

„Combinammo l'ossatura . . .“ Voltaire und die Librettistik des frühen Ottocento

von Sabine Henze-Döhring, Rom

Durch das musikhistorische Interesse an grundlegender Forschung auf dem Gebiet der Librettistik einerseits und das Einbeziehen von sogenannten Gebrauchstexten in literaturwissenschaftliche Untersuchungen andererseits ist die Beziehung zwischen Libretto und literarischer Vorlage Thema komparatistischer Analysen geworden. Für das frühe Ottocento sind vor allem die „fonti letterarie“ der Opern Gioachino Rossinis in zahlreichen, im *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi* erschienenen Aufsätzen nachgewiesen und mit den entsprechenden Libretti verglichen worden¹. Die Praxis, die Opernstoffe nicht zu „erfinden“, sondern „ossature“ nach bereits vorhandenen Texten zu entwerfen, weiterhin – wie den Aufführungsverzeichnissen der Theater zu entnehmen – zeitweise ganz bestimmte Dramen oder Prosadichtungen zu bevorzugen, läßt darauf schließen, daß die Librettisten ihre Vorlagen gezielt und mit einem besonderen literarischen Interesse auswählten. Vergegenwärtigt man sich jedoch anhand einiger der wenigen authentischen Zeugnisse zu diesem Problembereich, den Briefen Gaetano Rossis an Giacomo Meyerbeer², die Verfahrensweise, die bei der Anverwandlung der literarischen Texte für die Opernkomposition zugrunde gelegt wurde, dann ist zu bezweifeln, ob die dichterische Intention hierfür noch von Belang war. Rossis Beschreibung am Beispiel eines mit Meyerbeer geplanten Projekts, wie er schon bei der Lektüre das Handlungsgerüst zu konzipieren beginnt, läßt vielmehr einen rein handwerklichen, pragmatisch auf die Operaufführung bezogenen Umgang mit der Vorlage erkennen:

Io l'ho finalmente questa sospirata „Matilde“. – La leggo, ma non la divoro acciò mi rimangono impresse tutte, fino le espressioni, ch'io però raccolgo in un foglio, cominciando dal primo capitolo, e in prosecuzione: marco gli avvenimenti, e segno nell'angolo il numero del foglio in cui è descritta tale, e tale azione: – Così mi resta anche tutto sott'occhio, come un quadro, per poter conformare la mia ossatura, e per trovar subito situazioni, e parole³.

Eine komparatistische Untersuchung sollte nicht darauf beschränkt sein, Spuren der Dichtung im Libretto aufzuweisen, zu fragen, ob und mit welchen gattungsspezifischen Mitteln „Literatur“ der Oper zugeführt wird; sie müßte darüber hinaus zu klären versuchen, inwieweit die Tatsache der Adaptation für das „Endprodukt“ überhaupt von Relevanz ist und die Ergebnisse für die Opernanalysen fruchtbar gemacht werden können.

Die Beschränkung auf Tragödien Voltaires und die ihnen korrespondierenden Libretti ist nicht allein in der Anfang des 19. Jahrhunderts zu konstatierenden Häufigkeit ihrer

¹ B. Cagli, *Le fonti letterarie dei libretti di Rossini: Maometto II* (2 [1972], S. 10–32); *Bianca e Falliero* (1 [1973], S. 8–22). G. Carli Ballola, *Lettura dell'„Ermione“* (3 [1972], S. 12–19). Ph. Gossett, *The Tragic Finale of Rossini's Tancredi* (1–3 [1976]). P. Isotta, *Da Mosè a Moïse* (1–3 [1971], S. 87–117). S. auch P. L. Petrobelli, *Balzac, Stendhal e Rossini*, in: *Annuario del Conservatorio di Musica G. B. Martini*, Bologna 1970, S. 205–219.

² Die Briefe sind ediert in: Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. und kommentiert von H. Becker, Bd. 1, Berlin 1960.

³ Ebd., S. 474.

Verwendung als Vorlagen begründet⁴; Interesse kommt einer vergleichenden Betrachtung vor allem wegen des spezifischen literarischen Charakters der Voltaireschen Dichtung zu. Als in Szene gesetzte Träger religiöser und moralischer Wertvorstellungen aus dem Geist der Aufklärung scheinen diese Dramen spontan ungeeignet, Stoffe für eine Gattung zu liefern, die tendenziell mit immer weniger Worten die Essenz der Handlung herauszuarbeiten trachtete⁵.

Unter Zugrundelegung des oben formulierten Fragenkomplexes und mit Rücksicht auf das im zitierten Brief beschriebene praktische Verfahren Rossis wird die vergleichende Interpretation dreier Tragödien mit den entsprechenden Textbüchern nicht allein auf das „Ob“ und „Wie“ der Transformation des dramatischen Gehalts zielen, sondern auch – ganz am Handwerk orientiert – die Arbeitsweise des Librettisten zu rekonstruieren versuchen. Da von Rossi bekannt ist, daß er die französische Dichtung nicht im Original, sondern in italienischen Übersetzungen gelesen hat⁶, scheint es sinnvoll, die Analyse jeweils auf der Basis dreier Texte: Original, Übersetzung und Libretto anzulegen⁷.

Tancredi – Tancredi

Die Aktion der 1760 uraufgeführten Tragödie steht im Kontext der Besetzung Siziliens, das im Jahre 1005 im Westen (Palermo und Agrigent) von den Sarazenen, im Osten (Messina) von Byzanz okkupiert wurde; allein Syrakus – im 9. Jahrhundert ebenfalls von den Sarazenen erobert – konnte sich behaupten, drohte aber seine Freiheit aufgrund bürgerkriegsähnlicher, das kämpferische Potential schwächender Auseinandersetzungen zwischen einzelnen Familien der Stadt wieder zu verlieren. Hier setzt die Handlung ein, von deren Vorgeschichte zu erfahren ist, daß zu den Feinden Syrakus' einst fränkische Einwanderer gehörten, die inzwischen zwar verbannt wurden, deren Abkömmling Tancredi, in Diensten des Kaisers von Byzanz stehend, aber immer noch als Bedrohung empfunden wird. Es ist weiterhin zu erfahren, daß Tancredi am byzantinischen Hofe gemeinsam mit Aménaïde erzogen wurde, einer Tochter Argires aus Syrakus, die dieser aus Sicherheitsgründen dorthin geschickt hatte, und zwar wegen der erwähnten Bürgerkämpfe mit der Familie des Syrakusers Orbassan. Die Aktion beginnt mit Argires' Eröffnung des Plans, die Kampfkraft Syrakus' gegen die von Solamir geführten Sarazenen zu stärken, sich

⁴ Das nach E. Surian, *Prospetto cronologico (1800–1820) delle opere serie e semiserie rappresentate nei teatri di Bologna, Firenze, Genova, Milano, Napoli, Parma, Roma, Torino, Venezia* (in: *Atti del convegno della società italiana di musicologia „Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo“*, September 1982) (Druck in Vorb., Olschki, Florenz) und F. Stieger, *Opernlexikon*, Teil I, Tutzing 1975, erstellte Verzeichnis erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. *Adelaide di Guesclino* (Rossi/Mayr, Venedig: teatro la Fenice, 1. Mai 1799; Rossi/Gnecco, Florenz: teatro alla Pergola, autunno 1800); *Alzira* (Rossi/Manfroce, Rom: teatro Valle, 10. September 1810); *Maometto* (Romani/Winter, Mailand: teatro alla Scala, 28. Januar 1817); *Roma liberata* (?) (Ballani/Curci, Rom: teatro Alibert, primavera 1800); *Gli Sciti* (?/Niccolini, Mailand: teatro alla Scala, carnevale 1799; Rossi/Mayr, Venedig: teatro la Fenice, Februar 1800); *Semiramide* (Rossi/Rossini, Venedig: teatro la Fenice, 3. Februar 1823); *Tancredi* (Romanelli/Pavesi, Mailand: teatro alla Scala, 18. Januar 1812; Rossi/Rossini, Venedig: teatro la Fenice, 6. Februar 1813); *Zaire* (Botturini/Federici, Palermo 1799; Romani/Bellini, Parma: teatro Ducale, 16. Mai 1829; Romani/Gandini, Modena: teatro Ducale, 7. November 1829; Romani/Mercadante, Neapel, teatro San Carlo, 31. August 1831).

⁵ Vgl. dazu P. J. Smith, *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, London 1971, S. 194f.

⁶ Vgl. F. Cella, *Verso l'approdo romantico*, in: *La librettistica* (= *Storia dell'opera*, hrsg. von G. Barblan und A. Basso, Bd. III, 2), Turin 1977, S. 143–207, S. 174.

⁷ Nach folgenden Ausgaben wird zitiert: *Théâtre de Voltaire, édition stéréotype, d'après le procédé de F. Didot*, 12 Bde., Paris 1801, *Teatro francese tradotto, le tragedie di Voltaire*, prima edizione siciliana, 4 Bde., Palermo 1831/32; G. Rossini, *Tancredi*, Kl.-A. Ricordi, Mailand 1854 (PL. Nr. 26431–26462); *Maometto*, melodramma tragico in due atti, del Sig. Felice Romani, da rappresentarsi nel Regio Teatro alla Scala, il carnevale dell'anno 1817, Milano: Giacomo Pirola, *Semiramide*, melodramma tragico in due atti, opera completa per canto e pianoforte, Ricordi. Mailand o. J. (= Edizioni economiche Ricordi).

mit Orbassan zu versöhnen und als Beweis des Friedensbündnisses ihm Aménaide zur Frau zu geben. Der Realisierung dieses Plans steht jedoch entgegen, daß Aménaide erstens das aus Angst erwachsene, taktische Kalkül ihres Vaters als ehrenrührig empfindet und zweitens Tancredi liebt. Aus diesem Grund läßt sie durch einen Sklaven einen Brief an Tancredi, dessen Namen sie aus Vorsicht jedoch nicht erwähnt, übermitteln, in dem sie ihn um Hilfe bittet. Dieser Brief wird in der Nähe von Solamirs Lager abgefangen und Aménaide des unter Todesstrafe stehenden Paktierens mit dem Feind angeklagt. Mit der Ankunft Tancredes in Syrakus kommt es zu jener tragischen Verstrickung der Ereignisse, deren Opfer Tancredi ist: Mag er, der unerkannt bleibt, zunächst dem Gerücht an die bevorstehende Hochzeit Aménaides mit Orbassan keinen Glauben schenken, so ist er von der Schuld Aménaides überzeugt, als sie ihm auch der Vater bestätigt, zumal Solamir schon in Byzanz – wenn auch vergeblich – um Aménaide warb. Unter der Bedingung, seine Identität nicht aufdecken und nicht mit Aménaide zusammentreffen zu müssen, verspricht er allein um der Ehre der Familie wegen Argire Aménaides Rettung, die nach herrschendem Recht möglich ist, wenn Tancredi aus dem Zweikampf mit Orbassan siegreich hervorgeht und die Schlacht gegen Solamir besteht. Aménaide erfährt von ihrer Chance, durch Tancredi vor der Hinrichtung bewahrt zu werden, ohne sich dem Freund erklären zu können, so daß Tancredi nach wie vor im Glauben bleibt, für eine Schuldige zu kämpfen. So tritt er verzweifelt und mit der Sehnsucht an, nach dem siegreichen Ausgang sterben zu dürfen. Aménaide, die beim Aufbruch des Heers ein kurzes Zusammentreffen erzwingt, schenkt er kein Gehör. Verbittert, daß der Geliebte nicht unbeirrt an ihre Treue glaubte, sich als „grand homme“ der öffentlichen Meinung nicht widersetzte, empfindet Aménaide eine Rettung durch Tancredi nur als Schmach. Indem Aménaide ihren Vater Argire über den wahren Sachverhalt in Kenntnis setzt, die Identität des unbekanntenen Retters aufklärt und ihre Liebe zu ihm gesteht, bekommt die Handlung einen letzten Impuls. Beschämt über die Großmut des Geächteten und schockiert über seine eigene Verblendung, eilt er – und mit ihm Aménaide – zum Kampfplatz, um Tancredi die Nachricht zu überbringen. Nach Orbassans Fall und der Niederlage der Sarazenen kann Tancredi diese, selbst schwer verwundet, nur noch sterbend empfangen, wissend – und darin liegt die moralische Dimension der Tragödie –, daß er, obwohl alle äußeren Indizien für ihn sprachen, innerlich versagte, und zwar in dem Moment, als er von seiner „devise“ – „l’amour et l’honneur“ – abwich und seine Liebe verriet.

Die historische Situation bildet nunmehr den Ausgangspunkt für die Aktion und einen Personenkonflikt, der sich im dramatischen Entwicklungsprozeß zu verselbständigen beginnt, so daß die ausschweifenden Mono- und Dialoge über das eigentliche Thema – Ehre und Pflicht, Liebe und Treue – einen zunehmenden Grad an Autonomie gewinnen und den Fortgang der äußeren Handlung verlangsamen und hemmen. Die dramatische Konstellation verfestigt sich recht bald: Alle Informationen werden schon zu Beginn vermittelt, alle „Entscheidungen“ der Protagonisten fallen spätestens bis zum dritten Akt. Danach werden die Personen, wie von einem Selbstmechanismus gesteuert, Opfer einer Entwicklung, die sie nicht mehr beeinflussen können, der sie vielmehr bis zum tragischen Ende ausgeliefert sind. Dieser dramaturgischen Konzeption der Voltaireschen Tragödie steht die einer „opera seria“ des frühen 19. Jahrhunderts prinzipiell entgegen. Der äußere Eingriff, die Reduktion der fünf auf zwei Akte, beruht auf dem musikdramaturgischen Schema, nach einer als Chor/Solo-Szene angelegten Introduzierung, Solonummern oder kleineren Ensembles das Gesche-

hen am Ende des ersten Aktes in ein mehrsätziges Finale münden zu lassen, das zugleich den Kulminationspunkt der Handlung bildet, weiterhin darin, auch am Ende des zweiten Aktes mit einem größeren Finale oder einer szenenartig ausgeweiteten Solonummer einen Höhepunkt zu setzen, auf den die Aktion, sich langsam steigernd, allmählich zuläuft. Im Fall des *Tancredi* hatte dies zur Folge, daß der Librettist, um dem Komponisten die Voraussetzungen für einen wirkungsvollen „colpo di scena“ zu verschaffen, alle entscheidenden Handlungsmomente für das erste Finale aufsparen mußte. Um einerseits den Fortlauf der Musik jeweils möglichst kurz nur zu unterbrechen und die nötigen Informationen rasch im Rezitativ zu vermitteln, um andererseits in den großen Ensembles komplizierte Zusammenhänge mit nur wenigen Stichworten erhellen zu können, mußte außerdem der Text auf ein Minimum reduziert werden.

In Gaetano Rossis für Gioachino Rossini eingerichtetem Libretto (Venedig: Teatro la Fenice, 6. Februar 1813)⁸ entsprechen sich bis zur Eröffnung des Heiratsplanes und Aménaiides Reaktion darauf Tragödie und Textbuch in den Grundzügen (freilich entfällt der Dialog zwischen Argire und Aménaiide, in dem diese ihrem Vater die Ehrlosigkeit des Abkommens mit Orbassan vorhält und damit ihr Aufkünden der Gehorsamspflicht moralisch rechtfertigt). Mit dem unmittelbar anschließenden Auftritt Tancredis springt die Aktion jedoch bereits in den dritten Akt: Die Gründe, warum und mit welchem Inhalt Aménaiide *Tancredi* den Brief geschrieben hat (nur die Tatsache wird beiläufig erwähnt), die Information, daß der Brief bereits abgefangen wurde und dies das Todesurteil für Aménaiide bedeutet, werden nicht vermittelt. Abweichend von der Tragödie, erfindet Rossi im folgenden „situazioni“, die kontinuierlich zum ersten Finale hinführen: Mit der Begründung der wachsenden Bedrohung durch Solamir drängt Argirio erneut zur Hochzeit (Arie); weiterhin kommt es zu einem Zusammentreffen zwischen Aménaiide und Tancredi (Duett). Mit den Vorbereitungen zu der bevorstehenden Hochzeit zwischen Aménaiide und Orbazzano wird ein äußerer Rahmen gebildet, der die Ereignisse bis zum ersten Finale zusammenhält. Im Verlauf dieser Vorbereitungen wird das Fest jedoch zweimal verhindert, zum einen durch Aménaiides definitive Erklärung, Orbazzano nicht heiraten zu wollen (woraufhin Tancredi Hoffnung schöpft), zum anderen mit Orbazzanos Verlesung des abgefangenen Briefes Aménaiides. Statt der Hochzeit ist die Reaktion auf diese Eröffnung Gegenstand des Finales (Tancredi glaubt nun fest an Aménaiides Untreue; Argirio und Orbazzano geben ihrem Entsetzen über die vermeintliche Konspiration mit Solamir Ausdruck und verkünden, daß Aménaiide das Todesurteil erwarte). Während im Drama dieser Zustand, daß alle von Aménaiides Schuld überzeugt sind, kontinuierlich entsteht, konstruiert Rossi die beschriebene Situation, um einen Kulminationspunkt zu schaffen, der die Konfrontation der dramatischen Kräfte mit einem Schlage erhellt. Im Unterschied zu Voltaire, der die äußeren Ereignisse stets zugunsten der Reflexion zurückdrängte, stellt Rossi sie in den Vordergrund und findet noch neue hinzu. Dies hat nicht nur zur Folge, daß der über das Liebesverhältnis hinausweisende Begründungszusammenhang von Aménaiides und *Tancredi*'s Handeln unberücksichtigt bleibt, sondern auch, daß den Ereignissen ihre tragische Dimension genommen wird. Diese besteht darin, daß *Tancredi* aufgrund aller Anzeichen an Aménaiides Untreue glauben muß (der leidende Vater überbringt ihm das

⁸ Weitere Adaptationen der Voltaireschen Tragödie werden von Ph. Gossett, *The Tragic Finale of Rossini's Tancredi*, a. a. O., S. 12 ff., nachgewiesen.

Schuldbekennnis der Tochter, die zunächst noch annehmen mußte, über den wirklichen Adressaten gäbe es keinen Zweifel; der vermeintliche Adressat Solamir warb schon in Byzanz um Aménaide; es kommt zu keinem Zusammentreffen der Protagonisten, das die Mißverständnisse hätte ausräumen können). Im Libretto hingegen wird von Solamirs einstiger Zuneigung nichts bekannt; es wirkt unwahrscheinlich, daß Tancredi allein dem Wort seines erklärten Feindes Glauben schenkt; ebenfalls unwahrscheinlich ist – darauf weist schon Philip Gossett hin⁹ –, daß es während der längeren Unterredung der Protagonisten (Duett) zu keiner Erklärung kommt. Das tragische Mißverständnis bei Voltaire gerinnt bei Rossi mithin zu einer aus Leichtgläubigkeit erwachsenen Täuschung.

Auch im zweiten Akt lehnt sich Rossi zunächst eng an die Vorlage an. Rückgreifend auf eine Szene aus dem zweiten Akt der Tragödie, setzt er zu Beginn eine Chor/Solo-Szene, die unmittelbar vor Unterzeichnung des Todesurteils den Konflikt des Vaters zwischen staatsmännischer Pflicht und Tochterliebe zum Ausdruck bringt; hieran schließt sich eine Soloszene Aménaides an (Beteuerung der Unschuld, Klage über ihr Schicksal, daß Tancredi sie für schuldig hält). Mit der Szene unmittelbar vor der festgesetzten Hinrichtung Aménaides (hier II, 3, im Drama III, 6) folgt Rossi wieder dem Handlungsverlauf der Tragödie – dies freilich mit dem entscheidenden Unterschied, daß bei Voltaire Tançrèdes Erklärung, für Aménaide gegen Orbassan einzutreten, nach dem längeren Dialog mit Argire, in dem er sein Handeln mit der Pflicht dessen Familie und Syrakus gegenüber begründet, erfolgt, während Rossi die Szenen vertauscht, der Begründungszusammenhang für Tancredis Eintreten mithin fehlt, auch in der Szene mit Argirio (Duett) nicht näher erläutert wird. Kurz bevor das Heer zur Schlacht gegen die Sarazenen aufbricht – nach der Niederlage Orbassans nun unter Tançrèdes Führung – hebt Tançrède noch einmal, angeregt durch Aldamons Einwand, daß Aménaide vielleicht doch unschuldig sei, all die Gründe hervor, die ihn zu der Überzeugung von ihrem Verrat gebracht haben. Dies alles übergeht Rossi und greift lediglich Tançrèdes Aussage auf, daß er den Tod suche, da mit dem Bewußtsein von Aménaides Schuld das Leben keinen Sinn mehr für ihn habe. Nach der dritten Szene des vierten Aktes (Aufbruch des Heeres) übernimmt Rossi nur noch die äußeren Ereignisse aus Voltaires Drama, also die Aufdeckung von Aménaides Unschuld (die im Unterschied zur Tragödie nicht dem Vater, sondern über Isaura dem Vertrauten Tancredis, Roggiero, entdeckt wird), das Aufsuchen Tançrèdes, dem die Nachricht davon überbracht wird, der Kampf gegen die Sarazenen etc. Inhaltlich hingegen weicht Rossi jetzt völlig ab und dies aus gattungsspezifischen Gründen. Obwohl es schon um 1813 Ausnahmen gab, war es nicht Usus, „opere serie“ tragisch enden zu lassen, sondern ein „lieto fine“ zu setzen. Folglich wandelt Rossi die Handlung dergestalt ab, daß Tancredi während der Schlacht vom sterbenden Solamir die Wahrheit erfährt. Damit ist die Voraussetzung dafür geschaffen, daß alle Personen gleichzeitig ihrer Zufriedenheit über den Ausgang der Ereignisse Ausdruck geben können.

Versucht man nun auf den Begriff zu bringen, wie Rossi mit seiner Vorlage verfährt, so ist zunächst festzustellen, daß er den „plot“ übernimmt, freilich nur in Grundzügen und unter Abwandlung des tragischen Ausgangs zum „lieto fine“; dabei kommt es ihm nicht darauf an, jene Stringenz und innere Logik der Handlung beizubehalten, die erst ihre Tragik hervorbringen. Auch geht es ihm nicht darum, mit den Mitteln der „opera seria“ Voltaires

⁹ Vgl. ebda., S. 16.

„Lehre“ umzusetzen. Die Charaktere sind um jene Dimension reduziert, die über den Privatkonflikt hinausweist. Auffällig ist, daß Rossi alle äußeren Handlungselemente aufgreift, die „avvenimenti“, denen er noch einige hinzufügt, und daraus eine Aktion formt, die der Vorlage nurmehr ähnelt, vor allem jedoch den musikdramaturgischen Prinzipien der „opera seria“ angepaßt ist: dies nicht nur durch Beibehaltung der typischen Verlaufsschemata von *Introduzione* und *Finali*, sondern auch durch die Integration von Handlungselementen, aus denen sich an zentralen Stellen der Oper Arien und Duette für die Protagonisten formen ließen.

Bei der Einrichtung des Textes hält sich Rossi nur punktuell an Voltaire oder an die Übersetzung Agostino Paradisi (1736–1783). Ein genauer Vergleich zwischen Textbuch und italienischer Übertragung läßt erkennen, daß es vor allem in den Nummern keine einzige Übereinstimmung gibt. Diese hat Rossi frei formuliert. Lediglich in den Rezitativen findet man – wenn auch selten – Anklänge an die Vorlage, besonders deutlich an wichtigen, von Rossi ziemlich genau übernommenen Mono- oder Dialogen. Als Beispiel sei die Szene herausgegriffen, in der Tancredi öffentlich erklärt, für Aménaide eintreten und sich dem Zweikampf mit Orbassan stellen zu wollen:

Voltaire (Paradisi)¹⁰ III, 6

Ma pur fermate e la fatal vendetta
Sospendete, o ministri. O cittadini,
Sia noto a voi, che la difesa io prendo
Della donzella e cavalier io sono.

...
...

Te, superbo Orbazzan, te chiamo e sfido.
Vieni a perir per la mia destra, o a tormi
Col tuo ferro la vita. Il tuo valore
Senza fama non è. Tu qui primiero
Siedi al comando e ne se' degno forse.
Dunque a te del cimento il pegno usato
Al piede or gitto. Osi del suol levarlo?

Rossi II, 6

Fermate!
Io l'accusata donna
Difendo, o Cavalieri . . .

Or tu, superbo
Usurpator de'beni altrui, tiranno
Entro libera terra, ecco se ai core,

L'usato pegno accetta
Della mia sfida, e della mia vendetta.

Rossis Kompilationstechnik läßt sich an diesem Beispiel gut erkennen: Entscheidende Stichwörter der Rede werden herausgegriffen¹¹, und mit diesen wird möglichst knapp die Aussage getroffen.

Es sollte in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, daß in einer späteren Aufführung des *Tancredi* (Ferrara: Teatro Comunale 1813) der „lieto fine“ zurückgenommen wurde und, Voltaire entsprechend, die Handlung tragisch endete. Die Textrevision¹² wurde nicht von Rossi, sondern von Luigi Lechi¹³ vorgenommen, Rossini selbst besorgte die musikalischen Änderungen. Während Philip Gossett die nicht nur auf die Handlung, sondern auch auf die Dichtung übergreifende Annäherung an Voltaire auf exaktere Lektüre des Originals zurückführt¹⁴, scheint – nach Gegenüberstellung von Paradisi und Lechis Fassung – wohl eher die italienische Übersetzung Vorlage gewesen zu sein:

¹⁰ *Le tragedie di Voltaire*, a. a. O., Bd. 3.

¹¹ Rossi beschreibt dieses Verfahren in einem Brief an Meyerbeer vom 12. April 1823: „Io li (es handelt sich um die Bände für das Projekt *Matilde*) leggerò, rileggerò con tutto l'interesse, e farò le mie rimarche, cogliendo le situazioni, ed'espressioni più marcate, e ne conformerò l'ossatura detagliata come mi prefigete“ G. Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, a. a. O., Bd. 1, S. 472.

¹² Abgedruckt in: Ph. Gossett, *The Tragic Finale*, a. a. O., S. 17 ff.

¹³ Zu Luigi Lechi vgl. ebda., S. 26–29.

¹⁴ Ebda., S. 21.

Voltaire (Paradisi) V, scena ultima

Di tue lagrime dovrei
Or consolarmi, ma lasciarti è forza.
Quanto è dura la morte! ah! che s'appressa.
Argirio, or m'odi. Ecco quel degno oggetto,
Che sua fede mi diè. De' tuoi sospetti
Ecco la pura vittima innocente.
Deh! la sua mano timida congiungi
Alla mia destra sanguinosa. Io voglio
Portar meco alla tomba il dolce nome
Di suo consorte, e di tuo figlio insieme.

...
...

E patria e sposa a vendar son giunto.
Abbastanza ho vissuto. I fiati estremi
Io spiro in mezzo a lor, degno d'entrambi,
A entrambi caro. I miei desir son paghi.
Amenaide mia!

... Non piaccia
A te seguir questo infelice amante
Giura, serbati in vita ...

Lechi, scena ultima¹⁵

Quel pianto
Mi scende al cor ... ma ... o dio ... lasciarti io
deggio.
Già la morte s'appressa ... io già ... la sento.
Argirio, ascolta, ecco de' voti miei ...

...

Or la mia destra insanguinata unisci;
Di sposo ... il nome porterò alla tomba
E tu sarai mio padre? – A vendicare

La mia patria ... la sposa ...
Vissi, ..d'entrambe degno.. amato, io spiro
Ora d'entrambe in seno
Ogni mio voto ... e già ... compito .. appieno.
Amenaide ... serbami
Tua fè .. quel .. cor ch'è mio,
Ti lascio ... ah! tu di vivere
Giurami, ... sposa ... addio.

Obwohl sich Lechi inhaltlich sehr eng an Voltaire anlehnt, verfährt er bei der Einrichtung des Textes für die Komposition (Recitativo accompagnato und Cavatina-Finale) ähnlich wie Rossi: Alle wichtigen Wörter werden direkt übernommen, die Rede wird jedoch erheblich gekürzt.

Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète – Maometto

In seiner Dedikation der *Lettre au Roi de Prusse* („Rotterdam ce 20 janvier 1742“) erläutert Voltaire die hinter seiner Tragödie stehende Idee, am Beispiel dieses Propheten all jenen „horreur“ aufzuweisen, den der Fanatismus eines Religionsstifters hervorbringen kann: „l'amour du genre humain et l'horreur du fanatisme, deux vertus qui sont faites pour être toujours auprès de votre trône, on conduit ma plume“. Dramatische Träger dieser beiden „vertus“ sind Zopire, „sheik“ in Mekka (wo die Handlung auch spielt), und eben Mahomet, ein von Zopire Verbannter, der inzwischen jedoch, von anderen Völkern verehrt, zu Macht und Einfluß gelangt ist und seine einstige Vaterstadt bedroht. Opfer dieser Auseinandersetzungen wurden durch Mahomet Zopires Frau, Tochter und Sohn (die Kinder werden irrtümlich für tot gehalten, wie sich im Laufe der dramatischen Entwicklung herausstellt), durch Zopires Hand starb Mahomets Sohn. Mit dem Rat des Senators Phanor, um der weiteren Bedrohung durch Mahomet zu entgehen, Frieden mit ihm zu schließen, beginnt die Handlung. Dieser Vorschlag wird von Zopire strikt zurückgewiesen, und zwar mit der Begründung, daß ein Frieden mit diesem Verräter dem Volk nur Verderben bringen könne. Ebenso kategorisch äußert sich Zopire auch gegenüber Omar, einem Gesandten Mahomets, der ihm das Friedensangebot überbringt, und warnt vor falschen Prophetien und religiösem Fanatismus, als Omar die nahende Weltherrschaft Mahomets verkündet. Dialogen zwischen Omar und Mahomet (II, 4) und zwischen Mahomet und Zopire (II, 5) sind die wahren Hintergründe dieses in Wirklichkeit nur scheinbaren Friedensangebots zu

¹⁵ Ebda.

entnehmen. Das Porträt, das Mahomet selbst von sich entwirft, stellt ihn als einen Machtmenschen dar, der von zwei Ideen besessen ist, die er mit allen Mitteln zu realisieren beabsichtigt: von seiner Weltherrschaft, die er mit der Unterwerfung Mekkas zu stabilisieren trachtet, und von einer Ehe mit seiner einstigen Sklavin Palmire, die ihm Zopire inzwischen genommen hat und die er als Preis für den Frieden zurückfordert (in Wirklichkeit ist Palmire die totgeglaubte Tochter Zopires, wie Mahomet Omar gesteht). Zopire entgegnet Mahomet mit aller Schärfe, daß er zu einem Friedensschluß nicht bereit sei, selbst dann nicht, als er erfährt, daß seine Kinder als Sklaven einst in die Hand seines Kontrahenten gelangt waren und noch leben. Dies begründet er mit dem aus Gottlosigkeit erwachsenen, mit Demagogie erfüllten Machtstreben Mahomets. Die Entgegnung Zopires bildet den Höhepunkt der inneren Handlung, der Auseinandersetzung um Gott und Gerechtigkeit, um Verheißung und Herrschaft. Mahomet vermag folglich nur mit einer auf Zopires Ermordung zielenden Intrige, sich dem Gegner zu widersetzen. Dieser Plan ist von dem weiteren Gedanken getragen, daß Seide, der Geliebte Palmires (der in Wirklichkeit ihr Bruder und damit der Sohn Zopires ist), als Mahomets Rivale getötet werden müsse. Dessen Abhängigkeit von seinen religiösen Verheißungen ausnutzend, bestimmt Mahomet Seide zum Mörder Zopires, dessen eigenen Vaters, und nimmt ihm mit dem Hinweis auf seine göttliche Sendung den Schwur ab, diese Tat auszuführen. Um auch Seides Tod zu garantieren, bekommt er heimlich ein erst nach längerer Zeit wirkendes Gift verabreicht. Seide versucht zunächst vergeblich, den Mord zu verüben, schon zuvor sinniert er mit Palmire über eine heimliche Neigung zu Zopire, die zu Vertrauen führen könnte, wenn Mahomets Lehre dies nicht verbieten würde. Religionsgeschichtliche Belehrungen des Propheten, die den Mord noch stärker als göttlichen Auftrag erscheinen lassen, räumen letztlich Seides Zweifel, daß eine solche Tat gottgewollt sein könne, aus; auch der Wunsch, auf Dauer mit Palmire vereint zu sein, veranlaßt ihn schließlich, den Auftrag auszuführen. Durch Hercide, der Zopires Kinder einst raubte, über Phanor werden Palmire und Seide, wird sterbend Zopire des Verwandtschaftsverhältnisses gewahr (IV, 5). Sich des Wahns und seiner Schuld bewußt werdend, bittet Seide um den Tod durch des Vaters Hand. Dieser vergibt jedoch seinen Kindern und verweist auf die Bestrafung Mahomets durch das aufgebrachte Volk. Als Mahomet von Hercides Verrat erfährt und seinen Plan gestört sieht, zumal Palmire und das Volk sich ihm widersetzen (Seides Tod ist ja gewiß), gibt er ein letztes Beispiel seiner demagogischen Macht: Der Wirkung des Gifts vertrauend, bittet er Gott, als höchster Richter den Schuldigen zu strafen. Als Seide sterbend zusammenbricht, entfernt sich das Volk, überzeugt von Mahomets Sendung. Nur Palmire entzieht sich durch Suizid seinem Willen und zerstört damit seine Heiratspläne. Im Kampf jener beiden „vertus“ konnte sich trotz der Unterwerfung Mekkas und trotz der Vernichtung der Familie Zopires der „amour du genre humain“ im Glauben an einen „dieu plus équitable“ letztlich behaupten. Diese Selbsterkenntnis gewinnt auch Mahomet, der, um sein eigentliches Ziel betrogen, weiß: „Mon empire est détruit, si l’homme est reconnu.“

Felice Romani, der das Libretto für Peter von Winters gleichnamige¹⁶ Oper (Mailand: Scala, 28. Januar 1817) verfaßte, geht bei der Bearbeitung dieser Tragödie im Prinzip

¹⁶ In der Literatur, zuletzt im Werkverzeichnis des Artikels *Winter* im *New Grove*, wird häufig irrtümlich, offensichtlich in Anlehnung an Rossinis Oper, der Titel *Maometto II* genannt. Rossinis Oper hat jedoch eine ganz andere Stofftradition (Della Valle, *Anna Erizio*). Der Analyse zugrunde liegt das Libretto der Erstaufführung (vgl. Anmerkung 7).

ähnlich vor wie Rossi bei *Tancredi*: Die fünf Akte werden auf zwei reduziert; wichtige Handlungselemente des zweiten Aktes (z. B. Mahomets/Omars Plan, Zopire von Seide ermorden zu lassen) werden für einen „colpo di scena“ im ersten Finale aufgespart, der – wie in *Tancredi* – vermittelt eines Briefes ausgelöst wird (aus dem von Zopire überbrachten Brief geht hervor, daß Maomettos Friedensangebot eine List ist); unmittelbar nach der Introduziona (I, 3) fügt Romani, abweichend von Voltaire, eine Chor/Solo-Szene für einen wirkungsvollen Auftritt der Protagonistin ein. Ebenfalls gattungsbedingt, nämlich zur Gestaltung von szenenartig ausgeweiteten „Nummern“, ist die stärkere Beteiligung des „popolo“, für dessen Integration in Chor/Solo-Szenen, in der Introduziona und in den Finali Romani „situazioni“ erfindet, die aus dem Kontext der Voltaireschen Dichtung entwickelt werden. Als Beispiel sei hier Omars Ansprache an Palmire und Seide (II, 2) erwähnt, in der er von der Akklamation des von Mahomet angetragenen Waffenstillstands durch das Volk gegen den erklärten Willen Zopires berichtet. Romani formt aus diesem Bericht eine Chor/Solo-Szene (I, 8): Die Parteigänger Maomettos verkünden die Bereitschaft der Einwohner Mekkas, ihren einstigen Mitbürger vertrauensvoll zu empfangen (Chor); dies bestätigt der „popolo“ (Chor); hieran schließt sich eine Ansprache Maomettos mit der Bitte um Frieden und Vertrauen an (Recitativo accompagnato und Arie), der schließlich alle vereint zustimmen (Cabaletta). Die Technik Romanis, der sich auch hierin von Rossi unterscheidet, sich bei der Gestaltung der einzelnen Nummern auch von schlecht zu bearbeitenden Passagen der Tragödie anregen zu lassen, tritt bei dieser Szene besonders deutlich hervor. Anstatt die fraglichen Situationen frei zu erfinden, versucht er, aus der vorgegebenen indirekten Rede direkte Aktion zu gestalten.

Wie Rossi ist auch Romani gezwungen, die ausschweifenden Mono- und Dialoge erheblich zu kürzen, und wiederum entfallen jene Szenen, die das eigentliche Thema der Tragödie, die Auseinandersetzung um den Religionsstifter und Demagogen, zum Inhalt haben. Anders als bei Rossi wird der philosophische Aspekt zwar nicht völlig außer acht gelassen, jedoch so sehr reduziert, daß er kaum wahrnehmbar ist. Die Anklage Zopiros (I, 11) scheint sich – wie schließlich auch das erste Finale suggeriert – gegen einen arglistigen Machtmenschen zu richten, nicht gegen den falschen Propheten, der im Namen Gottes die Weltherrschaft für sich beansprucht und die Täuschung des Volkes um dieser Idee willen legitimiert.

Der tragischen Entwicklung nimmt Romani die Spitze, wenn er – hier wiederum dem Gebot des „lieto fine“ folgend – Palmira den Suizid nur wünschen läßt, statt sie mit dem vollzogenen Selbstmord jenen höchsten moralischen Anspruch einklagen zu lassen, der ihr bei Voltaire zukommt. Aber gerade der „fine“ ist auch ein wichtiger Beleg dafür, daß Romani sich in größerem Maße als Rossi der Vorlage verpflichtet fühlt. Während letzterer im *Tancredi* jene Konstruktion erfand, die es erlaubte, aus der Tragödie eine dramatische Handlung mit glücklichem Ausgang zu formen, mildert Romani das tragische Ende nur ab, nimmt ihm durch das Wegfallen von Mahomets Schlußmonolog auch die philosophisch-politische Dimension.

Abgesehen davon, daß Romani sich ebenfalls von der „Idee“ der Tragödie entfernt, ist seine größere Nähe zu Voltaire jedoch unübersehbar. Vor allem im zweiten Akt folgt er weitgehend dem äußeren Verlauf der Handlung. Engeren Bezug nimmt Romani aber auch bei der Gestaltung des Textes, und dies tritt wiederum besonders deutlich beim Vergleich

zwischen Libretto und italienischer Übersetzung (von Melchiorre Cesarotti [1730–1808])¹⁷ hervor. Romani scheint bei der Lektüre noch häufiger als Rossi „espressioni marcate“ vermerkt zu haben, die er dann wörtlich in seinen Text übernahm:

Voltaire (Cesarotti) IV, 3
S: Che vuoi, Palmira,
Che trasporto ti guida in questi luoghi

P: Qua mi guida
Lo spavento e l'amor: ah mio Seide,
Io ti bagno di lagrime la mano
Santamente crudel: che sacrificio
Orrendo, oimè, devi offrire! a Dio
Tu vuoi dunque ubbidir?

S: Oh di quest'alma
Adorata sovrana, o mia Palmira (...)
(...) E che far degg' io? (...)

P: Io son prezzo del sangue
Del misero Zopiro?

S: Il Ciel, Maometto,
Lo decretò.
(...)

P: Io fremo.

S: Basta t'intendo (...)

P: Io? qual sentenza? e che ti dissi? (...)

S: L'ordine è disposto
Del sacrificio (...)

P: Lui morir per la tua man! tutto il mio sangue
Mi s'è gelato per orror. Seide...
Eccolo. Ah giusto cielo!¹⁸

Romani II, 7

S: In questo luogo orrendo a morte sacro
Chi ti guida, o Palmira?

P: Amor, spavento,
un rio presentimento
Che mi lacera il cor. – Compir vuoi dunque
L'orribil sacrificio?

S: Oh mia Palmira!
Parla: che far degg'io?
Deh! tu rischiara l'intelletto mio.

P: Che posso dir? Al par del tuo smarrito
Si turba il mio pensier. – E il prezzo io sono
Del sangue di Zopiro?

S: Iddio lo vuole,
Lo comanda il Profeta.

P: Ah! se favella
Così possente voce, ed altra via
Per esser tua non vi è...

S: Che far dovremo?

P: Allor...

S: Proseguì.

P: Io fremo.

S: Assai parlasti.

P: Io! che mai dissi? oh! cielo!

S: Morrà Zopiro.

P: Eccolo.

S: Taci.

P: (Io gelo).

Die vergleichende Analyse zweier zeitlich nur unwesentlich auseinanderliegender Libretti verschiedener Autoren mit den entsprechenden Dramen Voltaires läßt – trotz aller individuellen Charakteristika – im wesentlichen die konstanten Verfahrensweisen erkennen, die bei der Bearbeitung der Tragödien zu „opere serie“ zugrunde gelegt wurden. Diese sind im Kontext der Librettistik des frühen Ottocento zu betrachten, die von folgender, in Zusammenhang mit der Geschichte der „opera seria“ stehenden Entwicklungstendenz geprägt war: stets ein Mehr der Aktion, der inneren wie der äußeren, in den musikalischen Nummern zu erfassen und den Umfang der Rezitative auf ein Minimum zu reduzieren. Diese Tendenz zeichnete sich schon im späten 18. Jahrhundert bei der Bearbeitung der Dramen Metastasio ab und wird um die Jahrhundertwende in der Weise bestimmend, daß

¹⁷ *Le tragedie di Voltaire*, a. a. O., Bd. 1.

¹⁸ Da es hier lediglich auf eine Gegenüberstellung der korrespondierenden Textstellen ankommt, wurde der Dialog entsprechend gekürzt. Auslassungen sind durch (. .) angezeigt.

die dramaturgische Konzeption nach dem Vorbild der „opera buffa“ jenem oben beschriebenen Schema: Introduzione – Solo- bzw. Chor/Solo-Szenen, Ensembles – Finale folgte. Weitere Konsequenzen dieser opernästhetischen Entwicklung waren eine extreme Verknappung des Textes – er mußte so angelegt sein, daß mit möglichst wenigen Worten der dramatische Sachverhalt erhellt werden konnte – und eine spezifische, auf die musikalische Umsetzung zielende Einrichtung des Textes^{18a}. Dieses Verhältnis zwischen „Dichter und Komponist“ formulierte E. T. A. Hoffmann in seiner gleichnamigen Erzählung mit folgendem Bild:

Ich möchte sagen, der Operndirektor müsse, dem Dekorationsmaler gleich, das ganze Gemälde nach richtiger Zeichnung in starken, kräftigen Zügen hinwerfen, und es ist die Musik, die nun das Ganze so in richtiges Licht und gehörige Perspektive stellt, daß alles lebendig hervortritt und sich einzelne, willkürlich scheinende Pinselstriche zu kühn herausstreichenden Gestalten vereinen¹⁹.

Es ging mithin um die Herausbildung jener „Opernsprache“, die Verdi um die Mitte des 19. Jahrhunderts als „parola scenica“ bezeichnete.

Auch die Handlungsverläufe der dramatischen Vorlagen konnten nicht übernommen, sondern mußten – dies wurde schon in den Analysen exemplifiziert – dem dramaturgischen Schema der „opera seria“ (Stichwort: „colpo di scena“ im ersten Finale) angepaßt werden. Und noch ein weiterer Aspekt ist in diesem Zusammenhang zu berücksichtigen: Je weniger Raum die Rezitative einnehmen durften, um so mehr mußte der „plot“ vereinfacht werden. Die zahlreichen Ungereimtheiten vor allem in Rossis Libretto, an denen sich die Kritik oftmals entzündet, sind weniger ein Beweis für mangelnde Klarheit des Denkens als für die große Schwierigkeit, alle notwendigen Details der Handlung und deren in der Regel komplizierte Vorgeschichte in dem vorgegebenen Rahmen insoweit zu berücksichtigen, daß alle Handlungselemente folgerichtig miteinander verbunden sind. Nimmt man Rossis Ausführungen, worauf es ihm bei der Konzeption der Libretti ankam, wörtlich, dann stellt sich ohnehin die Frage, ob die – aus heutiger Sicht – bemängelte „Unlogik“ der Handlung von den Zeitgenossen als Defekt betrachtet wurde:

Ho l'antica idea di Velluti d'un „Disertore“, carattere Russo moderno, e Polacco: due padri anticamente amici, – divisi da' partiti: uno che s'uni à Caterina nella divisione della Polonia, l'altro rimaso vero Polacco: – questi è sospetto, – si vigila – il figlio dell'altro s'innamora d'una Polacca oscura, essendo alla frontiere . . . va à visitarla, è riamato – il padre lo accarrezza, gli concede elga se s'unisce al suo partito – Un segnale: s'attacca, si sorprende quel castello . . . un generale arriva . . . è Livesko, il padre del giovine . . . il rivale del padre d'elga – i due nemici – e il giovine è sorpreso frà i ribelli . . . disertore . . . arrestato . . . e belle situazioni nel secondo atto: – Il carattere moderno Russo – e Polacco è diversione in Teatro da' continui costumi, o di Cavalieri, o d'Orientali, o de' rari Romani, e Greci: – Velluti è passionatissimo di tale fatto, e di tal vestiario²⁰.

Offensichtlich kam es – bei weitestgehender Schematisierung des „plots“²¹ eher auf die großartigen, bühnenwirksamen Szenen an, in denen sich die dramatischen Konflikte gleichsam bildhaft ausdrücken ließen. Auch wenn man konzidiert, daß die Konzeption

^{18a} Diese Entwicklung ist in Zusammenhang mit der Ablösung des „recitativo secco“ durch das „recitativo accompagnato“ zu sehen.

¹⁹ E. T. A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder I, Gesammelte Werke in Einzelausgaben* Bd. 4, Berlin (DDR), Weimar 1978, S. 111.

²⁰ G. Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, a. a. O., Bd. 1, S. 500.

²¹ Rossis Handlungsskizze liegt in der Tat vielen Libretti dieser Zeit zugrunde.

solcher Szenen eine spezielle Vorliebe und Begabung Rossis war²², ist nicht zu übersehen, daß es eine allgemeine Tendenz der „opera seria“ dieser Zeit war, „quadri“ zu entwerfen, und daß unter diesem Gesichtspunkt die Opernstoffe ausgewählt wurden.

Hierin mag auch einer der Gründe liegen, warum im frühen Ottocento verstärkt Voltaire-Tragödien als Vorlagen benutzt wurden. Kann man schon nach der Analyse von *Tancredi* und *Maometto* davon ausgehen, daß es mit Sicherheit nicht die hinter den Dramen stehenden, aus der Philosophie der Aufklärung erwachsenen „Ideen“ waren, die das Interesse an Voltaire weckten, denn diese kamen in den Libretti gar nicht mehr zur Geltung, so können nurmehr das historische und ethnische Ambiente²³ sowie die ungewöhnlichen dramatischen Vorwürfe Anlaß für eine Bearbeitung geboten haben. Die Art und Weise, wie Rossi zehn Jahre nach *Tancredi* Voltaires *Sémiramis* für Rossini (Venedig: Teatro la Fenice, 3. Februar 1823) anverwandelt hat, erhärtet diese These und soll im folgenden unter jenem Aspekt betrachtet werden.

Sémiramis – Semiramide

Obwohl Rossis Technik bei der Konstruktion der „ossatura“ für *Semiramide* in vielen Punkten mit der an der *Tancredi*-Bearbeitung zu beobachtenden übereinstimmt, weicht er doch in einem ganz entscheidenden Punkt von seinem (und auch Romanis) Verfahren ab. In den analysierten Libretti waren es vor allem die ersten Finali, die, losgelöst von der dichterischen Vorlage, frei konzipiert waren und als Höhepunkte der Aktion den in den Dramen nicht vorhandenen „colpo di scena“ enthielten. In der *Semiramide* verhält es sich umgekehrt. Gerade die Finali decken sich hier ziemlich exakt mit den entsprechenden Szenen bei Voltaire (III, 6 und V, 8), dagegen weicht Rossi beim Handlungsverlauf stärker als in *Tancredi* von der Vorlage ab. Dies hängt damit zusammen, daß schon Voltaire mit der Geistererscheinung einen „colpo di scena“ in die Tragödie integriert hat und *Sémiramis* (Erstaufführung: 29. August 1748) damit eine Sonderstellung innerhalb seines Œuvres einnimmt²⁴. Da es in diesem Kontext auf das spezielle Problem der Adaptation größerer Szenenkomplexe ankommen und nicht die Bearbeitung der Tragödie insgesamt zur Diskussion stehen soll, bleibt die Wiedergabe des Handlungszusammenhanges auf die entsprechenden Szenen beschränkt.

Gegenstand des ersten Finales (bei Voltaire des Schlusses des dritten Aktes) ist Semiramides Wahl des Arsace zum Ehemann und zum neuen König von Babylon. Es schließt weiterhin die Reaktion auf diese Wahl ein, die bei allen anderen Protagonisten nur Entsetzen auslöst (Arsace sieht sich um seine Ehe mit Azema gebracht, für Assur ist der Thron verloren, Oroes kennt das Geheimnis des durch diese Ehe vollzogenen Inzests); es umfaßt das Erscheinen der „ombra“ des Nino, des ermordeten Ehemannes Semiramides und Königs von Babylon, sowie dessen Forderung, daß Arsace, den er als Nachfolger akzeptiert, zuvor noch ein Opfer darbringt, um die an ihm begangene Schuld zu sühnen.

Zunächst zu Voltaire: Schauplatz ist ein reich geschmückter, großer Saal, in dessen Zentrum ein Thron plaziert ist, um den sich die Satrapen gruppieren. Weiterhin sind mehrere Würdenträger, der Oberpriester Oroès mit den Magiern, Assur und Arzace

²² Vgl. dazu L. Miragoli, *Il melodramma italiano nell'Ottocento*, Rom 1924, S. 73.

²³ *Alzire* z. B. spielt in Peru.

²⁴ Vgl. dazu Voltaires der Tragödie vorangestellte *Dissertation sur la tragédie ancienne e moderne*, in: *Théâtre de Voltaire*, a. a. O., Bd. 5, S. 233–259.

anwesend, in der Mitte Sémiramis mit Azéma und ihren Hofdamen; im Hintergrund sind Wachen postiert. Oroès verkündet die bevorstehende Wahl und weist darauf hin, daß der Entscheidung Gehorsam entgegengebracht werden müsse, was Azéma, Assur und Arzace schwören. Danach richtet Sémiramis das Wort an die Anwesenden und nennt nach weitreichenden Ausführungen über ihre bisherige Herrschaft und die Hintergründe ihrer Entscheidung den Namen des Erwählten. Als scharfer Kontrast zum Wortreichtum der Ansprache wirkend, drückt sich das Entsetzen Azémas, Assurs, Arzaces und Oroès' über diese Wahl in nur kurzen Schreckensausrufen aus. Unmittelbar anschließend sind Donnergeräusche wahrnehmbar, das Grab öffnet sich und der „Schatten“ des Ninus erscheint und wendet sich in der oben beschriebenen Weise an die Umstehenden. Arzace stimmt der Forderung zu, der Schatten entfernt sich, das Grab schließt sich wieder und mit Sémiramis' Bitte an das Volk, Arzace und ihr beizustehen, schließt der Akt.

Rossi übernimmt diese Szene mit nur wenigen inhaltlichen Veränderungen und paßt sie auf sublimale Weise dem musikdramaturgischen „Rhythmus“ eines Seria-Finales an. Der Schauplatz, ein „luogo magnifico“ im Königspalast mit Blick auf Babylon, ist noch prächtiger als in der Tragödie gestaltet: Assur, Arzace und der (von Rossi eingeführte) indische Prinz Idreno nehmen jeweils mit ihrem Gefolge an dem Geschehen teil. Weiterhin ist das Volk im Hintergrund des Platzes versammelt. Anstelle von Oroès verkünden „popolo“ und „magi“ (Cori) das bevorstehende Ereignis. Die Forderung der Gehorsamspflicht stellt Semiramide. Aus diesem Handlungselement (Forderung und Schwur) formt Rossi eine Soloszene, in die die Gesangsphrasen der anderen Protagonisten als „pertichini“ eingeflochten sind. Sémiramis' Erläuterungen der Hintergründe ihrer Wahl, die Rossi wohl nur als Rezitativ hätte konzipieren können, entfallen, lediglich die Bekanntgabe des Erwählten wird aus Sémiramis' Ansprache übernommen. Die Reaktion auf diese Verkündigung übernimmt Rossi weitgehend wörtlich (flieht darüber hinaus jedoch die durch die zugefügte Nebenhandlung entstehende Verbindung Idrenos mit Azema ein):

	Voltaire (Cesarotti) III, 6 ²⁵		Rossi I, 13
S: Magi, Popoli, prenci, udite, quest'eroe, Questo re, questo sposo, eccolo, è Arsace.	S:	E quest'eroe A voi caro, al cielo, a me... Questo sposo, questo re... Adoratelo...in Arsace.
Az:	Arsace? oh tradimento!		
Ars:	Io! come?	Ars:	Io?...
Ass:	Arsace? Oh vendetta! oh furor!	Ass e Idr:	Che intendo!
Ars:	Credimi... (ad Azema)	Coro:	Viva Arsace!
Or:	Oh Dei! Allontanate questi orrori.	Or:	(Quale orror!)
		Ass:	(Oh furor!)

Entscheidende Veränderungen sind erst im Moment der Störung dieses Zeremoniells zu konstatieren. Während sich in der Tragödie die Ereignisse nach der Wahrnehmung des Donners überstürzen, verlangsamt sich der Aktionsverlauf in der Oper in extremer Weise. Die Personen, eben noch individuell auf Semiramides Eröffnung reagierend, vereinigen sich mit einem Schlage und geben ihrem Schrecken über das Geräusch Ausdruck („Qual mesto

²⁵ *Le tragedie di Voltaire*, a. a. O., Bd. 2.

gemito“). Und dieser Augenblick vergegenwärtigt nicht allein die plötzliche Besinnung auf ein äußeres Ereignis, er bildet zugleich den Höhepunkt der inneren Handlung und artikuliert die Spannung, der die Personen durch das Geschehen ausgesetzt sind. Diesem Augenblick soll die Musik, deren Basis Rossis Texteschub bildet, in einem „kontemplativen Ensemble“ Dauer verleihen. Das musikdramaturgische Prinzip, die Reaktionen auf ein schreckliches Ereignis ‚festzuhalten‘, um das ihnen zugrunde liegende dramatische Potential zu exponieren, kommt auch im weiteren Verlauf dieser Szene (Reaktion auf die Geistererscheinung und die Forderung nach dem Opfer) zur Geltung.

Was Rossi auch in dieser Tragödie von seiner Vorlage übernimmt, wenn auch auf andere Weise, sind „*espressioni marcate*“ und vor allem die „*ossatura*“, die er einer musikdramaturgischen Ausformung unterwirft. Darüber hinaus greift er diese Szenenkonzeption Voltaires (im zweiten Finale hält er sich entsprechend dem ersten an die Vorlage), und zwar unabhängig vom Handlungsverlauf der Tragödie, noch ein weiteres Mal auf. Während die Tragödie mit der Rückkehr Arzaces nach Babylon beginnt (im Libretto I, 5), eröffnet Rossi die Aktion mit einer großen Tempelszene: Der Oberpriester Oroe, zunächst in Kontemplation verharrend, verspricht Baal, den Augenblick der Rache und Gerechtigkeit zu erwarten, wendet sich schließlich an das herbeiströmende Volk und veranlaßt die Öffnung der Tempeltüren. Während sich das Volk gruppiert (Chor), nähern sich in einem festlichen Aufzug der indische Prinz Idreno mit seinem Gefolge sowie Assur in Begleitung von Satrapen und Sklaven, der den Anlaß dieser Zusammenkunft verkündet. Semiramide wird den Nachfolger von Ninus' Thron ernennen, auf den Assur Ansprüche erhebt. Oroes von Entsetzen erfüllte Reaktion löst nun ihrerseits einen Moment der Kontemplation aus, in der sich die drei Protagonisten, Oroe, Idreno und Assur, eine Störung der Ereignisse vorausahnend, vereinigen (Terzett). Diese Eintrübung wird mit der Ankündigung der Königin und ihres Gefolges (Chor) jedoch wieder aufgehoben. Und wenn Rossi nun statt eines Solos der Protagonistin, wie es in nahezu allen *Seria*-Einführungen dieser Zeit üblich ist, ein Quartett nach Auftritt der Königin konzipiert, das die Konzentration der Protagonisten vor dem großen Ereignis sammelt, so kann man sich den Effekt, den diese musikdramaturgische Innovation ausgelöst haben muß, nicht faszinierend genug vorstellen, zumal Rossi dieses Ensemble ganz statuarisch und streng komponiert. Ungewöhnlich für eine *Introduzione* ist ebenfalls der Schluß dieser Szene: Während Semiramide den Namen des Erwählten zu nennen im Begriff ist, schlägt ein Blitz ein, das heilige Feuer am Altar erlöscht und der Tempel wankt. Dies deuten alle Beteiligten als ein schreckliches Omen und verlassen rasch den Tempel. Rossi konstruiert somit auch für die *Introduzione* einen „*colpo di scena*“, wie er bislang nur in den *Finali* üblich war. Der Librettist war sich der Neuartigkeit dieser Szene offenbar bewußt, wenn er Meyerbeer gegenüber hervorhebt: „*Feci un' Introduzione, alla Meyerbeer = anche la Colbran comparisce nella Introduzione: Una pompa, un quadro imponente* –“²⁶.

Und damit kann wieder an Rossis Fazit: „*Combinammo l'ossatura*“ angeknüpft werden, das er Meyerbeer unmittelbar nach seiner Ankunft in Bologna mitteilte²⁷, wo er in enger Zusammenarbeit mit Rossini das Libretto für diese letzte italienische Oper des Komponisten anfertigte. Nicht als „Aufklärer“ lenkte Voltaire mithin das Interesse der Librettisten

²⁶ G. Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, a. a. O., Bd. 1, S. 446.

²⁷ Brief vom 10. Oktober 1822, vgl. ebda., S. 443.

im frühen Ottocento auf sich, sondern als Schöpfer brauchbarer Handlungsgerüste und wirkungsvoller Theatereffekte, die ohne Rücksicht auf den ästhetischen Kontext, in den sie in den Tragödien gestellt worden waren, den Zwecken der „opera seria“ zugeführt wurden. Nachdem die Dramen Metastasios – in welcher Bearbeitung auch immer – ihre Bedeutung für die Librettistik verloren hatten, suchte man entsprechend der schon im späten 18. Jahrhundert einsetzenden musikalisch-dramatischen Entwicklung der Gattung nach Vorlagen und Stoffen, die in größerem Maße den oben skizzierten musikdramaturgischen Erfordernissen entgegenkamen. Man bearbeitete „opéras comiques“ (Cherubinis und Gaveauxs), französische Dramen (Pixérécourts und Bouillys), Romane und Erzählungen Scotts, Moores und Byrons, Dramen Shakespeares und eben auch die Tragödien Voltaires: alle unter den von Rossi umrißhaft mitgeteilten ästhetischen Prämissen²⁸.

