die einzige Kopie des Werkes mit 138 Doppelseiten im Querformat, die sich in der Library of Congress in Washington befindet (Sign M 1500, A 7 2Z4). Das dazu gehörende Libretto wurde in der Textbuchreihe des gleichen Verlags in Band 60 veröffentlicht. Auf diese Weise läßt sich das reichhaltige Operschaffen Albinonis, der zwischen 32 und 55(!) Opern komponierte, ein ganz klein wenig weiter erhellen. Eine vollständige Oper Albinonis war bisher überhaupt nicht bekannt, wenn man von dem Intermezzo *Vespetta e Pimpinone* (Venedig 1708) und den drei ersten Akten von *L'Engelberta* (Venedig 1709) absieht¹. So kommt seiner *Zenobia* eine ganz besondere Bedeutung zu, zumal Albinoni als Komponist in den letzten Jahren wieder neu entdeckt wurde, wenn auch sein bekanntes Adagio in g-moll, das heute in aller Welt gespielt wird, sich als Fälschung herausgestellt hat².

Die Opern Albinonis waren zu ihrer Zeit so bekannt, daß Liebhaber sich Arien daraus abschrieben und zu Sammlungen zusammenstellten, über einiges davon konnte ich kürzlich erstmals berichten³. Besonders überraschend war vielleicht die Entdeckung, daß Telemanns bekanntes Intermezzo *Pimpinone* (Hamburg 1725) eine fast wörtliche deutsche Übersetzung des Textbuchs von Albinonis *Vespetta e Pimpinone* darstellt⁴. Aus Albinonis Musik wurde allerdings nichts entnommen, es sei denn die Idee und der Text des ‚solo‘ gesungenen ‚Terzetts‘ des Pimpinone, das man bereits 1708 in Venedig findet. Auch die anderen italienischen Arientexte in Telemanns Intermezzo sind wörtlich von hier entnommen.

In *Zenobia* darf man keine sensationelle Entdeckung erwarten; sie ist die nahezu erste Oper des 23jährigen Albinoni (1671–1750), die sich voll und ganz dem Stil der damaligen Venezianischen Oper anschloß. Die liedhafte Kürze der Arien, die Da capo-Form, die wechselvollen Instrumentalbegleitungen sowie vor allem das gesangliche Melos und die zündende Rhythmik jener Venezianischen Opern kehren bei Albinoni wieder. An die großen Meisteropern eines Giovanni Legrenzi, eines Antonio Sartorio und eines Carlo Francesco Pollaroli darf man freilich hier bei Albinoni noch nicht denken, aber deren Einflüsse sind auf Schritt und Tritt deutlich zu bemerken⁵. So kehrt die gesangliche Melodiebildung aus Legrenzis *Il Giustino* (1683) I, 3:



¹ Hellmuth Christian Wolff, *Neue Quellen zu den Opern des Tommaso Albinoni*, in: *Studi Musicali* (Florenz) VIII, 1979, S. 273–289.

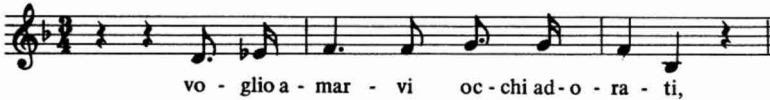
² H. C. Wolff, „Pimpinone“ von Albinoni und Telemann – ein Vergleich, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 5, 1981, S. 29–36.

³ *Neue Quellen*.

⁴ S. Anm. 2.

⁵ Vgl. Hellmuth Christian Wolff, *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1937. Reprint-Neuausgabe mit Ergänzungen, Bologna 1975 (Arnaldo Forni). Einige der erwähnten Arien in des Autors *Die Oper I*, in: *Das Musikwerk* 38, Köln 1971.

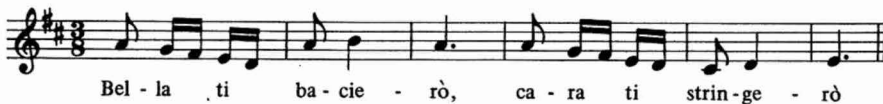
bei Albinoni wieder (*Zenobia II*, 10):



Auch die heiteren Arietten, wie sie Legrenzi in *Il Giustino I*, 14 schrieb:



tauchen bei Albinoni auf (*Zenobia II*, 1):



wobei auch gern selbständige instrumentale Themen hinzugefügt wurden, wie zu Beispiel 2:



Das instrumentale Konzertieren wurde von Albinoni erweitert, längere Vor- und Zwischenspiele den Arien hinzugefügt. Ein fünfstimmiges Streichorchester untermalt erregte Situationen, Wut und Verzweiflung. Solistische Instrumente begleiten, auch eine Trompete, wie sie schon bei Sartorio vorkommt. Dagegen findet man keine Duette, keine Ensembles; die *Zenobia* setzt sich aus einer Folge vieler Solo-Arien zusammen, die durch Rezitative verbunden werden. Die Hauptpartie ist die des römischen Kaisers Aureliano, der die meisten Arien zu singen hat, 14 an der Zahl, während die anderen Parteien weniger Arien haben, Zenobia sieben, ihr Sohn Lidio acht, die Hofdame Filidea sieben. Die Partie des Aureliano ist durchweg im Altschlüssel notiert, zweifellos war sie eine Kastraten-Rolle. Die in Venedig besonders beliebten anapästischen Rhythmen findet man in der Partie der Zenobia, so III, 6, wo sie ihre Standhaftigkeit gegenüber dem Liebeswerben des Aureliano zum Ausdruck bringt:



Die in Venedig ebenfalls sehr beliebten Arien im $12/8$ -Takt findet man in schnellem Tempo (wie eine Gigue) zur Wiedergabe von heiterer Freude, aber auch in langsamem Tempo zum Ausdruck von Trauer (wie ein Siziliano). Tänze und Tanzrhythmen kennzeichnen diese Opern im Gegensatz zu den Deklamationsopern um und vor 1650. Albinoni verwendet jedoch auch chromatische und harmoni-

sche Steigerungen, um Trauer und Schmerz zum Ausdruck zu bringen, so etwa in II, 6, in der Arie der über den bevorstehenden Tod ihres Sohnes verzweifelten Königin:

Adagio

(Viol. e Viola)

Zenobia

Som - mi De - i

Fingerings for Violin/ Viola: 6 4 b, 6, 6# 5b, 7 #, 6 4b 3b, 6, 7b 5, 6 4b.

Fingerings for Zenobia: 6, 5, 6 4b 3b, b, 6 4b 3b, 6, 7 #, 4, 3.

Durch Kürze und Prägnanz haben alle Arien Albinonis eine ungemein feste und einheitliche Form, die sich von dem älteren monodischen Deklamationsstil eines Monteverdi und Cavalli völlig abhebt und direkt auf Vivaldi, Scarlatti und Händel hindeutet. Unter den unmittelbaren Vorgängern Albinonis muß auch ein Komponist wie Pietro Andrea Ziani mit seinen heiteren Arien genannt werden, der aber auch wunderschöne Violon-Ensembles zur Arienbegleitung heranzog, etwa in *Il Candaule* (1679)⁶. Die erregten schnellen Streicherfiguren waren bei Pietro Simone Agostini in *Il ratto delle Sabine* 1680 zu finden, wo sie der Zeichnung des Raubs der Sabinerinnen dienten⁷. Keinesfalls darf man die in den von mir nachgewiesenen Ariensammlungen gefundene Kürze und Einfachheit auf alle Opern Albinonis anwenden, das würde ihrer Vielfalt nicht gerecht. Dramatischere Akzente zeigen die ersten drei Akte von Albinonis Oper *L'Engelberta* (1709)⁸. Auf eine Reihe weiterer unbekannter Opern-Quellen Albinonis wies kürzlich John E. Solie hin, der auch Zusammenhänge der Opern zur Instrumentalmusik des Komponisten nachweisen konnte⁹.

Zuletzt seien einige Anmerkungen über das Libretto von Albinonis *Zenobia*-Oper angefügt, das von Antonio Marchi, einem sonst wenig bekannten Librettisten, stammt. Im Mittelpunkt der Handlung steht die syrische Königin Zenobia, deren Hauptstadt Palmyra ein Zentrum des Warenhandels zwischen Orient und Abendland bildete und den Römern als Konkurrent gefährlich wurde. Deswegen rückte der römische Kaiser Aureliano im Jahre 272 u. Z. mit einem Heer gegen Palmyra vor, um es zu erobern. Er verliebt sich in die Tochter des Stadtresidenten Filidea, die aber bereits verlobt ist. Zenobia wird von den Römern gefangen, Aureliano verliebt sich aber nun auch in sie und will sie heiraten; trotz seiner Drohung, ihren Sohn Silvio zu ermorden, willigt sie nicht ein. Aureliano läßt sich von der Standhaftigkeit Zenobias bewegen und zieht mit seinen Soldaten ab, um ihr das Königreich zu lassen. Der historische Aureliano zerstörte dagegen die Stadt¹⁰. Nicht zu

⁶ Neuausgabe in: *Das Musikwerk* 38, S. 69–70.

⁷ *Venezianische Oper*, Anhang 78.

⁸ *Neue Quellen*.

⁹ John E. Solie, *Aria Structure and Ritornello Form in the Music of Albinoni*, in: *Musical Quarterly* 63, 1977, S. 31–47.

¹⁰ Siehe die Schrift *Palmyra* der Staatlichen Museen der DDR, bearbeitet von Ralf-B. Wartke, Berlin 1980 (Vorderasiatisches Museum).

verwechseln ist diese Oper von Marchi mit Händels Operntext *Radamisto* (London 1720), in der eine völlig andere *Zenobia* vorkommt, das Libretto Händels geht auf Matteo Noris und Domenico Lalli zurück¹¹. Eine weitere *Zenobia* erschien in Metastasios gleichnamiger Oper von 1740, die von zahllosen Komponisten in Musik gesetzt wurde, zuerst von Luc'Antonio Predieri (Wien 1740). Metastasios Text ist trotz der lyrischen Monologe, für die Anregungen aus Pierre Corneilles Märtyrer-Drama *Polyeucte* (1643) entnommen wurden, ein sehr dramatisches Werk mit Mord und Selbstmord, dem gleichwohl ein *lieto fine* angefügt wurde. Bemerkenswert erscheint, daß es immer wieder Stoffe aus dem Orient waren, die für die Opern jener Zeit die Grundlage bildeten. Von Cleopatra bis Xerxes, von Armida bis zu Zenobia – die orientalische Phantastik diente den barocken Opern gern als Ausgangspunkt¹².

Die hier besprochene Reprint-Ausgabe von Albinonis *Zenobia* enthält keinen kritischen Bericht, nur ein kurzes *Preface* und eine Inhaltsangabe, so daß die vorstehenden Zeilen als Ergänzung aufgefaßt werden mögen.

Im Namen Schenkers

von Carl Dahlhaus, Berlin

Wer fest überzeugt ist, daß in einer Sache das letzte Wort längst gesprochen sei, kann, wenn er seinen Glauben nicht bloß schweigend in sich herumtragen möchte, nichts anderes tun, als entweder an immer neuen, schwierigeren und entlegeneren Exempeln die Anwendbarkeit des Dogmas zeigen oder aber gegen Ungläubige polemisieren, die sich der wahren Lehre verschließen, sei es aus Unkenntnis oder aus Originalitätssucht.

Die Schichtenlehre Heinrich Schenkers ist als Theorie der tonalen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts – genauer: der „Meisterwerke“ von Bach bis zu Brahms – entstanden. (Schenkers Verhältnis zu Wagner und Bruckner war zwiespältig, um von den Ausfällen gegen die Neue Musik zu schweigen.) Die geschichtliche Eingrenzung geriet jedoch mit dem universalen Anspruch der Theorie – sie soll der Musik insgesamt, jedenfalls derjenigen, die als Kunst im emphatischen Sinne gilt, gerecht werden – in einen Konflikt, den zwar Schenker, weil er ahistorisch dachte, ignorieren konnte, der aber das wissenschaftliche Gewissen seiner vom historischen Denken geprägten oder zumindest berührten Schüler belastete. Und so lag es nahe, sich auf das Risiko einzulassen, Schenkers Theorie – modifiziert oder unmodifiziert – an Werken des 16. oder des 20. Jahrhunderts, also an vor- oder nachtonaler Musik, zu erproben. Die eigentlichen Historiker unter den Schenker-Anhängern zogen es allerdings vor, das Problem zu verleugnen, zu umgehen oder hinauszuzögern, indem sie sich weder unzweideutig für die historische Vernunft entschieden und die Schichtenlehre zur Dogmatik eines Epochenstils umformulierten noch das Wagnis einer Übertragung auf nicht-tonale Musik eingingen. Sie respektierten die Grenzen des historischen Metiers, das bei Werken von Perotin oder Machaut die Rekonstruktion eines „Ursatzes“ schlechterdings nicht erlaubte, und überhörten zugleich den Einspruch des historischen Gewissens, das sich von der Existenz „ewiger Kunstgesetze“, wie sie Schenker proklamierte, nicht überzeugen ließ.

Ist demnach die Zurückhaltung gegenüber Erweiterungen des Geltungsbereichs der Theorie pragmatisch durchaus verständlich – wenn auch wissenschaftslogisch prekär –, so ist es andererseits seltsam, daß die Anwendung der Methode auf Werke des 18. und 19. Jahrhunderts (sofern sie nicht von Schenker selbst bereits analysiert worden sind) im allgemeinen ein geringeres Interesse findet, als man erwarten sollte, während gleichzeitig das klassisch-romantische Repertoire unablässig und in immer differenzierterer Form mit den von Schenker als oberflächlich und kleinlich verworfenen

¹¹ Siehe Bernd Baselt, *Händel-Handbuch I*, Leipzig 1978, S. 172f.

¹² Vgl. ferner H. C. Wolff, *Dokumente zur Venezianischen Oper 1657–1695*, in: *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert* = Schriften der Gesellschaft für Musikforschung 27, hrsg. von Heinz Becker, Kassel 1981, S. 85–88, S. 95.

Mitteln der thematisch-motivischen Analyse untersucht wird. Die gegensätzlichen, durch Schenker und Schönberg repräsentierten Verfahrensweisen sind insofern vergleichbar, als sie denselben ästhetischen Anspruch erheben: Sie sollen – wenn nicht restlos, was im Zeitalter der Kunstreligion blasphemisch wäre, so doch partiell oder approximativ – den Kunstcharakter musikalischer Werke erfassen.

Schenker, der den „Vordergrund“ – den gegebenen Notentext – auf „Linienzüge“ im „Mittgrund“ und den „Ursatz“ im „Hintergrund“ reduzierte, um dadurch den zwingenden inneren Zusammenhalt und Fortgang der Musik begrifflich zu machen, widersprach allerdings insofern, als er generalisierend und nicht individualisierend verfuhr, einer tragenden Prämisse der Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts: der Überzeugung, daß der Kunstcharakter eines Werkes in dessen besonderen und unwiederholbaren Merkmalen – in der „Originalität“ – gesucht werden müsse. Als normative Theorie, die vorschreibt, was musikalisch „rechtens“ ist, erinnert die Schichtenlehre an die Regelpoetik des 17. und 18. Jahrhunderts, die das Kunstgemäße in wiederkehrenden Grundstrukturen und allgemeinen Postulaten erkannte oder zu erkennen glaubte. Die Ästhetik, die Schenker voraussetzte, und das Repertoire, das er analysierte, sind also ideengeschichtlich „ungleichzeitig“. Und daß – nach den Kriterien der modernen Ästhetik, die in der Individualität eines Kunstwerks dessen Wesen und Substanz sieht – eine Schenker-Analyse das Werk als Objekt zur Demonstration der Theorie benutzt, statt umgekehrt die Theorie als bloßes Gerüst zu verwenden, mit dem man das Werk gewissermaßen umstellt, um sich zu seiner Besonderheit vorzutasten, und das man abreißt, sobald es seinen Dienst getan hat, dürfte einer der Gründe sein, warum es überflüssig und monoton wirkt, wenn Schenkers Methode noch einmal an „Meisterwerken“ der klassisch-romantischen Tradition demonstriert wird.

Um Schenkers Theorie den Platz im allgemeinen Bewußtsein zu verschaffen, den man ihr, jedenfalls in Europa, immer noch verweigert, geht darum Hellmut Federhofer den anderen der eingangs skizzierten Wege: den der Polemik. (Daß er als Publikationsorte für Versuche, die Unzulänglichkeit früherer Analysen durch deren Konfrontation mit einer Anwendung der Schenkerschen Theorie sinnfällig zu machen, immer wieder Festschriften wählt, als wäre es ausgemacht, daß man Jubilare ehrt, indem man deren Kollegen zu schädigen trachtet, ist eine Geschmackssache, über die zu streiten nicht lohnt.)

Sich gegen eine Polemik, deren Opfer man ist, ohne sie herausgefordert zu haben, durch Kritik der Kritik zur Wehr zu setzen, ist subaltern, sofern nicht die Kontroverse Gesichtspunkte und Kriterien zutage treten läßt, die den Kontrahenten zuvor nicht genügend bewußt waren. Die skeptische Kommentierung einiger Passagen aus Hellmut Federhofers Abhandlung *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker* (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Heft 21, Wien 1981) ist also nicht als Abschirmung gegen Angriffe gemeint – die ohnehin zu zahlreich sind, als daß nicht eine pedantische Gegenkritik in Monotonie verfallen würde –, sondern als Versuch, Probleme sichtbar zu machen, deren Bedeutung sich nicht in dem eher geringfügigen Anlaß erschöpft, der die Reflexion in Gang brachte.

1. Federhofers Unterstellung, daß „J.-Ph. Rameaus Konstruktion der basse fondamentale“ eine „einseitig vertikale Betrachtungsweise“ verrate (S. 150), ist trotz der Berufung auf Marpurg so falsch, daß man sich, statt auf der bloßen Tatsache des Irrtums zu beharren, unwillkürlich gedrängt fühlt, nach den Motiven des Fehlgriffs zu suchen. Rameaus Methode, eine Terz zu substruieren, um den Sekundschritt $f-g$ des realen Basses als Quartschritt $d-g$ der basse fondamentale zu erklären – eine Methode, deren Voraussetzung es war, daß nicht Dissonanzen, sondern ausschließlich Konsonanzen als Fundamentalschritte einen zwingenden Akkordzusammenhang bewirken, daß also die Akkordprogression in demselben von Natur gegebenen Konsonanzprinzip begründet ist wie die Akkordstruktur –, ist zweifellos eine Interpretation von Harmoniefortschreitungen, also ein Theorem über ein „horizontales“ Moment des Tonsatzes. (Daß Charles-Simon Catel 1802 die Harmonielehre zu dem verzerrte, was Federhofer für Rameaus Theorie hält, kann man deren Urheber schwerlich zur Last legen.) Federhofers Irrtum wird allerdings, so eklatant er ist, begrifflich, wenn man ihn als Ausdruck der Tendenz versteht, die gesamte „horizontale“ Entwicklung von Musik – deren Fortgang in der Zeit – als Stimmführungsphänomen im Sinne Schenkers aufzufassen, also die Kategorie des musikalischen

Zusammenhangs für die Schichtenlehre zu reklamieren und anderen Theorien und Analysemethoden nicht den geringsten oder lediglich einen peripheren und nahezu irrelevanten Anteil an ihr zu lassen.