So wenig diese komparatistische Untersuchung Aufschluß über Voltaire und über das Weiterleben seiner Tragödienstoffe auf der Opernbühne geben konnte, eben weil die Dichtung nicht mehr beim „Wort“ genommen, sondern nurmehr als Steinbruch, als Lieferant von „plots“ und „quadri“, benutzt wurde, so sehr gewährte sie doch Einblick in die Werkstatt der Librettisten, in ein unpräntiöses, auf einen einzigen Zweck ausgerichtes Handwerk: mit der Einrichtung von Textbüchern die Voraussetzung für jene Kunstwerke zu schaffen, die der Komponist mit ihnen zu gestalten vermochte.

„Man überlege sich nur Alles, sehe, wo Alles hinausläuft!“ Zu Robert Schumanns „Hugenotten“-Rezension

von Michael Walter, Marburg

Nur wenige der Rezensionen, die Robert Schumann verfaßt hat, sind historisch so bedeutsam und interessant wie die Besprechung der *Hugenotten* von Giacomo Meyerbeer¹. Ihre Auswirkungen sind bis heute feststellbar. Schumanns *Fragment aus Leipzig* steht auch noch in jüngster Zeit in abgewandelter, gleichwohl jedoch in wirkungsvoller Weise im Hintergrund des Verständnisses der Grand Opéra. Das „legitime Interesse“² Schumanns wird häufig nicht im geringsten angezweifelt, und kaum ein Autor verzichtet in diesem Zusammenhang auf einen kleinen Stich gegen die „große Oper“³: ein Begriff, der im allgemeinen unreflektiert in assoziativen Zusammenhang mit Meyerbeer gebracht wird.

²⁸ Zu der bereits mitgeteilten Briefstelle (ebda., S. 500) vgl. Brief vom 13. Juni 1823, ebda., S. 501f.

¹ R. Schumann, *Fragmente aus Leipzig 4*, in: *NZfM* 7 (1837), S. 73–75; Wiederabdruck in: R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig⁵1914, hrsg. von M. Kreisig, Bd. I, S. 318–321. Im folgenden zitiert als GS I und GS II. Es handelt sich bei dem vorliegenden *Fragment aus Leipzig* um eine Doppelkritik von Meyerbeers *Hugenotten* und Mendelssohns *Paulus*.

² B. Sponheuer, *Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine historische Skizze am Beispiel Schumanns, Brendels und Hanslicks*, in: *AfMw* XXXVII (1980), S. 9.

³ „Und wenn es bei Schumann heißt ‚Was bleibt nach den *Hugenotten* übrig, als daß man geradezu auf der Bühne Verbrecher hinrichtet und leichte Dirnen zur Schau ausstellt‘, so scheint damit die Hollywood-Maxime von ‚sex and crime‘ in aller unfreiwilligen Klarheit vorformuliert; wohl nicht ganz zufällig bei Gelegenheit einer ‚grand opéra‘“ Sponheuer, a. a. O., S. 8.

Auch W.-E. Oliver (*Robert Schumanns vergessene Oper „Genoveva“*, Freiburg i. Br. 1978, Diss. maschr., S. 12) schreibt zwar: „Schumanns Anti-Meyerbeer-Einstellung beruht auf einer grundsätzlichen Aversion gegen dramatische Effekte“, schränkt aber diese generalisierende (und in dieser Formulierung wohl auch fragwürdige) Aussage im Folgesatz sofort wieder ein und spitzt sie auf Meyerbeer zu: „[Sie [Schumanns Aversion] richtet sich gegen das Übermaß an Aufmachung und Pathos, die sehr großen Stimmumfänge, den gleißenden Glanz der Orchesterfarben, die spektakuläre Ausstattung und den gigantischen Personalaufwand“ (in einer Anmerkung werden hierzu Beispiele aus den *Hugenotten* genannt).

Zwar war Schumanns Besprechung nicht die einzige, die sich negativ über die *Hugenotten* äußerte⁴, doch wuchs ihre Bedeutung mit der ihres Verfassers. Im Laufe der Jahrzehnte schwoll die Zahl der negativen Bemerkungen über Meyerbeers Opern, nicht zuletzt auch unter dem Einfluß der „kulturkämpferischen Aspekte“⁵ von Richard Wagners Meyerbeer-Kritik, weiter an, um dann im „Dritten Reich“ ihren Höhepunkt zu erreichen: „Schumanns Einstellung zu Meyerbeer traf bei den Zeitgenossen auf wenig Verständnis, – um so mehr ist für uns heute sein leidenschaftlicher Kampf ein herrliches Denkmal des rücksichtslosen Einsatzes eines deutschen Musikers für Sauberkeit künstlerischer Gesinnung“⁶. Noch 1958 bezeichnet ein Schumann-Biograph die *Hugenotten*-Rezension als „ausführliche Analyse“⁷. Bezeichnenderweise wird dabei übersehen, daß „der formale Aufbau . . . allen guten Gepflogenheiten eines sachlich urteilenden Rezensenten widerspricht“⁸ und daß „. . . die Hugenotten-Rezension, . . . nach Schumanns eigenem Eingeständnis von differenzierter Kritik zu einer Polemik übergeht“⁹.

Doch auch schon im 19. Jahrhundert gab es Stimmen, die sich gegen Schumanns Kritik erhoben und deren Folgen erkannten. Eduard Hanslick vermerkt in seinem Aufsatz *Robert Schumann als Opernkomponist* (nachdem er sich im vorhergehenden Absatz über Mendelssohns Verhältnis zu Meyerbeer geäußert hat): Mendelssohns Bericht über den *Robert* sei nur eine harmlose Bemerkung „im Vergleich zu dem kritischen Gemetzel, welches Schumann 1837 gegen die Hugenotten ausführte, deren Componist nach Schumann's Versicherung ‚gar nicht mehr zu den Künstlern, sondern zu Franconis Kunstreitern zu zählen sei‘. Nachdem er Meyerbeer alle, aber auch alle sittlichen und künstlerischen Eigenschaften stückweis herabgerissen, wie einem zu kassierenden Offizier die Waffen und Epauettes, gesteht er ihm schließlich ‚leider (!) einigen Esprit‘ zu, also soviel, als man dem letzten französischen Vaudevillisten einräumen muß. Schumann, der immer ein milder, oft allzumilder Richter war, hat Dafürhaltens mit seiner berühmten Hugenotten-Kritik ein unheilvolles Beispiel gegeben: es galt fortan für ein Kennzeichen classischen Geschmackes, in Meyerbeer den Gipfel aller Nichtswürdigkeit zu erblicken, und dies bei jeder Gelegenheit zu äußern“¹⁰.

Ebenso wie Wagners Wort von der „Wirkung ohne Ursache“ bildet Schumanns Rezension ein Schlüsselwerk der Meyerbeer-Rezeption bis heute und fordert deswegen eine genauere Untersuchung ihres Inhalts. Der schlichte Hinweis, die Kritik Schumanns sei wegen ihrer Polemik wenig beweiskräftig, genügt hier ebensowenig wie der auf Schumanns mangelnde Qualitäten als Opernkomponist¹¹.

I.

Seit der Uraufführung der *Hugenotten* waren in der *NZfM* mehrere Rezensionen erschienen. Bereits zusammen mit dem Vermerk der Uraufführung erschien (auf derselben

⁴ Vgl. H. Kirchmeyer, *Zur Frühgeschichte der Meyerbeerkritik in Deutschland*, in: *NZfM* 125 (1964), S. 298–303.

⁵ Kirchmeyer, a. a. O., S. 303.

⁶ W. Boetticher, *Robert Schumann, Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, S. 267.

⁷ A. Boucourechliev, *Robert Schumann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1958, S. 46.

⁸ H. Becker, *Giacomo Meyerbeer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 61.

⁹ C. Dahlhaus, *Motive der Meyerbeer-Kritik*, in: *Jb. des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, hrsg. von D. Droysen, 1978, S. 36.

¹⁰ E. Hanslick, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Berlin 21875, S. 265.

¹¹ Hanslick, a. a. O.

Seite) eine fast einspaltige Äußerung von Heinrich Heine über die Oper¹². Ein erster regelrechter Bericht folgte dann am 5. April 1836 aus Paris¹³. Sein größter Teil besteht aus einer – gelegentlich falschen – Wiedergabe der Handlung¹⁴. Ein Verfasser der Rezension wird nicht genannt; es wird nur vermerkt, daß es nicht der übliche Pariser Korrespondent, Joseph Mainzer, sei. Die Rezension, ohne Hilfe der Partitur verfaßt, bespricht doch auch einige musikalische Details und ist im Tenor positiv gehalten. Vom Pariser Korrespondenten der *NZfM* Mainzer erscheint, auf Bitten der Redaktion, die den musikalischen Teil der Oper noch gewürdigt wissen will, erst am 15. Juli 1836¹⁵ eine Rezension. Wie schon sein Vorgänger bemängelt auch Mainzer das Libretto (und folgt damit einem Topos der Pariser Kritik), betont jedoch, die *Hugenotten* könnten „an die Spitze der dramatischen Werke unserer Zeit gesetzt werden“. Erst über ein Jahr später erscheint dann Schumanns eigene Rezension als eines der *Fragmente aus Leipzig*. Es ist die erste negative Kritik der Oper in der *NZfM*, und sie unterscheidet sich in Inhalt und Verfahren gänzlich von den vorhergehenden.

Für Schumann mußte es problematisch sein, eine negative Kritik über Meyerbeers Oper zu schreiben, denn die bisher erschienenen Rezensionen hatten sie – zumindest die Musik – gelobt; zudem waren die Aufführungen der *Hugenotten* alle sehr erfolgreich (auch die Leipziger Vorstellungen bildeten hier keine Ausnahme). Wenn er also einen ‚Verriß‘ verfassen wollte, war er gezwungen, mindestens auf die bislang in der *NZfM* abgedruckten Kritiken einzugehen und diesen gegenüber Stellung zu beziehen, sonst wäre nicht nur die *NZfM* in diesem Punkte etwas unglaublich gewesen, sondern auch Schumanns eigene Rezension allzuleicht lediglich als ein polemischer Angriff auf Meyerbeer zu erkennen gewesen. Da das Vertriebssystem der *NZfM* im allgemeinen auf Abonnenten beruhte, war davon auszugehen, daß die früheren Rezensionen der Zeitung für den Leser noch greifbar waren. Schumann mußte also wenigstens indirekt auf seine Vorgänger reagieren. Wie er dies getan hat, zeigt die folgende Synopse¹⁶:

¹² *NZfM* 4 (1836), S. 98.

¹³ *NZfM* 4 (1836), S. 117ff.

¹⁴ Der Rezensent verstand offenbar nur unvollkommen französisch; so wird „secourir mes frères“ mit „Raoul . . . will seinen Bruder eiligst von der Gefahr benachrichtigen . . .“ wiedergegeben.

¹⁵ J. Mainzer, *Die Hugenotten*, in: *NZfM* 5 (1836), S. 19f. und 23f. – Vgl. auch Boetticher, *Schumann*, S. 266. – Bereits die nächste Rezension der *NZfM* beruhte auf Schumanns Aufsatz (G. Wedel, *Die Hugenotten*, in: *NZfM* 10 (1839), S. 65f. und 70f. Gottschalk Wedel ist im übrigen ein Pseudonym für A. W. F. Zuccalmaglio. – Vgl. R. Günther, Art. *Zuccalmaglio*, in: *MG 14* (1968), Sp. 1404. Vgl. auch H. Kirchmeyer, *Das zeitgenössische Wagner-Bild*. 1. Bd. *Wagner in Dresden* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 7), Regensburg 1972, hier: Zweites Kapitel: *Hoftheater. Ein Kapitel Meyerbeer* (S. 51ff.).

¹⁶ Auf einzelne, besonders hervorzuhebende Punkte wird im Anschluß an die Synopse eingegangen. Sie gibt einen vollständigen Überblick über das Verhältnis der Rezension Schumanns zu ihren Vorläufern. Die im Text unvollständigen Zitate werden hier im vollständigen Wortlaut wiedergegeben. (Zu sachlichen Fehlern Schumanns siehe Anm. 24.)

(– Inhaltsangabe –)

... hier mischt sich der ernste Choral wunderbar in die zarten und edlen Modulationen der zwei Liebenden und am Schlusse, da der Kampf der beiden Religionsparteien beginnt, gehen die Protestanten mit der erhabenen Melodie des Chorals in stufenweiser Fortschreitung auf ihre Feinde los!

Meyerbeer scheint in seiner Auffassung diesem Werke einen ganz andern Charakter beizugeben, als es Scribe gethan. Beide stehen sich, was sehr auffallend ist, fast gänzlich entgegen. Scribes Hugenotten ist ein Werk, was so viele Orgien erzählt, als es Acte enthält. Der Charakter der Schwelgerei scheint nach ihm der Stempel beider Religionsparteien zu sein. Beide leben und handeln nur bei Festen, Banquetten, Bällen und Trinkgelagen. Der erste Act ist nichts als eine Orgie der katholischen Ritter, bei der jedoch die Protestanten sich sehr wohl behagen und wechselseitig ihre Liebesabenteuer erzählen. Der zweite Act beginnt mit einer Orgie unter Frauen. Margarethe von Valois in ihren bezaubernden Gärten zu Chenonceaux zeigt uns in der Wirklichkeit, was Tasso in seinem befreiten Jerusalem nur in idealer Einbildung sah. Sie singt Lerchen und Nachtigallen, Liebe und Sehnsucht, während ihre Frauen sich umkleiden und zum Bade vorbereiten. Am Anfange des dritten Actes Vermählungsfeier, Vermählungsfeier am Schlusse und in der Mitte, katholische Studenten und hugenottische Soldaten, protestantische Frauen und katholische Stuben- und Studentmädchen, alles in Saus und Braus wie an einem Jahrmarktstage. Im fünften Acte protestantischer Ball und endlich die Bluthochzeit der Katholiken. Nach dem Dichter besteht der Cultus beider Parteien aus nichts anderm als Ausschweifung. Sie handeln nach keinen andern Grundsätzen als nach denen wechselseitigen Hasses und wechselseitiger Ra-

Ein geistreicher Mann hat Musik wie Handlung am besten durch das Urtheil bezeichnet, daß sie entweder im Freudenhause oder in der Kirche spielten . . .

Im ersten Act eine Schwelgerei von lauter Männern und dazu, recht raffinirt, nur eine Frau, aber verschleiert; im zweiten eine Schwelgerei von badenden Frauen und dazwischen, mit den Nägeln herausgegraben für die Pariser, ein Mann, aber mit verbundenen Augen. Im dritten Act vermischt sich die liederliche Tendenz mit der heiligen; im vierten wird die Würgerei vorbereitet und im fünften in der Kirche gewürgt. Schwelgen, morden und beten, von weiter nichts steht in den Hugenotten: vergebens würdest du einen ausdauernd reinen Gedanken, eine wahrhaft christliche Empfindung darin suchen.

(Hr. Meyerbeer hat ein Werk geliefert . . .) in dem die großartig-dramatische Behandlung, die interessanten mannigfach musikalischen Combinationen, die meisterhafte Instrumentirung und die treffliche Behandlung des als poetische Grundidee angewandten Chorales, „eine feste Burg“, tüchtige Studien bieten.

che. Die Religion wird mit einer so chevaleresken Gleichgültigkeit behandelt, daß man sich ins Jahr 1836 versetzt glaubt.

Meyerbeer eröffnet sein Drama mit einer Einleitung, wozu ihm der Choral: Eine feste Burg ist unser Gott zum Thema dienet. Dieses kleine Tongemälde ist, was Auffassung betrifft, so großartig als es der Gegenstand erfordert: voll tiefen Ernstes, voll frommer religiöser Empfindung. Die Instrumentirung enthält ganz besondere Effecte; sie ist neu und pikant, und fesselt das Künstlerinteresse in dem höchsten Grade.

Wie viele Proben eines gediegenen Contrapunktisten Meyerbeer in der Durchführung dieses Charakters zu zeigen hatte, läßt sich dann leicht schließen, wenn man beachtet, daß Marcel seinen Choral überall mit einmischet; um ihn recht fühlbar herauszuheben, stehen ihm immer die Posaunen des Orchesters zur Seite.

Neben diesen contrapunctischen Arbeiten, worin sich die ernste deutsche Schule in ihrer ganzen Größe zeigt, fehlt es jedoch nicht an solchen Momenten, wo sich der melodische Aufschwung vorzugsweise bemerkbar macht, und von der Erfindungsgabe, dem genialen Auffluge des Tondichters die glücklichsten Proben gibt.

Was nun jenen eingeflochtenen Choral anlangt, worüber die Franzosen außer sich sind, so gesteh' ich, brächte mir ein Schüler einen solchen Contrapunct, ich würde ihn höchstens bitten, er möcht' es nicht schlechter machen künftighin. Wie überlegt-schaal, wie besonnen-oberflächlich, daß es der Janhagel ja merkt, wie grobschmidtmäßig dieses ewige Hineinschreien Marcell's „Eine feste Burg usw.“

Unsre Zeit hat einmal das System adoptirt, vornehmlich durch Kraft der Massen zu wirken; Spontini hat dies begonnen und seitdem ist es namentlich ein Hauptaugen-

Der Anfang des vierten Actes enthält nun die Einsegnung der Mörder und der zum Morde bestimmten Waffen. In dieser Scene hat Meyerbeer alles übertroffen, was er je in

Viel macht man dann aus der Schwerterweiche im vierten Act. Ich gebe zu, sie hat viel dramatischen Zug, einige frappante geistreiche Wendungen und namentlich ist der Chor

merk des Dichters, sein Poem auf den Effect durch Massen zu basiren. Unläugbar ist der Componist dadurch begünstigt, zumal wenn ihm die Directionen die Anwendung aller Mittel gestatten, andererseits braucht es besonderes Talent und vorzüglich Verstand, um der grossen Massengewalt die Schönheit nicht aufzuopfern. Es ist ein Triumph für Hr. Meyerbeer, so siegreich diese Aufgabe gelöst zu haben; denn die zwei letzten Acte, für die er die ganze Gewalt des Orchesters im Vereine mit den Stimmen aufgespart hat (wie eine geschickte Sängerin die Kraft ihrer Stimme z. B. in Fidelio bis auf die letzten Scenen aufbewahrt, dann aber elektrisirt und auf diese Weise vergessen läßt, daß sie zu Anfange minder voll gewesen – diese zwei letzten Acte sind ein Meisterwerk dramatisch-musikalischen Effectes. Der Chor der Einsegnung der Dolche ist von einer unbeschreiblichen Wirkung.

musikalischer Beziehung erzeugt hat. Kunst und Natur, Wissenschaft und Phantasie gehen gleichen Schritt und bringen ungewöhnliche Effecte hervor.

Dichter und Componist scheinen an Kraft und Größe bei dieser fatalen Einsegnung der Mörder und ihrer Waffen, gewetteifert zu haben.

Diese Scene ist unstreitig der Wendepunct des ganzen Werkes. Alles was vor und alles was nach steht, erscheint, trotz den herrlichen Einzelheiten, dadurch wie verdunkelt. Das darauf folgende Duett ist jedoch in seiner Art nicht minder bemerkenswerth.

... Wissenschaft ...

Es gehört eine so tiefe Kenntniß vom dramatischen Leben, wie sie Meyerbeer besitzt, eine so unumschränkte Macht in der Handhabung der Mittel zur Darstellung der Affecte und Leidenschaften der Menschen dazu, diese Aufgabe zu lösen. Ob auch manche Leeren, manche Lücken dabei fühlbar sind, ob auch zuweilen die Huldigung der Zeit zu sichtbar ist, ob zuweilen das Suchen nach Originalität den originellen Gedanken erstickt, ob das Studium oft die Natur ersetzt oder Anklänge früherer Zei-

von großer äußerlicher Wirkung; Situation, Scenerie, Instrumentation greifen zusammen, und da das Gräßliche Meyerbeer's Element ist, so hat er hier auch mit Feuer und Liebe geschrieben. Betrachtet man aber die Melodie musikalisch, was ist's als eine aufgestutzte Marseillaise? Und dann ist's denn eine Kunst, mit solchen Mitteln an so einer Stelle eine Wirkung hervorzubringen? Ich tadle nicht das Aufbieten aller Mittel am richtigen Orte; man soll aber nicht über Herrlichkeit schreien, wenn ein Dutzend Posaunen, Trompeten, Ophikleiden und hundert im Unisono singende Menschen in einiger Entfernung gehört werden können.

... so [interessirt] im vierten Act die Schwerterweihe durch größere Eigenthümlichkeit und vor Allem das darauf folgende Duett zwischen Raoul und Valentine durch musikalische Arbeit und Fluß der Gedanken.

Von der Musik an sich zu reden, so reichten hier wirklich keine Bücher hin; jeder Tact ist überdacht, über jeden ließe sich etwas sagen. Verblüffen oder kitzeln ist Meyerbeers höchster Wahlspruch und es gelingt ihm auch beim Janhagel.

Geist kann man ihm leider nicht absprechen. – Alles Einzelne durchzugehen, wie reichte da die Zeit aus. Meyerbeer's äußerlichste Tendenz, höchste Nicht-Originalität und Stylllosigkeit sind so bekannt, wie sein Talent, geschickt zu appetiren, glänzend zu machen, dramatisch zu behandeln, zu in-

ten vorkommen, so ist und bleibt dennoch das Werk eins der bedeutendsten sowohl an innerm Werthe als an äußerem Umfange und kann sowohl durch die gewissenhafte und schöne edele Schreibart in harmonischer Beziehung, wie auch durch die edele, geschmackvolle und reichhaltige melodische Form an die Spitze der dramatischen Werke unserer Zeit gesetzt werden.

Ich lasse hier die Chöre und Arien des ersten und zweiten Actes gänglich bei Seite. Es sind brillante Chöre und brillante Arien, wie man sie überall in den Werken Meyerbeers findet; sie haben, wie auch die ganze dichterische Auffassung, gar keinen Localcharakter, und könnten eben so gut im Crociato wie in den Hugenotten stehen. Ich erwähne hier ebenso wenig die Kehlgurgleien des zweiten Actes, es sind dies Opfer, die die Kunst der neueren Zeit und den schönen Sängern bringen muß; . . .

Die Hauptverdienste des Werkes liegen in den Chören und Hr. Meyerbeer hat nicht allein in den einzelnen Großen geleistet, sondern in der Verbindung dreier Chöre von dem heterogensten Charakter eine überraschende wunderbare Wirkung hervorgebracht. Im dritten Acte nämlich ist der Chor der Prozession, der Chor der Studenten und ein Chor von muntern Mädchen auf eine imposante Weise verbunden. Die verschiedenen Charaktere dieser drei Chöre erzeugen einen seltsamen Contrast, bei denen jedoch immer der Componist die ästhetische Schönheit im Auge behielt.

Es sind dies Nebendinge da, wo der Künstler der Kritik so viele hohe erhabene Kunstwerke voller Originalität, und mit dem Stempel gewissenhafter Ausarbeitung im Einzelnen wie im Großen bezeichnet, hingegen.

Hierzu gehören nun namentlich das Duett des dritten Actes. Valentine und Marcel, zitternd für das Leben Raouls, sprechen ihre Furcht, ihre Hoffnung auf eine hinreissende Weise aus. Bis dahin war es Meyerbeer nicht gelungen, in einem melodischen Aufschwunge so seelenvolle Ausdrücke zu fin-

strumentiren, wie er auch einen großen Reichthum an Formen hat. Mit leichter Mühe kann man Rossini, Mozart, Herold, Weber, Bellini, sogar Spohr, kurz die gesammte Musik nachweisen.

Manches Bessere, auch einzelne edelere und großartigere Regungen könnte, wie gesagt, nur der blinde Haß weglägern; so ist Marcell's Schlachtlied von Wirkung, so das Lied der Pagen lieblich; . . .

. . . so interessirt das Meiste des dritten Actes durch lebendig vorgestellte Volksscenen, so der erste Theil des Duetts zwischen Marcell und Valentine durch Charakteristik, ebenso das Sextett, so das Spottchor durch komische Behandlung . . .

den. Treue Anhänglichkeit des Dieners, tiefe Empfindungen der Geliebten sind hier mit den lebendigsten, den wärmsten Farben aufgetragen. Diese Scene ist, sowohl durch die herrlichen melodischen Formen, durch die tiefe, seelenvolle Tonsprache als auch durch die harmonische Behandlung, eine der herrlichsten, der gemüthvollsten des ganzen Werkes.

Nicht minder schön in seiner Art ist das darauf folgende Septuor. Raoul und St. Bris bereiten sich zum Zweikampfe. Die Zeugen messen die Entfernung der beiden Gegner ab; bestimmen ihre Waffen, Schwerdt und Dolch. Hier ist alles Handlung, die Musik mußte mithin unter den Händen Meyerbeers zu einer großen wahrhaft dramatischen Musik werden.

Meyerbeers Auffassung war dagegen eine ganz verschiedene. Er gab dem Werke einen andern, einen tief religiösen Charakter.

Ich bin kein Moralist; aber einen guten Protestanten empört's, sein theuerstes Lied auf den Brettern abgeschrieen zu hören, empört es, das blutigste Drama seiner Religionsgeschichte zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu sehen, Geld und Geschrei damit zu erheben, empört die Oper von der Overture an mit ihrer lächerlich-gemeinen Heiligkeit bis zum Schluß, nach dem wir ehestens lebendig verbrannt werden sollen. . . . vergebens würdest du einen ausdauernd reinen Gedanken, eine wahrhaft christliche Empfindung darin suchen.

Hr. Meyerbeer hat ein Werk geliefert, das die Aufmerksamkeit der Künstler aufs Höchste in Anspruch nimmt, . . .

Im Ganzen ist dieses Werk für die Kunst, namentlich auf der französischen Bühne, von wichtiger Bedeutung. Die ernste, groß-

Was bleibt nach den Hugenotten übrig, als daß man geradezu auf der Bühne Verbrecher hinrichtet und leichte Dirnen zur Schau

artige Auffassung, die gediegene, gründliche und wissenschaftliche Haltung steht dem Flachen, Faden der hier heimisch gewordenen Schreibart kräftig im Wege. Der Einfluß einer so reich, so tief und so vielseitig entwickelten Harmoniewelt, einer so eleganten als gediegenen, ja oft neuen und originalen Instrumentierung muß von großen Folgen auf die dramatische Musik sein. Verwöhnte Künstler und ein verwöhntes Publicum an so große, charakteristische Tongemälde zu gewöhnen ist nicht allein ein bedeutendes Verdienst, es ist eine nicht unbedeutende Aufgabe.

Die erste Vorstellung einer neuen Oper in Paris ist ein Ereigniß, was alle königlichen Tagsbefehle, alle Cammerbeschlüsse, alle gelehrten Sitzungen des Instituts und alle Processe der Pairsammer verdunkelt. Es gehört . . . zu den gesuchtesten Vergnügen . . . den ersten Vorstellungen eines neuen dramatischen Werkes, namentlich der Opern, beiwohnen zu können. . . .

Der Name Meyerbeers und die Aufnahme, die Robert le Diable in Frankreich gefunden, hatte alle Interessen rege gemacht.

ausstellt. Man überlege sich nur Alles, sehe wo Alles hinausläuft!

. . . Was aber ist das Alles gegen die Gemeinheit, Verzerrung, Heuchelei, Unsittlichkeit, Un-Musik des Ganzen? Wahrhaftig, und der Herr sei gelobt, wir stehen am Ziel, es kann nicht ärger kommen, man müßte denn die Bühne zu einem Galgen machen, und dem äußersten Angstgeschrei eines von der Zeit gequälten Talentes folgt im Augenblick die Hoffnung, daß es besser werden muß.

Und dies läßt man sich Alles gefallen, weil es hübsch in die Augen fällt, und von Paris kömmt – und ihr deutschen sittsamen Mädchen haltet euch nicht die Augen zu? –

(– Libretto-Kritik –)

(– Libretto-Kritik –)

(fehlt bei Schumann)

II.

Schumann geht, wie seine Vorgänger, auf das charakteristische Moment der *Hugenotten*, den Choral, ein: „Ich bin kein Moralist; aber einen guten Protestanten empört's, sein teuerstes Lied auf den Brettern abgeschrieen zu hören, empört es, das blutigste Drama seiner Religionsgeschichte zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu sehen . . .“ Trotz des Chorals suche man vergebens eine „wahrhaft christliche Empfindung“, vielmehr „empört die Oper von der Ouverture an mit ihrer lächerlich-gemeinen Heiligkeit“. Schumanns Kritik beruht auf einem Mißverständnis, das schon in der früheren Rezension von Mainzer deutlich zutage tritt: „Meyerbeer“, so Mainzer, „eröffnet sein Drama mit einer Einleitung, wozu ihm der Choral: ‚Eine feste Burg ist unser Gott‘ zum Thema dienet. Dieses kleine Tongemälde ist, was Auffassung betrifft, so großartig als es der Gegenstand erfordert: voll tiefen Ernstes, voll frommer religiöser Empfindung“¹⁷. Zwar ist der Choral nach Meyerbeers eigenem Eingeständnis „stets streng und kirchlich behandelt“¹⁸, doch ist er primär „Symbol des Glaubens“ und als solches thematisches Material des programmatischen Vorspiels; nicht intendiert ist das Evozieren einer „frommen Empfindung“ (etwa wie sie ein Oratorien-Choral weckt). Fromm, im Sinne einer erbaulichen kirchlichen Frömmigkeit, wollen die *Hugenotten* ganz gewiß nicht sein. Der Vergleich mit Mendelssohns *Paulus*, den Schumann andeutet, ein Werk, in dem die Choräle im Sinne von ‚Kirchenmusik‘ verwendet werden, mußte ihn geradezu zwangsläufig in seinem Fehlurteil bestärken.

Auch in weiteren Punkten scheint Schumann auf frühere Rezensionen einzugehen. Der erste Rezensent bereits hatte „die treffliche Behandlung des als poetische Grundidee angewandten Chorales“ und Mainzer die Instrumentation gelobt. Schumann geht – anders als beim Mendelssohnschen *Paulus* – überhaupt nicht auf die Instrumentation Meyerbeers ein, sondern betont lediglich, „brächte mir ein Schüler einen solchen Contrapunct, ich würde ihn höchstens bitten, er möcht' es nicht schlechter machen künftighin“.

Das Hauptärgernis und der tiefere Grund der Kritik für einen Rezensenten, der sich selbst als „guten Protestanten“ bezeichnet, dürfte in der Behandlung des Protestantismus und damit auch in der Figur des Marcel liegen. Schumanns Bemerkung über das „blutigste Drama“ der protestantischen Religionsgeschichte impliziert, daß die Hugenotten alleinige Opfer (und nur Opfer!) der Bartholomäusnacht gewesen seien. Durch Meyerbeers *Hugenotten* mußten Schumanns religiöse Gefühle daher aufs empfindlichste getroffen werden. Marcel, dessen „Hugenottenlied . . . nicht minder ein Gesang von Mordbrennern als die Chöre der Katholiken“¹⁹ ist, erweist sich nämlich ausgerechnet in jenem Moment mit den Worten „. . . guerre à mort, Rome, à toi, tes soldates et tes prêtres . . .“ (Finale II. Akt) als Mordbrenner und Kriegstreiber, in dem Katholiken und Protestanten sich „éternelle amitié“ schwören. Auch das Lied des protestantischen Soldaten Bois-Rosé im dritten Akt zeugt nicht gerade von unerschütterlichem Glauben, sondern diskreditiert diesen durch eine rüde Landsknechtsparole:

„Allons, mes braves Calvinistes!
A nous les filles des Papistes!
A nous richesses et butin!“

¹⁷ Weiter unten schreibt Mainzer noch: „Meyerbeers Auffassung war dagegen eine ganz verschiedene [von Scribes]. Er gab dem Werke einen andern, einen tief religiösen Charakter. Marcel, der Diener Raouls, diene ihm hierzu als Mittel. Marcel findet sich bei allen wichtigen Momenten des Stückes und überall legt er ihm den Choral Luthers als Typus seiner Kirche in den Mund.“

¹⁸ Hier zitiert nach Becker, *Meyerbeer*, S. 60 (Brief an Gottfried Weber vom 20. Oktober 1837).

¹⁹ J. Herz, *Für einen lebendigen Meyerbeer*, in: *G. Meyerbeer: Die Hugenotten* (Peters Textbücher), Leipzig o. J.

Eben dies ist die Verbindung von „morden und beten“, die Schumann kritisiert. Für ihn war es offenbar unfaßbar, daß Mordaktionen – und sei es auch nur in der Oper – unter christlichen Vorzeichen (noch dazu protestantischen) betrieben werden. Nicht im Namen Gottes zu morden, sondern sich im Namen Gottes zu opfern, war Schumanns christliche Maxime, will man Hidulfus in der *Genoveva* Glauben schenken: „So streite denn du tapfere Schaar, der Christenheit zu Ruhm und Ehr' . . . der Herr sei mit dir immerdar. Sein Reich es soll besteh'n in aller Ewigkeit, für ihn zum Tod zu geh'n, sind allzeit wir bereit!“²⁰

Schumann, der sich in seinem protestantischen Selbstverständnis getroffen fühlte, ignorierte die ästhetischen Prinzipien der Grand Opéra. Er nahm an, die *Hugenotten* von Eugène Scribe seien vor dem Hintergrund des historischen Ereignisses frei erfunden. Scribe konnte jedoch in eben diesem Punkte, was die historischen Fakten anlangte, angesichts der zeitgenössischen Forderung nach *Couleur locale* und *Couleur du temps*, nur in sehr begrenztem Maße frei verfahren. Der historische Hintergrund mußte realistisch gestaltet werden, und im Gegensatz zu Schumann wußte man in Paris 1836 sehr gut, daß die Religion der geringste Anlaß der Bartholomäusnacht war! Es war in Frankreich bekannt, daß die Hugenotten keinesfalls den Anspruch religiösen Märtyrertums erheben konnten²¹. Scribe konnte also gar kein reines „Religionsdrama“ schreiben, sondern mußte den politischen und sozialgeschichtlichen Aspekt berücksichtigen. Mit dem ästhetisch gemeinten Vorwurf der fehlenden „christlichen Empfindung“ trifft Schumann die Historie – nicht Meyerbeer.

III.

Mainzer kritisiert am Libretto Scribes, dem Meyerbeer „in seiner Auffassung . . . einen ganz andern Charakter“ gegeben habe, „als es Scribe gethan“, daß es „so viele Orgien erzählt, als es Acte enthält . . . Der Charakter der Schwelgerei scheint nach ihm [Scribe] der Stempel beider Religionsparteien zu sein . . . Der erste Act ist nichts als eine Orgie der katholischen Ritter, bei der jedoch die Protestanten sich sehr wohl behagen und wechselseitig ihre Liebesabenteuer erzählen. Der zweite Act beginnt mit einer Orgie unter Frauen . . . Am Anfange des dritten Actes Vermählungsfeier, Vermählungsfeier am Schlusse und in der Mitte, katholische Studenten und hugenottische Soldaten, protestantische Frauen und katholische Stuben- und Studentenmädchen, alles in Saus und Braus wie an einem Jahrmarktstage. Im fünften Act protestantischer Ball und endlich die Bluthochzeit der Katholiken. Nach dem Dichter [sic!] besteht der Cultus beider Parteien aus nichts anderm als Ausschweifung.“ Schumann lenkt die ursprünglich gegen Scribe gerichtete Kritik auf Meyerbeer um. Sie liest sich nun so: „Ein geistreicher Mann hat Musik wie Handlung am besten durch das Urtheil bezeichnet, daß sie entweder im Freudenhause oder

²⁰ 1835 hatte C. F. Becker in einem *Beitrag zur Geschichte der Choralmelodien* (NZfM 2 [1835], S. 6f. und 13), in dem er sich gegen die Technik der Kontrafaktur wandte, folgendes geschrieben. „Die katholische Kirche hat, wie oben gezeigt wurde, diesen Mißbrauch zuerst geduldet und sanctionirt; sie scheint auch am längsten darin zu verharren. Eine Nachricht aus Paris von 1827 bestätigt es wenigstens zur Genüge: ‚Man hört überall eine Menge Kirchengesänge nach den Melodien der abgefeimtesten Gassenhauer herplärren und ich erhalte so eben ein gedrucktes Buch, in welchem solche Gesänge nebst den dazu passenden Melodien aufs genaueste angegeben sind. Ich theile nur einige dieser Gesänge nebst den angegebenen Melodien mit, wie sie mir eben unter die Augen gerathen.‘ (folgt: Auflistung.) – Möglicherweise fürchtet Schumann auch, daß nun im Gefolge der *Hugenotten* sich die umgekehrte Tendenz zur Profanisierung von Choralmelodien ergeben könnte.

²¹ Annahmen wie die, daß „die tapfer fechtenden Hugenottenadligen . . . nur in der Phantasie Scribes [bestanden]; denn die historischen Vorbilder haben sich in ihrer Entmutigung mit einer einzigen Ausnahme in der Bartholomäusnacht abschlagen lassen, ohne ihre Waffen auch nur zu berühren“ (H. Kirchmeyer, *Die deutsche Librettokritik bei Eugène Scribe und Giacomo Meyerbeer*, in: NZfM 125 [1964], S. 374), zeugen von historischer Naivität.

in der Kirche spielten . . . Im ersten Act eine Schwelgerei von lauter Männern . . . ; im zweiten eine Schwelgerei von badenden Frauen . . . Im dritten Act vermischt sich die liederliche Tendenz mit der heiligen; im vierten wird die Würgerei vorbereitet und im fünften in der Kirche gewürgt. Schwelgen, morden und beten, von weiter nichts steht in den Hugenotten . . .“ Schumann macht sich noch nicht einmal Mühe, die Ähnlichkeit der Diktion zu ändern. Durch die Verbindung von „Musik“ und „Handlung“ wird die ursprüngliche Libretto-Kritik zur Kritik an Meyerbeer.

In ähnlicher Weise deutet Schumann eine andere positive Bemerkung Mainzers um. Mainzer: „. . . ob zuweilen das Suchen nach Originalität den originellen Gedanken erstickt, ob das Studium oft die Natur ersetzt oder Anklänge früherer Zeiten vorkommen, so ist und bleibt dennoch das Werk eins der bedeutendsten sowohl an innerm Werthe als an äußerem Umfange und kann sowohl durch die gewissenhafte und schöne edele Schreibart in harmonischer Beziehung, wie auch durch die edele, geschmackvolle und reichhaltige melodische Form an die Spitze der dramatischen Werke unserer Zeit gesetzt werden.“ Schumann macht daraus den Vorwurf des Eklektizismus und der „höchste(n) Nicht-Originalität“: „Mit leichter Mühe kann man Rossini, Mozart, Herold, Weber, Bellini, sogar Spohr, kurz die gesammte Musik nachweisen.“

Die Bemerkung Schumanns, man solle „aber nicht über Herrlichkeit schreien, wenn ein Dutzend Posaunen, Trompeten, Ophykleiden und hundert im Unisono singende Menschen in einiger Entfernung gehört werden können“, richtet sich vermutlich gegen die erste anonyme Rezension; dort war zu lesen: „Unsre Zeit hat einmal das System adoptirt, vornehmlich durch Kraft der Massen zu wirken; Spontini hat dies begonnen und seitdem ist es namentlich ein Hauptaugenmerk des Dichters, sein Poem auf den Effect durch Massen zu basiren. Unläugbar ist der Componist dadurch begünstigt, zumal wenn ihm die Directionen die Anwendung aller Mittel gestatten, andrerseits braucht es besonderes Talent und vorzüglich Verstand [Schumann mit negativem Sinn: „jeder Tact ist überdacht, über jeden ließe sich etwas sagen“], um der großen Massengewalt die Schönheit nicht aufzuopfern. Es ist ein Triumph für Hrn. Meyerbeer, so siegreich diese Aufgabe gelöst zu haben . . .“

IV.

Die Frage nach den Hintergründen für Schumanns Polemik liegt nahe. Bereits Carl Dahlhaus stellte fest, „die Meinung, daß das Verfahren, ‚von allen europäischen Nationen zu borgen‘ (Schumann, GS I, S. 345), die Originalität eines Komponisten gefährde“, sei ein „Topos des 19. Jahrhunderts, an dem kaum ein Kritiker zweifelte [. . .] Was früher als Universalität gerühmt worden war, (würde) nun als Eklektizismus gescholten“²². Sicherlich liegt hier eine der Wurzeln für Schumanns Ausfall, doch nicht die einzige; schreibt er doch: „Geradezu stimmte ich Florestan bei, der, eine gegen die Oper geballte Faust, die Worte fallen ließ: ‚im *Crociato* hätte er Meyerbeer noch zu den Künstlern gezählt, bei *Robert dem Teufel* habe er geschwankt, von den *Hugenotten* an rechne er ihn aber geradewegs zu Franconi’s Leuten.“ Zeitgenossen wie Gottschalk Wedel (Zuccalmaglio) aber galt *Robert der Teufel* als deutsche Oper: „Meierbeer’s erste Oper, . . . , war eine deutsche und hieß: ‚*Jeftas Gelübde*‘, die zweite . . . war wieder eine deutsche . . . betitelt *die beiden Kalifen* . . . ;

²² Dahlhaus, *Motive* . . . , S. 37.

jetzt erst wandte sich der Künstler nach Italien . . . , wie er später wieder im *Robert dem Teufel*, der deutschen Weise, und vorzüglich Weber's sich gewendet hat . . .“ Erst durch *Robert den Teufel* sei Meyerbeer „europäischer Tonsetzer“ geworden, was sich hier allerdings nicht etwa auf den musikalischen Stil, sondern nur auf den Bekanntheitsgrad bezieht²³. Wenn Schumann sich nun bereits über *Robert den Teufel* kritisch äußert, so bedeutet das, daß der musikalische Stil allein (nur darauf kann sich Wedels Äußerung beziehen) nicht Ursache der Kritik sein kann, zumal, wie Heinz Becker in seiner Monographie schreibt, Schumann „trotzdem an den *Hugenotten*, was geflissentlich übersehen wird, nahezu die Hälfte gelten ließ [. . .] und ‚manches Bessere, auch einzelne edlere und großartigere Regungen‘ zugestand“²⁴.

Auf das Motiv seiner Kritik gibt Schumann selbst einen Hinweis in seiner Schlußbemerkung: „Ich verachte diesen Meyerbeer'schen Ruhm aus dem Grunde meines Herzens; seine *Hugenotten* sind das Gesamtverzeichnis aller Gebrechen und der einigen wenigen Vorzüge seiner Zeit. Und dann – laßt uns diesen Mendelssohn'schen Paulus hochachten und lieben, er ist die Vorrede zu einer schönen Zukunft, wo das Werk den Künstler adelt, nicht der kleine Beifall der Gegenwart . . .“ Immer wieder hat Schumann auf die Nichtigkeit des „Beifalls der Gegenwart“ verwiesen; häufig im Motto der *NZfM*, so auch in der Ausgabe, in der seine Rezension erschien; in diesem Fall kann man das Motto („Will einer sich gewöhnen, / So sei's zum Guten, zum Schönen, / Man thue nur das Rechte, / Am Ende duckt, am Ende dient das Schlechte.“) vielleicht sogar auf die *Hugenotten* beziehen, wie noch zu zeigen sein wird. Der Erfolg machte das Werk Meyerbeers fragwürdig. Schumann mißtraut Komponisten, die „besonders darauf“ bedacht sind, „auf das Volk zu wirken“²⁵; er warnt davor, populären Erfolg als den ausschließlichen Zweck der Komposition anzusehen. 1847 schreibt er: „Es hat gefallen“, oder ‚es hat nicht gefallen‘ sagen die Leute. Als ob es nichts Höheres gäbe, als den Leuten zu gefallen!“²⁶, und in einem Artikel über *Deutsche Opern* aus dem Jahre 1842 findet sich der Satz: „Die deutschen Komponisten scheitern meistens an der Absicht, dem Publikum gefallen zu wollen“²⁷. Ein so offensichtliches Streben nach Publikumserfolg, wie Meyerbeer es anscheinend praktizierte, konnte Schumann nur verachten. Nicht jedoch, weil Meyerbeer tatsächlich ausschließlich daran gelegen gewesen wäre, Erfolg zu haben, sondern weil man, nachdem er in Paris und in ganz Europa Erfolg gehabt hatte, ihm durchaus plausibel unterstellen konnte, dies sei der erste und einzige Beweggrund des Komponierens gewesen. Schumann verkannte die sprichwörtliche Meyerbeersche Vorsicht als reines Erfolgskalkül und degradierte so seine Werke zum

²³ G. Wedel (Zuccalmaglio) in einem Artikel über *Die deutsche Oper*, in: *NZfM* 6 (1837), S. 200 (Nachweis des kompletten Aufsatzes: S. 191–194, 195–197, 199–202).

²⁴ Becker, *Meyerbeer*, S. 61. Schumann selbst schreibt: „Manches Bessere, auch einzelne edlere und großartigere Regungen könnte, wie gesagt, nur der blinde Haß wegläugnen; so ist Marcell's Schlachtlied von Wirkung, so das Lied der Pagen lieblich; so interessirt das Meiste des dritten Actes durch lebendig vorgestellte Volksszenen, so der erste Theil des Duetts zwischen Marcell und Valentine durch Charakteristik, ebenso das Sextett, so das Spottchor durch komische Behandlung, so im vierten Act die Schwertweihe durch größere Eigenthümlichkeit und vor allem das darauf folgende Duett zwischen Raoul und Valentine durch musikalische Arbeit und Fluß der Gedanken . . .“ Bei den auftretenden sachlichen Fehlern („der Pagen“, „Sextett“) handelt es sich vermutlich ebenso wie bei dem falschen Artikel vor „Spottchor“ um Druckfehler. Es müßte heißen „des Pagen“ und „Septett“.

²⁵ In der *Paulus*-Rezension.

²⁶ GS II, S. 155.

²⁷ GS II, S. 94. Vgl. auch GS I, S. 27 („Diese Masse will Massen“) und GS I, S. 470: „Verliert doch leider der Künstler von Handwerk so oft im Gewühle der Welt jene unschätzbaren Güter muß er sie doch leider so oft den niederen Anforderungen der Masse aufopfern . . .“ In bestimmten Fällen ist Publikumsgunst für Schumann das sprichwörtliche „rote Tuch“.

„industriellen“ Produkt, das jede Art von Polemik rechtfertigen konnte²⁸. Nicht daß Meyerbeer im Sinne des 18. Jahrhunderts den „Ton der Zeit“ hätte treffen wollen²⁹, sondern daß ihm das im Nachhinein unterstellt werden konnte, ist eine der Wurzeln Schumannscher Kritik.

Vielleicht schwingt dabei sogar ein antisemitisches Vorurteil mit. Gleich am Anfang der Rezension wirft Schumann Meyerbeer vor, er wolle „Geld und Geschrei damit [den *Hugenotten*] . . . erheben“. Nun lag allerdings Meyerbeer nichts ferner, als Opern allein um des finanziellen Ertrages willen zu komponieren, doch schloß der Vorwurf der Publikums- gunst auch den Vorwurf der Gewinnsucht ein. Im Gegensatz zum Konvertiten Mendelssohn entsprach Meyerbeer damit dem Cliché des reichen und geldgierigen Juden, das Schumann dezidiert im Zusammenhang mit Friedrich Wieck erwähnt: „Meister Raro! [gemeint ist Wieck] ich kenne dich – dein Treiben ist weiter nichts als ein jüdisches Benehmen, deine Begeisterung nichts, wenn sie kein Viergroschenstück in der Tasche herumdrehen kann, dein feuriges Auge ist nicht ruhig u. schielt nach der Geldkasse, selber deine Liebe zu Zilia [gemeint ist Clara Wieck, Schumanns spätere Frau] ist nicht rein – Du wärst der erbärmlichste der Schurken, hätte Zilia kein Talent“³⁰. Damit soll nun freilich nicht gesagt sein, daß Schumann in gleichem Sinne wie Wagner Antisemit gewesen wäre; doch kommt hier ein latentes Vorurteil des Bürgertums im 19. Jahrhundert zum Tragen, das sicherlich mit zur Ablehnung Meyerbeers beigetragen hat. In einem solchen öffentlichen Klima konnte dem reichen bürgerlichen Juden gar nichts Schlimmeres zustoßen als der Erfolg.

Schon oben wurde darauf hingewiesen, daß Schumann nicht nach den Maßstäben der Großen Oper, sondern nach seinen eigenen urteilte. Besieht man sich die Liste der von Schumann erwogenen Operntexte, kann man ermessen, wie nahe sein Librettoideal dem Gottschalk Wedels (Zuccalmaglios) kam: „Schon mit zwanzig Jahren hatte er [Schumann] davon geträumt, *Hamlet*, und später *Doge und Dogaressa* von E. T. A. Hoffmann für die Bühne zu komponieren. Die allverschiedensten Texte lockten ihn: Byron so gut wie Goethe, Calderón und Thomas Moore; er denkt an die *Odyssee*, an den *Bajazet* von Racine, an die *Sakuntala* und anscheinend sogar an Ciceros Briefe! Schließlich nimmt ihn der so typisch mittelalterlich-romantische Stoff der Hebbelschen *Genoveva* gefangen . . .“³¹. Im Juni 1837 hatte Wedel³² ausgeführt, welchen Stoff er (Wedel) für eine Oper für geeignet hielt: „Geschichtliches leiht’ ich so unbedingt nicht dem Tonbildner zum Gewebe; erst wenn der Geschichtsheld von seinem Volke mit dem Feinschmucke des Märchens bekleidet ist, wenn ihm die Lieder der Elfen und Nixen tönen, kann der Tonkundige versuchen in den Reigen einzustimmen“³³. Nun – „Lieder der Elfen und Nixen“ wird man in den *Hugenotten* vergeblich suchen. Es herrscht vielmehr ein krasser Realismus der Handlung vor, noch dazu verbunden mit einem tragischen Schluß; da konnte

²⁸ Dem gleichen Irrtum unterliegt L. Finscher (*Wagner der Opernkomponist. Von den „Feen“ zum „Rienzi“*, in: *Richard Wagner. Von der Oper zum Musikdrama*, hrsg. von St. Kunze, Bern–München 1978), wenn er schreibt: „. . . die heroische Oper Spontinis und die Große Oper Meyerbeers beherrschten die Bühnen, auf die es ankam, die Hoftheater, und das Erfolgsgesetz der Opern Spontinis, vor allem aber der industriell durchrationalisierten Produktionsweise der Pariser Oper war es, mit jedem neuen Stück neue Rekorde, neue Sensationen zu bieten“ (S. 33).

²⁹ Vgl. dazu Dahlhaus, *Motive* . . ., S. 36.

³⁰ R. Schumann, *Tagebücher 1827–1838*, hrsg. von G. Eismann, Leipzig 1971, S. 364.

³¹ Boucourechliev, *Schumann*, S. 121.

³² *NZfM* 6 (1837), S. 191 (*Die deutsche Oper*).

³³ Hervorhebung vom Verfasser.

Schumann nur ausrufen: „Was bleibt nach den Hugenotten übrig, als daß man geradezu auf der Bühne Verbrecher hinrichtet und leichte Dirnen zur Schau ausstellt. Man überlege sich nur Alles, sehe wo Alles hinausläuft!“ Worauf auch immer es hinauslief – nach Schumanns Ansicht jedoch keinesfalls in die von ihm gewünschte Richtung der deutschen romantischen Oper. Die Befürchtung, deutsche Komponisten ließen sich zu stark von Meyerbeer beeindrucken, sollte sich durchaus als berechtigt herausstellen, ist doch ausgerechnet der spätere Exponent der deutschen Nationaloper, Richard Wagner, wesentlich von Meyerbeer beeinflusst worden.

Schumann hatte sich schon 1827 in den *Hottentottiana* (freilich nicht öffentlich) politisch geäußert: „Die politische Freiheit ist vielleicht die eigentliche Amme der Poesie: sie ist zur Entfaltung der dichterischen Blüten am meisten nothwendig: in einem Lande, wo Leibeigenschaft, Knechtschaft etc. ist, kann die eigentliche Poesie nie gedeihen: ich meine die Poesie, die in das öffentliche Leben entflammend und begeisternd tritt“³⁴. 1830 hatte er die Ereignisse der Julirevolution verfolgt und sich Orte von Unruhen und Aufständen in seinem Tagebuch genau notiert, ebenso wie das „Französische Vaterunser nach dem Straßburger Original . . .“³⁵.

Nach 1830 hatte sich in Frankreich die politische Landschaft geändert. Unter Louis-Philippe nahm das Großbürgertum einen (vor allem wirtschaftlichen) Aufschwung. Die alte Aristokratie war lediglich durch eine neue Finanzaristokratie ersetzt worden. Zwar herrschte kein Absolutismus im Stil von Charles X. mehr, doch war „Freiheit“ immer noch auf eine relativ kleine Bevölkerungsschicht begrenzt, nämlich auf diejenigen, „die genug Steuern entrichteten, um Abgeordnete ins Parlament schicken zu dürfen, und insofern auch mit dazu gehörten. Allerdings bildeten diese braven Steuerzahler nur einen winzigen Bruchteil der Bevölkerung“³⁶. Die politische Freiheit in Louis-Philippes „juste-milieu“ erwies sich bald als Bumerang. Die Ziele der Julirevolution „wurden mehr und mehr von derselben Bourgeoisie bedroht, die sich mit ihrer [der Arbeiter] Hilfe emporgeschwungen hatte“³⁷. Als musikalischer Repräsentant des Frankreichs der Julimonarchie galt in Deutschland Meyerbeer. Hier bietet sich geradezu zwangsläufig eine Parallele zu Spontini an, dessen Werk ebenfalls Jahre vorher in Frankreich und in Berlin Adel und Hof auf musikalischer Ebene nach außen vertrat. Als musikalischer Herold des Hofes mußte er jedoch auch gleichzeitig als Mitrepräsentant der Restauration gelten. Der Begriff „bürgerlich“ als Synonym des frühen 19. Jahrhunderts für „freiheitlich“ konnte mit Spontini nicht assoziiert werden. „Spontini war Generalmusikdirektor in Berlin, und später neben ihm – Meyerbeer! . . . Man verbietet Eugen Sue und macht Meyerbeer . . . zum Generaldirektor . . . Uns wird dadurch nur eines klar: daß unsere Politiker sich's noch gar nicht träumen lassen, wie viel Politik in der Musik steckt“³⁸. Die Verbindung zwischen Oper und Politik wurde auch schon im 19. Jahrhundert erkannt. Wilhelm Heinrich Riehl wirft den *Hugenot-*

³⁴ Schumann, *Tagebücher*, S. 77

³⁵ Schumann, *Tagebücher*, S. 323.

³⁶ S. Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (= S. Kracauer, *Schriften*, hrsg. von K. Witte, Bd. 8), Frankfurt/Main 1976, S. 18.

³⁷ Kracauer, a. a. O.

³⁸ W. H. Riehl, *Der musikalische Dramatiker des französischen Kaiserthums. Gasparo Spontini*, in: *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, 1. Bd., Stuttgart und Augsburg 1857, S. 187. Im übrigen irrt Riehl hier: Meyerbeer war nach Spontini Generalmusikdirektor.

ten trotz der großen Volksszenen des dritten und fünften Aktes, im Gegensatz zum *Propheten*, keine revolutionären Tendenzen vor (er betont vielmehr die religiösen Züge).

Offensichtlich sieht auch Schumann die Oper nicht als Spiegelbild der Revolution. Vielmehr fällt ihm der „vollkommene französische Wüstling Nevers“ auf, dessen Verhalten im ersten Akt durchaus restaurativ-absolutistisch interpretiert werden könnte. Auch das Lösen und Schließen einer Ehe durch „die Königin all dieser Puppen“ weist in diese Richtung. Bedenkt man weiter, daß der Leser mit Schumanns Kritik am „Aufbieten aller Mittel“ unwillkürlich Spontini³⁹, den musikalischen Repräsentanten des Berliner Hofes assoziieren mußte, so wird der Grund des Vorbehaltes gegen die vermeintlich restaurativen Tendenzen in Meyerbeers Oper sichtbar⁴⁰.

Die Kritik an der „aufgestutzten Marseillaise“ der Schwerterweihe erweist sich als Kritik an der Verwendung eines musikalischen revolutionären Topos, der hier zum Ausdruck einer Adelsverschwörung und Volksverführung mißbraucht wird. Das war genau der Gegensatz des Effektes, den Mainzer, selbst „politischer Flüchtling aus Trier“, meinte, als er 1835 schrieb⁴¹: „Die Musik auf das Volk angewendet, veredelt seine Gefühle, verbessert sein Herz, verfeinert seine Sitten und Gebräuche, gräbt in sein Gedächtnis die Thaten seiner Väter, spornt zur Nachahmung, legt in seine Seele den Grundstein für die Gefühle der Ehre, des Ruhms, der Freiheit und Unabhängigkeit“⁴². Mit all diesem konnten in der Tat die *Hugenotten* nicht dienen; weiter unten geht Mainzer dann auf die Marseillaise ein, betont ihren Einfluß auf das französische Volk und zieht daraus den Schluß: „Wenn denn unbestreitbar die Musik einen so tiefen Einfluß auf den Menschen ausübt . . . wird die Anwendung derselben für irgendeinen Staat sodann nicht eine wichtige, ja Lebensfrage?“⁴³. Dies bedeutet aber andererseits, aus Schumanns Sicht, daß Musik und im besonderen ein Marseillaise-artiger Elan veruntreut, als Träger restaurativer Tendenzen wirksam werden konnte. Ein Rezensent, der in das Bürgertum eingebunden war und dessen Fortschrittsideen mitrug, konnte die drohende Volksverhetzung – und sei es auch nur in der Oper – keinesfalls hinnehmen. Die Marseillaise, vom Massensymbol zum musikalischen Symbol eines neuen, freiheitlich gesonnenen Bürgertums aufgestiegen, bedurfte, um in dessen Sinne wirksam werden zu können, einer anderen Darstellung auf der Bühne, als sie Meyerbeer ins Werk setzte.

Schon *Robert der Teufel* konnte als „restaurative“ Oper im Sinne einer Nicht-Einmischung verstanden werden. 1834 war an Aubers *Stummer* gelobt worden, daß „die Musik . . . voll revolutionärer Begeisterung“ sei⁴⁴. Das eigentlich revolutionäre Stück war das Marschduett zwischen Masaniello und Pietro: „*Mieux vaut mourir . . .*“, dessen musikalisch und dramatisch wirkungsvollstem Teil der Text einer Strophe der Marseillaise unterlegt war („*Amour sacré de la patrie . . .*“). Auch die entsprechende Nummer aus Rossinis *Tell* trägt revolutionäre Züge. Im Gegensatz dazu handelt das Marschduett des *Robert* – und dies ist symptomatisch für die Oper – von Ehre, nicht von Revolution. Aufgrund des romantischen Sujets ließ sich in Deutschland eine politische Tendenz

³⁹ Vgl. auch G. Wedel (Zuccalmaglio), *Agnes von Hohenstaufen*, in: *NZfM* 9 (1838), S. 123 ff. und 127 f.