2. Der Primat der Stimmführung ist das zentrale Dogma, von dem Federhofer ausgeht. „Die Möglichkeit aber, daß auch tonal erklärbare Akkorde sich der Stimmführung verdanken, wird von Kurth nicht erwogen“ (S. 40). Niemand leugnet, daß Zusammenklänge, die wie selbständige Akkorde aussehen, das Resultat von Stimmführungen sein können, die dann als primäres Konstituens des Tonsatzes erscheinen. Das Verhältnis zwischen Stimmführung und Harmonik ist jedoch – was Federhofer im Grunde konzidiert, ohne jedoch die Konsequenzen zu ziehen – keine Alternative, die dazu zwingt, ein Phänomen entweder der Stimmführung oder der Harmonik zuzuschreiben. In der Regel handelt es sich vielmehr um Wechselwirkungen und um Abstufungen des Anteils, der dem einen und dem anderen Moment zukommt. Mit Recht betont Federhofer, daß eine funktionale Interpretierbarkeit von Akkorden deren Erklärung als Stimmführungsresultat nicht ausschließt „Ringt man sich zur Einsicht durch, daß Kontrapunkt als Stimmführungsphänomen auch dann neben der Harmonik existiert, wenn eine funktionelle Deutung von Harmoniefolgen in herkömmlicher Weise möglich erscheint, Kontrapunkt daher nicht nur ein Notnagel für sonst unerklärbare Akkordfortschreitungen ist, muß die graphische Nachzeichnung des Stimmenverlaufes Bestandteil der Analyse werden“ (S. 57). Federhofer zögert jedoch, die Umkehrung seiner These gelten zu lassen: daß nämlich die funktionale Deutung von Akkordzusammenhängen auch dann ein partielles Recht behält, wenn andererseits eine Begründung des Tonsatzes durch Stimmführungszüge möglich ist. Meiner – wie ich glaubte, unverfänglichen und harmlos deskriptiven – Feststellung, daß zu Beginn der *Waldsteinsonate* sowohl der chromatische Quartgang des Basses als auch die tonalen Funktionen der Akkorde den musikalischen Sinnzusammenhang konstituieren, widerspricht Federhofer mit einem Argument, das von dogmatischer Verengung des Denkens diktiert ist: „Wird aber der Quartzug C-G₁ im Baß als konstitutiv für das Entstehen der Akkordfolgen aufgefaßt, entfällt die Notwendigkeit einer funktionellen Deutung der den C-Dur-Akkord (Takt 1) mit dem G-Dur-Akkord (Takt 13) verbindenden Akkorde, weil sie sich primär der Stimmführung verdanken, auch wenn einzelne Akkordfolgen funktionell deutbar sind“ (S. 142). Und auf derselben Argumentationsfigur beruht Federhofers Einwand gegen meinen Kommentar zu einem Monteverdi-Zitat: „Die zitierte Stelle ist also keine Aneinanderreihung von Kadenzschemata und einander nebengeordneten Dominanten, sondern läßt sich als Bewegung des kontrapunktisch prolongierten C-Klanges zum a-Klang verstehen, ohne eine bestimmte Tonart auszuprägen“ (S. 157). Warum Federhofer nicht zugestehen mag, daß die Akkordfolge sowohl das eine als auch das andere ist, bleibt unverständlich, solange man nicht erkennt, daß hinter der Argumentation das Dogma steht, Harmonik sei prinzipiell und immer ein Epiphänomen der Stimmführung im Sinne Schenkers. Daß das Monteverdi-Zitat einen Sekundengang enthält, kann Federhofer demonstrieren; daß aber dadurch eine funktional-harmonische Deutung überflüssig werde, ist eine spekulative Behauptung, die sich weder beweisen noch widerlegen läßt. An anderer Stelle schreibt Federhofer: „Daß sie sich als isolierte Akkordprogressionen so deuten lassen – im Gegensatz zu den Durchgangsgebilden, bei denen dies nicht möglich erscheint –, verwirkt nicht ihre Funktion im Dienst der Stimmführung“ (S. 159). Natürlich nicht – aber der Satz ist, was Federhofer nicht konzidieren mag, umkehrbar.

3. Läßt sich der Sachverhalt, daß sich eine funktionsharmonische Deutung und eine Interpretation als Stimmführungsphänomen komplementär – und nicht konträr – zueinander verhalten, mit geringer Mühe plausibel machen, so resultieren andererseits aus dem Anspruch sowohl der Riemannschen als auch der Schenkerschen Theorie, ein musikalisches Werk insgesamt und in jedem Detail zu erfassen, kaum überwindliche Schwierigkeiten. Daß Theoretiker dazu neigen, Modelle zu konstruieren, die sie für universal gültig und lückenlos halten, ist für Historiker, die eher zu einem methodologischen Eklektizismus und zu einem abwägenden Ausgleich zwischen Kategorien verschiedenen systematischen Ursprungs tendieren, schon immer ein Stein des Anstoßes gewesen. Meine eigentlich simple, von schlichtem common sense und elementarer musikalischer Erfahrung diktierte Behauptung, daß e. in nahezu sämtlichen Werken des 18. und 19. Jahrhunderts Stellen gebe, die sich nicht funktional deuten lassen, nicht auf Linienzüge reduzierbar sind, nicht ein Resultat entwickelnder Variation darstellen und nicht auf einer Alternation schwerer und leichter Takte beruhen, die also im Hinblick auf die herrschenden Bezugssysteme des Tonsatzes gewissermaßen „exterritorial“ sind, stößt bei

Theoretikern und Analytikern, die von der universalen Geltung ihrer Prinzipien und Methoden unbeirrbar überzeugt sind, auf einen geradezu reflexartigen Widerstand, der eine vernünftige, an der regulativen Idee schlichter Empirie orientierte Diskussion unmöglich macht, obwohl der Gedanke, daß die konstitutiven Momente des musikalischen Satzes nicht immer zugleich, sondern manchmal auch abwechselnd und mit verschiedener Akzentuierung wirksam werden, eher trivial erscheinen müßte, als daß er Befremden provoziert. Man braucht kein blinder Anhänger Rudolph Rétis zu sein, um in der Einsicht, daß im ersten Satz von Beethovens *Fünfter Symphonie* das Seitenthema als Paraphrase der unmittelbar vorausgehenden, vom Hauptthema abgeleiteten Quinten *b-es* und *f-b* erklärt werden kann, einen bedeutsamen analytischen Fund zu sehen, und Federhofers Einwand, daß der Ton *es'* Durchgangsnote, der Ton *d'* dagegen Hauptnote eines Terzzuges sei (S. 123), ist angesichts der Tatsache, daß *d'* als betonte Wechselnote zwischen einem ersten und einem zweiten *es'* steht, sachlich fragwürdig und läßt dadurch die Absicht erkennen, ein bestimmtes Erklärungsmuster – das Schenkersche – à tout prix gegen jedes andere als das einzig wahre durchzusetzen.

4. Daß der Anfang der *Waldsteinsonate* außer einer Begründung durch die Stimmführung im Baß auch eine durchgängig funktionsharmonische Deutung zuläßt, ist nach Federhofer ausgeschlossen oder zumindest unwahrscheinlich, weil die Funktionsfolge D S D T, wie er meint, „kadenzwidrig“ (S. 143) und „verkehrt“ (S. 145) ist. Das Argument beruht jedoch, obwohl es zunächst einleuchtend wirkt, auf einer Verkennung der tiefgreifenden Differenz, die zwischen den verschiedenen Größenordnungen der harmonisch-tonalen Disposition besteht. So ungewöhnlich die Folge D S als Akkordprogression ist, so häufig liegt sie dem Modulationsgang ganzer Sätze zugrunde: Die Sukzession im Einzelnen und die im Ganzen verhalten sich dialektisch zueinander. Und ob die aus je drei Akkorden zusammengesetzten Teiltonarten zu Beginn der *Waldsteinsonate*, die Federhofer mit den Chiffren D und S meint, nach den Kriterien einer Akkordprogression oder einer Tonartendisposition beurteilt werden sollen, ist eine Frage, die man nicht dadurch beantwortet, daß man sie gar nicht erst stellt.

5. Mit der unausgesprochenen und darum besonders hartnäckigen Weigerung der Theoretiker und Analytiker, die partielle Suspendierung von Bestimmungsmerkmalen wie „Linienzug“ oder „tonale Funktion“ als Möglichkeit einzuräumen, hängt das ebenso unreflektierte Beharren auf eindeutigen und immer gleichen Fundierungsverhältnissen zwischen den Teilmomenten des Tonsatzes eng zusammen. Daß die Harmonik das Erste und Grundlegende und der Kontrapunkt das Zweite und Abhängige sei, scheint unverrückbar festzustehen; und durch meine Behauptung, daß bei Gesualdo und Bach Tonsatzmodelle wie die Quintschrittsequenz und die synkopierte Terzen- oder Sextenkette ein selbständiges Konstituens musikalischen Zusammenhangs neben der Harmonik bilden können, und zwar insofern, als sie extrem verschiedene harmonische Überformungen durch wechselnde Arten der Chromatisierung zulassen, fühlt sich Federhofer irritiert und zur Polemik herausgefordert (S. 64–68), weil er von der Vorstellung eines Linienzuges ausgeht, der den Kontrapunkt ebenso determiniert wie die Harmonik, so daß für den Gedanken eines umkehrbaren Fundierungsverhältnisses zwischen Kontrapunkt und Harmonik kein Platz bleibt. Die Annahme, daß manchmal eine tonal konzipierte Akkordprogression den Kontrapunkt trägt, an anderen Stellen dagegen ein stereotypes Satzgerüst für divergierende harmonisch-tonale Auslegungen offen bleibt, ist nach Federhofer überflüssig und spitzfindig, weil der Linienzug im Sinne Schenkers ohnehin immer „das Ganze“ in sich enthält und aus sich hervortreibt. Wer die Dialektik im Detail untersucht, fällt „auf den Stand einer längst überwundenen Elementenanalyse zurück“ (S. 66). Die zum Schlagwort simplifizierte Ganzheitspsychologie zu benutzen, um differenzierte Analysen als irrelevant hinzustellen, ist jedoch nicht nur ein unzulässiger Kunstgriff aus dem Fundus des Irrationalismus, mit dem man schlechterdings jede wissenschaftliche Rationalität abwehren kann, sondern gehört darüber hinaus zu den veralteten Argumentationsfiguren, denn die moderne Psychologie ist längst dazu übergegangen, im Gegensatz zu der Tendenz der Gestaltpsychologie, die Unmittelbarkeit und Passivität des Ganzheitseindrucks hervorzukehren, gerade das kognitive Moment der Wahrnehmung – den Anteil „unbewußten Schließens“ – angemessen zu berücksichtigen. Nicht die Mängel der „Elementenanalyse“, sondern die der Ganzheitspsychologie sind inzwischen das Thema, das eine psychologisch orientierte Musiktheorie aufgreifen müßte, wenn sie nicht das Risiko eingehen will, hoffnungslos obsolet zu sein.

6. Daß Federhofer wissenschaftliche Zweifel an der Unmittelbarkeit und Passivität der Ganzheits-

wahrnehmung nicht kennt oder nicht duldet, ist die Kehrseite der polemischen Heftigkeit, mit der er meinem Vorschlag begegnete, die Urlinie – und erst recht den Ursatz – nicht als manifeste Phänomene, sondern als latente Strukturen anzusehen (S. 68–75). Was sich im Hörakt nicht unmittelbar zeigt, ist für Federhofer, wie es scheint, musikalisch nicht real: daher die Allergie gegen die Annahme von Latenzen. Er mißverstehet jedoch die Intention, von der mein Vorschlag getragen wurde. Es ist wissenschaftlich unbestreitbar legitim, zu einer Erfahrung – dem Eindruck eines zwingenden musikalischen Zusammenhangs über weite Strecken – eine hypothetische Erklärung zu konstruieren, die zwar selbst nichts empirisch Greifbares ist, aber insofern gerechtfertigt erscheint, als sie empirisch Greifbares begründet und verständlich macht. Und den logischen Status einer solchen Begründung – und nicht den eines sinnlichen Phänomens – glaubte ich der Urlinie und dem Ursatz zuschreiben zu müssen. Ich leugnete also keineswegs, daß es sich – allerdings nicht in jedem Augenblick, denn die Urlinie ist ein Teilmoment, das streckenweise aussetzt – um ein Stück musikalische Realität handelt, sondern versuchte lediglich, genauer zu bestimmen, welchen Platz in der komplizierten, aus Manifestem und Latentem zusammengesetzten Struktur der musikalischen Wirklichkeit der Schenkersche Mittel- und Hintergrund einnehmen. Mit anderen Worten: Der Ursatz ist eine hypothetische Erklärung des „Fernhörens“, auf das sich Federhofer beruft (S. 71), nicht dessen manifester Wahrnehmungsinhalt.

7. Eine der auffälligsten polemischen Thesen in Federhofers insgesamt aggressiv gestimmter Abhandlung ist die frappierende Behauptung, daß die Unterscheidung zwischen Intervall- und Akkordsatz, von der man glauben konnte, sie gehöre längst zum festen Bestand musikhistorischer Erkenntnis, eine bloße Fiktion sei (S. 151–168). Die Vorstellung, daß sich die Intervalldissonanz des älteren, klassischen Kontrapunkts gewissermaßen spaltete in die Akkorddissonanz einerseits und den harmoniefremden Ton andererseits, ist nach Federhofer eine überflüssige Differenzierung, weil Schenker, die ausschlaggebende Instanz, „die Dissonanz schlechthin als ein Ereignis der Stimmführung definierte“ (S. 152). Und Kurths Beobachtung, daß durch eine Akkorddissonanz, etwa die Dominantseptime, der gesamte Zusammenklang in einen Dissonanzzustand versetzt werde, wird diskussionslos verworfen (S. 153). Federhofer argumentiert nicht psychologisch, sondern historisch: Die Tatsache, daß Christoph Bernhards Figurenlehre in einer für die musikgeschichtliche Lage im 17. Jahrhundert charakteristischen Weise zwiespältig ist, weil einige Dissonanzfiguren als Lizenzen auf den Intervallsatz des 16. Jahrhunderts bezogen werden müssen, andere dagegen, wie die Heterolepsis, den Septakkord als primär gegebene und nicht sekundär aus Intervallen kombinierte Einheit voraussetzen, erhält bei Federhofer die überraschende Wendung, daß dadurch die Irrelevanz der Unterscheidung zwischen Intervall- und Akkordsatz demonstriert werde (S. 154). Und mein Argument, daß in Bachs *f-moll-Sinfonia* (BWV 795) der Tritonus am Ende des ersten Taktes nicht als Parrhesia – als musikalisch-rhetorische Figur unter den Prämissen des Intervallsatzes – gedeutet werden könne, weil nicht der unbetonte Tritonus Nebennote der betonten Quinte, sondern umgekehrt die betonte Quinte Vorhalt zum unbetonten Tritonus als Teil eines Sekundakkords sei, will Federhofer nicht gelten lassen, da sich auch der Sekundakkord „kontrapunktisch begründen“ lasse (S. 161). Der Einwand ist jedoch schief: Daß man – im Sinne Schenkers – Akkorde des „Vordergrundes“ auf Stimmführungen im „Mittelgrund“ zurückführen kann, schließt nicht aus, daß im „Vordergrund“ die Unterscheidung zwischen harmoniefremden Tönen (*b* als Vorhalt zum Akkordton *a*) und Intervalldissonanzen (*a* als dissonierende Nebennote zum konsonierenden *b*) sinnvoll und adäquat ist. Die Analysierbarkeit des „Vordergrundes“ für sich zu leugnen, ist schierer Dogmatismus. Und auch sonst neigt Federhofer dazu, unter Berufung auf das „Ganze“, das durch Schenkersche Linienzüge repräsentiert wird, Detailprobleme dadurch zu lösen, daß er sie ignoriert oder zu Scheinproblemen erklärt. Die umständliche Polemik gegen meinen Kommentar zu zwei Takten aus Bachs *d-moll-Invention* (BWV 775) geht ins Leere, weil Federhofer in seiner Stimmführungsskizze (S. 165) die substrierten Terzen in Takt 11 und Takt 13, die als irritierende Abweichungen vom Schema der Quintschrittsequenz meine Reflexionen über Akkord und Stimmführung herausforderten, einfach wegläßt. Und angesichts mancher Einwände, die Federhofer erhebt, kann man nur sagen, daß deren Trivialität den Betroffenen ratlos macht. Meine Feststellung, daß in Takt 38 der *d-moll-Invention* eine *a-moll*-Kadenz den Beginn eines *g-moll*-Themeneinsatzes überlagert, dessen Anfangston durch die Kadenz abgeschnitten wird, ist nach Federhofer eine „Fehlinterpretation“ (S. 168), weil – wa-

niemand leugnet – *g-moll* in Takt 38 nicht real präsent ist, sondern lediglich durch die Fortsetzung als unterdrückte Implikation suggeriert wird.

8. Daß die Musiktheorie, im Unterschied zur Literaturtheorie, vor Kategorien wie Ambiguität und Paradoxie immer noch zurückscheut, ist – man bedauert, es sagen zu müssen – ein Zeichen von Rückständigkeit: einer Rückständigkeit, die tolerierbar sein mag, solange sie sich unauffällig im Hintergrund hält, die jedoch schwer erträglich wird, wenn sie sich gegenüber avancierteren Positionen, deren Prämissen sie nicht kennt, das Recht zu einer Polemik anmaßt, die sich im Besitz des alten Wahren sicher und beruhigt fühlt. Meine Analysen einiger Sätze von Beethoven, die zeigen sollten, daß sich im Verlauf der musikalischen Wahrnehmung das Urteil über den Formsinn bestimmter Stellen mehrfach ändert und daß nicht die letzte Interpretation – vom Ende des Satzes her – die einzig triftige ist, sondern gerade die Überlagerung verschiedener Bedeutungen zu den Merkmalen einer dem Prozeßcharakter der musikalischen Form adäquaten Rezeptionsweise gehören kann, bildet für Federhofer, der allenthalben Eindeutigkeit sucht, einen Stein des Anstoßes, den er mit nicht geringem Aufwand wegzuräumen trachtet (S. 140–148). Ambiguitäten und Paradoxien, die dem Hörvorgang Spannung verleihen und in der Musik, nicht anders als in der Literatur, zu den konstitutiven Momenten des Kunstcharakters musikalischer Werke gezählt werden sollten, sind für Federhofer bloße „Fehlverhalten und desgleichen, die im weiteren Verlauf korrigiert werden müssen“ (S. 143). Und die Instanz, die in jedem Augenblick Eindeutigkeit des Formsinns verbürgt, ist „die Gewißheit des Komponisten, die sich in der Struktur niederschlägt“ (S. 144). Ambiguitäten und Paradoxien sind demnach, gemessen an der Komponistenintention, die am Ende eines Satzes auch für einen zunächst unsicheren Hörer unzweideutig zutage tritt, nichts als „Fehlerwartungen und -deutungen, die begreiflicherweise vorkommen können, sich ästhetisch aber entweder negativ auswirken oder belanglos bleiben“ (S. 148). In der Literaturtheorie nennt man den fundamentalen Irrtum, dem Federhofer unterliegt, „intentional fallacy“. Daß es ästhetisch bedeutsam sein kann, wenn sich ein Paradox – etwa im ersten Satz von Beethovens *d-moll-Sonate* opus 31, 2 die Unentschiedenheit des Anfangs zwischen Introdution und Exposition und die der Fortsetzung zwischen Hauptthema und Überleitung – gerade nicht auflöst, sondern als solches bestehen bleibt, ist ein Gedanke, der Federhofer fremd zu sein scheint oder mit dem er sich – aus Befangenheit in einer klassizistischen Ästhetik – nicht abzufinden vermag. Nicht, daß Federhofer aus wissenschaftlichen Gründen gezwungen wäre, sich durch Orientierung an der Literaturtheorie eine modernere Ästhetik zu eigen zu machen, als sie für Schenker vor einem halben Jahrhundert zur Verfügung stand: In den Geistes- oder Kulturwissenschaften, über deren Wissenschaftsbegriff der Konsensus der „scientific community“ entscheidet, werden nun einmal – man mag das beklagen oder nicht – philosophische Kriterien laxer gehandhabt als philologische und historische. Doch wird man immerhin sagen dürfen, daß es ungemein schwierig ist, eine Kontroverse auszutragen, wenn der eine die Prämissen des anderen, die er bekämpft, nicht als Positionen erkennt und anerkennt, die einen festen Platz im wissenschaftlichen Diskurs einnehmen, sondern sie wie abwegige Spekulationen eines Einzelnen behandelt, dessen ästhetische Kategorien aus Mangel an Rücksicht auf Schenkers Theorien in Verwirrung geraten sind.