⁴⁰ Schumann selber weist gelegentlich auf die Verbindung zwischen Spontini und Meyerbeer hin (GS I, S. 345).

⁴¹ *NZfM* 4 (1836), S. 192: Abdruck eines Artikels aus dem *Ausland*.

⁴² *NZfM* 2 (1835), S. 170 in einem Artikel *Musikalische Reform oder der Einfluß der Musik auf die Erziehung des Volkes*.

⁴³ *NZfM* 2 (1835), S. 171.

⁴⁴ *NZfM* 1 (1834), S. 102 (Rezension des *Gustave III* von Auber).

allerdings nur schwer aus dem Werk herausinterpretieren – vielleicht auch ein Grund für Schumanns schwankende Haltung gegenüber dieser Oper⁴⁵.

In den *Hugenotten* wird nun ein vom Adel initiiertes Volksaufstand in seinen Auswüchsen dargestellt⁴⁶. Diese aus den *Hugenotten* herauslesbare Aussage dürfte ziemlich genau die Meinung Louis-Philippes, des Mannes, der die „richtige Mitte“ suchte, und seines großen bürgerlichen Anhangs widerspiegelt haben. Nicht umsonst wird „Juste-Milieuist“ bei Schumann und in der *NZfM* gelegentlich pejorativ verwendet (so auch in der oben zitierten Rezension des *Gustave III!*). Schumann war gewiß kein Revolutionär wie Masaniello. Doch galten die revolutionären Tendenzen der *Stummen* nur als Metapher für einen bürgerlichen Fortschrittsbegriff. Umgekehrt konnte die genau in die entgegengesetzte Richtung laufende Aussage der *Hugenotten* als Negation aller politisch fortschrittlichen Absichten aufgefaßt werden. Schon einen politisch nur wenig interessierten Rezensenten mußte dies vor den Kopf stoßen, um wieviel mehr dann Schumann, der sich vermutlich etliches von der Julirevolution erhofft hatte und davon enttäuscht worden war.

„Der schönste Schmuck eines Volkes sind seine Gesänge: sie strahlen wie ewige Sonnen über das Leben hin und strömen das geistige Rosenlicht über die Trümmer des untergegangenen Staates“⁴⁷. Anders als in der Geschichte bricht der Staat in den *Hugenotten* am Schluß zusammen. Die entfesselte Volkswut kann durch ihre Urheber nicht mehr eingedämmt werden. Der Versuch, Einhalt zu gebieten, scheitert. Die letzten Worte der Oper, die auch Schumann zitiert und deren musikalische Gestaltung ihrem Inhalt Rechnung trägt, lauten:

„Par le fer et par l'incendie
Exterminons la race impie!
Frappons, poursuivons l'hérétique!
Dieu le veut: Dieu veut leur sang!“

Kein illusionierendes „Rosenlicht“ erhebt sich mehr. Der Staat und damit auch die Zukunft ist an sich selbst zugrunde gegangen. Meyerbeer sieht keine alternative – also auch keine bessere – Zukunft (die für Schumann in einer Vermehrung der bürgerlichen Freiheiten bestehen müßte)⁴⁸.

Mit dieser Libretto-Interpretation und Verknennung der *Hugenotten* als „Hofoper“ Spontinischer Prägung, mußte eine Ablehnung aus politischen Gründen einhergehen, denn nachdem 1835 die liberalen Werke des „Jungen Deutschland“ verboten worden waren (namentlich diejenigen Heines), erreichte die Restauration mit dem Skandal um die „Göttinger Sieben“ einen neuen Höhepunkt. Die Wolken am Zukunftshorizont der

⁴⁵ Nicht weil Schumann unbedingt einer politischen Oper den Vorzug gegeben hätte, sondern weil er sich über die Aussage des *Robert* unschlüssig war. Vgl. auch Boetticher, *Schumann*, S. 265.

⁴⁶ Obwohl auch bei Auber durchaus nicht die Revolution verherrlicht wird, beschränkt sich die Rezeption (wie auch das Beispiel des Brüsseler Aufstandes 1830 zeigt, bei dem die *Stumme* eine wesentliche Rolle spielte) fast ausschließlich auf die revolutionären Elemente der *Stummen*. – Vgl. dazu auch: L. Finscher, *Aubers ‚La muette de Portici‘ und die Anfänge der Grand-opéra*, in: *Festschrift Heinz Becker*, hrsg. von J. Schläder und R. Quandt, 1982.

⁴⁷ Schumann, *Tagebücher*, S. 79.

⁴⁸ Ursprünglich war für den Schluß der Oper vorgesehen, daß Catharina von Medici selbst die Bühne betritt. Obwohl Schumann diese Version vermutlich nicht kannte, war es ihm doch möglich, intuitiv die Absicht Meyerbeers zu erfassen. Daß Marguerite de Valois in der Endfassung Catharina von Medici infolge der Bedenken der Zensur ersetzen mußte, schwächt die Aussage der Schlußszene zwar etwas ab, ändert sie jedoch nicht prinzipiell. – Vgl. J. G. Prod'homme, *Die Hugenotten-Première*, in: *Die Musik* 9 (1903/4), S. 194.

bürgerlichen Freiheit hatten sich beträchtlich verdunkelt. In der Ablehnung der angeblich „restaurativen“ und „anarchistischen“ Momente von Meyerbeers Werk liegt auch die Ursache für den im ersten Moment verblüffenden Vergleich einer Oper mit einem Oratorium, ist doch das Oratorium im 19. Jahrhundert eine in Deutschland genuin bürgerlich bestimmte musikalische Artikulationsform. Träger fortschrittlicher Tendenzen war jedoch in Deutschland bislang das Bürgertum. Das Oratorium war bewußt oder unbewußt, gewollt oder ungewollt, einer der Träger „bürgerlichen Gemeinsinns“ – und damit durch seine schlichte Existenz auch Träger politischen Gedankengutes.

Nicht ohne Grund schließt das Goethe-Motto auf dem Titelblatt jener fatalen Nummer 19 der *NZfM*, in der Schumanns Kritik erschien, mit „Am Ende duckt, am Ende dient das Schlechte“. Das ist einer der wesentlichen Vorwürfe Schumanns gegenüber Meyerbeer. In Schumanns musikalischer Kritik steckt ein politisches Pamphlet.

BERICHTE

Symposion „Franz Schubert – Jahre der Krise 1818–1823“ im Rahmen der Kasseler Musiktage vom 1. bis 3. Oktober 1982

von Ludwig Seel, Würzburg

Die Kasseler Musiktage 1982, initiiert vom Internationalen Arbeitskreis für Musik in Zusammenarbeit mit der Internationalen Schubert-Gesellschaft, begannen wie auch in den Jahren zuvor mit einem musikwissenschaftlichen Symposion, das der Vorbereitung und Einstimmung auf die ausschließlich Schubert gewidmeten Konzerte diente. Unter der Leitung von Walther Dürr und Arnold Feil (beide Tübingen) sowie vor einem ansehnlichen Auditorium erörterten Referenten aus dem In- und Ausland Fragen zu vier Themenkomplexen.

Franz Schubert: Jahre der Krise 1818 bis 1823: Die Ursachen und Symptome und damit die Relevanz der „Krise“ sinnfällig zu machen, war das Anliegen der Referenten dieses ersten Themenbereiches. Bei der Annäherung an die Krise auf sozialgeschichtlichem (Walther Dürr), literarhistorischem (Hans Joachim Kreutzer) und kompositionsgeschichtlichem (Carl Dahlhaus) Wege, erwies sich nur die letztere Komponente als wirklich symptomatisch für die „Schaffenskrise“. Dahlhaus exemplifizierte an der *Sechsten Symphonie* die deutliche Einflußnahme Beethovens und Rossinis, die als Repräsentanten der Symphonie bzw. der großen romantischen Oper Schuberts Streben nach der großen musikalischen Form herausforderten, aber auch irritierten.

Schubert auf dem Weg zu einer „Neuen Form“: Der Vergleich der Vokalquartette (Dietrich Berke), die Gegenüberstellung der frühen, namentlich an Haydn und Mozart orientierten Symphonien und der harmonisch wie formal eigenwilligen Symphoniefragmente der Krisenjahre (Peter Gülke) sowie die Analyse des Streichquartett-Fragments D 703 (Werner Aderhold), zeigten deutlich Schuberts nonkonformistische Haltung gegenüber traditionellen Kompositionsprinzipien; sie zeigten aber auch, wie sehr die Jahre der Krise einer von Resignation überschatteten Experimentierphase glichen.

Franz Schuberts Bühnenmusik und ihr Scheitern am Wiener Publikum stand im Mittelpunkt des dritten Themenkreises. Dem Versuch an Text und Musik der *Zauberharfe* (Rossana Dalmonte) die Ursachen ihrer Bühnenunwirksamkeit zu ergründen, folgte die paradigmatische Darstellung der musikalisch-dramaturgischen Konzeption eines Szenenkomplexes aus *Fierabras* (Werner Thomas).

Franz Schuberts Geistliche Musik: Einigen grundsätzlichen Bemerkungen zu Aufführungspraktiken und Kirchenmusikpflege in Wien zu Schuberts Zeit (Otto Biba) schloß sich ein Vergleich der beiden Fassungen der *As-dur-Messe* an (Kurt von Fischer), wobei das Phänomen der Textausparungen im *Credo* der Schubertschen Messen mit besonderem Interesse diskutiert wurde. Den letzten Programmpunkt des Symposions bildete Schuberts *Lazarus* (Reinhold Kubik). Ein auf engstem Raum stattfindendes Alternieren verschiedenster Gattungen und Stilmittel als Bauprinzip des ebenfalls Torso gebliebenen geistlich-dramatischen Werkes sichtbar zu machen, war dabei ein Hauptanliegen des Referenten.

Ein besonderes Wort des Dankes gilt den Veranstaltern für die gelungene Organisation. Das Symposion mit seiner weitgesteckten und brisanten Thematik dokumentierte eindrucksvoll, wie stark sich auf Grund neuer Erkenntnisse das Schubert-Bild in den letzten Jahren vertieft hat.

Volksmusik und Kunstmusik in Südosteuropa 23. Internationale Hochschulwoche in Tutzing bei München vom 4. bis 8. Oktober 1982

von Bruno B. Reuer, Berlin

Zum ersten Mal hat die Südosteuropa Gesellschaft zu einer ausschließlich der Musik gewidmeten Hochschulwoche eingeladen. Bisher fand die Musik ihren Platz nur als Teilaspekt. Die Referenten kamen zumeist aus Südosteuropa.

Zoltán Kodály und Béla Bartók ist aus der Konfrontation traditioneller (Ferenc Bónis) und volksmusikalischer (László Vikár) Elemente eine Synthese gelungen, mit der sie am nachhaltigsten von allen in Richtung Mitteleuropa wirken konnten. Im Gegensatz dazu ist George Enescu (Vasile Tomescu) Repräsentant eines romantisch-rhapsodischen Stils, obwohl die einheitliche vokale und instrumentale Melodik (Speranta Radulescu) Rumäniens vielfältigere Möglichkeiten böte, zugleich auch Bindeglied zwischen einem melodischen Musikstil Ungarns und einem rhythmischen Bulgariens wäre.

Rhythmisch-metrische Besonderheiten Bulgariens (Todor Vassilev), ursprünglich vom Christentum und Islam verbreiteter Riten, wurden durch eine Hochzeitszeremonie vom südlichen Schwarzen Meer vorgeführt (Swetlana Sachariewa). Die noch kaum erforschten akustischen Phänomene des Zusammenwirkens nicht koordinierter Vokal- und Instrumentalstimmen, wird als ein auf kulturellem Reglement beruhende alte Ehesemantik, einem Kampf unter den Geschlechtern, dargestellt. In den Varianten des Männergesangs werden Parallelen zur mittelalterlichen Motette spürbar. Es ist ein Beispiel für die noch wenig bekannten Untersuchungen der Schwebungs-Diaphonie (Rudolf Brandl). Die Vielfalt vokaler Volksmusik Jugoslawiens (Jerko Bezić) läßt sich mit etwa sieben Stilmerkmalen charakterisieren. Einflüsse benachbarter Kulturen sind vorhanden, wodurch auch „Kontaktmusik“ entsteht. Alle bisher vorgestellten Musikkulturen weisen eine wie auch immer geartete Verbindung zur abendländischen Musik auf. Den uralten Musiktraditionen Griechenlands und der Türkei gegenüber wirkt sie wie ein Fremdkörper. Die Spuren zu den Frühformen haben sich verwischt, das griechische Volkslied steht zwischen West und Ost (Samuel Baud-Bovy). Das Traditionelle und das Europäische in der Neugriechischen Musik (Apostolos Kostios) wirken wie eine fremdartige Symbiose. Mit einem Referat über die Synthese von melodisch-rhythmischen Elementen türkischer Volksmusik mit europäischen Formen (Oransay) wurde die Vortragsreihe abgerundet. In diesen Erscheinungsformen liegt ein wichtiges Indiz: das Erkennen des ursprünglichen Stils, da traditionelle Stilelemente auch auf die adaptierte Musik übertragen werden.

Internationale Haydn-Konferenz in Bratislava am 6. und 7. Oktober 1982

von Ján Albrecht, Bratislava

Gleichlaufend mit den Musikfestspielen in Bratislava, die alljährlich im Oktober abgehalten werden, findet auch eine wissenschaftliche Konferenz zum Rahmen-Thema *Musiktraditionen in Bratislava und ihre Schöpfer* statt, die jedes Jahr einem besonderen, meist durch Aktualität bedingten Problemkreis gewidmet ist. Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß das heurige Jahr im Zeichen Joseph Haydns stand und die wissenschaftliche Konferenz dem Schaffen und Wirken Haydns gewidmet war. Haydn war als Kapellmeister beim Fürsten Anton Grassalkovich tätig. Seine Ausstrahlung ist durch diese Tätigkeit in Bratislava aber keineswegs erschöpft und bleibt ebensowenig nur auf seine Dirigententätigkeit beschränkt. So wurde nicht nur sein symphonisches und oratorisches Werk häufig aufgeführt, sondern auch sein Kammermusikwerk in extenso gepflegt, das zum geistigen Eigentum breiter Kreise Bratislavas und der Slowakei geworden ist. Seine vielfach gespielten Streichquartette, die gewissermaßen zu einer kulturellen musikalischen Muttersprache zahlloser

Vereinigungen wurde, vermittelte die kulturelle Hinterlassenschaft Haydns bis weit in das 20. Jahrhundert.

Nach einer verstehenden und sensiblen Einleitung durch den Vorsitzenden Zdenko Nováček, der die Anwesenden mit den neuesten Aspekten der Haydn-Forschung vertraut machte, ergab sich aus den weiteren Beiträgen ein reichhaltiges Bild von Haydns künstlerischer und historischer Bedeutung. Über Quellenprobleme sprachen Zdravko Blažeković (Zagreb), Josef Gmeiner (Wien), Darina Múdra (Bratislava), Emanuel Muntág (Martin), Pavol Polák (Bratislava), Maria Potremová (Košice), Jiří Sehnal (Brünn). Dem Musikleben zur Zeit Haydns und einzelner Zeitgenossen widmeten sich Otto Biba (Wien), Viorel Cosma (Bukarest), Marek Franěk (Prag), Jozef Kresánek (Bratislava), Nadežda Mosusova (Belgrad), Rudolf Pečman (Brünn), Zdeňka Pilková (Prag), Gottfried Scholz (Wien), Herbert Seifert (Wien). Einzelne Beiträge galten stilistischen Fragen zum Werk Haydns: Milan Poštoľka (Prag), *Profilierung der Satztypen in Haydns Symphonien in den ersten fünf Jahren seiner Tätigkeit bei Esterházy*, Ján Albrecht (Bratislava), *Entstehung und Entwicklung des Streichquartetts im Frühklassizismus*, Friedrich Neumann (Wien), *Syntaktische Strukturen bei Haydn und Mozart. Eine vergleichende Studie auf Grund zugestellter Materialien*, Vladimir Zak (Moskau), *Melodik bei Haydn*, Vladimír Protopopov (Moskau), *Polyphonie bei Haydn*. Die Beiträge werden in einem Sammelband vom Haus für Kultur, Bratislava, herausgegeben.

VI. Kongreß und Festival „Musica Antiqua Europae Orientalis“ in Bydgoszcz/Polen vom 7. bis 10. Oktober 1982

von Arnold Feil, Tübingen

„Bydgoszcz – wo liegt das (Nest) eigentlich?“ Das „Nest“ ist eine moderne Industriegroßstadt mit 200 000 Einwohnern, eine der Landeshauptstädte Polens, mit einer großen Musikhochschule, einer schönen Philharmonie und einem guten Philharmonischen Orchester. Der Intendant dieser „Filharmonia Pomorska“, Mag. A. Szwalbe, hat im Jahre 1962 die Capella Bydgosciensis gegründet (Leitung: W. Szymański), ein Ensemble für alte Musik und mit alten Instrumenten, das sich in der internationalen Konkurrenz solcher Ensembles einen Namen gemacht hat. Seit 1966 finden dort, ebenfalls auf Initiative und unter der umsichtigen Leitung des Intendanten sowie in enger Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Warschau (man stelle sich solch eine Konstellation bei uns vor!), alle drei Jahre in Verbindung mit einem Festival alter Musik wissenschaftliche Kongresse statt, zu deren Thema „Musica Antiqua Europae Orientalis“ Wissenschaftler aus aller Welt eingeladen werden. (Von jetzt an soll jeweils nach zwei Jahren ein kleiner und dann nach drei Jahren ein größerer Kongreß stattfinden.) Die Konzerte des Festivals haben Niveau, die Kongresse sind interessant. Mit verhältnismäßig wenigen Teilnehmern, die sich etwa zur Hälfte aus einem Stamm immer wiederkehrender und zur Hälfte aus jeweils neuen zusammensetzen, wird gute und anregende Arbeit geleistet: hier findet tatsächlich ein Austausch über Ost und West in der Musikgeschichte und zwischen Ost und West in der Musikforschung statt.

Das Generalthema 1982 *Byzanz, die nachbyzantinische Epoche und die Musikkultur der südosteuropäischen Völker* hatte viele Byzantinisten angelockt, aber auch die Konferenzen zu den anderen Hauptthemen (dazu auch freie Referate) *Zahl – Symbol – Musik* (Leitung Willem Elders, Utrecht) und *Moderne Aufführung alter Musiken* (Leitung K. H. Viertel, Leipzig) fanden lebhaftes Interesse und gute Diskussionen – die freilich oft durch Sprach- und Übersetzungsschwierigkeiten gedämpft wurden. – Und das alles in einem Land im Kriegszustand? Die Gastfreundschaft der Polen hat die Gäste das nicht merken lassen, und man mußte es tatsächlich nicht merken, wenn man nicht wollte. Freilich, eine große Zahl von Teilnehmern, die zugesagt hatten, war – meist ohne Nachricht – nicht gekommen, und das hat den Ablauf des Ganzen manchmal nicht unerheblich durcheinander gebracht. Aber unter denen, die da waren, war der wissenschaftliche und menschliche Kontakt gut, nahe, human, friedlich wie selten sonst.

Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1982

von Friedhelm Brusniak, Augsburg

Vom 28. bis 30. Oktober fand in Köln die Jahrestagung 1982 der Gesellschaft für Musikforschung statt, verbunden mit einem Kolloquium über das Thema *Joseph Haydn – Tradition und Rezeption* anlässlich des 250. Geburtstages des Komponisten. Die Anregung zu diesem „kleinen Spezialkongreß“ kam vom Leiter des Haydn-Instituts Köln, Georg Feder, der auch für die inhaltliche Disposition verantwortlich war. Zur Dokumentation der „engsten Beziehung zwischen Musiktheorie und -praxis“ (Heinrich Hüsch) wurde in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln, der Hauptabteilung Musik des Westdeutschen Rundfunks (Alfred Krings) und der Staatlichen Hochschule für Musik Rheinland (Franz Müller-Heuser) ein Programm erarbeitet, bei dem die besprochenen Themen am Abend im Konzert bzw. beim Opernbesuch rekapituliert werden konnten. Ausgewählt waren drei Komplexe:

Im Mittelpunkt des ersten Teils des Kolloquiums (Leitung: Ludwig Finscher, Heidelberg) stand – entsprechend der musikhistorischen Bedeutung Haydns – das Streichquartett. Bemerkenswerte Anregungen für methodologische Studien gab Wilhelm Seidel (Marburg) in seinem Einleitungsreferat *Haydns Streichquartette aus der Sicht von H. Chr. Koch*. Wolfram Steinbeck (Kiel) untersuchte die *Beziehung von Mozarts „Haydn-Quartetten“ und Haydns op. 33* unter dem Aspekt *Die Scherzi W. A. Mozarts*. Einen weiteren instruktiven Beitrag zur Rezeptionsgeschichte lieferte Horst Walter (Köln) mit einer Übersicht über *Haydn gewidmete Streichquartette*. Die Rückkopplung zu Seidels Überlegungen vollzog Wulf Konold (Wennigsen) mit dem Versuch, am Beispiel des Streichquartetts op. 76 Nr. 6 *Normerfüllung und Normverweigerung beim späten Haydn* nachzuweisen, was allerdings in der anschließenden Diskussion – beinahe zwangsläufig – erneut die Frage nach einer präziseren Definition von „Norm“ nach sich zog (Georg von Dadelsen). Ein Streichquartett-Abend mit dem Amadeus-Quartett beschloß den ersten Tag.

Der zweite Tag war der Oper vorbehalten (Leitung: Georg Feder, Köln). Das Ergebnis neuerer Recherchen zum Opernrepertoire am Esterházyischen Hofe präsentierte Detlef Altenburg (Köln) in seinem Beitrag *Haydn und die Tradition der italienischen Oper*. Friedrich Lippmann (Rom) beleuchtete den Aspekt *Haydn und die Opera buffa* anhand von Gegenüberstellungen textgleicher italienischer Werke. Im Hinblick auf den Opernabend in der Musikhochschule wurde der *Vergleich der Intermezzi ‚La canterina‘ von Niccolò Piccinni (1760) und Joseph Haydn (1766)* von Gerhard Allroggen (Detmold) mit besonderem Interesse verfolgt. Unter der Leitung von Klaus Pawassar boten die Studierenden der Opernklasse und das A-Orchester der Musikhochschule zwei engagierte Aufführungen, die die unterschiedlichen Intentionen der Komponisten plastisch werden ließen.

Theodor Göllner (München) leitete den dritten Themenkomplex *Geistliche Musik*. Anhand umfangreicher Quellenstudien verglich Theodor Kantner (Wien) *Das Messenschaftern Haydns und seiner italienischen Zeitgenossen*. Das Referat von Ulrich Tank (Köln) über *Haydns geistliche Musik im 19. Jahrhundert* mußte wegen plötzlicher Erkrankung des Referenten leider ausfallen. Im Mittelpunkt der beiden folgenden Beiträge stand Haydns Oratorium *Il ritorno di Tobia*. Howard E. Smither (Chapel Hill) lieferte mit seinem material- und kenntnisreichen Überblick über das Verhältnis von *Haydns Oratorium und die Tradition des italienischen Oratoriums* wichtige Hinweise zur Gattungsgeschichte, und Bernd Edelmann (München) wies den *Wandel des „Geschmacks“ in Wien nach 1780* nach. Die Aufführung von Haydns Oratorium durch den Kölner Rundfunkchor (Chordirektor Herbert Schernus) und die Capella Coloniensis unter der Leitung von John Eliot Gardiner darf – nicht zuletzt wegen der Leistungen der Gesangssolisten – zu den lebendigsten Eindrücken der Jahrestagung gerechnet werden.

Organisation und reibungsloser, harmonischer Verlauf waren insbesondere der Planung und den Bemühungen von Ulrich Tank (Musikwissenschaftliches Institut Köln) zu verdanken. Das Rahmenprogramm bot u. a. die Möglichkeit einer Teilnahme an der Vorführung der Musikdatenbank des Deutschlandfunks (Leitung: Dieter Siebenkäs). Das Kolloquium der Fachgruppe „Tondokumente“ (Leitung: Helmut Haack, Heidelberg) war leider nur schwach besucht und verdiente künftig ein der Bedeutung seiner Untersuchungen adäquates Interesse. – Die Kolloquiumsbeiträge sollen veröffentlicht werden.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen Hochschulen *

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

Nachtrag Sommersemester 1983

Eichstätt. Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Pros und Kolloquium: Geschichte und heutiger Stand des Urheberrechts in der Musik (1).

Detmold/Paderborn: Priv.-Doz. Dr. D. ALTENBURG: Allgemeine Musikgeschichte II (2) – Haupt-S: Franz Liszt (2) – Pros: Geschichte der Programm-Musik (17. und 18. Jahrhundert) (2).

Hamburg. Prof. Dr. W. DÖMLING: Einführung in wissenschaftliche Arbeitstechniken (2).

Priv.-Doz. Dr. P. PETERSEN: Staatstheater von Mauricio Kagel (Fortsetzung) (2).

Prof. Dr. H. P. REINECKE: Kolloquium für Doktoranden (2).

Dr. H. J. HERBORT: Ü: Praxisbezogene Musikkritik – Rezensionen besuchter Veranstaltungen (2).

Dr. M. HURTE: Pros: Musik als Mittel der Akzentuierung von Interessen (2) – Ü: Elektronische Musik II (2).

Frau Dr. J. RIBKE: Ü: Spiel und Kreativität in der Musik (2).

Frau Dr. S. WIEHLER-SCHNEIDER: Ü: Notationszeichen, -symbole, -systeme im 20. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. V. KARBUSICKY: Ü: Einführung in die Methodenlehre der Systematischen Musikwissenschaft (gem. mit Herrn DUCHESNEAU) (2).

Hannover. Prof. Dr. K.-E. BEHNE: Psychologie der musikalischen Wahrnehmung (1) – Pros: Musikalität – Einführung in die Systematische Musikwissenschaft (2) – Haupt-S: Zum gegenwärtigen Stand der angelsächsischen musikpsychologischen Forschung (2).

Prof. Dr. H. DANUSER: Die Musik der Zwanziger Jahre (1) – Pros: Die Variation von Beethoven bis Brahms (2) – Haupt-S: Der Populismus in der Musik des 20. Jahrhunderts (2) – Ü: Die Notation der mehrstimmigen Musik im 15. und 16. Jahrhundert (2) – Kolloquium (1).

Frau Prof. Dr. E. HICKMANN: Musik der Religionen II (1) – Ü: Das Instrumentalkonzert im 18. Jahrhundert (2) – S: Musik und Philosophie in der Antike (2) – Haupt-S: Lateinamerikanische Musik und ihre Rezeption in Europa (2) – Kolloquium (1).

Prof. Dr. R. JAKOBY: Neue und Neueste Musik-Entwicklungen und Probleme (gem. mit Prof. Dr. G. KATZENBERGER) (2).

Prof. Dr. G. KATZENBERGER: Musikgeschichte im Überblick II (1) – Pros: Erarbeiten einer Biographie (2) – Haupt-S: Das Oratorium G. F. Händels (2) – Examenskolloquium (1).

Prof. Dr. H. KÜHN: Die Entwicklung der deutschen Musik von J. S. Bach bis R. Wagner (1) – S: Die Klaviersonaten von L. v. Beethoven (2) – Haupt-S: Spätstil I: Beethoven, Brahms, Verdi (2).

Prof. Dr. P. SCHNAUS: Zur Geschichte der musikalischen Formen II: Die Fuge (1) – S: Untersuchungen zum Kunstlied der Spätromantik (2) – S: Igor Strawinsky – Klassiker der Moderne? (2) – Besprechung von Examensarbeiten (1).

Heidelberg. Frau Dr. S. ZIEGLER: Volksmusik des Balkan (2) – Pros: Einführung in die Musikethnologie (2).

Köln. Dr. W. AUHAGEN: Akustisches Praktikum: Akustische Meßtechnik (2).

Mainz. Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Ü: Lektüre und Interpretation lateinischer Theoretikertexte über mittelalterliche musikalische Gattungen (Organum, Motetus, Hoquetus, Stantipes) (2).

Frau Dr. S. ZIEGLER: Pros: Arbeitsmethoden der Musikethnologie (2).

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

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

Münster. Die für Prof. Dr. R. REUTER angekündigten Lehrveranstaltungen fielen wegen seines unerwarteten Todes aus.

Priv.-Doz. Dr. W. VOIGT: Die Geschichte der Suite (2) – Ü: Bestimmungsübungen für Fortgeschrittene (2).

Regensburg. Prof. Dr. G. ALLROGGEN: Musikgeschichte im 14. Jahrhundert (2) – Das Opernschaffen Chr. W. Glucks (2) – Pros: Die Geschichte der Suite (2) – Haupt-S: Mozarts italienische Opern (2).

Lehrbeauftragt. Frau Dr. M. LANDWEHR VON PRAGENAU: Ü: Notationskunde I – Neumen (1).

Wintersemester 1983/84

Augsburg. Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Musik der Romantik (1) – Haupt-S: Das Problem der „Substanzgemeinschaft“ im mehrsätzigen Instrumentalwerk der Klassik (2) – S: Analyse ausgewählter Lieder Franz Schuberts (2) – S: Die Streichquartette Arnold Schönbergs (2) – Musikwissenschaftliches Kolloquium (gem. mit Akad. Rat Dr. F. BRUSNIAK) (2).