BERICHTE

Ethnohistorische Musikforschung auf Zypern 7. Tagung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition historischer Volksmusikquellen, 22. bis 27. Juli 1982 in Limassol

von Wolfgang Suppan, Graz

Erst kürzlich hat in dieser Zeitschrift (Jg. 35, 1982, S. 210) Christian Ahrens darauf hingewiesen, wie wichtig es wäre, wenn die Studiengruppen des International Council for Traditional Music ihre geographische und damit auch thematische Einengung auf den zentraleuropäischen Raum aufgeben würden, um mehr mit Kollegen aus außereuropäischen Ländern ins Gespräch zu kommen und um in cross-cultural-studies die biologischen und kulturellen Verhaltensweisen des Menschen im Zusammenhang mit Musik besser begreifen zu lernen. Die Tagungen der „Historischen Gruppe“, bisher schon durch vereinzelte außereuropäische Themen und einzelne Referate amerikanischer und japanischer Fachkollegen für den interkulturellen Vergleich offen, haben nun mit einer Tagung auf Zypern erstmals die Orient-Okzident-Problematik in den Mittelpunkt einer Konferenz gestellt. Vom 22. bis 27. Juli 1982 trafen sich in Limassol dreißig Spezialisten ethnohistorischer Musikforschung. Alle Referate dieser 7. Tagung der „Studiengruppe zur Erforschung und Edition historischer Volksmusikquellen“ werden in den in Graz verlegten *Musikethnologischen Sammelbänden* nachzulesen sein. Dieser Bericht beschränkt sich daher auf wesentliche Ergebnisse der Konferenz:

Ernst Emsheimer (Stockholm) vermochte in seinem Bericht über das musikalische Brauchtum der Mongolen im 13. Jahrhundert zu zeigen, wie indirekte Zeugnisse durch rezente Praktiken Gestalt gewinnen; die Frage der Kontinuität schriftloser und semiliterarischer Traditionen, von Walter Wiora immer wieder als „zweites Standbein“ geschichtlicher Quellenarbeit ins Gespräch gebracht, konnte so anhand konkreter Daten diskutiert werden. Bild und Schriftzeugnisse des südöstlichen Mittelmeerraumes aus Alexandrinischer Zeit stellte Ellen Hickmann (Hannover) vor, um damit die Aufgaben und Methoden einer Musikarchäologie bewußt zu machen. Seit mehr als fünfzehn Jahren beschäftigt sich Zoltán Falvy (Budapest) mit der Troubadour-Melodik; sein Referat suchte nun die Einsichten aus Struktur- und Stilanalysen des unvollkommen überlieferten literarischen Materials jenen ethnomusikologischen Befunden gegenüberzustellen, die aus arabischer und mittelalterlich-abendländischer Musik zu gewinnen sind. Das Quellenmaterial der *Musica vulgaris im französischen Hochmittelalter*, das Doris Stockmann (Berlin-DDR) ausbreitete, vermochte Falvys Argumentation zu stützen. Den Weg vom Vorderen Orient über den Balkan nach Europa zeichneten Rayna Katzarova-Koukoudova (Sofia) und Ghizela Suliteanu (Bukarest) anhand bulgarischer und rumänischer Überlieferungen nach. Linguistische und Brauchtumsstudien bildeten den Hintergrund des Referates von Albrecht Schneider (Bonn) über ost-westliche Beziehungen um „Charivari“. Auf umfangreiche, bislang von der musikalischen Völkerkunde nicht ausgewertete Materialien wies Albert Palm (Schramberg) hin: Er hat die Außereuropa-Artikel der *Encyclopédie méthodique* analysiert (1782–1832), um ein Bild davon zu geben, wie von Frankreich aus die Musik der Alten Hochkulturen und der Naturvölker in das Blickfeld des europäischen Denkens rückte.

Die Referate der zyprischen Kollegen, Nefen Michaelides, Lenia Sergis, Pieris Zarmas, Costas Ioannides, Georgios Averof und Sozos Tombolis, machten die Brücken-Funktion der Mittelmeerinsel in vielfältiger Weise deutlich.

Auf einige „freie Referate“ sei noch verwiesen: Walter Salmen und Gabriele Busch-Salmen (beide Innsbruck) boten Belege zum studentischen Musizieren und Tanzen in Deutschland, Balint Sárosi (Budapest) interpretierte historische Zeugnisse über Zigeunermusikanten, Sigrid Abel-Struth (Frank-

furt) kommentierte die Frühgeschichte der Beziehungen zwischen Schulmusik und Volkslied. Und Ernst Klusen (Neuss) machte mit seinen Problemen bei der Edition deutscher Volkslieder in Japan vertraut.

Zypern wußte das „Fest“ gebührend zu feiern. Der Staatspräsident ließ sich die Tagungsteilnehmer vorstellen, als er das zugleich stattfindende Musikfest in Limassol eröffnete. Kultusminister und Bürgermeister von Limassol verlasen anlässlich der Tagungs-Eröffnung Grußadressen. Alle Last der Organisation lag jedoch bei Frau Nefen Michaelides, die in vorzüglicher Weise um den reibungslosen Ablauf der Sitzungen und um das attraktive Rahmenprogramm besorgt war.

9. Internationale RldIM-Tagung in Mainz

von Helmut Pöllmann, Mainz

Am 27. und 28. August 1982 fand im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz die 9. Internationale Tagung von *RldIM* statt – die erste auf europäischem Boden seit der Gründung der Gesellschaft vor elf Jahren. Sie stand unter dem Thema *Musikalische Sozialgeschichte im Bild* und wurde von Christoph-Hellmut Mahling ausgerichtet. Dieser und Barry S. Brook, *RldIM* Co-Präsident und Präsident des Internationalen Musikrates, rekapitulierten in ihren Begrüßungsreden die bisherige Arbeit und ihre Ergebnisse: daß es dem Projekt inzwischen gelungen sei, international akzeptierte Methoden zu entwickeln, Bilddokumente systematisch für die Musikwissenschaft auszuwerten, daß dies mit Zehntausenden von Bildern schon geschehen sei und dabei Erkenntnisse gewonnen wurden, die anderen Disziplinen der Musikwissenschaft bisher versagt blieben. Es wurde aber auch erwähnt, daß die Auswertung von Bildmaterial sich nicht immer als ganz problemlos erweist, da beispielsweise die Trennung der Realitäts- und Symbolgehalte des Dargestellten mitunter Schwierigkeiten bereitet.

Die rund fünfzig Gäste kamen aus den USA, aus Israel, Frankreich, Italien, aus der DDR, der ČSSR, aus Ungarn und Jugoslawien. Fünfundzwanzig Vorträge wurden – auf zwei Tage verteilt – gehalten. Dabei kamen alle wichtigen Teilgebiete der Musikikonographie zur Sprache. So beschäftigten sich einige der Referenten, wie Alexander Pilipczuk (Hamburg), Lukáš Matoušek (Prag) und Josip Belamarić (Split) mit Darstellungen von Instrumenten, die es ermöglichen, recht genau deren funktionelle und symbolische Bedeutung in bestimmten Ländern und Epochen abzuleiten. Auch können solche Bilder mitunter über die Beschaffenheit von Instrumenten und damit auch über ihren Klang genauere Auskunft geben als schriftliche Überlieferungen. In diesem Zusammenhang wurden auch Quellen erörtert (James McKinnon, Barry S. Brook, beide New York, Uta Henning, Ludwigsburg), die über private und öffentliche Musizierpraxis früherer Jahrhunderte aufklären, sowie mit äußerster Präzision über die Handhabung von Instrumenten und über die Plazierung der Musiker im Ensemble berichten. Sie können oft auch Informationen über die soziale Stellung der Musiker in ihrer Zeit und über den Wandel ihrer gesellschaftlichen Funktion liefern. Dies konnte unter anderem davon abhängen, welches Instrument ein Musiker spielte. Zoltán Falvy (Budapest) zeigte am Beispiel der Sackpfeife, die im höfischen Leben des 14. Jahrhunderts ihrem Spieler noch hohes Ansehen sicherte und ihm in der Folge bis zum 19. Jahrhundert eine Talfahrt gesellschaftlichen Ansehens bescherte, derartige Zusammenhänge auf. Auch Petr Vít (Prag) befaßte sich mit dem Sozialstatus des Musikers, der, analog der Entwicklung der Musik zur Ware, mehr und mehr zum Dienstleistenden wurde.

Ein zentraler Gegenstand der Musikikonographie ist das Aufspüren und Interpretieren von immer wiederkehrenden Bildtypen. Daß solche Topoi bis in unsere Zeit noch gültig sein können, demonstrierte Heinrich W. Schwab (Kiel) am Beispiel des „Jazzbandgeigers auf der Weltkugel“ im Schlußbild der Krenek-Oper *Jonny spielt auf*. Er veranschaulichte mit Bilddokumenten, daß die Weltkugel seit der Spätantike als ikonographisches Symbol für Macht anzusehen und auch in dem von ihm vorgestellten Beispiel entsprechend zu interpretieren ist.

Nur einige Gesichtspunkte, die die zum Teil akribische Sichtung von umfangreichem Bildmaterial, auch im Zusammenhang mit schriftlichen Quellen, zu Tage förderte, konnten aufgezeigt, nur die Namen einiger Referenten hier genannt werden. Insgesamt gab die Tagung jedoch einen umfassender Überblick über den gegenwärtigen Stand der musikikonographischen Forschung, ihre Richtungen und Vorhaben.

XIII. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Straßburg (29. August bis 3. September 1982)

von Detlef Gojowy, Köln

Wenn das unkonventionelle Leitthema *La Musique et le Rite, sacré et profane* zur Devise eines ganzen, einwöchigen musikwissenschaftlichen Kongresses wird, verbirgt sich dahinter mehr als ein Einfall, mehr als die vielererzierte Abkehr vom Immanenzprinzip und eine Verbeugung vor dem Postulat der sozialen Implikation von Musik, wie es nun auch im sozialistisch regierten Frankreich aktuell geworden scheint. Aber eben ein bißchen anders als unter den geläufigen musiksoziologischen Fragestellungen („Rolle und Funktion der . . .“) oder unter einer windigen Widerspiegelungstheorie – unter dem Stichwort „Musik und Ritus“ kann Musikwissenschaft ihre soziologischen Schularbeiten machen und dabei ein gutes Gewissen behalten, denn Musik war in ihrem Ursprung nichts anderes als rituell, sie hat auch bei Beethoven und Wagner nie aufgehört, es zu sein (worauf Albrecht Riethmüller in seinem Referat *Das Hymnische als das musikalisch Erhabene* hinwies), und ist es in der Neuer Musik durch die Futuristen und Dadaisten auf eine selbstverständliche, unbefragte Weise wieder geworden. Der *Ritualisierung musikalischer Veranstaltungen in der Gegenwart* galt eine von Marie-Claire Lemoigne-Mussat geleitete Table ronde, an der der Berichterstatter teilnahm und die ihrer besonderen Akzent aus der Konfrontation mit rituellen Sachverhalten in der Rockmusik (Joyce Newman, Utah) gewann.

In dieser Weise fanden – jeweils zu drei oder vier Sitzungen gleichzeitig – zwölf Tables rondes zu jenem zentralen Thema der Berührung von Musik und Gesellschaft im Ritual statt. Ivo Supićić leitete die Runde *Hofmusik: Mittel und Symbol der Macht*; Gérard Béhague (USA) die zur *Interaktion zwischen Volksfest und religiöser Zeremonie*, Kurt von Fischer eine Runde zur *ideologischen Stellung religiöser Autoritäten zur Kunstmusik und ihren Einfluß auf die Entwicklung der Musik*, und Marius Flothuis eine über *Freimaurerische, revolutionäre, kaiserliche und bürgerliche musikalische Feste und Zeremonien ca. 1750–1870*, in der u. a. Walter Siegmund-Schultze (DDR) den Stand der Erkenntnisse zu Mozarts Beeinflussung durch die Freimaurer darlegte. Jan Stęszewski (Warschau) präsierte der Runde zu *Funktionswandel und Transformation von ritueller und zeremonieller Musik und rituellem und zeremoniellem Tanz*, Tilman Seebass (USA) der Runde *Vokale und instrumentale Praxis in ritueller Musik: Gegensatz und Übereinstimmung*.

Der Prozeß der *Ableitung musikalischer Formen und Gattungen aus dem christlichen Ritus*, insbesondere der lateinischen Kirche war Thema der achten, von Wulf Arlt (Basel) geleiteten Table; *Zeremonielle Aspekte der Oper im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert*, behandelte die neunte, von Alexander Ringer (USA) geleitete Runde, *Ballet de cour, Theaterfeste und Maske als Formen zeremonieller Repräsentation* standen in der zehnten, von Denis Arnold (Oxford) geleiteten Runde zum Thema. Die elfte beschäftigte sich unter Leitung von Mireille Helffer (Paris) mit dem *Anteil von Tanz, Musik und Ritus in geistlichen und weltlichen Veranstaltungen*, die zwölfte unter Leitung von Alberto Gallo (Bologna) mit *Geistlichen und weltlichen Festen und Zeremonien im Europa des 15. Jahrhunderts*.

Das Generalthema war aber auch in weiteren neun Séances de communications libres keineswegs ausgeklammert; so erfuhr man in einem hochinteressanten Referat von Michelle Bernard (Nizza) über eine totale Verweltlichung und Trivialisierung der italienischen liturgischen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts in Spuren Rossinis, die die Kirchenmusikhüter auf den Plan rief und schließlich zu

päpstlichen Dekreten führte. Überhaupt war das gastgebende Frankreich mit fundierten Beiträgen seiner musikwissenschaftlichen Vertreter repräsentiert (zu denken etwa auch an Danièle Pistone über die populäre Musik im nachrevolutionären Frankreich), überhaupt sind das 19. Jahrhundert einerseits (vgl. Boris Schwarz, USA, zu den Sinfonien von George Onslow) und Italien als Wiege der europäischen Musik der Neuzeit andererseits als Forschungsfelder immer wichtiger geworden.

Zum Kongreßprogramm gehörten schließlich die routinemäßigen Sitzungen zahlreicher Arbeitsgruppen zu verschiedenen Forschungs- und Editionsprojekten wie *Breitkopfsche Manuskriptkopien Ausgaben des gregorianischen Gesanges*, *Unerforschte Archive des XIX. Jahrhunderts in Frankreich* *Zum aktuellen Stand der Pergolesi-Forschung und der Neuen Pergolesi-Ausgabe*, *Musikalisch Datenbanken* und *The World History of Music*. Eine Ausstellung der Nationalbibliothek präsentiert die prächtigsten Handschriften und Frühdrucke der Straßburger Sammlung.

Unter den 471 angemeldeten Teilnehmern war die Gruppe aus den USA mit 107 die stärkste, gefolgt von Teilnehmern aus der Bundesrepublik Deutschland (85) und Frankreich (82). Es folgten Großbritannien (22), Italien (20), Japan und Kanada (15), die Schweiz und Schweden (14), Israel (13), Finnland, Australien, Niederlande und Jugoslawien mit je 11, die DDR (7), Spanien (6) und Österreich mit 5 Teilnehmern. Während Länder wie Polen, die Tschechoslowakei, die DDR und Rumänien wohl mit wenigen, doch gewichtigen Beiträgen vertreten waren, blieben die beachtlichen Leistungen und Vertreter der sowjetischen Musikwissenschaft total unrepräsentiert, und das lag in diesem Fall nicht an administrativen Behinderungen, sondern an den bisher zu schwach entwickelten noch nicht gebahnten Kontakten der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft dorthin.

Internationaler Joseph Haydn Kongreß – Wien, 5. bis 12. September 1982

von Helen Geyer-Kiefl, Würzburg

Im September 1982 traf man sich zum Internationalen Joseph Haydn Kongreß in Wien. Namhafte Forscher hatten ihr Kommen zugesagt und weckten in den Teilnehmern die Hoffnung auf Umfassendes. Aber nicht jede Erwartung ging in Erfüllung. So waren die Informationen über das musikalische Umfeld Haydns recht spärlich, obwohl diesem Thema ein Round Table-Gespräch (*Musica usualis der Haydnzeit*, Leitung: Walter Salmen) gewidmet war, und auch manche Referate die Musik von Haydns Zeitgenossen berührten. Dagegen wurden vor allem auf den Gebieten der Symphonie, des Liedes und der verschiedenen Arten von Instrumental-, Konzert- und Kammermusik immer wieder Chronologieprobleme aufgegriffen, in Übersichten und Statistiken vorgeführt – eine Materie, der eine stille Lektüre besser anstünde. Dieser Komplex war darüber hinaus Gegenstand eines weiteren Round Table-Gesprächs (Leitung: Karl Geiringer), das auch zu einzelnen Echtheitsdiskussionen Stellung nahm; mit Rezeptionsgeschichte, Biographie und Quellenlage beschäftigte sich eine Sektion.

In kirchenmusikalischen Untersuchungen gelang eine Abgrenzung Haydns gegen seine Zeitgenossen; sie befaßten sich außerdem mit spezifisch österreichischen Aufführungspraktiken, z. B. in der Messe (Konzerttradition/Intraden). Das Wort-Ton-Verhältnis und, mit ihm verknüpft, Fragen des Instrumental- und Vokalprinzips bei Haydn interessierte nicht nur hinsichtlich der Kirchenmusik (*Sieben Worte*; Theodor Göllner), sondern in erster Linie auch auf musikdramatischem Gebiet. Überhaupt zählte Haydns Operschaffen zu den Zentralthemen des Kongresses (Leitung: Daniel Heartz, Anna Amalie Abert, Gordana Lazarevich), wobei sich die Gemüter an Problemen der Musiksprache, des musikalischen Witzes und der Gattungsfrage erhitzen. Die Bedeutung Goldonis für Haydn (*Armida*), französische (Vaudeville) und italienische (Intermezzi) Einflüsse wurden aufgezeigt; Vergleiche zu zeitgenössischen Opern sollten Haydns Stellenwert auf dem Gebiet des Musikdramas klären. Eine interessante und für manche Datierungsstreitigkeiten hilfreiche englische Quelle stellte Peter Branscombe mit einem Reisetagebuch von 1773 vor. Allgemeine Informationen

über das Opernleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien, sowie eine Aufführung von Haydns *La vera costanza* in Schönbrunn (Leitung: Eduard Melkus) illustrierten das Vorgetragene.

Stil und Kompositionstechnik waren weitere Schwerpunkte: Formale Auseinandersetzungen, die Beziehungen zu Beethoven, die Anwendung des „Goldenen Schnittes“, verschiedene Kompositionsprinzipien und besondere Orchestrationseffekte standen im Mittelpunkt des Interesses. Gerade die Orchestration der Harmonie- und Feldmusiken – eine Gattung, die Haydn besonders pflegte, ohne darin ebenbürtige Nachfolger zu haben – eröffnete ihm ein breites Instrumentationsspektrum für das Spätwerk (Hubert Unverricht).

Das Rahmenprogramm ist erwähnenswert: Konzerte und Exkursionen an die Haydn-Stätten in Eisenstadt, Rohrau und Esterháza. Zwei Festvorträge (Jens Peter Larsen, Georg Feder) standen am Anfang und Ende des Kongresses, und man darf mit Interesse der Publikation der Vorträge im Kongreßbericht entgegensehen.

Symposium „Kraus und das Gustavianische Stockholm“ vom 16. bis 18. September 1982 in Stockholm

von Friedrich W. Riedel, Mainz

Der musikalischen Tätigkeit des schwedischen Hofkapellmeisters Joseph Martin Kraus (1756–1792) und seiner vierjährigen Europareise im Auftrage König Gustavs III. war ein von der Königlichen Musikakademie veranstaltetes Symposium gewidmet. Hans Eppstein (Stocksund) faßte einleitend die Ergebnisse und Zielsetzungen der Forschungsarbeit zusammen. Hans Åstrand (Stockholm) berichtete über das Arbeits- und Privatleben von Kraus in Stockholm, Gunnar Larsson (Stockholm) über die Subskriptionskonzerte der Musikalischen Akademie vor 1792, über Kraus' Musik anlässlich des Reichstages 1789 mit der Bearbeitung des Marsches aus Mozarts *Idomeneo*, ferner über Kraus' Beurteilung der schwedischen Kirchenmusik. Åke Edenstrand unterbreitete archivalische Nachrichten über die schwedische Hofkapelle zu jener Zeit. Friedrich W. Riedel (Mainz) referierte über Kraus' Aufenthalt in Wien mit den vielseitigen Eindrücken und Begegnungen, die seinen Spätstil entscheidend prägten. Das Verhältnis von Kraus und Haydn wurde von Lennart Hedwall näher beleuchtet. Einen Überblick über die Quellenlage des Krausschen Schaffens und speziell der Oper *Aeneas* gab Bertil van Boer (Chico/Kalifornien). Ein Konzert mit Werken von Haydn und Kraus sowie Operaufführung und Besichtigungen im historischen Drottningholm-Theater boten wichtige Einblicke in die Aufführungspraxis des späten 18. Jahrhunderts.

Im Jahre 1982 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen*

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

Nachträge 1976–1981

Berlin. *Freie Universität.* Hans Peter SIMONEIT: Rhythmische Probleme in den Werken Robert Schumanns (1978).

Bonn. Ernst VOGGENREITER: Untersuchungen zu den Opern von Attilio Ariosti (1666–ca. 1729) (1978). – Hans TERNES: Die Messen von Luigi Cherubini (1979). – Volkmar KRAMARZ: Harmonieanalyse der Rockmusik. Von Folk und Blues zu Rock und New Wave (1981).

Freiburg. Ernst Helmuth FLAMMER: Hans Werner Henze. Politisches Engagement in seinem Werk (1980). – Peter RUHR: Die Blasmusik im südbadischen Raum (1980).

Köln. Marie-Luise SCHULTEN: Das Berufsbild des Musiklehrers (1978).

Marburg. Siegfried GISSEL: Untersuchungen zur mehrstimmigen protestantischen Hymnenkomposition in Deutschland um 1600 (1980). – Sabine HENZE: Das Problem der Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts, dargestellt an opera buffa und opera seria von der Jahrhundertmitte bis zu Mozarts „Don Giovanni“ (1981).

Münster. Michael STEGEMANN: Camille Saint-Saëns und das französische Solokonzert von 1850–1920 (1981).

1982

Basel. Peter ACKERMANN: Studien zur Kotomusik von Edo.

Berlin. *Freie Universität.* Reinhard KAPP: Diatonik im 19. Jahrhundert. Studien zum Spätwerk von Robert Schumann. – Friedrich SPANGEMACHER: Die elektronischen Kompositionen Luigi Nonos zwischen 1964 und 1971.

Berlin. *Technische Universität.* Thomas KABISCH: Liszt und Schubert. – Dietrich STERN: Musik und Film. Aneignung der Wirklichkeit.

Bochum. Wolfgang WINTERHAGER: Zur Struktur des Operndialogs. Komparative Analysen des musikdramatischen Werks von Richard Strauss.

Bonn. Klaus ALTMANN: Die Messen von Ignaz Holzbauer (1711–1783). – Reinmar EMANS: Das Kantatenwerk Giovanni Legrenzis. – Martella GUTIÉRREZ: Der Wolfenbütteler Chansonnier, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek Codex Guelf. 287 Extrav. – Susanne SHIGIHARA: Die Kirchenmusik Bonifazio Grazianis (1605–1664). – Matthias WENDT: Die Triosonaten der Gebrüder Graun.

Frankfurt. Eeva-Taina FORSIUS: Der „Goût français“ in den Darstellungen des Cointillon. Versuch zur Rekonstruktion einer „Laienästhetik“ während des Pariser Buffonistenstreits

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

1752–1754. – Uwe HÖLL: Studien zum Sonatensatz in den Klaviersonaten J. Haydns. – Werner KEIL: Zur Entwicklung des frühen Klavierstils von Debussy und Ravel. – Annegrit LAUBENTHAL: Paul Hindemiths frühes Einakter-Triptychon. – Bernd LEUKERT: Die gesellschaftliche Isolation und das Selbstverständnis des Komponisten der Gegenwart. – Siegfried MAIER: Studien zur Theorie des Taktes in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts. – Marianne STOELZEL: Die Anfänge vierhändiger Klaviermusik. Studien zur Satztypik in den Sonaten Muzio Clementis. – Johannes TRILLIG: Untersuchungen zur Rezeption Claude Debussys in der zeitgenössischen Musikkritik. – Sabine WIEDL-ACHILLES: Neue Musik und Tonband. Über Funktion und Einfluß der Magnetbandaufzeichnung in der musikalischen Komposition. – Adalbert ROTH: Studien zum frühen Repertoire der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus IV. (1471–1484). Die Chorbücher 15 und 51 des Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana.

Freiburg. Dietrich BARTEL: Terminologie der musikalischen Figurenlehre. – Michael BEICHE: Terminologische Aspekte der „Zwölftonmusik“. – Ulrich MAHLERT: Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liedästhetischen Diskussion ab 1848.

Gießen. Renate HOFSTÄTTER: Ziele und Inhalte in Schulbüchern für den Musikunterricht seit 1970. Eine inhaltsanalytische Untersuchung.

Göttingen. Wolfgang AUHAGEN: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts.

Hamburg. Silvana KLAVINIUS: Zum Wandel von Deutungen der Musik in musikdidaktischen Leitfäden.

Heidelberg. Friedhold BÖTEL: Felix Mendelssohns Präludien und Fugen für Orgel op. 37 und ihre gattungsgeschichtliche Stellung. – Hermann FORSCHNER: Instrumentalmusik Joseph Haydns aus der Sicht Heinrich Christoph Kochs. – Tibor ISTVÁNFY: All'Ongarese. Studien zur Rezeption ungarischer Musik bei Haydn, Mozart und Beethoven. – Bernhard MEISSNER: Geschichtsrezeption als Schaffenskorrelat. Studien zum Musikgeschichtsbild Robert Schumanns.

Kiel. Christian BERGER: Phantastik und Konstruktion. Hector Berlioz' „Symphonie fantastique“.

Köln. Hans-Jürgen ARBOGAST: Stilkritische Untersuchungen zum Klavierwerk des Thomaskantors Johann Kuhnau (1660–1722). – Barbara ENGELBERT: Wystan Hugh Auden, 1907–1973. Seine opernästhetische Anschauung und seine Tätigkeit als Librettist. – Christoph HAGEMEISTER: Das Formschema der Sonate in der russischen Instrumentalmusik um 1800. – Birgit HEUSGEN: Studien zu Gustav Mahlers Bearbeitung und Ergänzung von Carl Maria von Webers Opernfragment „Die drei Pintos“. – Paul Ndilya KAVYU: Trommelmusik der Akamba. Eine Untersuchung der vokalen und instrumentalen Aspekte in einer Ethnie Kenias. – Karel KRAUTGARTNER: Untersuchungen zur Artikulation bei Klarinetteninstrumenten im Jazz. – Leticia T. VARELA-RUIZ: Die Musik im Leben der Yaqui. Beitrag zum Studium der Tradition einer mexikanischen Ethnie.

Mainz. Klaus WINKLER: Selbständige Instrumentalwerke mit Posaune in Oberitalien von 1590 bis ca. 1650. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Instrumentalsonate.

Münster. Peter TENHAEF: Studien zur Vortragsbezeichnung in der Musik des 19. Jahrhunderts.

Oldenburg. Erich NEITMANN: Das politische Lied im schulischen Musikunterricht der DDR. – Volker SCHÜTZ: Rockmusik als Herausforderung für Schüler und Lehrer.

Regensburg. Wolfgang SIEBER: Die Hitparade. Studie zu einer massenmedialen Vermittlungsform von Pop-Musik.

Saarbrücken. Brigitte SCHNEIDER-KOHNZ: Motiv und Thema in den Orchesterwerken von Johannes Brahms.

Salzburg. Gerhard WALTERSKIRCHEN: Orgeln und Orgelbauer in Salzburg vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Beiträge zu 700 Jahren Orgelbau in der Stadt Salzburg.

Tübingen. Wolfgang BUDDAY: Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. Unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Theorie dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1780). – Dietmar von HUEBNER: Frühe Zeugnisse prämonstratensischer Choraltradition (1150–1331). Studie zu Offiziumsantiphonen des Prämonstratenserordens.

Wien. Gerold Wolfgang GRUBER: Der Niedergang des Kastratentums. Eine Untersuchung zur bürgerlichen Kritik an der höfischen Musikkultur, aufgezeigt an der Kritik am Kastratentum mit seiner objektiven Klassifikation der Kastratenstimme. – Werner JANK: Arbeitermusik zwischen Kunst, Kampf und Geselligkeit. Sozialdemokratische Arbeitermusikbewegung in der Ersten Republik. – Peter OSWALD: Perspektiven der neuen Studien zum Spätwerk von Gustav Mahler. – Michael STEPHANIDES: Wenzel Birck (Pürk) 1718–1763. Leben und Werk eines Wiener Hofmusikers an der Wende vom Barock zur Klassik.

Würzburg. Helen GEYER-KIEFL: Studien zur Gattungsproblematik der heroisch-komischen Oper. – Hans-Bernd SCHMITZ: Die Klavierkonzerte Johann Christian Bachs.

BESPRECHUNGEN

Sohlmans musiklexikon. Andra reviderade och utvidgade upplagan [Zweite, revidierte und erweiterte Auflage], Vol. I–V. Stockholm: Sohlmans Förlag AB 1975–1979.

Seit geraumer Zeit gilt *Sohlmans musiklexikon* für den, der sich über skandinavische Musik informieren will, als das ergiebigste Nachschlagewerk. Die erste Auflage (1948–1952) liegt allerdings länger zurück, und bei aller Verlässlichkeit wurde sie inzwischen durch andere Lexika überholt. Verdienstvoll ist daher das Unternehmen des Verlages, trotz veränderter Eigentumsrechte das Werk in einer zweiten Auflage vorzulegen, die zugleich einer weitgehend neuen Konzeption folgt. Nicht nur umfaßt „der neue Sohlman“ nunmehr fünf kompakte Bände in anderem Druckbild, sondern mit der neuen Disposition haben sich auch die inneren Proportionen geändert. An der Bearbeitung war neben dem umfangreichen Editions-gremium ein weiter Kreis von Mitarbeitern aus ganz Skandinavien und aus weiteren Ländern beteiligt. Auffällig ist vorab die ungewöhnlich reiche Bebilderung, die über das Maß vergleichbarer Musiklexika weit hinausgeht. Der opulenten Aufmachung entspricht ein schweres Kunstdruckpapier, das die Bände freilich nicht gerade handlich macht, obwohl sie mit rund 800 Seiten kaum sehr voluminös ausfallen.

Über ein solches Lexikon läßt sich erst nach einer Zeit der Benutzung reden (weswegen diese Besprechung erst jetzt erscheint). Dabei ist auf die Absicht des Werkes ebenso Rücksicht zu nehmen wie auf sein Verhältnis zu anderen Musiklexika. Eine Reihe von Artikeln konnte der Verlag aus dem von Marc Honegger edierten *Dictionnaire de la musique* (Paris, Bordas) und aus J. Vintons *Dictionary of Contemporary Music* (New York, Dutton & Co.) übernehmen. Dadurch wird jedoch die Eigenständigkeit von *Sohlmans musiklexikon* im ganzen keineswegs geschmälert. Beabsichtigt war nicht primär ein speziell musikwissenschaftliches Lexikon, und ebenso ist das Werk nicht als spezifisch skandinavische Information für Leser außerhalb Skandinaviens gedacht. Es wendet sich vielmehr zunächst an Interessenten in Skandinavien, richtet

sich dabei aber über Schweden hinaus an Benutzer in den anderen nordischen Ländern, für die es derzeit das größte Fachlexikon in einer skandinavischen Sprache bildet. Maßgeblich war also der Gedanke an einen weiteren Leserkreis, der neben allgemeiner Information auch Angaben zur eigenen nationalen Musikkultur sucht. Und es ist dieser Aspekt, der nach wie vor die eigene Bedeutung von *Sohlmans musiklexikon* ausmacht. So erscheinen einerseits natürlich die historischen und theoretischen Stichwörter, die in einem seriösen Musiklexikon zu erwarten sind. Daneben begegnen aber andererseits in weitem Umfang Artikel zur skandinavischen Musik, die sich indes nicht nur auf Komponisten beschränken, sondern auch Aspekte der Volksmusik, Namen von Interpreten und Angaben zu Institutionen erfassen.

Die Zielsetzung bedingt also schon Verschiebungen gegenüber dem Standard, der einem deutschen Benutzer vertraut sein mag. So fehlen gewiß viele Namen und auch manche Begriffe, die hierzulande geläufig sind. An ihre Stelle treten jedoch andere Akzente, die den deutschen Leser zu einer anderen Perspektive als der gewohnten nötigen. In weiterem Ausmaß als üblich werden zunächst Namen aus der angelsächsischen, aber auch aus der osteuropäischen Tradition berücksichtigt. Dazu kommt sodann aber das Bemühen, mehr als gewohnt die Belange der außereuropäischen Musik und die Begriffe der systematischen Musikwissenschaft zu bedenken. Der Realität des Musiklebens entsprechend, wie sie in Skandinavien eher pragmatisch akzeptiert ist, wird schließlich der Versuch gemacht, die wechselseitige Ausgrenzung von „E“- und „U“-Musik zu überbrücken. Demgemäß reich vertreten sind – nach Namen wie Begriffen – die Bereiche des Jazz, der Popmusik und der unterhaltenden Musik in weitestem Sinn. Darin markiert *Sohlmans musiklexikon* einen eigenen Anspruch – auch gegenüber Enzyklopädien wie *MGG* oder dem neuen *Grove*, aber auch gegenüber analogen Vorhaben wie dem *Riemann-Musiklexikon* oder dem neuen *Herder-Lexikon*. Die andere Gewichtung wird dem Benutzer

gleich durch die reichhaltige Illustrierung deutlich, die nicht nur für skandinavische Musik, sondern gerade auch für die Gebiete Jazz und Pop besonders informativ ist. Kaum ein anderes Lexikon gleichen Formats bietet so umfangreiches Bildmaterial. Das Ziel jedoch, so unterschiedliche Bereiche gleichermaßen zu vertreten, schränkt auch den Raum der einzelnen Artikel ein.

Innerhalb dieser Voraussetzungen – die zugleich auch Grenzen andeuten – hält das Werk insgesamt gleichwohl ein bemerkenswertes Niveau. Besonders gewichtig sind – um einige Beispiele zu nennen – die musiktheoretischen Beiträge von Ingmar Bengtsson, die schwierige Sachverhalte so gedrängt wie genau darstellen, oder die musikhistorischen Artikel von Hans Eppstein, in denen sich fundiertes Wissen mit knapper Kennzeichnung verbindet. Gleiches gilt teilweise auch für die Bereiche Kirchenmusik, Musiksoziologie, Jazz oder Popmusik, für die Folke Bohlin, Jan Ling, Erik Kjellberg und Ralf Sandberg zuständig waren. Beachtlich sind auch die Artikel über große Komponisten, für die man Spezialisten gewinnen konnte (so Hans Eppstein für Bach, Anna Amalie Abert für Mozart, Carl-Gabriel Stellan Mörner für Haydn, Rudolf Klein für Beethoven). Nach biographischen Angaben wird kurz das Œuvre charakterisiert, und die Werke werden recht übersichtlich verzeichnet, während die Literaturhinweise nur eine knappe Auswahl bieten. Im übrigen ist zwar die Betonung schwedischer Belange unverkennbar, doch wurden für die anderen skandinavischen Länder spezielle Redakteure herangezogen (so Niels Martin Jensen für Dänemark, Kari Michelsen für Norwegen u. a.). Die umsichtige Planung sichert dem Unternehmen im ganzen seinen informativen Rang. Das Vorhaben jedoch, höchst verschiedenen Aspekten und zumal der Kunst- wie der Populärmusik gleichermaßen gerecht zu werden, hat auch seinen Preis – beginnend bereits bei der reichen Illustration.