Akad. Rat Dr. F. BRUSNIAK: S: Lektüre ausgewählter musiktheoretischer Traktate (2) – S: Musikpaläographie I (Weiße Mensuralnotation) (2).

Basel. Prof. Dr. H. OESCH: Béla Bartók (mit Übungen) (2) – Grund-S III: Übungen zur Musik des Barock (2) – Arbeitsgemeinschaft: Musik der zwanziger Jahre: Schreker und Schönberg in Berlin (2) – Ethnomusikologie: Arbeitsgemeinschaft zu räga und tāla (2).

Prof. Dr. W. ARLT: Paläographie der Musik I: Die Neumen (2) – Einführung in Choral und Liturgie des Mittelalters (1) – Der „Roman de Fauvel“ (2) – Haupt-S I zur Musik des Mittelalters: Lied und Sequenz (2) – Arbeitsgemeinschaft für Fortgeschrittene (2) (14täglich).

Prof. Dr. M. HAAS: Arbeitsgemeinschaft: Musikbezogene Texte aus dem artistischen Curriculum des 13. Jahrhunderts III (2).

Assistent D. MULLER: Historische Satzlehre IV: Grundfragen des Satzes im 17. und 18. Jahrhundert (2).

N. N.: Arbeitsgemeinschaft: Musik und Zeichen (2) – Arbeitsgemeinschaft: Übungen zu ausgewählten Problemen der Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts (2) – Übungen zu byzantinischen Notationen (10.–13. Jahrhundert) (2) – Klang sehen und hören, Klanganalyse und -synthese (2).

Bayreuth. Prof. Dr. H. SCHNEIDER: Forschungsfreisemester.

Berlin. *Freie Universität: Abteilung Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. T. KNEIF: Schubert (2) – Pros: Übungen zur Musik des 16. Jahrhunderts (2) – Haupt-S: Die Klavierwerke Schuberts (2) – Kolloquium: Die Kurzoper (18.–19. Jahrhundert) (2).

Prof. Dr. K. KROPFINGER: Sammartini und Haydn. Zur Entwicklung der klassischen Symphonie (2) – Haupt-S: Methoden der Analyse: Rudolph Reti (2) – Ü: Übung zur Vorlesung: Sammartini und Haydn (2) – Doktoranden-Kolloquium (2).

Prof. Dr. R. STEPHAN: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (2) – Das Konzert (2) – Pros: Anfänge der Instrumentalmusik (2) – Haupt-S: Musikalische Bearbeitungen (2) – Kolloquium: Ausgewählte Werke Neuer Musik (2) – Doktoranden-Kolloquium (n. V.)

Dr. A. TRAUB: Pros: Dufay (2) – Grund-K: Musikalische Paläographie. Trienter Codices (2).

Lehrbeauftragt. R. DAMM: Ü: Die Venezianische Oper 1640–1670 (3).

Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Musik und Musikinstrumente Ostasiens (2) – Haupt-S: Volksmusik und ihre Erforschung in Südost-Europa (2) – Pros: Literatur zur Musik der nordamerikanischen Indianer (2).

Dr. R. SCHUMACHER: Pros: Musiknotation in außereuropäischen Ländern (2) – Grund-K: Transkription I (2).

Berlin. *Technische Universität.* Prof. Dr. C. DAHLHAUS: Geschichte der Musiktheorie im 18. Jahrhundert II (2) – Haupt-S: Die Instrumentation im 19. und 20. Jahrhundert (2) – Pros: Die Geschichte der Sonatenform (2).

Frau Dr. S. LEOPOLD: Pros: Mozarts Streichquartette (2) – Pros: Die Anfänge der Musikkritik in Deutschland (2).

Dr. T. M. LANGNER: Das Vokalwerk Johann Sebastian Bachs (2).

Berlin. Hochschule der Künste. Prof. Dr. P. RUMMENHÖLLER: Romantik in der Musik – Musik in der Romantik (2) – Haupt-S: Arnold Schönberg und seine Schule (2) – Haupt-S: Klaviermusik im 19. Jahrhundert (2) – Kolloquium für Examenskandidaten (2).

Prof. Dr. R. BRINKMANN: Musikgeschichte und historische Methode (2) – Haupt-S: Musikalische Klassik (2) – Haupt-S: Musik im Alltag (2) – Analyseübung: Bach im 20. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. D. SCHNEBEL: Die europäische Musik von 1750–1900 (2) – Haupt-S: Die Musik der fünfziger Jahre (2) – Ü: Experimentelle Musik für Stimmen (2) – Analyseübung: Musik des Impressionismus (2).

Dr. A. SIMON: Probleme der Betrachtung und Analyse außereuropäischer Musik an ausgewählten Beispielen aus Afrika, Asien und Ozeanien (2).

Bern. Prof. Dr. St. KUNZE: Grundlinien einer Geschichte der Musik (2) – S: Haydn Sinfonien (2) – Pros: Anfänge der Instrumentalmusik (15.–16. Jahrhundert) (2) – Kolloquium (1).

Priv.-Doz. Dr. V. RAVIZZA: Johannes Brahms (1) – S: Chorwerke von Johannes Brahms (2).

Dr. J. MAEHDER: Instrumentenkunde und Instrumentation I: Vom Ensemble der frühen Oper zum Orchester der Wiener Klassik (2).

Dr. A. MAYEDA: Einführung in die musikalische Anthropologie (2).

Dr. D. BAUMANN: Einführung in die Akustik (2).

Bochum. Prof. Dr. H. BECKER: Richard Wagner (2) – Haupt-S: Der Ring des Nibelungen (2) – Pros: Lektürekurs: Wagners Schriften (gem. mit Dr. Chr. AHRENS) (2).

Dr. Chr. AHRENS: Volksmusik Europas (2) – Haupt-S: Klaviervariationen des 18. und 19. Jahrhunderts (2) – Pros: Einführung in die Musikethnologie (2).

Dr. J. SCHLÄDER: Haupt-S: Probleme einer musikalischen Hermeneutik (gem. mit Priv.-Doz. G. SCHOLTZ, Abt. f. Philosophie) (2) – Pros: Musikalische Formenlehre (2).

W. WINTERHAGER: Pros: Fuge und Fugato (2) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

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

Bonn. Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Einführung in die Geschichte der Notenschrift (2) – Haupt-S: Zum Schaffen von Heinrich Schütz (2) – Haupt-S: Über die Kunstschriften von Richard Wagner (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. S. KROSS: Allgemeine Musikgeschichte III (2) – Brahms (für Hörer aller Fakultäten) (2) – Grund-S: Einführung in die musikalische Akustik (2) – Haupt-S: Gestaltungsprobleme spätromantischer Symphonik: Brahms – Bruckner – Tschaikowsky – Dvořák (2).

Prof. Dr. M. VOGEL: Instrumentenkunde (2) – Haupt-S: Methodik der Analyse (2) – Haupt-S: Seminar zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. E. PLATEN: Grund-S: Formenlehre der Musik: Sonatenform (2) – Haupt-S: Richard Wagners Meistersinger (2).

Dr. R. CADENBACH: Grund-S: Elementare Musiklehre (2).

Dr. H. LOOS: Grund-S: Zur Geschichte des Weihnachtsoratoriums (2).

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. A. FORCHERT: Musikgeschichte Leipzigs im 18. Jahrhundert (2) – Haupt-S: Die Sinfonien A. Bruckners (2) – Ü: Deutsche Musiklehre des 16. Jahrhunderts (2).

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

Priv.-Doz. Dr. D. ALTENBURG: Geschichte der Programmmusik II (19. und 20. Jahrhundert) (2) – Pros: Probleme der Vokalmusik G. F. Händels (2) – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

W. WERBECK, M. A.: Ü: Geschichte der Oper in Klangbeispielen (1 1/2) – Ü: Notationskunde: Orgel- und Lautentabulaturen (2).

Prof. Dr. G. ALLROGGEN, Prof. Dr. A. FORCHERT, Priv.-Doz. Dr. D. ALTENBURG: Doktoranden-Kolloquium (2).

Düsseldorf. Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Tristan und Isolde. Gottfried von Straßburg und Richard Wagner (gem. mit Prof. Dr. KAISER) (2) – Geschichte der Neuen Musik (2).

Eichstätt. Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Forschungsfreisemester.

Dr. A. GERSTMEIER: Pros: Die Gattungen der Kirchenmusik im 20. Jahrhundert. 1. Meßordinarium und Requiem (2) – Ü: Allgemeine Musiklehre (2) – Ü: W. A. Mozarts „Zauberflöte“ (2).

Erlangen–Nürnberg. Prof. Dr. M. RUHNKE: Forschungsfreisemester.

Prof. Dr. K.-J. SACHS: Geschichte der Suite (1) – Das Stilproblem bei Max Reger (1) – Musikgeschichte im Überblick (Erziehungswissenschaftliche Fakultät Nürnberg) (1) – Gattungsgeschichte (Erziehungswissenschaftliche Fakultät Nürnberg) (1) – Ü: Übung zur Geschichte der Suite (2) – Haupt-S: Werkanalytische Theorien (2).

Dr. K. SCHLAGER: Pros: Der Gregorianische Choral, Geschichte – Überlieferung (2) – Repetitorium: Musikgeschichte des 10.–14. Jahrhunderts (2).

Th. RÖDER, M. A.: Pros: Tabulaturen (2) – Pros: Übungen zum Generalbaß im 18. Jahrhundert (2).

Frankfurt. Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Musikgeschichte im Überblick I: Von den Anfängen bis 1400 (3) – S: Anton Bruckner und Gustav Mahler (2) – Ober-S (f. Examenskandidaten): Besprechung ausgewählter musikwissenschaftlicher Probleme (2).

Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – S: Die Kantaten J. S. Bachs (2) – S: Guillaume Dufay und seine Zeit (2) – Ober-S für Examenskandidaten (2).

Prof. Dr. W. KIRSCH: Carl Maria von Weber (2) – S: C. M. v. Weber: Der Freischütz (2) – S: Analyse und Interpretation ausgewählter Werke Frédéric Chopins (2) – Ober-S (f. Examenskandidaten): Besprechung ausgewählter neuerer Arbeiten (2).

Prof. Dr. H. HUCKE: Forschungsfreisemester.

Frau A. BINGMANN, M. A.: Ü: Einführung in die musikalische Analyse (2).

Freiburg i. Br. Priv.-Doz. Dr. P. ANDRASCHKE: Die Musik im 17. und 18. Jahrhundert (2) – S: Lyrik vor dem 1. Weltkrieg in zeitgenössischen Vertonungen (Jugendstil in der Musik?) (2).

Prof. Dr. R. DAMMANN: Mozarts „Don Giovanni“ (2) – S: Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke (2) – S: „Der vollkommene Capellmeister“ (1739) (2) – S: Passionshistorie in der Musik (2).

Prof. Dr. H. H. EGGBRECHT: S: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – S: Bachs Kunst der Fuge (2) – Ober- und Doktorandenseminar (2).

Dr. A. RIETHMÜLLER: S: Beethoven, Die Leonoren-Ouvertüren (2).

Lehrbeauftragt. Dr. Chr. v. BLUMRÖDER: Zur Analyse Neuer Musik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. FROBENIUS: Klausel, Motette, Refrain. Zur Frühgeschichte der Motette (1. Hälfte 13. Jahrhundert) (2).

Lehrbeauftragt. Prof. H.-P. HALLER: S: Digitale Klangerzeugung (2).

Lehrbeauftragt. H.-G. RENNER: S: Aufführungspraxis der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. RUF: S: Paul Hindemith (2).

Freiburg i. Ue. Prof. L. F. TAGLIAVINI: La messe polyphonique (2) – Pros: Analyse d'œuvres polyphoniques (1) – S: Die Unterhaltungsmusik (1) – Accord et tempérament (1).

Prof. J. STENZL: Répétition de l'histoire musicale, I: Le motet (1) – Mensuralnotation (1).

Gießen. Prof. Dr. E. JOST: Geschichte des Jazz seit dem Zweiten Weltkrieg (2) – Pros: Grundlagen der Systematischen Musikwissenschaft (2) – S: Neue Musik seit den 60er Jahren. Analyse ausgewählter Beispiele (mit Exkursion zu den „Rencontres internationales de musique contemporaine“ in Metz (2) – S: Tonstudioteknik für Fortgeschrittene (4) (14täglich).

Prof. Dr. E. REIMER: Pros: Die Verbürgerlichung der deutschen Musikkultur im 18. Jahrhundert (2) – S: Adornos Musiksoziologie (2) – S: Musikalische Analyse: Der Sonatensatz im 18. und 19. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. E. KÖTTER: Pros: Einführung in die Musikpsychologie (2) – Pros: Formen der Oper (2) – S: Programmmusik (2) – Sem./Proj.: Musikpsychologie, Projekt / Musik und Gefühl (2).

Prof. Dr. W. PAPE: S: Instrumentenkunde (2).

Prof. G. DISTLER-BRENDEL: S: Projekt: Analyse und didaktische Interpretation von Musik, 1. Teil: Analyse ausgewählter Musikwerke (2).

Wiss. Mitarb. M. CLEMENS: Pros: Statistik für Musikwissenschaftler (2).

OStR i. H. G. RITTER: Pros: Einführung in Motetten und Requiem von Johannes Brahms (2).

Göttingen. Prof. Dr. R. BRANDL: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft (2) – Pros: Einführung in die Indische Musik (2) – Dissertantenkolloquium (2) – Arbeitsgemeinschaft: Das Musikleben in Niedersachsen (Auswertung) (2).

Frau Prof. Dr. U. GÜNTHER: S: Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit (2) – Ü: Edition von Orgeltabulaturen (Notationskunde I) (2) – Ü: Analyse von Werken aus der jüngeren Musikgeschichte (2) – Arbeitsgemeinschaft: Anleitung zu selbständigem wissenschaftlichem Arbeiten (2).

Prof. Dr. M. STAEHELIN: Beethoven (2) – Haupt-S: Quellenkunde zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (mit Exkursion) (2) – Ü: Übung zur Vorlesung (2) – Ü: Historische Musikinstrumente in Europa (2).

Prof. Dr. W. BOETTICHER: Das Vokalwerk Johann Sebastian Bachs (2) – S: Stilkritische Übungen am Früh- und Spätwerk von Johannes Brahms (2) – Doktoranden-Kolloquium (4).

Prof. Dr. H. HUSMANN: Anleitung zu selbständigem wissenschaftlichem Arbeiten (2).

Prof. Dr. R. FANSELAU: Ü: Neue Geistliche Musik (2).

Frau Dr. M. BRÖKER: Ü: Volksmusik Italiens (2).

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

Graz. Frau Prof. Dr. K. KOS: Einführung in die Slawische Musik (2) – S: Probleme der Slawischen Musik (2) – Dissertantenseminar (2).

Prof. C. NEMETH: Musiktheater – aktuell? (1).

Prof. Dr. W. SUPPAN: Populärmusik II: Die Blasmusik-Tradition Mitteleuropas (2).

Lehrbeauftragt. Dr. A. MAUERHOFER: Einführung in die Musikethnologie I (2).

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

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

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

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

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. H. J. MARX: Haupt-S: Händels „Concerti grossi“ (3) – S: Quellenstudien an den Musikhandschriften der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (3) – Seminar für Doktoranden und Magistranden (2).

Prof. Dr. W. DÖMLING: Pros: Einführung in die mehrstimmige Musik des Mittelalters (2) – Ü: Werkanalyse II (3) – Ü: Notationskunde II (3).

Priv.-Doz. Dr. P. PETERSEN: Haupt-S: Die Frau im Musiktheater – Ausgewählte Opern mit weiblicher Hauptrolle (2) – Ü: Werkanalyse I (2) – Ü: Einführung in wissenschaftliches Arbeiten (1).

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

Dr. H. KOHLHASE: Ü: Die Streichquartette von Joseph Haydn (2).

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. V. KARBUSICKY: Musikalische Massenkultur: Funktionen und Wertungen (1) – Haupt-S: Ausgewählte Themen zur Musikästhetik, Musikpsychologie und Musiksoziologie (2) – Pros: Historische und zeitgenössische Gattungen der musikalischen Massenkultur (2) – Ausdruck und Form in der Musik (gleichzeitig Kolloquium; gem. mit Prof. G. LIGETI) (2) – Kolloquium für Magistranden und Doktoranden (1).

Prof. Dr. A. SCHNEIDER: Haupt-S: Die Lehre von der Gestalt in der Musikpsychologie (2) – Pros: „Woman Folk Music“ – Die Rolle der Frau in ethnisch gebundener Musik und Folk Music (2) – Kolloquium zu aktuellen Fragen der Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (2) – Ü: Der musikpsychologische Versuch (2).

Prof. Dr. H. P. REINECKE: Kolloquium für Doktoranden (2).

Frau Dr. S. WIEHLER-SCHNEIDER: Ü: Transkription außereuropäischer Musik (2).

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

Dr. A. BEURMANN: Ü: Realisation von Barockmusik mit Mikroprozessoren und Mehrspurtechnik (3).

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

Hannover. Prof. Dr. K.-E. BEHNE: Ausdruck und Erleben – Eine thematische Einführung in die systematische Musikwissenschaft (2) – S: Schwierigkeiten mit unvertrauter Musik (2) – S: Musikpsychologie I (2) – Examenskolloquium (2).

Prof. Dr. H. DANUSER: Die Musik seit 1950 (1) – Ü: Notationskunde III: Tabulaturen (2) – S: Einführung in die Musik des Mittelalters (2) – S: Gustav Mahler (2).

Frau Prof. Dr. E. HICKMANN: S: Instrumentenkunde I: Instrumente und instrumentale Musizierformen des Mittelalters und der Renaissance (2) – S: Aspekte des Stilwandels um 1600 (2) – Examenskolloquium: Zentrale Ereignisse der europäischen Musikgeschichte (1).

Prof. Dr. R. JAKOBY: Kolloquium für Teilnehmer am Aufbaustudiengang: Der musikalische Reichtum im 16. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. G. KATZENBERGER) (2).

Prof. Dr. G. KATZENBERGER: Die Wiener Klassik (1) – S: Einführung in die Formen der Musik (2) – S: Weltliche Musik im 15. und 16. Jahrhundert (2).

Dr. W. KONOLD: Ü: Die deutsche romantische Oper (2).

Prof. Dr. H. KÜHN: Johann Sebastian Bach – heute (1) – S: Die Matthäus-Passion von Bach und ihr geschichtlicher Hintergrund (2) – S: Musik der Jahrhundertwende: Ein Rundfunkprojekt I: Berlin und Wien (2).

Dr. P. SCHNAUS: Zur Geschichte der musikalischen Formen III: Formprinzipien der Wiener Klassik (1) – S: J. S. Bach: Werk, Gestalt, Wirkung (2) – S: Die Stilwende um 1600. Von Palestrina bis Monteverdi (2).

Heidelberg. Prof. Dr. L. FINSCHER: Georg Friedrich Händel (2) – S: Bach-Probleme (gem. mit Dr. G. MORCHE) (2) – Kolloquium für Examenskandidaten (2) – Doktoranden-Kolloquium (2).

Prof. Dr. A. RINGER: Westen und Osten in der Musik Israels (2) – Synagogenmusik des 20. Jahrhunderts (2) – S: Arnold Schönberg (2) – Ü: Zur Vorlesung Synagogenmusik (2).

Dr. M. BIELITZ: Pros: Mensuralnotation (2) – S: Frühe Mehrstimmigkeit (2) – Ü: Einführung in die Musikgeschichte I (2).

Dr. G. MORCHE: S: Bach-Probleme (gem. mit Prof. Dr. L. FINSCHER) (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. SALMEN: Beethoven (Leben – Werk – Rezeption) (2) – S: Die Streichquartette Beethovens (3) – Pros: Interpretation von Musik des 18. Jahrhunderts (2) – Konversatorium (4).

Lehrbeauftragt. Mag. W. MEIXNER: Musikethnologisches Proseminar (2).

Lehrbeauftragt. Dr. D. MARK: Pros: Musiksoziologie I (2).

Lehrbeauftragt. Dr. G. ANDERGASSEN: Pros: Dodekaphonik I (2) – Drei große Opern des 20. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Prof. K. KRATZENSTEIN: Norddeutsche Orgelmusik (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. G. SCHNEIDER: Tonsysteme in Geschichte und Gegenwart (2) – Repetitorium: Übungen zur Vorlesung (2).

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

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. J. PFLEIDERER: Repetitorium: Akustik I (2).

Karlsruhe. Prof. Dr. S. SCHMALZRIEDT: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts (2) – S: Musikalische Ästhetik im 19. Jahrhundert (2) – S: Geschichte und Ästhetik des Rezitativs (2) – Ü: Lektüre ausgewählter älterer musiktheoretischer Texte (2).

Prof. Dr. U. MICHELS: Die musikalische Klassik (2) – S: Mozarts Opern (2) – S: Musik und ihre Stellung in Gesellschaft und Politik heute (2) – Ober-S: Grundlagen der zeitgenössischen Musik (2).

Kassel. Prof. Dr. A. NOWAK: Forschungsfreisemester.

Prof. Dr. H. RÖSING: Einführung in die systematische Musikwissenschaft (2).

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

Prof. R. M. BRANDL: Volksmusik und städtische Populärmusik Griechenlands (gleichzeitig Seminar) (2).

Dr. B. SCHMIDT-WRENGER: Einführung in die Musikethnologie. Motto: Ich höre nur, was ich schon kenne (gleichzeitig Seminar) (2).

Kiel. Chr. BERGER: S: Das französische Lied im 14. Jahrhundert (2) – S: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (2) (Veranstaltung am Institut für Schulmusik in Lübeck).

Prof. Dr. A. EDLER: Grundprobleme der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (1) – S: Das lyrische Klavierstück im 19. Jahrhundert (1) – S: Richard Wagner: „Der Ring des Nibelungen“ (2) – S: Kolloquium für Schulmusiker (1) (Alle Veranstaltungen am Institut für Schulmusik in Lübeck) – S: Debussy und die Musik um 1900 (2).

Prof. Dr. K. GUDEWILL: S: Übungen zur Editionstechnik (2).

Prof. Dr. F. KRUMMACHER: S: Die Motette im 16. Jahrhundert (2) – S: Analyse ausgewählter Parallelvertonungen deutscher Lieder (gemeinsam mit Prof. Dr. H. W. SCHWAB) (2) – Felix Mendelssohn in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2).

Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH: S: Richard Strauss „Salome“ und „Elektra“ (3) – S: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. H. W. SCHWAB: Liedvertonung – Gestalten und Probleme (1).

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

Prof. Dr. W. STEINBECK: Die Vorklassik (1) – S: Übung zur Vorlesung (2) – Heinrich Schütz (1) – S: Übung zur Vorlesung (1).

Prof. Dr. K. GUDEWILL, Prof. Dr. F. KRUMMACHER, Prof. Dr. F. RECKOW, Prof. Dr. H. W. SCHWAB, Prof. Dr. W. STEINBECK: Doktorandenkolloquium (14täglich 2).

Chr. BERGER, Prof. Dr. A. EDLER, Prof. Dr. K. GUDEWILL, Dr. U. HAENSEL, Prof. Dr. F. KRUMMACHER, Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH, Prof. Dr. F. RECKOW, Prof. Dr. H. W. SCHWAB, Dr. B. SPONHEUER, Prof. Dr. W. STEINBECK: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14täglich 2).

Köln. Prof. Dr. D. KÄMPER: Claudio Monteverdi (2) – Pros: Die Musik der Reformationszeit (2) – Haupt-S: Die Sonatenform im 19. Jahrhundert. Theorie und kompositorische Praxis (2).

Prof. Dr. H. SCHMIDT: Geschichte der Symphonie (2) – Pros: Echtheitsfragen bei musikalischen Werken (2) – Haupt-S: Wiener Klassik (2).

Priv.-Doz. Dr. D. ALTENBURG: Die Musik des 18. Jahrhunderts (2) – Pros: Englische Klaviermusik im 16. und 17. Jahrhundert (2) – Haupt-S: Musik und Rhetorik (2).

Dr. U. TANK: Pros: Programmatische Musik des 16.–18. Jahrhunderts (2) – Paläographische Übung: Mensuralnotation (2).

Dr. D. GUTKNECHT: Pros: Probleme des Instrumentalspiels in der barocken Aufführungspraxis (2).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: Von Schallgeräten, Klangwerkzeugen und Musikinstrumenten Außer-europas (2) – Pros: Die Musik im Kontext afrikanischer Kulturen (2) – Haupt-S: Die Schallplatte mit außereuropäischer Musik – Zur Problematik der Publikation musikethnologischer Schallkonserven (2).

Dr. B. SCHMIDT-WRENGER: Transkriptionsübung (2) – Ü: Der synästhetische Faktor des Musikerlebens im interkulturellen Vergleich (gem. mit Dr. W. AUHAGEN) (2).

Prof. Dr. J. FRICKE: Tonsysteme, Stimmungen, Intonation (2) – Pros: Klanganalyse (2) – Haupt-S: Musikpsychologie und musikalische Informatik (2) – Übung zur Vorlesung: Berechnung von Tonsystemen und Stimmungen (1) – Kolloquium für Fortgeschrittene: Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft (1).

Dr. W. AUHAGEN: Akustisches Praktikum: Meßmethoden der Musikalischen Akustik (2) – Ü: Der synästhetische Faktor des Musikerlebens im interkulturellen Vergleich (gem. mit Dr. B. SCHMIDT-WRENGER) (2).

Dr. R.-D. WEYER: Akustische Übung: Analyseverfahren zur musikalischen Dynamik (2).

Mainz. Prof. Dr. Chr. H. MAHLING: Singspiel – Operette – Musical (2) – S: Johann Sebastian Bach (gem. mit W. BIRTEL) (2) – Ober-S: Komponist und Gesellschaft (gem. mit Frau Prof. Dr. A. CZEKANOWSKA, Prof. Dr. M. SCHULER, Prof. Dr. E. SEIDEL, Dr. K. OEHL und W. BIRTEL) (14täglich 2) – Ü: Kurs: Editionspraxis musikalischer Werke (nur für Hauptfachstudenten) (gem. mit L. FRIEDRICH und Dr. K. OEHL) (2).

Frau Prof. Dr. A. CZEKANOWSKA: Polnische Musik. Zu Volkslied und Nationalstil (1) – Pros: Proseminar zur Vorlesung „Polnische Musik“ (2).

Prof. Dr. F. W. RIEDEL: Vom Parsifal zum Rosenkavalier – Europäische Operngeschichte am Vorabend des 1. Weltkrieges (2) – S: Pelleas und Melisande (Debussy, Fauré, Sibelius, Schönberg) (2) – Ober-S: Die Musikästhetik der Neudeutschen Schule (für Doktoranden, Magistranden und Staatsexamenskandidaten) (2) – Ü: Musik an rheinischen Residenzen, Analyse und Interpretation (2).

Prof. Dr. R. WALTER: Ü: Formenlehre: Lied- und Rondoformen (1).

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

Dr. G. SCHUBERT: Pros: Entwicklungstendenzen in der Musik seit 1950 (2).

Frau Dr. S. ZIEGLER: Pros: Zur Musik in der Türkei (2).

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

München. Prof. Dr. Th. GÖLLNER: Edition und Aufführung historischer Musik seit dem 19. Jahrhundert (2) – Pros: Zum Thema der Vorlesung (2) – Haupt-S: Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts (2) – Ober-S: (gem. mit Prof. Dr. R. BOCKHOLDT und Prof. Dr. J. EPPELSHEIM) (14täglich 2).

Prof. Dr. R. BOCKHOLDT: Igor Strawinsky (2) – Haupt-S: Bachs h-moll Messe (2).

Prof. Dr. J. EPPELSHEIM: Mozarts „Zauberflöte“ (2) – Ü: Übung zur Geschichte der Streichinstrumente und ihrer musikalischen Funktion (3).

Priv.-Doz. Dr. M. H. SCHMID: Ü: Mozarts Salzburger Jahre (gem. mit B. EDELMANN) (3).

Priv.-Doz. Akad. Oberr. a. Z. Frau Dr. M. DANCKWARDT: Ü: Musikalischer Grundkurs (2) – Ü: Die Mehrstimmigkeit in den St. Martial-Handschriften (2) – Ü: Beethovens Streichquartette op. 18 (2).

Akad. Dir. Dr. R. SCHLÖTTERER: Ü: Orlando di Lasso, Prophetiae Sibyllarum (3) – Ü: Beethoven, Fidelio: Komposition und Theater (2) – Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe (3).

Akad. Oberr. Dr. R. NOWOTNY: Ü: Übung zur Geistlichen Chormusik von Heinrich Schütz mit Aufführungsversuchen (2).

Akad. Rat. a. Z. Dr. I. EL-MALLAH: Ü: Grundelemente der arabischen Musik (2) – Ü: Die Musik des Islam II (2).

B. EDELMANN: Ü: Einführungskurs für Anfangssemester (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. SCHMID: Ü: Musiktheoretische Schriften des ausgehenden Mittelalters (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. SCHULZ: Alban Bergs „Wozzeck“ und Igor Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ (2).

Marburg. Prof. Dr. W. SEIDEL: Forschungsfreisemester. Kolloquium: Besprechung neuerer Literatur und eigener Arbeiten (2).

Dr. G. FEDER: Wesen und Werden einer Gesamtausgabe (gleichzeitig Seminar) (2).

Prof. Dr. H. HEUSSNER: Musikgeschichte im Überblick II: Gattungstradition und Fortschritt in der Musik des 17. Jahrhunderts (für Hörer aller Fachbereiche) (2) – Pros: Einführung in die musikwissenschaftliche Literatur- und Quellenkunde (2) – Pros: Studium und Tätigkeitsbereiche des Musikwissenschaftlers sowie Besprechung von Problemen eigener Arbeiten (2) – S: Die Klavierkonzerte W. A. Mozarts (2).