So einnehmend die Abbildungen wirken, so sehr gehen sie zu Lasten des Raums für die Texte. Fraglich ist nicht nur, ob Bilder von Interpreten in solchem Ausmaß nötig sind. Zu überlegen wäre vielmehr, welche Informationen die Abbildungen gegenüber den Texten vermitteln. Ein Beispiel muß genügen. Den Artikel „Ars antiqua / Ars nova“ mit reichlich zwei Textspalten begleiten Abbildungen, die den Raum von vier Spalten einnehmen, in ihrem Informationswert aber vom

Text nicht ausgenutzt werden können. Mißverständlich ist nicht nur die Kommentierung der Abbildung zur *Ars antiqua* (Vol. I, S. 207), sofern der Verweis auf eine „getreue Wiedergabe des Originaltextes von Leonin und Perotin“ die Frage der Zuschreibung verkürzt. Heikler noch ist es, daß die Abbildungen zur *Ars nova* (Vol. I, S. 208) ausschließlich Seiten aus dem Squarcialupi-Codex wiedergeben. Doch ist das Beispiel repräsentativ für andere Fälle. Denn der Artikel basiert im Textteil – wie viele Beiträge zur älteren Musikgeschichte – auf dem von Carl Allan Moberg aus der ersten Auflage. War damals der Terminus *Ars nova* auch für italienische Musik üblich, so hat sich mittlerweile aus guten Gründen die Bezeichnung Trecentomusik eingeführt. Hier jedoch wird die *Ars nova* weiterhin noch durch italienische Musik vertreten, auf die nur kurz ein ergänzender Artikel Trecento verweist (Vol. V, S. 665). Zwar lassen sich von *Sohlmans musiklexikon* nicht originäre Beiträge zur Mediaevistik erwarten, doch deutet das Beispiel auch an, wie die Belange der älteren Musikgeschichte hier insgesamt zurückzutreten haben. Daß etwa im Artikel „Ballad“ der nordischen „folkviseballad“ ihr Raum gebührt, versteht sich von selbst; gar zu summarisch muten dennoch die Hinweise zur Ballade der *Ars nova* an (Vol. I, S. 289).

Daß sich Interessen von Verlegern und Herausgebern nicht immer decken, ist kein Sonderfall. Bedauerlich ist gleichwohl, daß das Lexikon aus Raumgründen den eigenen Anspruch zunehmend eingrenzen mußte. Die Ausführlichkeit der Artikel läßt nach den ersten Bänden nach, am deutlichsten in Band V, der vom Buchstaben P an das restliche Alphabet mit den Nachträgen aufnehmen muß. Daß das auf Kosten der Darstellung geht, wird etwa an den Artikeln über Reger oder Schumann spürbar. Nützlich ist im Schlußband ein systematischer Anhang, der nach Sachgruppen – etwa Gattungen und Formen, Instrumente, Verlage etc. – auf einschlägige Schlagwörter hinweist. Aufschlußreich ist auch am Ende jedes Bandes die Liste der Stichwörter, die gegenüber der ersten Auflage entfallen sind. Für Benutzer außerhalb Skandinaviens wäre ein einleitender Hinweis zur Benutzung des Werks hilfreich gewesen (dem schwedischen Alphabet gemäß erscheint z. B. der Artikel „Händel“ am Schluß und nicht am Anfang des Buchstabens H).

Gewiß ist das Werk insgesamt sorgfältig redigiert, auch wenn Fehler nicht ganz selten sind

(eine Fehlerliste findet sich in Band V). Und über die Auswahl der Stichworte wie über ihre Gewichtung wird sich immer rechten lassen. Gleichwohl sind manche Proportionen auffällig genug. Daß der Popmusik zehn und dem Jazz über zwanzig Seiten zugestanden werden, ist zwar sehr zu begrüßen. Karg jedoch nehmen sich daneben die je zwei oder drei Seiten für die wichtigsten Epochenbegriffe aus, und noch weniger Umfang ist den Artikeln Kammer- oder Kirchenmusik, Passion oder Sonate gegönnt. Man mag einwenden, die traditionelle Kunstmusik sei ohnehin durch viele Personen- und Sachartikel vertreten. Indes entfallen auf den „Bückerburger“ Bach etwa so viele Zeilen wie auf die Boswell Sisters, Count Basie wird weit mehr Platz eingeräumt als Wilhelm Friedemann oder Johann Christian Bach, Louis Armstrong erhält fast doppelt so viel Raum wie Josquin etc. Niemand leugnet, daß die Beatles oder die Rolling Stones ihren Artikel verdienen. Ob er aber umfänglicher geraten muß als der für Renaissance oder Sonatenform, mag zweifelhaft sein. Und befremdlich ist doch, daß selbst den Beach Boys mehr Raum zufällt als dem Begriff Parodie. Während noch Burt Bacharach oder Bert Kämpfert ihre Artikel haben, fehlt beispielsweise Ernst Bloch ganz usf.

Ein solches Lexikon dient anderen Bedürfnissen als eine musikwissenschaftliche Enzyklopädie. Und seine Anlage fordert vom Benutzer – zumal außerhalb Skandinaviens – auch Toleranz gegenüber anderen Maßstäben. Man könnte hinzufügen, die Stichworte zur traditionellen Kunstmusik seien dem interessierten Leser auch in anderen Lexika zugänglich. Fragt sich aber, ob der historisch interessierte Benutzer ausreichend informiert wird, so ist andererseits offen, wieweit sich der engagierte Fan durch die Angaben zur Popmusik befriedigt fühlt. Zweifelhaft ist also, ob ein räumlich begrenztes Nachschlagewerk derart divergierenden Interessen gleichermaßen Rechnung tragen kann. Hervorzuheben ist gleichwohl, daß die Artikel trotz ihrer Begrenzung weithin kundig und zuverlässig sind. Das gilt nicht nur für Musikgeschichte und Musiktheorie, sondern ebenso für Musikethnologie oder Musikpsychologie, für Akustik oder Musikästhetik.

Dankbar wird aber der Leser außerhalb Skandinaviens vorab für das Ausmaß sein, mit dem Namen und Begriffe skandinavischer Musikkultur bedacht sind. In dieser Hinsicht wird *Sohlmans musiklexikon* seinem Ruf gerecht. Informativ sind nicht nur die Artikel über bedeutende

skandinavische Komponisten, sondern ebenso die Angaben unter Orts- und Ländernamen. Und besonders ergiebig sind die Beiträge zu Formen und Instrumenten der Volksmusik, wobei auch einzelne Tänze sowie wichtige Quellen erfaßt sind. Daß sich dabei auch eigenwillige Proportionen ergeben, mögen nur zwei Beispiele andeuten. Hugo Alfvén oder Wilhelm Peterson-Berger sind gewiß wichtige Vertreter der schwedischen Spätromantik – gebührt ihnen aber soviel mehr Raum als Reger oder Zemlinsky? Im Artikel „Symfoni“ wird einerseits Franz Berwald mit Recht ein eigener Absatz eingeräumt – die übrigen skandinavischen Zeitgenossen werden aber nur summarisch erwähnt (Vol. V, S. 552f.). Dennoch bleibt das Werk für skandinavische Belange die beste Information.

Bei all diesen Qualitäten ist nur zu bedauern, daß die bibliographischen Angaben im ganzen recht knapp ausfallen. Sie nennen zwar allgemein die grundlegende Literatur, eher zufällig bleibt aber die Auswahl spezieller Arbeiten. Zudem werden nicht nur Musikalien ohne Verlagsangaben genannt, sondern bei Büchern wird auch auf die Angabe der Erscheinungsorte verzichtet. Das schränkt die Brauchbarkeit der Hinweise ein, weil der Benutzer zu weiterer Suche genötigt wird. Zusammengenommen bildet *Sohlmans musiklexikon* jedoch eine eindrucksvolle Leistung, und der Versuch, zwischen verschiedenen Interessen einen Ausgleich zu erreichen, verweist zugleich auf sonst oft vernachlässigte Bereiche. (Dezember 1982) Friedhelm Krummacher

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

Nach zehn Jahren Berichtszeitraum und fünfzehn Jahren Arbeit legt die *RILM*-Redaktion den Nachtragsband für die ersten zehn Jahre vor. In diesem Band sind mit 9378 Einträgen all jene musikwissenschaftlichen Arbeiten verzeichnet, die bislang aus verschiedensten Gründen unter den Tisch gefallen sind.

Da *RILMs* Umfang weitgehend von der Meldefreudigkeit seiner Benutzer, der Autoren, abhängt, muß diesbezügliche Kritik direkt an die Autoren selbst gerichtet werden. Bei aller Sympathie für die Idee der lückenlosen Erfassung des musikwissenschaftlichen Schrifttums und bei al-

lem Respekt vor dem Niveau der *Neuen Zürcher Zeitung*: Zeitungsbeiträge sollten generell nicht mit aufgenommen werden. Zeitungen sind in aller Regel nur schlecht zugänglich; und wo sollte man eine sinnvolle inhaltliche Grenze zwischen dem, was und dem, was nicht erfaßt werden sollte, ziehen?

Inzwischen zeigt sich, daß die einst sinnfälligen *RILM*-Kategorien nicht immer benutzerfreundlich sind. So hat die Zunahme an Literatur über Phonotheken dazu geführt, daß, statt der Eingliederung unter *Bibliography and Librarianship* bzw. *Libraries, Museums, Collections*, eine eigene Rubrik angebracht wäre. Aber dies läßt sich wohl nicht mehr ändern.

Die bisher üblichen Verweise bei Schriften, die in mehrere Kategorien eingegliedert werden können, sind diesmal auf ein Minimum beschränkt, was den Wert von *RILM* als Quelle für unbekannte Literatur zu einem bestimmten Thema empfindlich beeinträchtigt. Um so wichtiger wird der zweite Fünf-Jahres-Registerband werden. Angesichts der enormen Stofffülle wird der Wunsch nach kompetent kommentierten Auswahlbibliographien wieder dringlicher.

Alles in allem ist der bislang umfangreichste *RILM*-Band eine schöne Dokumentation internationaler musikwissenschaftlicher Zusammenarbeit. Bleibt nur zu hoffen, daß die nachfolgenden Bände jetzt, wo sich das Unternehmen eingespielt hat, schneller erscheinen als bisher und daß man auf Fadenheftung zurückgreift. Ein Nachschlagewerk dieser Art mit Klebebindung herzustellen, zählt zu den verlegerischen Torheiten unserer Zeit.

(Dezember 1981)

Martin Elste

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.

Die vorwiegend von den Herausgebern des Jahrbuches stammenden Aufsätze sind dem verdienten Schützforscher Kurt Gudewill zum 70. Geburtstag gewidmet. Der Schwerpunkt des Heftes besteht in Beiträgen zur Mehrchörigkeit, die anlässlich eines Kolloquiums in Kassel entstanden sind, das unter dem Generalthema *Aspekte der Mehrchörigkeit* stand.

Zunächst stellt Otto Brodde mit seiner Abhandlung *Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik* den sprachlich-theologischen Rahmen für die Entstehung der Mehrchörigkeit dar. Der Beitrag von Stefan Kunze *Rhythmus, Sprache, musikalische Raumgestaltung: zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis* hat zum Ziel klarzumachen, daß bei Gabrieli „instrumentales Denken auf dem Weg über die Hervorbringung der Sprachdeklamation gewonnen wurde“, ein Gedanke, der auch für Schütz fruchtbar zu machen sei. Der Aufsatz von Werner Breig *Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz* zeigt anhand einer von Schütz direkt aus Italien übernommenen Werkgattung, wie bewußt und kritisch dieser sich mit „Vorbildern“ auseinandersetzte und ihre Anregungen seinen höchst subjektiven Ausdrucksbedürfnissen dienstbar machte. Ähnliches macht auch Friedhelm Krummacher in seinem Beitrag *Mehrchörigkeit und thematischer Satz bei Johann Sebastian Bach* für Bachs Auseinandersetzung mit der Mehrchörigkeit geltend: der traditionelle Rahmen wird nur als Folie für eine höchst subjektive Aussage verwendet, die ihrerseits wiederum die gegebene Form soweit verändert, daß eine Herleitung aus der Vergangenheit kaum noch etwas aussagt.

Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem ist das Thema von Wolfram Steinbeck. Steinbeck betont zu Recht, daß Schützens Werk bisher primär unter dem Aspekt der musikalischen Textexegese behandelt wurde. Dies sei zwar richtig, aber nicht erschöpfend. Daneben seien Schützens Werke – was ja kaum jemand bestreiten wird – nicht nur rein musikalisch autonom, sondern auch Ausdruck einer sehr individuellen Gestaltung, deren Kriterien man auch unter rein musikalischen Gesichtspunkten herausarbeiten sollte.

Am Schluß des gut gestalteten und mit aussagekräftigen Notenbeispielen ausgestatteten Heftes faßt Renate Brunner als Fortsetzung des ersten Jahrgangs das Schrifttum über Schütz der Jahre 1926 bis 1950 zusammen. Weitere Beiträge zur Schützbibliographie sind geplant.

(Dezember 1982)

Martin Seelkopf

CHRISTIANE ZIEGLER: Catalogue des instruments de musique égyptiens au Musée du Louvre. Paris 1979. 135 S. (Editions de la Réunion des Musées Nationaux.)

Dieses Buch geht inhaltlich weit über ein reines Katalogwerk hinaus. Die Autorin beruft sich im allgemeinen auf die publizierten Forschungen Hans Hickmanns, fügt rezente Entdeckungen und Erkenntnisse hinzu und bringt so die Thematik auf den neuesten Stand der Musikägyptologie. Die Einleitung widmet Christiane Ziegler grundlegenden Problemen, die nicht haben gelöst werden können (und wohl auch unlösbar sind): die alten Ägypter verfügten über kein Notationssystem, und damit sind weder Melodien noch Rhythmen überkommen. Die Methoden, mit denen sich die Autorin diesen offenen Fragen nähern möchte – akustische Studien an Replikaen und Vergleich mit Volksmusikinstrumenten der Gegenwart, auch mit dem volkstümlichen Musizieren im heutigen Ägypten – haben sich in der Vergangenheit als begrenzt erwiesen. Der Ansatz, mit dem Frau Ziegler dann in der Hauptsache an das Material herangeht, erscheint weit aus erfolgversprechender. Sie unternimmt genaue Studien der Herstellungsmaterialien, Interpretationen von Inschriften auf Instrumenten und Darstellungen, stellt jedes Instrument in den ihm eigenen historischen und typologischen Kontext. Die Terminologie, Erläuterungen der Instrumente und ihres Ursprungs bzw. ihrer Herkunft, erkennbare Faktoren ihres Einsatzes und zu ihrer spezifischen Bestimmung im altägyptischen Musikleben werden ergänzt durch sorgfältige Beschreibungen der 130 Dokumente im Louvre.

Damit begegnet die Autorin den von ihr vorhergesehenen Erfordernissen und Schwierigkeiten bei der Behandlung ihres Gegenstands: der Notwendigkeit einer möglichst vorurteilslosen Interpretation der Instrumente und Musikszenen selbst und deren höchst unterschiedlich fundierter Dokumentation. Sie gliedert das Instrumentarium nach Schlaginstrumenten (Klappern, Sistran, Klein- und Stielbecken, Trommeln); unter den Blasinstrumenten finden sich Lang- und Panflöte, Doppelklarinette, Oboe und Doppeloboe, Trompete; die Gruppe der Saiteninstrumente umfaßt Bogen- und Winkelharfe, Leier und Laute. Abmessungen, Materialanalysen, Erhaltungsstand, bibliographische Hinweise sind sorgfältig eingearbeitet. Schallgeräte aus Metall wurden im Laboratoire de Recherche des

Musées de France (vgl. „Analyses spectrographiques“, S. 126f.) in vorbildlicher Weise auf die Zusammensetzung der Metalle hin untersucht, einige der Instrumente wurden geröntgt (so die berühmte Winkelharfe des Museums, interpretiert von F. Drilhon, vgl. S. 104).

Bei aller Sorgfalt und Akribie, die die Autorin bei der Bearbeitung der schwierigen Materie aufwendet, bleibt doch anzumerken, daß bei interdisziplinärer Kooperation mehr hätte erreicht werden können. Glöckchen und Schellen sind nicht berücksichtigt – hat es sich in der Ägyptologie noch nicht herumgesprochen, daß sie nach der instrumentenkundlichen Systematik zu den Klangwerkzeugen gehören? Der Musikwissenschaftler vermißt auch die Übertragungen und Übersetzungen der hieroglyphischen Inschriften auf Instrumenten (z. B. auf vielen Sistran). Zudem dürfen ähnliche Klangwerkzeuge aus verschiedenen Kulturen nach der Methode der älteren „Vergleichenden Musikwissenschaft“ nicht unkritisch miteinander in Zusammenhang gebracht werden. Gabelbecken aus der Spätzeit bzw. römischen Zeit der altägyptischen Kultur haben weder organologisch noch entstehungsgeschichtlich mit ähnlichen Instrumenten aus Burma zu tun (Curt Sachs beschrieb ein solches Instrument im Jahre 1917 – auf ihn beruft sich die Autorin! S. 65). Feststellungen über die Herkunft von Instrumenten, verbunden mit dem Kulturvergleich und dem Versuch, Geschlichkeiten, etwa im Sinne der Kulturkreislehre, nachzuweisen, haben sich in den vergangenen Jahrzehnten zunehmend als höchst problematisch erwiesen. Doch scheinen Versuche, auf diese Weise zu Ergebnissen zu kommen, unausrottbar (vgl. auch den Passus über das späte Vorkommen von Trommeln in Ägypten, S. 71; auch wenn bisher nicht oder höchst lückenhaft belegbar, werden sie auf dem afrikanischen Kontinent zur Zeit bereits der frühen Epochen des pharaonischen Ägyptens existiert haben).

In den Fußnoten ist nicht immer ausgewiesen, ob die Autorin ihre eigenen Feststellungen oder die von Kollegen wiedergibt: die Kontroverse z. B., nach der in einer Statuettendarstellung des tanzenden Bes (Anm. 7, S. 71) der Gott eine Vase oder eine Trommel in den Händen hält (Kestner Museum Hannover) ist nicht neu und längst zugunsten der Trommel entschieden. Im übrigen wimmeln die Fußnoten, besonders die in englischer und deutscher Sprache abgefaßten, von Fehlern (Druckfehlern?). Sie stören beson-

ders angesichts des hohen wissenschaftlichen Niveaus dieser Publikation, der zudem gute und instruktive Fotos, Tabellen, ein sorgfältiges Indexwerk sowie eine sinnvoll ausgewählte Bibliographie beigegeben sind.

(November 1982)

Ellen Hickmann

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Keßlersches Skizzenbuch*, hrsg. von Sieghard BRANDENBURG. Band I: Übertragung, Band II: Faksimile. Bonn 1976 bzw. 1978. 204 S. bzw. 96 folios und 10 S. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn, Neue Folge, Erste Reihe, Band 5.)

Durch die nachträgliche Vereinigung des zunächst innerhalb der Publikationen der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde Wien erschienenen Faksimile-Drucks mit dem Übertragungsband liegt nunmehr, nach Fishmans Ausgabe des *Wielhorsky-Skizzenbuchs* (Moskau 1962) und Kermans Ausgabe des *Kafka-Skizzenbuchs* (London 1970) zum dritten Mal ein Beethovenscher Skizzenband zugleich als Faksimile und in kommentierter Übertragung vor – in derjenigen Form, hinter die weitere Veröffentlichungen nun nicht mehr zurückgehen dürften. Sie wurde nun erstmals auch für die *Veröffentlichungen des Beethovenhauses* akzeptiert. Nicht zufällig also hat der Herausgeber ein gedankenreiches, mit grundsätzlichen Überlegungen zu Chancen und Grenzen der Skizzenforschung befaßtes Vorwort vorangeschickt, welche um so schwerer wiegen, als ihr Autor sich dieser Aufgabe seit langem mit Engagement und Glück widmet.