Prof. Dr. M. WEYER: S: Romantische Harmonik (2).

Dr. N. DIETRICH: Pros: Kompositionslehren des 18. Jahrhunderts (2).

Münster. Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER: Die Instrumentalmusik des Mittelalters und der Renaissance (2) – S: Das Kunstlied von 1750–1900 (2) – S: Oper und Musiktheater im 20. Jahrhundert (2).

Frau Prof. Dr. M. E. BROCKHOFF: Messe-Motette-Madrigal. Europäische Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (2) – S: Anfänge der Oper im 17. Jahrhundert (2) – S: Thomas Mann: Dr. Faustus (2).

Priv.-Doz. Dr. W. VOIGT: Dissonanzbehandlung und Dissonanztheorien in der abendländischen Musikgeschichte (2) – S: Die Entwicklung des Instrumentalkonzerts vom 17.–19. Jahrhundert (2).

Frau Dr. U. GÖTZE: Ü: Musikgeschichte im Überblick (4) – Ü: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen (4) – S: Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (2).

Dr. D. RIEHM: Ü: Übungen zur Geschichte der Passionskomposition (2).

Osnabrück. Akad. Rat B. ENDERS: Pros: Erprobung des Gruppeneinsatzes von Keyboards mit der Einführung in blues-orientiertes Improvisieren (2).

Wiss. Ass. W. KRAMER: S: Geschichte der Schulmusik im Spiegel von Unterrichtsbeispielen aus dem 19. und 20. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. H.-C. SCHMIDT: Pros: Geschichte, Konzeption und Ästhetik von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ (2) – S: Musiksoziologie II (2).

S. SCHUTTE: S: Einführung in die Historische Musikwissenschaft Kategorie I (2) – S: „Zur Frage der Notwendigkeit . . .“ Kategorie I (2).

Passau. Frau Prof. Dr. I. STAMPFL: Entwicklung der Oper vom „Dramma per musica“ bis zum Musiktheater des 20. Jahrhunderts (2) – Die didaktische Aufbereitung musiktheoretischer Grundbegriffe (gleichzeitig Kolloquium) (2) – S: Musikgeschichte – Musikwerk – Werk-Interpretation (2) – S: für musikpsychologische und unterrichtsbegleitende Forschungsaufgaben (Schwerpunkt: Zusammenhang zwischen Intelligenz und Musikalität (2).

Regensburg. Prof. Dr. W. KIRKENDALE: Einführung in die Musikwissenschaft (3) – Musikgeschichte I: Von der Antike bis ca. 1600 (3) – Kolloquium für Examenskandidaten (2).

Priv.-Doz. Dr. S. GMEINWIESER: Die Entwicklung des Solokonzerts (2) – Pros: Die italienische Oper des 19. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Chr. PYHRR: Ü: Sinfonische Dichtung (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. E. APFEL: Zur italienischen Vokalmusik im 15. und 16. Jahrhundert (2) – Pros II: Zur Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 (2) – S: Zur rhythmisch-metrischen Analyse musikalischer Werke (2).

Prof. Dr. W. BRAUN: Gustav Mahler (2) – Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer (2) – S: Übungen zur Vorlesung (2).

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

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

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

Salzburg. Prof. Dr. G. CROLL: Richard Strauss (1) – S: Die Musik im Zeitalter der Reformation (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft I (2) – Ausgewählte Kapitel aus der europäischen Volksmusik (1).

Prof. Dr. G. GRUBER: Palestrina und Lasso (2) – S: Ferruccio Busoni (2).

Dr. E. HINTERMAIER: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (2).

Dr. S. MAUSER: Pros: Musikalische Satzlehre I (3) – Pros: Einführung in die Analyse (1).

Frau Dr. S. DAHMS: Pros: Orgel- und Lautentabulaturen (2).

Dr. G. WALTERSKIRCHEN: Pros: Instrumentenkunde im Überblick (2).

Mag. P. WIDENSKY: Pros: Grundlagen der musikalischen Akustik, Temperatur und der Stimmpraxis I (2).

Dr. P. R. FRIEDBERGER: Pros: Gregorianische Formenlehre I (2).

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

Tübingen. Prof. Dr. G. von DADELSEN: Musikgeschichte I (Antike und Mittelalter bis 1400) (3) – S: Untersuchungen zum frühen Organum (Winchester und St. Martial) (3) – S: Einführung in die Musikwissenschaft anhand der h-Moll Messe von J. S. Bach (2).

Prof. Dr. A. FEIL: Das Instrumentalkonzert (2) – S: Mozart: Stil, Stilerkenntnis, Stilkritik (2) – S: Giuseppe Verdi: Don Carlos (gem. mit Prof. W. DÜRR) (2).

Prof. Dr. B. MEIER: Der Gregorianische Choral (2) – S: Notationskunde (2).

Prof. Dr. U. SIEGELE: S: Bachs Fugenlehre (3) – S: Analyse und Interpretation (2) – S: A. Schönberg: Die Grundlagen der musikalischen Komposition (3).

UMD A. SUMSKI: S: Bruckner, 4. Symphonie – Wagner, Wesendonk-Lieder: Vergleichende Werkanalyse (1).

W. HORN, M. A.: S: Übung zu einem Musiksammlungdruck des späten 16. Jahrhunderts (2).

Wien. Prof. Dr. O. WESSELY: Das Trecento-Madrigal (4) – Historisch-musikwissenschaftliches S (2) – Dissertantenseminar (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum: Editionstechnik (gem. mit Dr. HAAS, Dr. HARTEN und Univ.-Doz. H. SEIFERT) (6).

Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Die Musik Südasiens (2) – Einführung in die Ethnomusikologie I (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches S (2) – Dissertanten-Kolloquium (2).

Prof. Dr. W. PASS: Anton Webern (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Pros III: Liederkompositionen von Schönberg und seinen Schülern (2) – Historisch-musikwissenschaftliches S: Serielle Musik (2) – Dissertantenseminar (2) – Wissenschaftliche Arbeiten (an Beispielen mittelalterlicher Musik) (2) – Bestimmen und Bewerten von Musikwerken (Webern-Schüler) (gem. mit Dr. M. ANGERER) (1) – Interdisziplinäres Literaturkonversatorium (Webern-Literatur) (gem. mit Dr. M. ANGERER) (1).

Gastprof. Dr. R. HOFFMANN: Amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts I (Ives, Serial Music, Cage, Brown usw.) (2).

Univ.-Doz. Dr. Chr. HANNICK: Die neue Epoche des armenischen monophonen Kirchengesangs (2).

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

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

Univ.-Doz. Dr. L. KANTNER: Grand Opéra Paris I (2) – Oratorium 1750–1850 (2).

Univ.-Doz. Dr. Th. ANTONICEK: Musik in österreichischer Literatur (2) – Leopoldinische Oper (gem. mit Prof. W. GREISENEGGER) (2).

Univ.-Doz. Dr. H. SEIFERT: Einführung in die Methoden der musikalischen Analyse I (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Pros I (2).

Univ.-Doz. Dr. TSCHULIK: Geschichte, Theorie und Praxis der Musikkritik I (2).

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

Lektor Dr. H. KNAUS: Musikgeschichte I (2) – Musikwissenschaftliches Pros I (2).

Lektor Prof. F. SCHLEIFFELDER: Musiktheorie K (2).

Lektor Dr. W. A. DEUTSCH: Übungen zur systematischen Musikwissenschaft III (2) – Einführung in die Psychoakustik III (2).

Lektor Dr. D. SCHÜLLER: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros I (2).

Lektor Mag. G. STRADNER: Einführung in die historische Instrumentenkunde I (2).

Lektor Dr. G. F. MESSNER: Ethnomusikologische Übungen I (2).

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

Lektor Dr. H. THIEL: Ethnomusikologische Übungen: Feldforschung I (2).

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

Lektor Dr. H. KINZLER: Einführung in die Musiktheorie und -ästhetik im 20. Jahrhundert III (2).

Würzburg. Prof. Dr. W. OSTHOFF: Heinrich Schütz (2) – Ü: Monteverdi und die frühvenezianische Oper (2) – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) (2).

Prof. Dr. M. JUST: Das Lied im 19. Jahrhundert (2) – Haupt-S: Musik der Renaissance. Quellenstudien und Editionsprobleme (2) – Ü: Lassos weltliche Werke (2) – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) (2).

Dr. R. WIESEND, M. A.: Ü: Giovanni Gabrieli (2) – Musikhistorischer Kurs: Palestrina bis Schütz (1).

Wuppertal. Prof. Dr. W. BREIG: J. S. Bach I (2) – Das Werk Arnold Schönbergs in der dodekaphonen Periode (2) – S: Zur Vor- und Frühgeschichte der Zwölftonkomposition bei Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg (2) – S: Übungen zum Sololied des 18. und 19. Jahrhunderts (2).

Prof. D. HINNEY: Die Serenaden und Divertimenti von Mozart (2).

Dr. E. FISCHER: Pros: Musikgeschichte im Überblick II: Übungen zur Musik des Barock (2) – Pros: Einführung in die Probleme der Musiksoziologie (2).

Dr. A. JERRETRUP: Pros: Adaption, Cover-Version und Bearbeitungen in der Popmusik (2).

Frau Dr. Chr. NAUCK-BÖRNER: Pros: Hollywood-Filmmusik (2).

Zürich. Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Sinfonie und Sinfonische Dichtung um die Mitte des 19. Jahrhunderts (2) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (1) – S: Übungen zur Italienischen Oper im 18. Jahrhundert (2) – S: Heine-Gedichte und ihre Vertonungen (gem. mit Prof. Dr. P. von MATT) (2).

Prof. Dr. W. ARLT: Aspekte der Instrumentalmusik im hohen und späten Mittelalter (1) – S: Musik und Text im Liedsatz des 15. und frühen 16. Jahrhunderts (2).

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

Dr. A. MAYEDA: Die Musik im Kabuki-Theater (1).

Prof. Dr. M. HAAS: Übungen zur Musiklehre und Musikanschauung des Mittelalters (1).

U. FRAUCHIGER: Ü: Musik und Medien (1).

Dr. B. BILLETER: Pros: Generalbaßlehre des 17. Jahrhunderts (2).

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

Prof. Dr. W. LAADE: Pros: Einführung in die Musikethnologie (2).

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

Dr. A. GODEL: Ü: Formanalyse (2).

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

BESPRECHUNGEN

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

Vorliegendes Jahrbuch stellt eine Fortsetzung einerseits der von 1924–1938 erschienenen sieben Bände des *Schweizerischen Jahrbuchs für Musikwissenschaft*, andererseits jener in den letzten Jahren veröffentlichten vier Bände der *Schweizer Beiträge für Musikwissenschaft* dar. Gedacht ist es nicht nur als wissenschaftliches Forum für Schweizer Musikforscher und als Publikationsorgan für die in den einzelnen Sektionen der SMG gehaltenen Vorträge, sondern in Zukunft soll es auch Aufgaben des bisherigen Mitteilungsblattes dieser Gesellschaft übernehmen, wie z. B. die Veröffentlichung des jeweils zweisprachig gehaltenen Jahresberichts sowie einer jährlichen Schweizer Musikbibliographie.

Dieser Zielsetzung entspricht auch ganz der erste Band mit seinen insgesamt sechs Beiträgen musikhistorischen bzw. musikethnologischen Inhalts: Zu Beginn ein Abdruck der 1980 von Max Haas an der Basler Universität unter dem Titel *Musik und Affekt im 14. Jahrhundert: Zum Politik-Kommentar Walter Burleys* gehaltenen Antrittsvorlesung, in der der Autor anhand des von dem englischen Scholastiker Burley verfaßten Kommentars zu Aristoteles' *Politik* die darin vorgenommene Klassifizierung der Eigenschaften griechischer Tonarten nach den dreifachen, auf das jeweilige Lebensalter abgestimmten Gesichtspunkten des „rechten Maßes“, des „Möglichen“ und des „Passenden“ als „Teil der Umstände menschlichen Handelns“ festlegen kann. Im folgenden Beitrag über *Musik und Text im Liedsatz franko-flämischer Italiener der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts* kommt Wulf Arlt zu dem Ergebnis, daß die Liedsätze jener „Italienerfahrer aus dem Norden“ gegenüber den Burgundischen Chansons der „daheimgebliebenen“ Kollegen eine auffallende, sich über formale Gegebenheiten hinwegsetzende Textbezogenheit der Musik aufweisen. Allerdings, so gesteht der

Autor ein, müsse es vorerst noch bei einer reinen Konstatierung dieses „Phänomens“ bleiben, und erst weitere Forschungen könnten den Nachweis erbringen, welche Art von italienischer Musik bzw. welche Umstände auf die „fahrenden“ Franko-Flamen diesbezüglich beeinflussend gewirkt haben.

Silke Leopold gelingt es in ihrer Studie über *Die Hierarchie Arkadiens*, die gedruckte Fassung eines 1979 auf Einladung der SMG in Basel, Bern und Zürich gehaltenen Vortrages, überzeugend darzustellen, daß das im Laufe der Entwicklung sich zeigende „Verkommen“ der Barockoper in einem „Konglomerat tragischer, lustiger, allgemein menschlicher, aber immer unterhaltsamer Szenen und Personen“ nicht allein die Folge einer allmählichen Ausweitung der Librettothematik war, sondern schon in der der frühen italienischen Pastoraloper eigenen hierarchischen Anordnung von „nicht nur guten und bösen, ernsten und komischen Personen, sondern auch armen underdogs, die bestenfalls Mitleid erregen, meistens aber schlicht der Lächerlichkeit preisgegeben sind“ vorgegeben lag. Im vierten und letzten historischen Beitrag befaßt sich Andreas Traub mit im Kloster Einsiedeln aufbewahrten, autographen geistlichen Kompositionen des Mailänder Domkapellmeisters Carlo Donato Cossoni, die nunmehr als Ergänzung zu den erhaltenen gedruckten Werken die Zeichnung eines neuen Gesamtbildes dieses oberitalienischen Meisters aus dem 17. Jahrhundert zulassen würden.

Im Rahmen der beiden ethnomusikologischen Beiträge berichtet François Borel anhand von Rhythmustranskriptionen und ausführlichem Bildmaterial über Trommeln und Trommelrhythmen der „Touaregs“, einem Nomadenstamm der westlichen Zentralsahara. Peter Ackermann setzt sich mit Musik und Text des Koto-Stückes *Nasuno* auseinander und zeigt die Schwierigkeiten auf, die sich bei der Rezeption traditioneller japanischer Musik durch den europäischen Hörer ergeben. Den Beschluß des Bandes bilden Kurz-Marginalien zu den Autoren und (wie bereits erwähnt) der Jahresbericht der SMG 1980 sowie

eine von Hans Zehntner mit viel Sorgfalt zusammengestellte Bibliographie für das Jahr 1980, wobei sich bei dem letzterer beigelegten Abkürzungsverzeichnis die Frage erhebt, ob es nicht sinnvoll wäre, dieses den im *Riemann-Musiklexikon* sowie in *MGG* gebräuchlichen Sigeln anzugleichen.

Gemäß dem Inhalt und der auch ansprechenden äußeren Aufmachung dieses neuen Jahrbuches kann man nach dessen erstem Band nur eine Fortsetzung in diesem Sinne und somit „ad multos volumines!“ wünschen.

(Dezember 1982) Josef-Horst Lederer

ROBERT N. FREEMAN: Franz Schneider (1737–1812). A Thematic Catalogue of His Works. New York: Pendragon Press 1979. XXIX, 237 S.

Unter Joseph Haydns österreichischen Zeitgenossen hatten vor allem die „Klosterkomponisten“ entscheidenden Anteil an der Entwicklung der Kirchenmusik. Für die täglichen Hochämter, für Vespers und Andachten der Stifts- und Wallfahrtskirchen schufen die Chorregenten und Organisten eine Fülle nicht selten hochqualifizierter Werke, von denen manche später irrtümlich Joseph Haydn zugeschrieben wurden. Die Dokumentation von Leben und Schaffen dieser Komponisten gehört zu den Desideraten der Musikgeschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts. Um so verdienstvoller ist der vorliegende thematische Katalog von Franz Schneider, dem Nachfolger Albrechtsbergers im Benediktinerstift Melk. Ein knapper biographischer Abriß, in dem auf Freemans leider ungedruckte Dissertation *The Practice of Music at Melk Monastery in the 18th Century* (1971) verwiesen wird, ist dem Katalog vorangestellt, der an echten Werken 47 Messen, 36 Propriumsätze, 14 *Requiem* und *Libera*, 4 *Miserere*, 9 Vesperpsalmen und *Magnificat*, 10 Hymnen und Sakramentsgesänge, 2 *Tedeum*-Vertonungen, 14 Litaneien, 20 Mariani-sche Antiphonen, 36 nichtliturgische geistliche Kompositionen und eine Instrumentalfuge umfaßt, nebst zahlreichen Stücken, deren Echtheit nicht sicher verbürgt ist.

Die Beschreibungen sind knapp, enthalten aber wesentliche Informationen für den Benutzer. Zwar hätte sich der Rezensent bei den Initien auch jeweils die Angabe der Generalbaßstimme gewünscht, doch sind erfreulicherweise

zu den textreichen Sätzen wie *Gloria* und *Credo* auch die Notenanfänge der einzelnen Abschnitte angegeben. Bei Autographen sind Titel, Umfang und Format genannt, bei Abschriften lediglich Fundorte, Signaturen, ggf. Daten und andere wichtige Bemerkungen. Mehrere Werke sind in unterschiedlichen Fassungen überliefert. Die Benutzung des Katalogs wird durch ein Namen- und Titelregister wesentlich erleichtert. Beschreibungen und Abbildungen der wichtigsten Wasserzeichen sind als Anhang beigegeben. Durch die Aufzählung aller erreichbaren Konkordanzen zu den zweifelhaften Werken (mehrere sind unter sechs bis sieben Namen nachweisbar) leistet der Verfasser einen wesentlichen Beitrag zur Erschließung des noch schwer überschaubaren kirchenmusikalischen Repertoires der Haydn-Zeit. Mögen bald auch Kataloge dieser Qualität von weiteren Komponisten jener Epoche erscheinen.

(Dezember 1982) Friedrich W. Riedel

EDMUND A. BOWLES: Musikleben im 15. Jahrhundert. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1977, 191 S. (Musikgeschichte in Bildern. Band III, Lieferung 8.)

In der von Heinrich Bessler und Max Schneider begründeten vielbändigen *Musikgeschichte in Bildern* legt Edmund A. Bowles hier die Lieferung *Musikleben im 15. Jahrhundert* vor. Die in dieser Reihe vorgegebene äußere Anlage des Band-Corpus, mit Bildtafeln je auf einer rechten und zugehörigen Erklärungen auf einer danebenstehenden linken Seite, wird – um dies gleich vorwegzunehmen – vom Verfasser in Bild und Text vorzüglich ausgefüllt. Er gliedert die Vielfalt des Musiklebens in der fraglichen Zeit, gewiß zu Recht, nach sozialen, also weitgehend ständischen sowie anlaßbezogenen Gesichtspunkten und führt dies zunächst in einer allgemeinen Einleitung vor; in der Folge wird auch das präsentierte Bildmaterial in entsprechenden thematischen Gruppen geordnet: Krönung und Bischofsweihe, Hochzeit, Empfänge und Festzüge, Festmahl, höfischer Tanz, Turnier, Militärmusik, Jagd, geselliges Musizieren, Kirchenmusik, geistliche Musik, Theater, Musik in der Stadt, bürgerlicher Tanz, Straßenmusikanten und Bettler sowie Bauernmusik.

Die etwa 185 reproduzierten Bildvorlagen sind, wie ein am Schluß des Bandes angefügtes (offenbar das ganze dem Verfasser bekannte

Bildmaterial der Zeit enthaltendes) Abbildungsverzeichnis dartut, aus einem etwa tausend Vorlagen umfassenden Bestand geschickt ausgewählt. Das genannte Gesamtverzeichnis hält sich zunächst an die oben referierten Gruppen und gibt dann, nach Aufbewahrungsorten der Originale vorgehend, ganz knappe Angaben zum jeweiligen Bildinhalt, eine insgesamt vorzüglich wertvolle Hilfe für alle musikikonographischen Studien zum 15. Jahrhundert. Wenn sich dabei auch die eine oder andere Darstellung noch ergänzen ließe, staunt man doch über Umfang und Vielfalt des Materials, das der Verfasser hier nachzuweisen weiß. Der Eindruck solcher Vielfalt verstärkt sich sodann beim Studium der gebotenen Abbildungen: ihre Vorlagen stammen aus französischen, englischen, spanischen, italienischen, deutschen und polnischen Handschriften, Gemälden, Drucken und Plastiken, und ihre Entstehung erstreckt sich über eine Spanne vom spätesten 14. bis ins frühe 16. Jahrhundert, in einem Fall gar bis etwa zum Jahr 1540 (Abb. 93). Die beigegebenen Kommentare des Verfassers sind fachmännisch und klar und schließen auch eine Großzahl von archivalischen und chronikalischen Belegen ein, eine Ergänzung, welche die ungewöhnliche Belesenheit des Verfassers dokumentiert und für die man besonders dankbar ist. Mit einem gewissen Erstaunen sieht man, wie klar etwa die liturgische Kirchenmusik im 15. Jahrhundert andere Instrumente als die Orgel offenbar noch ausgeschlossen hat; andererseits ist der Beizug eher profaner Spielleute bei Prozessionen auffällig, auch die Freude an „lebenden Bildern“, die, musikalisch begleitet, bei Umzügen und Prozessionen an bestimmten Örtlichkeiten gestellt wurden.

Natürlich wird sich der Leser die Frage stellen, ob einzelne Phänomene dieses Musiklebens gewissermaßen allgemeinverbindlich für das ganze Europa des 15. Jahrhunderts Geltung hatten oder ob man nicht auch mit zeitlich oder lokal eingeschränkten Spielarten und gewiß auch gelegentlichszeugten Einzelveranstaltungen zu rechnen habe: an lokale Varianten möchte man etwa bei den Instrumentalbesetzungen der Begleitmusik von Prozessionen oder theaterähnlichen Darbietungen denken, während so üppige Manifestationen wie das berühmte burgundische Fasanen- oder das Pfauenmahl eher gelegentlichsgebunden zu sein scheinen. Der Verfasser geht zuweilen auch auf solche Fragen ein; natürlich wird sich hier in mancherlei Richtung völlige

Klarheit nicht gewinnen lassen, weil das Material nicht hinreichend geschlossen ist.

Insgesamt ist der Band überaus lehrreich und mit sicherer Hand gestaltet. Schade ist, daß in den Bildlegenden Entstehungsort bzw. -land und (wenn auch nur geschätzte) Entstehungszeit der reproduzierten Vorlage nicht immer angegeben sind; auf die allenfalls weiterführende „Literatur zu den Abbildungen“, die am Ende des Bandes angeführt ist, möchte man ja nicht immer zurückgreifen müssen. Einige Bilder sind sogar in Farbe wiedergegeben; am Schluß steht ein willkommenes Namen- und Sachregister.

(Januar 1983)

Martin Staehelin

ROBERT T. LAUDON: Sources of the Wagnerian Synthesis. A Study of the Franco-German Tradition in 19th-Century Opera. München-Salzburg: Katzschichler 1979. 207 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 2.)

Die Bedeutung des Buches von Robert T. Laudon besteht in der weitgefächerten Darlegung von historischen Vorbildern, die am Zustandekommen des Wagnerschen Personalstils Anteil gehabt haben können. Laudon breitet ein reichhaltiges Material aus, das der deutschen und vor allem der französischen Operntradition entnommen ist. Die Betonung der französischen Tradition nach dem Vorbild Ernest Newmans erscheint dabei teilweise auch als ein Akt historischer Gerechtigkeit gegenüber der Bevorzugung der Beethoven-Weber-Tradition, welche Wagners Selbstdarstellung und die ältere deutschsprachige Wagnerliteratur kennzeichnet.

Die Grundlage von Laudons Analysen auch entlegener Werke z. B. von Catel oder Lesueur ist allerdings ein Entwurf von Wagners Personalstil, der mir allzu holzschnittartig erscheint. Die drei Hauptmerkmale seines Stils seien Leitmotiv, entwickelte Harmonik und differenzierte Orchestertechnik, denen gegenüber weitausgreifende Melodiebögen, rhythmische Akzentuierung und Klarheit der Form in den Hintergrund treten würden. Laudon stützt sich auf Grundbegriffe der Wagnerschen Ästhetik, wie die Idee des Gesamtkunstwerks, den Gedanken einer „Kunst des Übergangs“ in sehr pragmatischer Weise ohne jeweils ihre spezifische Begrenzung zu beachten. Dieses Faktum erscheint um so mißlicher, als eine sorgfältige Rezeption der neueren deutschsprachigen Wagnerliteratur, die sich in

bedeutender Weise mit diesen Themen auseinandergesetzt hat (ich brauche keine Namen zu nennen), solche Vergrößerungen verhindert hätte. Daß dies nicht geschehen ist, verwundert deshalb noch mehr, weil es sich hier um eine „doctoral dissertation“ handelt, um eine akademische Abhandlung also, die der Habilitationsschrift nahekommt; zudem gibt der Autor als Betreuer den mit der deutschsprachigen Wagnerliteratur vertrauten Alexander Ringer an. Unverständlich ist in diesem Zusammenhang auch die Ungenauigkeit der Literaturangaben: Glasenapp wird z. B. als im Jahre 1905 vierbändig erschienen verzeichnet; beide Angaben sind unrichtig.

Schwerer noch dürfte der Einwand wiegen, daß das musikalische Urteilsvermögen des Autors nicht immer verlässlich ist, vielmehr manchmal zu grob falschen, oft fragwürdigen Analysen führt. Solches begegnet dem Leser z. B. bei Themenkonkordanzen oder wenn das Leitmotiv des Liebesverbots aus der gleichnamigen Oper als Erinnerungsmotiv bezeichnet wird, obwohl dieses entwickelnden Veränderungen unterworfen ist. Ein besonders krasses Beispiel bietet die Analyse einer Stelle aus dem zweiten Aufzug des *Tannhäuser*. Den Achtakter „Mit ihnen sollst du wallen zur Stadt der Gnadenhuld“ bezeichnet Laudon als einen auf sieben Takte erweiterten Viertakter.

Daß aufgrund all dieser Mängel das bei stilgeschichtlichen Untersuchungen besonders notwendige Vertrauen jedes Lesers in die analytischen Fähigkeiten eines Autors schwer erschüttert ist, braucht kaum noch ausgesprochen zu werden. Das Verdienst des Buches besteht gleichwohl darin, eine geschlossene, materialreiche Darstellung eines wichtigen Themas zu bieten, die durch einen Anhang ergänzt wird, der gleichsam dessen Umkehrung exponiert: die Rückwirkung Wagners auf Frankreich.

(April 1983) Peter Nitsche

OSKAR STOLLBERG: Johann Georg Herzog, Kirchenmusiker, Liturgiker und Erlanger Universitätslehrer, in seinen Briefen an Max Herold 1865–1908. München: Chr. Kaiser Verlag (1978). 252 S., 2 Abb., 1 Faks.

Vorgelegt werden in dieser Sammlung fünfzig Briefe, Postkarten und Aufschriften auf Visitenkarten, die Johann Georg Herzog (1822–1909) an den Schwabacher Theologen, Liturgiker und Herausgeber der Zeitschrift *Siona*, Max Herold

(1840–1921) über mehr als fünfzig Jahre hin richtete. (Herolds Antworten sind „leider nicht mehr aufzufinden“.) Herzog war aus seiner Arbeit als Kantor der ersten Münchner evangelischen Stadtpfarrkirche St. Matthäus und als Professor für Orgelspiel am Münchner Konservatorium 1854 auf den Posten eines Direktors des neuerrichteten Instituts für Kirchenmusik in Erlangen berufen worden. Dort hatte er den Theologiestudenten der Universität kirchenmusikalische Kenntnisse und Fähigkeiten zu vermitteln, die man im Zusammenhang mit einer grundsätzlichen Besinnung auf die Rolle von Liturgie und Musik im evangelischen Gottesdienst und der Einführung einer einheitlichen Agende sowie Gesang- und Choralbuch in der Bayerischen Landeskirche in den Jahren 1853/57 für notwendig erachtete.

Es wird deutlich, daß Herzog innerhalb der liturgischen Restaurationsbewegung eine gemäßigte Position einnahm. Gegenüber dem puristischen Standpunkt des Beharrens auf reinem Accappella-Stil suchte er „das Alte mit dem Neuen zu verbinden“ und glaubte „überhaupt, daß Bach(s) und Händels Stil am meisten dem Charakter der evangelischen Kirche entspricht“. Engagiert betrieb er die Verbreitung der „polyrhythmischen“ Fassung (das Wort natürlich in anderer als der heute üblichen Verwendung) der Kirchenliedmelodien und eine Harmonisierung mit „kirchlichen“ Akkorden. Sein Abscheu galt der „Stylmengerei“ von „klassischer“ Kirchenmusik (eben dem Bach-Händel-Stil) und „modernem“ „mehr unterhaltendem Element“, womit die Erzeugnisse „von Brahms und Anderen“ gemeint sind. So sehr die Konvergenzen von Herzogs liturgischen Bestrebungen mit denen der Liturgischen Bewegung des 20. Jahrhunderts ins Auge springen, so nachdenklich stimmt die Beobachtung, daß er mit fortschreitendem Alter – nach entscheidender Mitarbeit an den ergänzenden Fassungen der Agende von 1879/83 und 1901/07 – immer skeptischer und resignierter hinsichtlich der praktischen Durchsetzbarkeit seiner Vorstellungen wurde. Im Zusammenhang damit steht eine bemerkenswerte Kritik an Grundsätzen des Protestantismus, vor allem an dessen Beschränkung auf nur zwei wesentliche „Mittel“: Predigt und Gemeindegesang. Aus der – offensichtlich prinzipiellen anthropologischen Überzeugungen entspringenden – Einsicht in dieses Defizit ergibt sich die Forderung nach einem völlig „neuen Cultus“.