Als Objekt zur endgültigen Approbation der erwähnten Publikationsweise bietet sich das Keßlersche mehr als jedes andere Skizzenbuch an, weil es, vom Vandalismus der Autographenjäger verschont, als einziges genau so sich erhalten hat, wie Beethoven es hinterließ. Die Rekonstruktion der Originalform bzw. weitestmögliche Annäherung an diese, durch Alan Tyson und Douglas Johnson erprobt und in ihrem Erkenntniswert glanzvoll ausgewiesen, ist längst als wichtigste Voraussetzung bzw. erste Aufgabe der Skizzenforschung anerkannt; welche Einsichten u. a. zur Chronologie und Schaffensweise sie ermöglicht, vermag Brandenburg auch am vorliegenden Fall zu demonstrieren, der ihn der Mühe der Rekonstruktion überhob, zumal dort, wo er die Chrono-

logie der Eintragungen durch glückliche Detailfunde flankieren kann, wie z. B. die erstmals vollständige Lesung eines vom Bruder Karl an Härtel gerichteten Briefes; diesen kann er eindeutig als auf op. 30 bezogen ausweisen.

Diese Violinsonaten gehören neben der *Zweiten Sinfonie* und den opera 31, 34, 35 und 47 zu denjenigen Werken, zu deren Entstehung das *Keßlersche Skizzenbuch* reiches und informatives Material bietet; von Nottebohm abgesehen haben bei dessen Erschließung u. a. Kurt Westphal (*Vom Einfall zur Sinfonie*, Berlin 1965) und vor allem Richard Kramer in seiner vorzüglichen Untersuchung der Skizzen zu op. 30 Wichtiges geleistet. Als historisches Dokument sehr eigener Art stellt sich das Skizzenbuch im Nebeneinander des mit op. 31 verbundenen „neuen Weges“ zu letzten Beiträgen „umgangsmäßiger“ Art dar, den *Contretänzen* WoO 14 und den *Ländlerischen Tänzen* WoO 15. Ausführlich dokumentiert ist die Arbeit an drei wohl zum Studium bei Salieri gehörigen italienischen Vokalkompositionen (WoO 92, *Grazie agl'inganni tuoi* und op. 116), zu deren letzter Brandenburg auch die Provenienz des Textes klärt. Zu dem bereits in vier Vertonungen bekannten *Opferlied* finden sich Notate, möglicherweise (entgegen Brandenburgs Bezugnahme auf WoO 126) Anläufe zu einer weiteren Vertonung. Und darüber hinaus unvollendet gebliebene Instrumentalmusik, einige davon „im Zusammenhang mit dem gescheiterten Plan zu einer Akademie Anfang April 1802 zu sehen“ (I, S. 32), manches darunter profiliert genug, um uns eine ungefähre Vorstellung von dem zu geben, was da ungeschrieben blieb; den spektakulärsten Fall, ein *Tripelkonzert in D-dur* in der Besetzung des nachmaligen op. 56, hat ebenfalls Kramer bekannt gemacht (*Beethoven-Studies II*, London 1977).

Was die Übertragung angeht, so entlastet die Möglichkeit des Vergleichs mit dem Faksimile den Herausgeber von den Verpflichtungen auf eine genau auf den Textstand bezogene Wiedergabe; insofern hatte Brandenburg es leichter als seine Vorgänger in den früheren Bonner *Veröffentlichungen*. Schwerer freilich hatte er es insofern, als mit der nunmehr geschaffenen Erweiterung des Interpretationsspielraums auch die Anforderungen an die Aufschlüsselung des Textes wachsen – und eben hierin leistet die Ausgabe Außerordentliches; „blinde“ Stellen sind kaum stehengeblieben, kaum auch solche, bei denen der unmittelbare Zusammenhang, z. B. der har-

monische, fraglich bliebe. Man kann Brandenburg nur dankbar sein, daß er im Interesse des jeweiligen hypothetischen Zusammenhangs etwas riskiert, wie andererseits angesichts der Kontrollmöglichkeit wenig ins Gewicht fällt, daß man mitunter manche Details auch anders lesen kann. Angesichts seiner Erfahrungen mit der Skizzenarbeit mag man eher bedauern, daß er sich – vielleicht auch die Priorität von Kramers Untersuchungen respektierend – nicht stellenweise in der Interpretation weiter vorgewagt hat.

Demjenigen, der sich eingelesen hat, bietet das Faksimile nicht wenige geradehin aufregende Passagen. Die erste Skizzierung von op. 31 z. B. bietet so etwas wie eine auf wichtige Gravitationspunkte konzentrierte „Fernsicht“ auf den gesamten ersten Satz, mit gewissermaßen perspektivischer Verkürzung der zu weiterer Ausarbeitung vorbehaltenen „Zwischenstrecken“, ein auf vierzehn Notenzeilen konzentriertes Stenogramm, worin substanziiell bereits das Ganze und die besondere Struktur dieser Musik erfaßt scheint. Erster Vor-Entwurf zum Auskomponieren und Improvisatorisches bleiben hier auffällig nah beieinander, was nicht nur zu Überlegungen zum Verhältnis von Entstehungsweise und auskomponierter Struktur einläßt, sondern darüber hinausgehend zu Fragen an den Werkcharakter eines Stückes, dem auch in der definitiven Fassung das improvisatorisch Entwurfhafte nicht verlorenging, das Beethoven so konsequent gegen die verfestigenden Komponenten des Komponierens komponiert hat, daß ein Maximum an Vollstreckung bzw. von Vollendung dem Interpreten zugesprochen wird. In welcher Weise dürfte man die „endgültige“ Fassung lediglich als Erweiterung des ersten Entwurfs, wie wenig als die neue Qualität, als das So-und-nicht-anders eines definitiv abgeschlossenen Werkes ansehen? – vergleichbar etwa jenen Hölderlin-Hymnen, deren Überlieferung die Philologie in Zweifel brachten, ob hier überhaupt auf eine endgültige Anordnung der auf den Manuskriptseiten als *membra disiecta* verteilten Zeilen hingezielt sei. Der Rezensierende respektiert einen Standpunkt, dem derlei fast auf Stockhausens *Klavierstück XI* zielende Vorausschau voreilig oder unseriös erscheint. Sie mag sich halbwegs rechtfertigen als Entsprechung zu der Distanz, den Beethovens neuartiger Blick auf ein zur Gestaltung anvisiertes Material zu den seinerzeit gängigen Normativen des Komponierens hält.

(Januar 1983)

Peter Gülke

Die Viola. Jahrbuch der Internationalen Viola-Forschungsgesellschaft 1980. Hrsg. von Wolfgang SAWODNY und 8 Mitarbeitern. Kassel–Basel–London: Bärenreiter (1981). 98 S.

Das Jahrbuch 1980 der Internationalen Viola-Forschungsgesellschaft wirft die Frage nach der Berechtigung eines solchen Unternehmens auf. Der spezialisierte „Nur-Bratscher“ ist schließlich erst eine Entwicklung unseres Jahrhunderts; früher spielten Geiger bei Bedarf „auch“ Bratsche, Unterschiede in der instrumentalen Technik gibt es ja nicht (die lesetechnische Hürde des Bratschenschlüssels ist kein wirkliches Problem). Warum dann also „Viola-Forschung“?

Der Grund dafür dürfte in der merkwürdigen Rolle liegen, die die Viola in unserer Musiktradition spielt. Als Ensembleinstrument spielt sie in Orchester- und Kammermusik eine buchstäblich zentrale, wenn auch meist nicht sehr prominente Rolle. Aber als Soloinstrument ist die Bratsche beinahe so exotisch wie das Saxophon; früher schrieben die Komponisten Soli und Konzerte natürlich für das Hauptinstrument der Geiger. Dieser Umstand hat die Viola und ihre Spieler sehr in Mißkredit gebracht, sie zum Gegenstand von unzähligen Witzen und wenig schmeichelhaften Späßen der Musikerkollegen werden lassen. Da ist es schon verständlich, daß man dem schlechten Image dieses schönen und reizvollen Instruments aufhelfen will.

Zur Bereicherung der vorhandenen Literatur kann man dreierlei unternehmen: 1. in Archiven graben in der Hoffnung, einmal nicht nur Zweit- und Drittklassiges zutage zu fördern; 2. Transkriptionen – da gibt es viele Möglichkeiten, aber auch viel Unsinniges (da ein Bratscher ohnehin zwei Schlüssel beherrscht, soll er noch den Baßschlüssel und das Oktavieren erlernen, dann kann er etwa Flöten- und Celloliteratur aus den Originalstimmen spielen); 3. Neukompositionen anregen – zweifellos die aussichtsreichste Möglichkeit, die Literatur zu bereichern.

In diesem Jahrbuch spiegeln sich solche Bemühungen. Alle Beiträge sind übrigens in Deutsch und Englisch abgedruckt. Da steht eine solide musikwissenschaftliche Untersuchung neben persönlichen Mitteilungen von eher familiärem Charakter; es gibt auch Beiträge, die gänzlich überflüssig sind, weil sie zu der beschriebenen Problematik nichts Produktives beitragen. Aber eine solche Mischung ist bei Jahrbüchern dieser Art nichts Ungewöhnliches.

(August 1982)

Christian Möllers

VLADIMIR KARBUSICKY: *Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken. München: Wilhelm Fink Verlag (1979). 250 S.*

Als Guido Adler 1885 zum ersten Mal den Begriff Systematische Musikwissenschaft gebrauchte, versuchte er, eine Teildisziplin vorzustellen, die die Gesetzmäßigkeiten der Musik in einem System zusammenfaßt. Guido Adler konnte noch ein Konzept präsentieren, das als Zusammenschau musikwissenschaftlicher Befunde eine Theorie der Musik vorsah. Zweifelhaft war damals allerdings schon, ob eine solche Theorie auch der Musikgeschichte übergeordnet werden könnte. Die Zweiteilung eines Faches, die die Historie nicht, wie es die Logik erfordert hätte, der Systematik subsumierte, schien Adler angemessen. Damit hatte er aber auf den Rang, der systematischen Ordnungen in anderen Fächern zukam, verzichtet. Als Folge sowohl der Entwicklung der Musik als auch der Orientierung von Musikwissenschaftlern am Historismus löste sich der Glaube an eine allgemeine Theorie der Musik auf. Nach dem zweiten Weltkrieg sank die Systematische Musikwissenschaft zur Grundlagenforschung herab, ohne daß Untersuchungen über den „Ton und seine Eigenschaften“ nennenswerte Ergebnisse hervorbrachten. Eine Neukonzeption zeichnete sich in den sechziger Jahren ab. Wie allgemein sie anerkannt wird, sei hier nicht entschieden.

Denn gegenwärtig existieren zwei voneinander abzugrenzende Begriffsbestimmungen. Einmal meint Systematische Musikwissenschaft eine Lehre des Musikverstehens, in deren Zentrum Wahrnehmen und Erkennen, Denken, Fühlen und Erleben stehen. Sie kann nur „systematisch“ einer Rezeptionsgeschichte zugeordnet werden. Karbusicky hat eine zweite damit nur teilweise kompatible Konzeption vorgestellt. Sie zeichnet sich am Rande ab in seinem vorwiegend Methoden und Techniken darstellenden Buch, das vor allem als Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten zu empfehlen ist (und auch aus Einführungstexten für Studenten hervorgegangen ist, vgl. S. 7) Karbusicky gewinnt dem Begriff Systematische Musikwissenschaft eine vorwiegend wörtliche Bedeutung ab. Wer systematisiert, ist jedoch nicht unbedingt ein Systematischer Musikwissenschaftler. Schon Albert Wellek hatte darauf hingewiesen, daß eine derartige Definition alles zum Gegenstand der Systematik machen würde und die Musikwissenschaft in einen syste-

matischen und einen unsystematischen Zweig gegliedert werden müßte. Darüber hinaus macht sich Karbusicky zur Gegenstandsbestimmung eine linguistische Unterscheidung zunutze. Er stellt der diachron, an der geschichtlichen Entwicklung orientierten Betrachtung einen Forschungsansatz gegenüber, der synchron mit Querschnitten arbeitend auf eine Struktur zielt.

Eine derart definierte Systematik gerät in Konkurrenz zu den strukturgeschichtlichen Konzeptionen der Historiker. Vielleicht ist die Schrift von Karbusicky am besten als ein Beitrag zur Diskussion der Frage zu charakterisieren, ob überzeitliche Festlegungen der Musikwissenschaft sowohl hinsichtlich ihres der Geschichte gewidmeten als auch hinsichtlich des als Systematik bezeichneten Teils möglich sind.

(Dezember 1982) Helga de la Motte-Haber

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilhelm BREDNICH. 26. Jahrgang 1981. Berlin: Erich Schmidt-Verlag 1981. 246 S.

Fraglos kommt diesem Periodikum als einem speziellen Publikationsorgan für Volksliedforschung große Wichtigkeit zu. Sein Inhalt – sinnvoll gegliedert in Aufsätze, Berichte, Besprechungen und kleinere Mitteilungen – ist repräsentativ für den Forschungsstandard der Disziplin in mehrfacher Hinsicht: in der Breite und Bedeutung der Frage- und Problemstellungen, in den methodischen resp. methodologischen Ansätzen und ebenso in den vorgelegten Ergebnissen, die schwerpunktmäßig den deutschsprachigen Raum betreffen, aber auch andere Sprachbereiche einschließen. Was diese Jahresbände weiter zur unerläßlichen Lektüre für den spezialisierten Volksliedforscher macht, der den Überblick über wissenschaftliche Produktionen und Tendenzen seines Faches einigermaßen sich sichern will, ist der sehr umfangreiche Besprechungsteil. Getrennt in Buch- und Schallplattenrezensionen, vermittelt dieser Part ein differenziertes Bild der Editions- und Publikationstätigkeit auf internationaler Ebene.

Band 26 nun enthält elf Aufsätze, deren Themen sich auf das deutschsprachige und anglo-amerikanische Gebiet beziehen und in ihrer historischen Tiefe das alte Volkslied bis zur gegenwärtigen Folklore und Straßenmusik umfassen.

Zwei Beiträge befassen sich mit dem Liedgut der Hutterer. Für Helen Martens (*Die Lieder der Hutterer und ihre Verbindung zum Meistergesang im 16. Jahrhundert*, S. 31–43), die sich schon in ihrer Dissertation damit beschäftigte, sprechen die Indizien in hohem Maße dafür, daß in deutschen Ländern des 16. Jahrhunderts enge Beziehungen zwischen dem Liedbestand der Hutterer und dem Meistergesang bestanden haben. Unter dem Titel *Beharrung und Wandel im Liedgut der hutterischen Brüder* (S. 44–60) leistet Rolf Wilhelm Brednich einen „Beitrag zur empirischen Hymnologie“. Er berichtet darin auch über seine Feldforschungen mit der Methode der teilnehmenden Beobachtung bei den Hutterern in Nordamerika.

Besondere Beachtung verdienen zwei wissenschaftstheoretisch ausgerichtete Abhandlungen, die sich mit der aktuellen Diskussion über Gegenstand, Methoden und Zielsetzungen der wissenschaftlichen Volkskunde bzw. Folklore auseinandersetzen. Für Hannjost Lixfeld (*Zur Kontextforschung in der Folklorewissenschaft der Vereinigten Staaten von Amerika*, S. 11–14) ergibt sich aus dem intradisziplinären Vergleich – wiewohl auf vorhandene Unterschiede in Semantik und Theorie und folglich auf die nicht völlige Fachäquivalenz hingewiesen wird –, daß nicht zufällig „eben in der nordamerikanischen Folklore die theoretische Debatte über die Kontextforschung in der direkten und gegenwärtigen Kommunikationssituation wesentlich früher und intensiver einsetzte und speziell anders fortgeschritten ist als in der deutschsprachigen Volkskunde, insbesondere der Erzähl- und Liedforschung, die zwar ebenfalls Fragen des soziokulturellen Kontextes aufwarf und zu lösen versuchte, aber doch in einer ihrer speziellen Entwicklung angepaßten Eigenart und unter selbstverständlichem Einbezug der gegenwärtigen wie der historischen Massenmedien und Massenkommunikation“ (S. 12). Lixfeld ortet einen wesentlich auf Sprachbarrieren beruhenden unzureichenden wissenschaftlichen Austausch zwischen den Kontinenten. Dieses Manko zu beheben und insbesondere Sprachbarrieren abzubauen, dient der von Lixfeld gemeinsam mit Fachkollegen aus den USA und aus der Bundesrepublik Deutschland entworfene Plan, repräsentative Abhandlungen „zur neueren Theoriegeschichte der Volkskunde wie der Folklore“ (S. 14) zu übersetzen, um so dem deutsch- resp. englischsprachigen Kollegen den Zugang zu erleichtern.

Beispielhaft begonnen und verwirklicht wird dieses Vorhaben mit dem zweiten theoretischen Beitrag von Dan Ben-Amos (Philadelphia/Pennsylvania, USA): *Zu einer Definition der Folklore im Kontext* (S. 15–30), eine Übersetzung von *Toward a Definition of Folklore in Context* aus dem Jahre 1971. Dieser Beitrag, amerikanischerseits besonders ausgiebig diskutiert, umreißt mit analytischem Scharfsinn die verschiedenen Ansätze zu einer Definition der Folklore und erläutert die Schwierigkeiten der Forschung, mit dem organischen wie überorganischen Phänomen Folklore definitorisch zurechtzukommen. Die Vielfalt versuchter Definitionen lasse sich prinzipiell drei Konzepten mit ihren jeweiligen besonderen Theorien zuordnen: Folklore als „ein Korpus des Wissens, eine Denkweise oder eine Art Kunst“ (S. 17). Folklore sei „kein Phänomen sui generis“ (S. 18), sondern existentiell immer von ihrem sozialen Kontext abhängig, wobei zwischen beiden dreierlei Beziehungen unterscheidbar seien: Folklore (a) als gemeinsamer, zumindest aber nicht esoterischer Besitz an Überlieferung, an Wissen des Volkes, (b) als Repräsentation einer kollektiven, konventionellen und spontanen Art des Denkens und (c) als Gemeinschaftsprodukt eines Schaffens- oder Wiederschaffensaktes mit den Leitgedanken der zeitlichen Tiefe und der mündlichen Tradition.

Um zu einer adäquaten Folkloredefinition zu kommen, plädiert Ben-Amos dafür, in Folklore „nicht eine Anhäufung von Sachen“ (S. 23) zu sehen; vielmehr sei sie in ihrer kulturellen und sozialen Einbindung als „fest umrissener, realer, künstlerischer und kommunikativer Prozeß“ (S. 24) zu untersuchen.
(August 1982) Alois Mauerhofer

LUCA MARENZIO: *The Secular Works, Band 7, Madrigali a Quattro, Cinque e Sei Voci, Libro Primo (1588)*, hrsg. von Steven LEDBETTER und Patricia MYERS. New York: Broude Brothers Ltd. 1977.

Sieht man von Alfred Einsteins Ansatz zu einer kritischen Gesamtausgabe ab (*Luca Marenzio, Sämtliche Werke*, Band 1 und 2 [= PÄM 4 u. 6], Leipzig 1929 und 1931), der aus politischen Gründen abgebrochen wurde, ist das vorliegende Unternehmen das erste, das in einer kritischen Gesamtausgabe Marenzios ca. 420 Madrigale zugänglich macht (bzw. machen wird).

Gleichzeitig ist eine kritische Gesamtausgabe sämtlicher Werke Marenzios im *Corpus mensurabilis musicae* (Nr. 72) in Arbeit (Bernhard Meier und Roland Jackson [Hrsg.]: *Luca Marenzio, Opera omnia*, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart; bisher erschienen Band I, 1978; II, 1976; III, 1979; IV, 1978. Davon enthält nur Band IV Madrigale: *Primo Libro de Madrigali a sei Voci* [1581] und *Secondo Libro de Madrigali a sei Voci* [1584]). Beide Gesamtausgaben richten sich in ihrer Anlage nach Emil Vogels *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens* (Band I, Berlin 1892). Daß die Ausgaben aufeinander Bezug nähmen, läßt sich aus den bislang erschienenen Bänden nicht erkennen – obwohl Ledbetter und Jackson den Artikel „Luca Marenzio“ im *New Grove Dictionary* (1980) gemeinsam bearbeitet haben.

Ledbetter und Myers haben ihre Ausgabe auf zwanzig Bände angelegt: achtzehn Bände Madrigale, ein Band Villanellen und Canzonette alla Napoletana sowie ein Band Miscellanea. Während alle anderen Madrigalbücher für eine grundsätzlich gleichbleibende Anzahl von Stimmen komponiert sind (wenn man vom letzten Stück für acht oder auch zehn Stimmen einmal absieht, das in manchen Büchern den krönenden Beschluß des Bandes bildet), enthält der vorliegende Band Madrigale zu 4, 5 und 6 Stimmen, dazu ein zehnstimmiges Madrigal für zwei Cori. Die von Marenzio 1588 veröffentlichte Sammlung für den „Ridotto“ des Widmungsträgers Graf Mario Villalacqua unterscheidet sich aber nicht nur dadurch von den anderen Madrigalbüchern, sondern auch durch den Stil (und den daraus offenbar resultierenden Mißerfolg): Das Buch steht nicht nur in der Mitte von Marenzios Schaffen, es bezeichnet auch einen stilistischen Wendepunkt.

Die Quellenfrage ist nicht kontrovers, da Marenzios *Madrigali a quatro cinque, et sei voci, Libro primo* nur noch in der Ausgabe von 1588 (Giacomo Vincenzi) erhalten sind. Daneben wurde Baldwins Manuskript, enthaltend die Nr. 2–6, 9–12, 14 und 15 der insgesamt fünfzehn Madrigale des ganzen Buches, von den Herausgebern für die Korrektur eines offensichtlichen Druckfehlers in Vincenzis Ausgabe herangezogen. Im kritischen Bericht, der auch auf die sprachlichen Vorlagen detailliert eingeht, werden die Abweichungen bei Baldwin im einzelnen angeführt.

Das Vorwort gibt ausführlich über editorische Prinzipien Rechenschaft, ein Anhang stellt die Probleme des Baldwinschen Manuskripts dar. Die Ausgabe basiert, wie schon gesagt, auf Giacomo Vincenzis Ausgabe von 1588. Die (seltenen) Abweichungen davon sind im Text selbst deutlich gemacht und im kritischen Bericht besprochen. Die originale *Misura di breve*, zu Marenzios Zeit eigentlich schon obsolet bzw. archaisierend für den *stile grave*, von Marenzio aber im vorliegenden Band (wohl) als Zeichen einer gewissen Klassizität im Ausdruck der „*meta gravità*“ verwendet, wird von den Herausgebern als 4/2 wiedergegeben. In der Akzidentiensetzung ist ein durchaus möglicher Kompromiß gefunden worden zwischen heutiger Praxis und der des 16. Jahrhunderts. Eine Inkonsequenz bzw. Unklarheit über die Quellenlage bleibt allerdings in der *Seconda parte* von *Senza il mio vago sol*, Takt 85 im Alto (S. 41), wo die Akzidentiensetzung von der sonstigen Praxis abweicht, und wo sich keine Bemerkung im kritischen Bericht findet. Dabei wäre gerade diese Stelle von besonderem Interesse. In Takt 86 desselben Madrigals ist dann zusätzlich der Zusammenklang und die Dissonanz im Alto höchst überraschend – ohne daß von der Textausdeutung dazu der geringste Anlaß bestünde! Sollte es sich dabei um einen Druckfehler handeln – findet sich doch in Takt 83 im Basso-Text auch ein fehlerhafter Bindestrich?

Die Interpunktion ist m. E. zu sklavisch-philologisch nach der alten – und damit entsprechend sorglosen – Praxis in den Stimmbüchern übernommen. Gemildert wird dieses wenig überzeugende Editionsprinzip durch die Voranstellung der Texte (mit entsprechender Quellenangabe) in richtiger Interpunktion. Diesen vorangestellten Texten ist eine „insofar as possible, line-for-line“ Übersetzung ins Englische beigelegt, ohne poetische Ambitionen, rein als Information, die allerdings das italienische Original nicht immer richtig wiedergibt (so z. B. gleich im ersten Madrigal).

Der Druck ist sehr übersichtlich. Man würde sich allerdings bei den fünfstimmigen Madrigalen zwischen den Akkoladen mehr Abstand wünschen. Doch wollen die wenigen kritischen Bemerkungen den Wert – auch den hohen Gebrauchswert für ein musizierendes Ensemble! – der sehr guten und vor allem sehr verdienstvollen Arbeit keineswegs schmälern.

(Januar 1983)

Hubert Meister

ALESSANDRO SCARLATTI: *Griselda*. Edited by Donald Jay GROUT. Elizabeth B. HUGHES, Associate Editor. Cambridge/Mass. und London: Harvard University Press 1975. 290 S. (*Harvard Publications in Music, 8: The Operas of Alessandro Scarlatti Vol. III.*)

Daß die Werke Alessandro Scarlattis zur wahrhaft bedeutenden, d. h. nicht zu der uns im Zuge einer nivellierenden Mode überschwemmenden Musik der Jahrzehnte um 1700 gehören, wurde zu unserer Zeit durch erneute Bemühungen um sie in Italien, England und Deutschland, vor allem aber in den USA deutlich. Mit der laufenden Edition der Opern, die wir Donald J. GROUT verdanken, wird zum ersten Mal das zentrale Schaffensgebiet Scarlattis systematisch erschlossen. Wenn ihr dritter Band so lange auf eine Anzeige warten mußte, ist dies zum Teil der Tatsache zuzuschreiben, daß die eigentlich unumgänglichen Revisionsberichte nicht mitveröffentlicht, sondern von der Harvard University gesondert erworben werden müssen (Edition S. 6, Anm. 2). Dies ist jedoch der Redaktion ebenso wenig gelungen wie dem Rezensenten in *The Music Review* (Jg. 38, 1977, S. 144), Malcolm BOYD, im Falle eines anderen Bandes. Ohne die „Critical Notes“ bleibt im Appendix der Varianten z. B. unverständlich, warum auf S. 259 und 261 einzelne Gesangsstellen ohne Instrumentalbegleitung erscheinen oder wohin die gestrichene Passage des Rezitativs 72 eigentlich gehört (S. 251).

Von diesem grundsätzlichen Einwand abgesehen ist die Edition nicht nur willkommen, sondern auch von gewohnter Solidität. Die Einleitung bringt u. a. einen konzisen Überblick über die Stoffgeschichte in Literatur und Oper. Einen detaillierten Vergleich der für Scarlatti entstandenen Libretto-Fassung von 1721 mit dem zugrunde liegenden Text Apostolo ZENOS hat GROUT bereits in der *Nuova Rivista Musicale Italiana* II, 1968, S. 207–225 geboten (entsprechend ist die Seitenangabe in der Edition S. 4, Anm. 1, zu korrigieren). Als den „anonymous arranger“ dieser Fassung (S. 4) hat Reinhard STROHM (*Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1979, S. 78) allerdings den Fürsten Francesco Maria RUSPOLI erkannt. Bei der Nennung des Librettos (Edition S. 7) hätte dessen Widmung an den Fürsten zitiert werden müssen, in der es heißt: „Questo Drama si dedica da per se stesso a V. Eccellenza, perchè è cosa, che deriva da V. Eccellenza medesima“ (Strohm, *Italieni-*

sche Opernarien des frühen Settecento II, Köln 1976 = *Analecta Musicologica* 16/II, S. 225). Selbstverständlich hätte bei der Vorstellung der autographen Partitur (Edition S. 6), deren zweiter Akt fehlt, die Aufschrift vermerkt werden sollen: „GRISELDA / OPERA 114 / Posta in Musica / Dal Cav. e Alessandro Scarlatti / Per S. Ecc. za Sig. Principe Ruspoli / In Roma Xbre 1720 e Genn. o 1721“ (siehe Plate IV zu GROUTS Aufsatz über *The Original Version of Alessandro Scarlatti's 'Griselda'* in der Westrup-Festschrift von 1975 (nach S. 102).

Die Editionsprinzipien (S. 8f.) sind die üblichen: weitgehende Originaltreue bei Modernisierung der Gesangsschlüssel. Aufgrund dieser Treue widersteht der Herausgeber z. B. der Versuchung, in der Arie 49 den nur stellenweise die Geigen verstärkenden Oboen ein eigenes System (mit vielen Pausen) einzuräumen. Ob die generelle Umschreibung des originalen, weitgehend triolierten $\frac{2}{4}$ -Taktes im Schlußsatz der Eröffnungssinfonie und in den Arien 31 und 49 als $\frac{6}{8}$ -Takt nicht das Bild etwas in Richtung aufs Beschauliche verfälscht, mag erwogen werden. In Nr. 31 führt dies jedenfalls an einigen Stellen zu für Scarlatti recht unüblichen Quartolen und Duolen (S. 89). Andererseits berührt es sympathisch, daß in der *Sinfonia per lo sbarco* des Anhangs (S. 237f.) die Achteltriolen nicht im Sinne heutiger Orthographie zu Vierteltriolen umgeschrieben sind.

Anderes lediglich Reproduzierte hätte wohl erläutert werden müssen. Z. B. bleibt unklar, wohin in Arie 15 die „Fermata del Sig. Tenore“ gehört (S. 57). In Sinfonia 56 dürfte die Bemerkung „Si fa seguito tutto“ eine Information für die zunächst allein einsetzenden Corni I sein (S. 145), während das unten auf der Seite gedruckte „Si fa seguito senza mai tornar da capo“ sicherlich an verkehrter Stelle steht. In dem Duett 86 wandelt Scarlatti auf besonders geistvolle Art das Da capo ab, indem er auf dem Sekundakkord über *es* das modifiziert wiederholte Ritornell einhalten läßt und durch die Bemerkung „Segue subito Scena X“ den unmittelbaren Anschluß an Rezitativ 87 vorschreibt, das über demselben *es* beginnt (S. 212 und 213). Daß dies aber erst für die Wiederholung gilt, hätte gesagt werden müssen.

Die Erläuterungen zu den „Instruments“ (S. 10) bedürfen der Ergänzung, daß Scarlatti – wie allgemein damals in Italien – seine Trompeten in Klangnotation (*D*-dur) schreibt und daß für die

Hörner dasselbe gilt, wobei diese allerdings eine Oktave tiefer klingen (vgl. Helmut Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1971 = MVM 19, S. 53 und 55f.).

Den von Malcolm Boyd genannten Corrigenda ist nur Weniges hinzuzufügen: S. 7, Z. 13/14 Bayerische Staatsbibliothek; S. 8, Z. 17/18 Teatro Capranica; S. 236, Z. 7 footnote 2. In der Arie „Pargoletto che porti felice“ des Anhangs ist die Textunterlegung des Taktes 62 undenkbar und hätte nicht nur „probably“ emendiert werden dürfen (S. 249). Der Fehler muß durch eine Abweichung Scarlattis vom hier durchgängigen Decasillabo entstanden sein, deren Motiv unbekannt bleibt. Ursprünglich könnte der Vers etwa „Perch'egl'arde di gioia ed Amor“ geheißen haben.

Die gestrichenen Takte zahlreicher Ritornelle, die Scarlatti nachträglich gekürzt hat, erscheinen im Anhang der Ausgabe. Die von Grout (auch in seinem Beitrag zur Westrup-Festschrift) erwoگenen Gründe für die Änderungen (S. 7f.) erscheinen plausibel. Trotzdem könnten einige dieser Fälle auch eine geschärfte Reflexion des Komponisten über die harmonische Kadenz dokumentieren. Deren (neue) Formelhaftigkeit deutet sich etwa in Takt 9/10 der Arie 17 an (S. 61), wo gegenüber der ursprünglichen Fassung (S. 254) der harmonisch unvorbereitete Quartsextakkord in einer vom Generalbaßdenken schon recht fernen Plötzlichkeit eintritt. Die Möglichkeit, zwei authentische Fassungen bzw. Entstehungsstadien studieren zu können, verleiht dieser Ausgabe noch einen besonderen Wert.

(Februar 1983)

Wolfgang Osthoff

Diskussionen

Daß ein Rezensent sich mit meinem Buch *Ernst Krenek – ein Komponist im Exil*, Wien 1980, in einer Nummer der *Musikforschung* (35, 1982, H. 3) gleich zweimal auseinandersetzt (S. 318ff., S. 277ff.), hat durchaus sein Schmeichelhaftes, selbst wenn es sich, wie in diesem Falle, um Verrisse handelt. Nun kann ich mit diesen durchaus weiterleben, ohne schamhaft mein Haupt vor der Zunft zu verhüllen, verraten sie doch weit mehr über den Rezensenten Giselher Schubert als über das Rezensierte. Die nicht abgeschreckten Leser meiner Arbeit werden zu-

dem unschwer bemerken, daß mit Ausnahme der Hinweise auf Irrtümer in der Werk- und der Plattenliste, auf drei vertauschte Fußnoten sowie auf einige falsche Zahlen im Inhaltsverzeichnis und bei Querverweisen, die mich selbst grämen, die Schubert aber zu Unrecht mir anlastet (das dürfte er als Profi eigentlich wissen), daß also mit diesen Ausnahmen seine Argumente durch die Überprüfung am Text fragwürdig werden. Nicht alle Leser von Rezensionen lesen aber auch das Rezensierte; gleichwohl haben sie Anspruch auf Information, nicht nur auf Wertung. Dies und der Umstand, daß Schubert nicht nur mich und mein Buch, sondern auch dessen „Gegenstand“ überaus hurtig aburteilt, veranlassen mich zu einer Erwiderung.

Die Crux mit Schubert ist, daß er die Darstellung komplexer Sachverhalte nachzuvollziehen offenbar nicht geneigt ist; entweder lehnt er sie als verwirrend ab, oder er verdreht bzw. vereinfacht sie unzulässig. Dafür nur einige Beispiele. Um die Ursache für Kreneks „politisches“ Exil herauszuarbeiten, habe ich versucht, seine Haltung zum Austrofaschismus in ihren Veränderungen, ihren Widersprüchen und ihrer Konsequenz (unbeirrte Ablehnung des Nationalsozialismus als Motor seiner politischen Neigungen) zu beschreiben, was kaum nötig gewesen wäre, wenn ich sie hätte verharmlosen wollen. Schubert greift nun eine pointierte Formulierung heraus, die im folgenden Text belegt wird, und bläht sie zum „paradoxen Tenor“ meiner sechzigseitigen Interpretation auf. Zuviel Ehre. Andererseits hält er mir Takt- und Geschmacklosigkeit vor, weil ich eine Tagebuchnotiz veröffentlicht habe (sollte ich doch Informationen unterdrücken?), die nach Schuberts geheimnisvollen Andeutungen im Lichte einer anderen Quelle Kreneks „Integrität“ als „zweifelhaft“ zu entlarven geeignet scheint. Ein starkes Wort, um einen schwachen Ausdruck zu wählen, für folgenden einfachen Sachverhalt: 1938 monierte Krenek bei sich die Neutralität seines Schweizer Mäzens Werner Reinhart, die hart an Begünstigung der Nazis heranreichte. Der Grund für die Veröffentlichung der Notiz war erstens die Beschreibung der Atmosphäre, in der der auf sein Immigrationsvisum wartende Krenek lebte, und nicht Polemik, denn zweitens sind die eminenten moralischen Schattenseiten der Neutralität der Schweiz gegenüber dem Dritten Reich keine Neuigkeit. Kreneks Sensibilität in politics hinderte ihn aber keineswegs daran, seiner Dankbarkeit für Rein-

harts Freundschaft und Großzügigkeit in Briefen Ausdruck zu verleihen, die Peter Sulzer veröffentlichte. Wo soll da ein Widerspruch sein, der Kreneks Integrität affizierte? (Schubert verzeihe mir das rhetorische Fragen, das er nicht mag, denn hier hat es auch sein Gutes: Ich müßte sonst seine Methode interpretieren, und das Resultat wäre unerfreulich.)

Die hier behandelten Argumente Schuberts sollen sein Urteil stützen, mein Buch sei nicht gelungen, weil ich niemals die nötige Distanz zu Krenek und seinem Werk gewonnen hätte. (Das gibt mir endlich nebenbei die Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß es sich bei meiner Arbeit nicht um eine „autorisierte“ Studie handelt, obwohl ich inzwischen mit Krenek befreundet bin. Was ich formuliert habe, ist meine Interpretation und nicht die Kreneks; aus guten Gründen habe ich mich kaum auf die Methode der „oral history“ verlassen.) An Schuberts Rezension vermißt man ein Eingehen auf meine Analysen; anscheinend hat er sie als unerheblich allenfalls überflogen, denn sonst wäre ihm vielleicht aufgefallen, daß erstens meine kritische Haltung gegenüber mehreren exemplarischen Werken Kreneks aus den vierziger Jahren unverkennbar ist (an ihnen wie an den gelungenen Opera habe ich künstlerische Exilfolgen aufzuspüren gesucht) und daß zweitens meine Schönberg- und Webern-Analysen (wie der Exkurs über Adorno) nicht nur als eigenständige Studien durchaus ihren Wert haben, sondern als Abgrenzung gegen die Krenek-Analysen sinnvoll für die Disposition der Arbeit sind.

Doch das gehört schon zum zweiten Vorwurf Schuberts gegen mein Buch: die angebliche Eile beim Verfassen, denn es erschien ja relativ pünktlich zu Kreneks Jubiläum 1980! Als Beleg reicht das natürlich nicht, das sieht auch Schubert ein, also müssen als Gründe her: Dispositionsmängel (dazu s. o.), die übrigens gegen Eile sprechen, stilistische Bedenklichkeiten (über die sich gewiß streiten ließe) und technische Mängel (dazu s. o.). Ein Mäuslein kam heraus.

Zum Schluß kommt noch ein Hieb gegen meinen einleitenden Bericht zur Exilforschung und die einschlägigen späteren Ausführungen, wo ich den Exilbegriff in seiner Problematik und Abgrenzung gegen die Emigration (keine Erfindung von mir . . .), die psychischen und künstlerischen Folgen des Exils (dazu gehört auch die Übertragung der realen Exilsituation auf frühere Lebensstationen, um sich mit ihr abfinden zu

können – eine verbreitete Reaktion) und die Geschichte der Exilforschung zusammenfasse und interpretiere. Das alles ist „unerträglich selbstgerecht“, weil ich die Umstände der Entstehung der Arbeit „nicht mehr (gar politisch) mitreflektiert“ hätte. Was soll das heißen? (keine rhetorische Frage). Aus meinem Vorwort geht deutlich hervor, was ich selbst mit dem Thema des Buches zu tun habe („kein Zufall“, von Schubert ins Gegenteil verdreht); wenn der Rezensent mit seiner Abqualifizierung aber meine Solidarität mit der politischen Einstellung, die zur Exilierung geführt hat, gemeint haben sollte, so spräche das für sich.

Es spräche nämlich von einer anderen Position, die ich in meiner Untersuchung über Hindemiths Schwierigkeiten mit dem Dritten Reich (auf Einladung des Hindemith-Instituts gehalten und nunmehr im *Hindemith-Jahrbuch 1980* veröffentlicht) kritisiert habe. Nun ist es unüblich, einen Aufsatz zu rezensieren; also muß meine Hindemith-Darstellung im Krenek-Buch erhalten, und über sie erregt sich denn auch Schubert in seinem Beitrag über Hindemith und Krenek.

Schubert ist dabei entgangen, daß ich mir in ihr nicht das Ziel gesetzt hatte, die Beziehung Kreneks zu Hindemith oder gar beider zueinander erschöpfend auszubreiten (da könnte ich noch einige ihm nicht bekannte Fakten beisteuern). Mir ging es darum, kurz darzustellen, was man bisher in der Hindemith-Rezeption übersehen hat, nicht das, was wohlbekannt ist. Daher gehen die Vorhaltungen über Unterlassungssünden am Thema vorbei. Wenn er aber darüber spekulieren möchte, warum ich schrieb, daß Krenek Eisler in einer schwierigen beruflichen Situation wohl nicht um Vermittlung bitten wollte, weil er ihn nicht gut genug kannte, so darf ich ihm vielleicht auf die Sprünge helfen: Der Kontext zeigt ja deutlich, daß es um ein mögliches Unterkommen beim Film und um die Zeit vom Sommer und Herbst 1946 ging, als die Kampagne gegen Eisler noch nicht einmal zu erahnen war, und nicht etwa um 1948.

Auch bei den übrigen Einwendungen Schuberts verweise ich auf den Kontext der betreffenden Passagen. Was die Ausführungen zu seinem Thema anbelangt, so gehört eine Kritik nicht hierher. Nur noch ein kleiner, durchaus zur Sache gehörender Exkurs: Daß Schubert als Autor eines neuen Hindemith-Buches die Ergebnisse meines Dokumentenstudiums über Hindemith im Dritten Reich ignoriert, muß er verantworten;

daß seine Erregung darüber aber den Hintergrund bildet für den Verriß meiner Arbeit, ist offensichtlich. Nur hätte er, der mir mangelnde Selbstreflexion in meiner Arbeit vorwirft, besser die Umstände seiner Rezension in dieser mitbedacht.
Claudia Maurer Zenck

Eingegangene Schriften

PETER ACKERMANN: Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ und die Dialektik der Aufklärung. Tutzing: Hans Schneider (1981). 167 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 9.)

MARIA ROSARIA ADAMO – FRIEDRICH LIPPMANN: Vincenzo Bellini. Biografia. Torino: Eri / Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana (1981). 576 S., Abb., Notenbeisp.

CHRISTOPH ALBRECHT: Interpretationsfragen. Probleme der kirchenmusikalischen Auführungspraxis von Johann Walter bis Max Reger (1524–1916). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1982). 283 S.

RUDOLPH ANGERMÜLLER: W. A. Mozarts musikalische Umwelt in Paris (1778). Eine Dokumentation. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1982. 351 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 17.)

RAIMUND BARD: Untersuchungen zur motivischen Arbeit in Haydns sinfonischem Spätwerk. Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag 1982. 319 S., zahlreiche Notenbeisp.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Monographie von Dieter REXROTH. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1982). 558 S., Notenbeisp., Faks., Abb.

GABRIELE CHRISTIANE BUSCH: Ikonographische Studien zum Solotanz im Mittelalter. Innsbruck: Musikverlag Helbling (1982). 111 S. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band VII.)

CARL DAHLHAUS: Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. München: R. Piper & Co. Verlag (1982). 165 S.

ARNFRIED EDLER: Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhun-

dert. Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag 1982. 447 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXIII.)

HANS HEINRICH EGGBRECHT: Die Musik Gustav Mahlers. München–Zürich: Piper-Verlag (1982). 305 S.

Encyclopedia of Music in Canada. Edited by Helmut KALLMANN, Gilles POTVIN, Kenneth WINTERS. Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press (1981). 1076 S., zahlreiche Abb.

HELLMUT FEDERHOFER: Heinrich Schenkers Verhältnis zu Arnold Schönberg. Sonderabdruck aus dem Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 118. Jahrgang 1981, So. 23. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1982. 11 S., Notenbeisp. (Mitteilungen der Kommission für Musikforschung Nr. 33.)

KAREN FORSYTH: Ariadne auf Naxos by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. Its Genesis and Meaning. Oxford: Oxford University Press 1982. 287 S., Notenbeisp.

ELISABETH HASELAUER: Handbuch der Musiksoziologie. Wien–Köln–Graz: Hermann Böhlaus Nachf. (1980). 232 S. (Böhlaus wissenschaftliche Bibliothek.)

WALTER HEIMANN: Musikalische Interaktion. Grundzüge einer analytischen Theorie des elementar-rationalen musikalischen Handelns dargestellt am Beispiel Lied und Singen. Köln: Musikverlage Hans Gerig (1982). 256 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Instituts für Musikalische Volkskunde an der Pädagogischen Hochschule Rheinland. Band IX.)

International Musicological Society: Report of the twelfth Congress Berkeley 1977. Ed. by Daniel HEARTZ and Bonnie WADE. Kassel–Basel–London: Bärenreiter / The American Musicological Society 1981. XX, 912 S., Abb., Notenbeisp., Tab.

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 25. Band 1981. Hrsg. von Konrad AMELN, Waldtraut-Ingeborg SAUER-GEPPERT, Alexander VÖLKER. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1981. XX, 206 S., Notenbeisp.

EKKEHARD JOST: Sozialgeschichte des Jazz in den USA. Originalausgabe. Frankfurt: Fischer Taschenbuchverlag (1982). 265 S., Abb.

WULF KONOLD: Das Streichquartett. Von den Anfängen bis Franz Schubert. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1980). 209 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 71.)

JOHN HENRY VAN DER MEER: Wegweiser durch die Sammlung historischer Musikinstrumente. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum (3. Aufl. 1982). 128 S.

FANNY MENDELSSOHN: Italienisches Tagebuch. Hrsg. von Eva WEISSWEILER. Frankfurt: Societäts-Verlag (1982). 187 S., Notenbeisp., Abb.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie V: Konzerte. Werkgruppe 14, Band 4: Klarinettenkonzert KV 622. Vorgelegt von Franz GIEGLING. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1982. 31 S.

Music from the Tang Court 1. Transcribed from the original, unpublished, Sino-Japanese manuscripts, together with a survey of relevant historical sources (both Chinese and Japanese), and with editorial comments by Laurence PICKEN. London: Oxford University Press (1981). 82 S.

JACQUES OFFENBACH: Hoffmanns Erzählungen. Phantastische Oper in fünf Akten. Libretto nach dem gleichnamigen Drama von Jules Barbier und Michel Carré von Jules BARBIER. Quellenkritische Neuausgabe von Fritz OESER. Deutsche Übertragung von Gerhard SCHWALBE. Vorlagenbericht zum Klavierauszug. Kassel: Alkor-Edition (1981). 224 S., Faks., Notenbeisp.

NINO PIRROTTA und ELENA POVOLEDO: Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi. Cambridge: Cambridge University Press (1982). XI, 392 S., zahlreiche Notenbeisp., Bildtaf. (Cambridge Studies in Music.)

FRED K. PRIEBERG: Musik im NS-Staat. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag (1982). 449 S.

DERRICK PUFFETT: The Song Cycles of Othmar Schoeck. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1982). VIII, 482 S. (Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Vol. 32.)

FRIEDRICH SCHNEIDER: Das Weltgericht. Hrsg. von Helmut LOMNITZER, Volker

KALISCH und Thomas KOHLHASE. München: G. Henle Verlag 1981. XIV, 288 S. (Das Erbe Deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Band 94, 3. Band der Abteilung Frühromantik.)

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Kammermusik. Band 8: Werke für Klavier und ein Instrument. Quellen und Lesarten. Bearbeitet von Werner ADERHOLD. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1982. 57 S.

Sequenzen. Hrsg. von Georg BERKEMEIER und Isolde Maria WEINECK. Münster: Selbstverlag der Westfälischen Wilhelms-Universität 1982. 331 S., graphische Darst., Abb. (Beiträge zur Westfälischen Musikgeschichte. Heft 17.)

Source Materials and the Interpretation of Music. A Memorial Volume to Thurston Dart. Ed. by Ian BENT. London: Stainer & Bell (1981). 473 S.

Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450–1580. Hrsg. vom Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel und vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz Berlin. Zusammengestellt und bearbeitet von Norbert BÖKER-HEIL, Harald HECKMANN und Ilse KINDERMANN. Band 2: Handschriften. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1982. XII, 355 S. (Catalogus Musicus X. RISM-Sonderband.)

RICHARD WAGNER: Lohengrin. Kompletter Text und Erläuterungen zum vollen Verständnis des Werkes. Hrsg. von Kurt PAHLEN unter Mitarbeit von Rosemarie KÖNIG. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1982). 301 S., Abb., Notenbeisp. (Opern der Welt.)

RICHARD WAGNER: Die Meistersinger von Nürnberg. Kompletter Text und Erläuterung zum vollen Verständnis des Werkes. Hrsg. von Kurt PAHLEN unter Mitarbeit von Rosemarie KÖNIG. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 473 S., Abb., Notenbeisp. (Opern der Welt.)

BRUNO WALTER: Gustav Mahler. Ein Porträt. Mit einem Nachwort und einer Diskographie neu hrsg. von Ekkehart KROHER. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1981).

131 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 72.)

EGON und EMMY WELLESZ: Egon Wellesz, Leben und Werk. Hrsg. von Franz ENDLER. Wien-Hamburg: Paul Zsolnay Verlag (1981). 293 S.

HERMANN WETTSTEIN: Thematische Sammelverzeichnisse der Musik. Laaber: Laaber-Verlag (1982). 268 S.

JOHAN WIKMANSON: II. Streichquartett A-dur. Hrsg. von Bonnie HAMMAR. Stockholm: Edition Reimers 1981. XVII, 30 S., 3 Faks. (Monumenta Musicae Svecicae. 10.)

HUGO WOHNFURTER: Die Orgelbauerfamilie Bader 1600-1742. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1981. XIV, 315 S., 34 Abb. (Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle Münster. Nr. 11.)

Mitteilungen

Es verstarben:

am 16. Dezember 1982 Prof. Dr. Arnold GEERING im Alter von 80 Jahren. Arnold Geering studierte in Basel Musikwissenschaft und Gesang und war daselbst Assistent und nach seiner Habilitation (1947) Privatdozent am Musikwissenschaftlichen Institut. 1950 wurde er als Nachfolger von Ernst Kurth auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Universität Bern berufen, den er bis zu seiner Emeritierung 1972 innehatte. Schwerpunkte seiner Forschung lagen einerseits auf der Schweizer Musik zur Zeit des Humanismus; zusammen mit Wilhelm Altwegg gab er in diesem Zusammenhang das Liedwerk Ludwig Senfls heraus. Andererseits beschäftigte er sich mit mittelalterlicher Mehrstimmigkeit vorab im deutschen Sprachgebiet. Geering war seinen Schülern ein warmherziger und hilfsbereiter Lehrer;

am 13. Januar 1983 Professor Dr. Rudolf REUTER, Münster, im Alter von 62 Jahren. Er wirkte seit 1948 als Lektor, seit 1966 als Professor an der Universität, wo er 1961 die „Orgelwissenschaftliche Forschungsstelle“ im Musikwissenschaftlichen Seminar gründete und diese einmalige Institution zu internationalem Rang führte. Seinen grundlegenden Büchern über den

Orgelbau auf der iberischen Halbinsel (1964) und *Die Orgeln in Westfalen* (1965) folgten zahlreiche Arbeiten zum Orgelbau, zur Orgeldenkmalpflege, zur Instrumentenkunde und zur Musikgeschichte Westfalens, darunter 1973 die *Bibliographie der Orgel*. Er wurde aus einer Fülle wissenschaftlicher und musikalischer Aktivitäten herausgerissen, darunter die Gründung des Orgelmuseums in Borgentreich und das Prodekanat im Fachbereich Philosophie. Universität und Stadt Münster werden seine warmherzige und engagierte Persönlichkeit schmerzlich vermissen; am 24. Januar 1983 Ulrich WETHMÜLLER, Eisingen-Rinteln, im Alter von 40 Jahren, am 15. März 1983 Prof. Dr. Dragan PLAMENAC im Alter von 88 Jahren.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Kurt von FISCHER, Erlenbach/Zürich, am 25. April 1983 zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Andreas LIESS, Wien, am 16. Juni 1983 zum 80. Geburtstag.

*

Herr Dr. Joachim DORFMÜLLER hat sich im Oktober 1982 an der Universität Duisburg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. (Habilitationsschrift: *Untersuchungen zur Tradition barocker Formen in der Orgelmusik seit 1960*).

Frau Dr. Marianne DANCKWARDT ist nach Habilitation an der Ludwig-Maximilians-Universität München (Habilitationsschrift: *Instrumentale und vokale Kompositionsweisen bei Johann Sebastian Bach*) die *venia legendi* für das Fach Musikwissenschaft verliehen worden.

Dr. Wolfgang VOIGT erhielt am 10. Februar 1983 vom Fachbereich Philosophie der Universität Münster die *venia legendi* für Musikwissenschaft. Der Titel der Habilitationsschrift lautet: *Dissonanz und Klangfarbe. Instrumentationsgeschichtliche und experimentelle Untersuchungen*.

Prof. Dr. Siegfried SCHMALZRIEDT hat einen Ruf als Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Karlsruhe erhalten.

Prof. Dr. Martin STAEHELIN, Bonn, hat den Ruf auf die C 4-Professur für Musikwissenschaft an der Universität Göttingen erhalten.

Dem Wissenschaftlichen Direktor Dr. Wilhelm PFANKUCH, Kiel, wurde vom Bundespräsidenten in Würdigung seiner Verdienste für das Musikleben in Schleswig-Holstein am 9. März 1983 das Bundesverdienstkreuz verliehen.

Am 22. März 1983 verlieh der Bundespräsident Herrn Dr. Erdmann Werner BÖHME, Wachtberg, in Würdigung seiner Tätigkeit für die Pflege des deutschen Volks- und Studentenliedes das Bundesverdienstkreuz am Bande.

Der Fachbereich Historisch-Philologische Wissenschaften der die Tradition der alten Albertus-Universität zu Königsberg/Preußen wahrnehmenden Georg-August-Universität zu Göttingen hat das Doktordiplom des Oberstudienrats a. D. Dr. Werner SCHWARZ, Nebel auf Amrum, erneuert, der 1932 mit seiner Arbeit *Robert Schumann und die Variation mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke* an der Königsberger Universität promoviert worden ist.

Die Künstlergilde e. V., Esslingen, hat für das Jahr 1983 den Johann-Wenzel-Stamitz-Preis an den in Detmold lebenden Komponisten Prof. Dr. Dietrich MANICKE verliehen.

Prof. Dr. Carl DAHLHAUS hielt in Jerusalem auf Einladung der Van Leer Foundation einen Vortrag über *Romanticism in Music: European and National*.

*

Im Rahmen des Linzer Bruckner-Festes findet vom 8. bis zum 11. September 1983 ein musikwissenschaftliches Symposium mit dem Generalthema *Brahms – Bruckner, Konzentration und Expansion* statt.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Kiel veranstaltet unter Beteiligung der Gesellschaft für Musikforschung vom 5. bis 10. Oktober 1983 ein Brahms-Symposium.

Das Zentralinstitut für Mozartforschung bei der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg veranstaltet vom 31. August bis 3. September 1984 in Salzburg eine wissenschaftliche Tagung über das Thema *Mozart 1784*. In Roundtables sollen folgende Themen abgehandelt werden:

Die Klavierkonzerte, Salzburger Werke Mozarts in Wiener Jahren, Mozart auf dem Theater heute. Daneben ist die Möglichkeit für freie Referate gegeben. Eine verbindliche Anmeldung wird bis 1. Januar 1984 erbeten und ist von der gleichzeitigen Einsendung eines Abstracts abhängig. Anfragen und Anmeldungen an: Tagung 1984, c/o Internationale Stiftung Mozarteum, Postfach 34, A-5024 Salzburg.

*

Die Verlage Costallat und Durand in Paris planen eine Ausgabe der vollständigen Werke von Claude Debussy. Die wissenschaftliche Verantwortung trägt ein von François Lesure geleiteter Redaktionsausschuß. Alle öffentlichen Bibliotheken und Privatsammlungen, die über Originaldokumente von Werken des Musikers verfügen (handgeschriebene Partituren, Korrekturabzüge, mit Anmerkungen versehene Ausgaben), sowie alle Forscher, die davon Kenntnis haben, werden gebeten, dies der Verlagsredaktion zu melden (François Lesure, 2 rue de Louvois, F-75002 Paris, France).

Im Auftrag des Musikwissenschaftlichen Seminars Detmold/Paderborn und des Lortzing-Archivs der Lippischen Landesbibliothek Detmold ist Frau Irlind Capelle zur Zeit mit einer Neuausgabe der Briefe Albert Lortzings beschäftigt. Personen, die im Besitz von Briefen Lortzings sind bzw. Kenntnis vom Verbleib derselben haben, werden gebeten, sich mit Frau Irlind Capelle, Spessartstraße 13/III, 1000 Berlin 33, oder dem Musikwissenschaftlichen Seminar, Allee 20, 4930 Detmold in Verbindung zu setzen.

Folgende Kritische Berichte der *Neuen Schubert Ausgabe* sind fertiggestellt: 1) zu Serie II/4, *Die Zauberharfe*, bearbeitet von Rossana Dalmonde, 2) zu Serie VI/6, *Streichtrios*, bearbeitet von Werner Aderhold. Sie sind bei der Editionsleitung, D-7400 Tübingen, Mohlstraße 54, im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv, D-3500 Kassel, Schloß Bellevue, Schöne Aussicht 2, und in den folgenden Bibliotheken zugänglich: Deutsche Staatsbibliothek, Berlin (Ost); Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin (West); Bayerische Staatsbibliothek, München; Österreichische Nationalbibliothek, Wien; Wiener Stadt- und Landesbibliothek.