Dieser neue Cultus aber setzt eine ganz andere Einstellung vor allem der Theologen voraus, als Herzog sie in seiner Zeit vorfand. Seine Kritik am evangelischen Theologen als Typus – nicht einzelner Individuen – erreicht stellenweise eine ätzende Schärfe, die an Kierkegaard oder Nietzsche gemahnt. Seinen Briefpartner verschont er in diesem Zusammenhang keineswegs; ihm wie vielen anderen Pfarrern wirft er vor, sich als Laien in musicis die theologische Bevormundung der Kirchenmusiker anzumaßen: „Was mich und Andere, gründlich gebildete Musiker, geniert, das ist die Sicherheit, das diktatorische Element, mit welchem Sie zu Werke gehen, und womit ein starkes Selbstgefühl und jene Klugheit verbunden ist, welche es meisterhaft versteht, Dieses zu verschweigen und Jenes hervorzuheben, je nachdem es die eigenen Interessen erfordern... Dieses gewaltsame Protektionswesen müssen Sie schon aufgeben...“.

Sympathisch berührt Herzogs weise Selbsteinschätzung, das Wissen um seine „nur spärlichen Produktionskräfte“. Bei aller konservativen Grundeinstellung bemühte er sich um eine gerechte Beurteilung neuerer Kunsterscheinungen bis hin zu Reger, bestand allerdings auf der strikten Beachtung der Grenzen von gottesdienstlicher Musik und solcher für Kirchenkonzerte (als solche sah er u. a. auch Bach-Kantaten an). Diese Haltung bestimmt auch sein verantwortungsbewußtes Wirken als Pädagoge, das gleichfalls in den Briefen in sehr lebendiger Darstellung der mühevollen Alltagsrealitäten und der vergleichsweise dazu überzogenen Erwartungen, die von kirchlichen und ministerieller Seite gestellt wurden, wiederspiegelt wird.

Der 44 Seiten umfassenden Edition der Briefe, die merkwürdigerweise am Schluß des Bandes plaziert ist, stehen rund 100 Seiten Kommentierung und ein Anmerkungsapparat von nicht weniger als 556 Nummern gegenüber. Bei aller Anerkennung der Bemühungen des Herausgebers um seinen Gegenstand wäre hier doch wohl eine erhebliche Straffung und Verknappung ein entscheidender Gewinn gewesen. Die eigenartige Mischung des Einführungstextes aus monographischer Darstellung und Briefkommentierung zwingt den Leser, das Buch ständig an drei Stellen gleichzeitig und dann vieles doppelt zu lesen, weil die Briefe in der Einführung beinahe vollständig zitiert werden.

(Juli 1982)

Arnfried Edler

RAINER WILKE: Brahms · Reger · Schönberg. Streichquartette. Motivisch-thematische Prozesse und formale Gestalt. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Wagner 1980. 233 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 18.)

Die jüngste Brahms-Forschung verdankt zweifellos Schönberg wichtige Impulse. Die Tatsache, daß der dodekaphonische Begründer der Zweiten Wiener Schule in der kompositorischen Gestaltungsweise des vermeintlich so konservativen Wahlwieners überraschend Fortschrittliches entdeckt und als für sein eigenes Schaffen, insbesondere für seine Technik der „entwickelnden Variation“ bedeutsam einbekannt hat, lenkte den analytisch suchenden Blick erneut auf die beziehungsreiche Kunst von Brahms, dem im nachbeethovenischen 19. Jahrhundert wohl am konzentriertesten schaffenden Komponisten. Dieser Leitlinie folgt auch Rainer Wilke, wenn er anhand der strukturell besonders anschaulichen Gattung Streichquartett die Verfahrensweisen von Brahms erkundet, sie mit jenen in Schönbergs ersten beiden Opera vergleicht und dazu noch einige Reger-Beispiele in seine Untersuchungen einbezieht.

Die prüfende Konfrontierung des Schönbergischen Terminus mit der Vielfalt empirischer Befunde führt den Autor zu begrifflich gut durchdachten Gliederungen und Differenzierungen all dessen, was den beiden Hauptkonstituenten „Variation“ und „Entwicklung“ zugeordnet werden kann. In kritischer Auseinandersetzung mit einschlägiger Literatur gewinnt er einen Motivbegriff, der ihm eine adäquate Systematisierung variativer Beziehungen ermöglicht, die er ihrerseits in den übergeordneten Aspekt zielgerichteter Prozesse einbringt. Die „motivisch-thematischen Prozesse“ werden schließlich auch nach ihrer Funktion im formalen Rahmen eines Stückes befragt. Sein Analyse-System stellt Wilke auf streng phänomenologische Grundlage und distanziert sich von allen strukturell nicht erfassbaren Deutungen.

Die Anwendungsweise seiner Untersuchungsmethode exemplifiziert der Autor besonders ausführlich an Brahms' *a*-moll-Quartett op. 51/2. Zwar stößt seine akribisch bemühte Präzisierung da und dort unvermeidlich auf interpretatorische Überschneidungen (einige werden direkt angesprochen), es gelingt ihm aber doch, sein Hauptanliegen überzeugend deutlich zu machen: die tradierte Annahme einer dualistischen Themenkonzeption bei Brahms in Frage zu stellen und

den Nachweis „begrenzter“, d. h. durch „analytisch-synthetische“ oder „komplexe“ Prozesse der Variantenbildung selbst zustande kommenden Kontraste zu erbringen. Der kritische Eifer gegenüber anderen Autoren richtet sich auch darauf, außer satzübergreifenden Motivzusammenhängen selbst das spezifische Weiterwirken ganzer Entwicklungsvorgänge im zyklischen Gesamtgeschehen aufzuzeigen. Ein besonders wichtiges, über frühere Erkenntnisse hinausweisendes Ergebnis ist ihm im *a*-moll-Opus die Entdeckung der zusammenhangstiftenden Rolle des Kopfmotivs aus dem ersten Satz in seiner „Modell“ bildenden linearen Funktion: Nicht nur die Hauptthemen im dritten und vierten Satz werden davon erfaßt, sondern auch – „analytisch-synthetisch“ definiert – das erste Seitenthema (der aus dem Gesamtüberblick erkennbare Sinn beglaubigt manche im Einzelfall vielleicht etwas strapaziert anmutende Deutung). Der Veranschaulichung des komplexiven Charakters zyklischer Motivzusammenhänge dienen zusätzliche Nachweise für die figurale Einbindung des ungarischen Tanzzitats aus dem zweiten Satz.

Veränderte Akzentsetzung im prozessural-formalen Gefüge verdeutlicht der Autor am Beispiel des analytisch leichter überschaubaren *c*-moll-Quartetts op. 51/1, den besonderen Syntheseaspekt arbeitet er am Strukturbild vielfältiger Durchdringung von Entwicklungsvorgängen und formal abgegrenzten Variationsfolgen im *B*-dur-Opus (op. 67) plausibel heraus. Ein Problem aller in der horizontalen Dimension sich bewegenden Analysen tritt freilich auch in Wilkes Brahms-Untersuchungen zutage: Mit der Ausklammerung des gerade für die Musik einer wesentlich harmonieorientierten Epoche so wichtigen vertikalklanglichen Elements wird eine nicht unwesentliche Komponente im Gefüge auch variativer Prozesse unberücksichtigt gelassen (so würde etwa unter diesem Gesichtspunkt dem Verhältnis zwischen Haupt- und Seitenthema im ersten Satz des *a*-moll-Quartetts wieder eben jene vermehrte Kontrastqualität auch strukturell bestätigt, die im Höreindruck ohnehin aufscheint).

Bei Schönbergs Chromatik und Polyphonie kommt allerdings die vertikale Dimension unabdingbar ins analytische Spiel (besprochen werden auszugsweise das frühe *D*-dur-Quartett von 1897 und Opus 7). Die Eignung von Wilkes Methode erweist sich aber gerade auch dort, wo mit der kontrapunktischen Überschichtung motivischen

Materials aus unterschiedlichen Bereichen ein spezielles Verknüpfungsverfahren erkennbar wird und ein Gestaltungsprinzip sich anbahnt, das später den Weg über die Tonalität hinaus freigibt. Wie begrenzt andererseits die analoge Erfassbarkeit Regerscher Quartettstrukturen (op. 74; 54/1; 121) – im Grunde wohl auch schon der motivisch weniger ausgeprägten Identität wegen – ist, erkennt der Autor selbst, charakterisiert aber mit dem Terminus „assoziativ“ das in einem anderen Sinn variative Verfahren dieses Komponisten zutreffend.

(März 1982)

Günter Weiß-Aigner

JEAN GERGELY: Béla Bartók. Compositeur hongrois. La Revue musicale, Double numéro 328–329, Triple numéro 330–331–332, Triple numéro 333–334–335. Paris: Richard-Masse 1980.

Der Autor legt mit dieser Bartók-Monographie ein fast 400 Seiten starkes Buch vor, das – wie aus der Einleitung zu erfahren ist – „nur“ das Gegenstück zu einer Bartók-Biographie darstellt, deren Erscheinen bevorsteht. Wer das vorliegende Buch zur Hand nimmt, muß sich des monographischen Charakters dieser Abhandlung bewußt sein. Statt einer Darstellung von Leben, Werk und musikgeschichtlicher Stellung erwartet ihn ein Gedankengebäude, dessen Räume, Gänge, Treppen und Nischen Auskünfte über ein einziges Thema beherbergen: was ist das spezifisch Ungarische an der Erscheinung des Komponisten Bartók? Um diese Frage nicht weiterhin mit dem spärlichen Hinweis auf bestimmte Elemente der ungarischen Volksmusik im Schaffen Bartóks abgetan sein zu lassen, wurde dieses Buch geschrieben. Gergely bezieht das Denken und Schaffen Bartóks auf den gesamten Kontext der politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Geschichte Ungarns und der Donauländer. Der Autor gelangt auf diesem Wege zu Feststellungen, die sowohl unsere Vorstellung von dem Ungarn Bartók im allgemeinen bereichern und korrigieren als auch zahlreiche Detailprobleme der Biographie und Gedankenwelt Bartóks im besonderen – etwa sein Verhältnis zu Kodály, die Gründe für die Emigration etc. – in ein neues Licht rücken.

Die Abhandlung ist in drei Teile gegliedert, deren Überschriften lauten: *Bartók et la spécificité de la civilisation hongroise; A travers le temps et*

l'espace; Bartók et le folklore musical. Introduction und *Conclusion* umrahmen die drei Hauptteile, ein Literaturverzeichnis, ein Namensregister und ein kleiner Bildanhang ergänzen sie.

Einige der elf Kapitel des ersten Teils lassen den Ansatz des Autors besonders deutlich hervortreten. So wird im zweiten Kapitel gefragt: „Qu'est-ce qu'être Hongrois?“ Diese Frage wurde in der Vergangenheit auch von den Ungarn selbst wiederholt gestellt, so in jener von Jácint Rónay verfaßten Artikel-Serie von 1840, wo in typisch romantischer Manier die angeblich ungarischen Verhaltensweisen von denen anderer Völker abgehoben werden. (Eine Probe: „Der Deutsche steckt die Hand in die Tasche, wenn er spricht; der Slovake faltet die Hände, und zwar vor sich, wenn er arm ist, und hinter sich, wenn er reich ist; der Ungar bekommt kein Wort heraus, wenn seine Hände nicht frei sind.“) Fast 100 Jahre später erschien eine Schrift von Gyula Illyés mit dem Titel *Ki a magyar?* (Wer ist ein Ungar?), in der mit nicht geringerer Emphase der Hang zur Freiheit als ein besonderes Merkmal des hart geprüften ungarischen Volkes ausgegeben wird. Unter Einbeziehung der eher skeptischen Bemerkungen Sandór Jemnitz' über den Sinn solcher Versuche, einen ungarischen Nationalcharakter zu definieren, läßt Gergely so den geschichtlichen Kontext lebendig werden, der die Voraussetzung dafür abgibt, bestimmte Handlungen Bartóks – so sein Eintreten für die Erforschung und kompositorische Ausschöpfung auch der rumänischen Volksmusik, so seine Unterschrift unter das Manifest gegen die Judengesetze vom 5. Mai 1938, so auch seine endliche Emigration in die USA – besser erklären zu können.

Im dritten Kapitel (*Elemente einer Soziologie der ungarischen Musik*) führt der Autor den Leser weiter in die Vergangenheit zurück, um anhand zweier konkreter geschichtlicher Situationen (Schlacht bei Mohács 1526 bis zur Besetzung durch die Türken 1541; Anfang des 19. Jahrhunderts bis zum Unabhängigkeitskrieg 1848/49) die Interdependenz von nationaler Identitätsfindung und kultureller Produktion exemplarisch erläutern zu können. Die drei „klassischen“ Epochen der ungarischen Musikgeschichte (viertes Kapitel) werden stringent auf die Gesellschaftsgeschichte bezogen: die Zeit der Ungaresca (seit 1541), wo bestimmte Stilmomente im Rahmen der höfischen Musik als insistentes Zeichen einer vorenthaltenen Einheit der

Nation fungierten; die Zeit des Verbunkos (seit 1790), dessen Stil vom Bürgertum in die Kunstmusik emporgehoben und zu einem wichtigen Bestandteil einer allumfassenden Nationalbewegung wurde (die allerdings 1848/49 scheiterte); die „Neue Schule“ Bartóks und Kodály's (seit 1905), die sich erstmals auf die Musik der Bauern berief und somit eine tragfähige Grundlage für die Ausprägung eines Nationalempfindens schuf. Hier findet sich denn auch die wiederholt vorgebrachte und vielfältig begründete Hauptthese des Buches, daß die „Entdeckung“ der Volksmusik einer „Entdeckung“ des Volkes gleichkam. Die hierbei erworbenen Erfahrungen betrafen nicht allein Bartóks künstlerische und wissenschaftliche Interessen. Sie gaben den Anstoß zu der fundamentalen Neuformulierung seiner ästhetischen und gesellschaftlichen Positionen in den Jahren 1905–1908 (neuntes Kapitel). Daß sich diese Positionen im Grunde nicht mehr geändert haben, daß Bartóks Gesamtwerk deshalb eher als ein „synchronisches“ denn als ein „diachronisches“ Phänomen zu betrachten sei, sucht Gergely im zweiten und dritten Teil des Buches deutlich zu machen.

Der Erörterung der wechselnden Lebensräume und der geschichtlichen Wurzeln Bartóks ist der zweite Teil des Buches (*Durch Zeit und Raum*) gewidmet. Die Stationen Nagyszentmiklós („ville natale“), Pozsony („ville d'élection“) und Budapest („ville de résidence“) werden jede für sich gewürdigt, insgesamt aber Bartóks eigentlicher Wahlheimat Transsilvanien gegenübergestellt, einer Region, mit der sich der Komponist, Ethnologe und Mensch Bartók zeit seines Lebens identifizierte: „La synthèse définitive sera la Transylvanie et elle la restera“ (II/34). Unter dem Gesichtspunkt des historischen Erbes unterscheidet Gergely politische, literarische und musikalische Vorläufer. Hier finden wir nicht nur eine eingelegte Monographie über Kossuth sowie eine kurzgefaßte Geschichte des Verbunkos', sondern auch einen Exkurs über die Geschichte des ungarischen Emigrantentums sowie eine knappe Darstellung der sprachreformerischen Bewegung Nyelvujiítás im 19. Jahrhundert.

Um *Bartók und die Volksmusik* geht es im dritten Teil der Abhandlung. Anders als in den beiden vorangehenden Teilen geht der Autor hier gelegentlichen Analysen von kleineren Kompositionen nach, die aber, weil die Konzeption des Buches dies an sich nicht zuläßt, weder in die Tiefe gehen können noch hinsichtlich der

Auswahl der Analysebeispiele immer zwingend sind. So münden die Betrachtungen über das Verhältnis von Melodie und Harmonisierung im dritten Stück aus dem ersten Heft *Für Kinder* in eine recht gewaltsame Projektion der Fibonacci'schen Zahlenreihe auf den harmonischen Plan dieses Stückes, wobei der Zusammenhang mit dem Gegenstand „Volksmusik“ zeitweise preisgegeben wird. Insgesamt ist der dritte Teil des Buches weniger selbständig konzipiert als die übrigen Teile. In allzu enger Anlehnung an den Budapester Vortrag Bartóks von 1931 werden die bekannten Relationen zwischen Volks- und Kunstmusik referiert, wobei andererseits der nicht von Bartók geprägte Begriff der „folklore imaginaire“, der zur Bezeichnung nicht-authentischer, nur imitierter Volksliedmelodien eingeführt wurde, zurecht verworfen wird.

In einem Schlußabschnitt versucht Gergely eine nähere Bestimmung der „Neuen ungarischen Schule“, als deren Führer Kodály und Bartók – der erstere als Integrationsfigur nach innen, der zweite als Repräsentationsfigur nach außen – feststehen. Die unmittelbaren Zeitgenossen Jenő Hubay, Ernő Dohnányi, Leo Weiner und Sándor Jemnitz gehören der neuen Schule nicht an; sie erfahren eine, im Falle Hubays auch schonungslose Kritik durch den Autor. Als Schüler Bartóks und Kodálys werden neben Antal Molnár und László Lajtha noch fast zwanzig Namen von Komponisten angeführt, die seit 1920 die neuen Ideen einer Synthese von Volks- und Kunstmusik aufgegriffen und bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs mitgetragen haben.

Insgesamt liegt mit Gergelys Monographie ein informationsstarker, ideenreicher und historisch bestens fundierter Beitrag zum Bartók-Schrifttum vor. Das Buch ist mit Emphase für das Schaffen und Wirken des großen „compositeur hongrois“ geschrieben, ohne sich in affirmativer Fesselung zu lähmen. Allen Freunden der ungarischen Musik, aber auch allen an der Kulturgeschichte Ungarns interessierten Lesern sei dieses wichtige Buch empfohlen.

(März 1982)

Peter Petersen

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

Das Piano-Jahrbuch 1981 erweist sich bereits bei einem ersten, noch allgemeineren Überblick als wesentlich vielgestaltiger und inhaltlich inter-

essanter als das vorangegangene. Um eine der wichtigsten Verbesserungen gleich beim Namen zu nennen: der Herausgeber hat klugerweise darauf verzichtet, die im Jahrbuch 1980 dargestellten sogenannten Integral Konzerte in Recklinghausen wiederum in gleicher Ausführlichkeit zu behandeln. Offensichtlich hat hier Kritik von mehreren Seiten positiv gewirkt. Damit ist jetzt der Eindruck vom Tisch, als werde auf dem Umweg über diese Publikation ein bißchen zu sehr Reklame „pro domo“ gemacht.

Erkennbar wird in dem neuen Band, trotz des vielseitigen Themenangebots, eine Entwicklung in Richtung auf thematische Schwerpunkte. Das ist sehr begrüßenswert. Es hätte nämlich keinen Sinn gehabt, ein solches Jahrbuch nur mit einer Vielzahl kleiner Beiträge anzufüllen, die mehr oder weniger beziehungslos nebeneinander stehen. Ein Schwerpunkt gilt den russischen Komponisten Tschaikowsky und Rachmaninoff, wobei neben einer ausführlicheren Darstellung der, wie es im Untertitel des Aufsatzes heißt, „künstlerischen Physiognomie“ von Rachmaninoff auch eine Liste der wichtigsten Tschaikowsky-Monographien erscheint. Es wäre übrigens gut gewesen, in diese Aufstellung auch noch wissenschaftliche Abhandlungen mit hineinzunehmen, die sich mit Teilaspekten seines Schaffens, u. a. in Relation zu anderen Komponisten, befassen; dadurch hätte diese Zusammenstellung noch einen größeren Vollständigkeitswert erhalten. Einen interessanten Beitrag zu dem Schwerpunkt Russische Musik in diesem Band bildet der „Versuch einer Bibliographie“ über Alexander N. Skrjabin (1872–1915) von Ferdinand F. Schulz, in dem eine allein von der Quantität her erstaunliche Zahl von wissenschaftlichen Arbeiten zu dem Problemkomplex A. Skrjabin – besonders zahlreich in Dissertationen amerikanischer Autoren! – auffällt.

Eine Reihe von Aufsätzen beschäftigt sich mit Aspekten von Klavierwerken des 19. Jahrhunderts. Ob es sich nun beispielsweise um die Geschichte der Klaviertoccata (Peter Hollfelder), die Interpretation der Lisztschen *Ungarischen Rhapsodien* (Peter Cossé) oder um eine Analyse des *Andante*-Satzes aus Brahms' *f-moll-Sonate* (Detlef Kraus) handelt – hier werden dem Leser in unterschiedlichen Formen, vom musikwissenschaftlich anspruchsvollen bis zum feuilletonistisch lockeren Stil, Probleme der Struktur, der Musikästhetik oder auch der Aufführungspraxis dargeboten, die ihn vielleicht zu eigener Beschäf-

tigung mit einem dieser verschiedenartigen Themen anregen.

Ein Gebiet, dem in diesem Band wiederum genügend Platz eingeräumt worden ist, ist das der sogenannten Piano-Porträts. Pianisten, die seit Jahrzehnten einen über Deutschland hinausgehenden Bekanntheitsgrad besitzen (Paul Badura-Skoda, Ludwig Hoffmann und Detlef Kraus), werden hier ebenso vorgestellt wie Talente der Nachwuchs-Generation, welche, wie beispielsweise Bernd Goetzke und Georg Friedrich Schenk, bereits über eine beachtliche Podiumserfahrung verfügen. Diese Porträts versuchen, „möglichst umfangreiches Informationsmaterial über einen Pianisten in kurzer und übersichtlicher Form zu arrangieren“. Frage-Kategorien wie z. B. Ausbildung, wichtige Auftritte, Repertoire, Veröffentlichungen, Privates werden dabei in einer Art tabellarischer Übersicht vom Künstler selbst beantwortet.

Um noch einen Augenblick bei den Pianisten zu verweilen: Ein lesenswerter Beitrag ist der Komplexität der Persönlichkeit Svatoslav Richters gewidmet, während ein Gespräch mit dem kubanischen Pianisten Jorge Bolet, in Interview-Form aufgezeichnet, eine Fülle aufschlußreicher Informationen u. a. über große Klavier-Interpreten wie Leopold Godowsky, Rachmaninoff und Josef Hofmann vermittelt. Ich halte diese Art der Porträtierung, im Rahmen eines Gesprächs, für besonders günstig, da sie über das rein Persönliche hinaus Wertvolles zu dem zeitgeschichtlichen Umfeld eines Künstlers beizusteuern vermag.

Zu begrüßen ist, daß man genügend Raum sowohl für eine umfassende Zeitschriftenrundschau (Themenbereich: Klavier) wie für eine ganze Anzahl von Buchbesprechungen bereitgestellt hat. Eine Liste bereits abgeschlossener europäischer und amerikanischer Klavier-Periodica ist in diesem Zusammenhang ebenfalls zu erwähnen. Man könnte noch auf eine ganze Reihe kleinerer Beiträge eingehen, die diesem Jahrbuch 1981 zusammen mit den umfangreicheren Abhandlungen Farbe verleihen und seinen spezifischen Charakter ausmachen, doch würde dies zu weit führen. Es läßt sich jedoch ohne Einschränkung feststellen, daß dieser Band in der Art seiner Gestaltung wie in der inhaltlichen Substanz einen erheblichen Fortschritt gegenüber dem vorangegangenen darstellt.

(April 1982)

Ulrich Niebuhr

VLADIMIR VASIL'EVICH STASOV: *Stat'i o muzyke (Aufsätze über Musik)*, hrsg. von VLADIMIR PROTOPOPOV, Band 1-4, 5-A und 5-B. Moskau: Verlag „Muzyka“ 1974-1980. 2316 S.

Als bedeutender Repräsentant des russischen Kunst- und Kulturlebens der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und als Gelehrter mit enzyklopädischem Gesichtskreis hat sich Vladimir Vasil'evič Stasov (1824-1906) mit Kunst- und Musikkritik in gleicher Weise befaßt und auf beiden Gebieten ein umfangreiches Erbe hinterlassen. Nun liegt die zum 150. Geburtstag Stasovs 1974 begonnene und kürzlich abgeschlossene sechsbändige Ausgabe von Protopopov vor, die zum ersten Male eine vollständige Sammlung der von Stasov im Zeitraum von 1847 bis 1906 für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften verfaßten Artikel über Musik enthält. Sie sind chronologisch geordnet: Band 1 (1847-59), Band 2 (1861-1879), Band 3 (1880-86; den Hauptanteil machen die Aufsätze über Musorgskij aus), Band 4 (1887-93; im Vordergrund stehen die Aufsätze über Glinka, Borodin, Rimskij-Korsakov und ein großer Artikel über Liszt), Band 5-A (1894-1906) und Band 5-B (Nachträge und die Erstveröffentlichung der Arbeiten *Über die Rolle des Klaviers in der Musik und über Liszt* [1847]; *Über die Kirchensänger und Kirchenchöre des alten Rußlands vor Peter dem Großen* [1855]; *Zeitgenössische russische Komponisten* [1874]). Protopopov hat unter Heranziehung einiger neuerer sowjetischer bibliographischer Arbeiten für die ersten vier Bände der Stasov-Ausgabe über vierzig Artikel (1847-93) aufspüren können, deren Autorschaft bislang ungeklärt war oder die in älteren Stasov-Ausgaben fehlten. Die meisten der im Band 4 enthaltenen Arbeiten waren nach ihrem ersten Erscheinen in Periodica in der sowjetischen Zeit noch nicht wieder veröffentlicht worden.

Die vorgelegte Publikation von Stasovs Aufsätzen über Musik war längst überfällig. Für die musikhistorische, musikästhetische und kulturhistorische Forschung besitzt sie unbestreitbaren Wert und Nutzen. Die Vorzüge der von Protopopov besorgten Ausgabe liegen sowohl in der durch mühsame Recherchen und Textvergleiche erzielten Textvollständigkeit, Interpretation verschiedener Lesarten und exakten Quellenbeschreibung wie auch in der äußerst sorgfältigen Kommentierung der Aufsätze durch den Herausgeber. Als ausgezeichnete Kenner der russi-

schen Musikgeschichte und ihrer Quellen hat es Protopopov verstanden, in seine Kommentare in reichem Maße bisher unbekanntes und unberücksichtigt gebliebenes Material einzuarbeiten, das unsere Kenntnis über das Leben und Wirken Stasovs um viele wertvolle Details bereichert. Durch die in den Kommentaren enthaltenen zahlreichen Verweisungen wird der Benutzer immer wieder auf Zusatzliteratur und Quellen aufmerksam gemacht, wie sie ihm in diesem Umfang eine Bibliographie kaum zu bieten vermag.

Die in der Publikation erreichte Vollständigkeit des Materials und seine gründliche Aufbereitung führen zweifellos zu neuen, vertieften Erkenntnissen und machen sie zu einer ausgezeichneten Grundlage für weiterführende Untersuchungen, wobei uns eine zusammenfassende Einschätzung und Würdigung Stasovs – als Musikhistoriker, Musikkritiker und musikalischer Publizist – als eine der wichtigsten Aufgaben der musikwissenschaftlich orientierten Stasov-Forschung erscheint.
(September 1982) Ernst Stöckl

Antiquitates Musicae in Polonia, Vol. XIV: Sources of Polyphony up to c. 1500; Transcriptions, edited by Mirosław Perz in collaboration with Henryk Kowalewicz (transcriptions and comments on texts). Graz/Warszawa: Akademische Druck- und Verlagsanstalt / PWN Polish Scientific Publishers 1976. 511 S.

Im Jahre 1973 hat Mirosław Perz in Vol. XIII der Reihe *Antiquitates Musicae in Polonia* auf nahezu dreihundert Seiten die Facsimilia der bedeutendsten polnischen Handschriften mit mehrstimmiger Musik bis ungefähr um das Jahr 1500 publiziert (vgl. die Besprechung in dieser Zeitschrift, Jg. 30, 1977, S. 259ff.). Der folgende Band der Reihe, Vol. XIV, enthält nun die Ausgabe der Übertragungen jener faksimilierten Stücke in moderne Notation, samt kritischen Berichten; er ist in dankenswerter Weise wiederum vollständig in englischer Sprache geschrieben und damit auch in seinen Kommentaren jenen Benutzern zugänglich, welche die polnische Sprache nicht verstehen.

Die Anlage des Bandes hält sich im wesentlichen an diejenige des vorausgegangenen Faksimile-Bandes und sondert die Quellen mit mensuraler Figuralmusik entschieden von denjenigen mit organalen Stücken in Note-gegen-Note-Satz

(der unmögliche Genitiv „*Fontes cantus planus . . .*“ ist stehen geblieben). Innerhalb dieser beiden Hälften folgt die Ausgabe glücklicherweise genau den Repertoires der einzelnen Quellen, stellt also die insgesamt vorhandenen Sätze nicht etwa nach Gattungen, Komponisten oder sonstigen Gesichtspunkten in irgendwelchen neuen „systematischen“ Ordnungen zusammen. Weggelassen sind die Übertragungen von allzu fragmentarisch erhaltenen Stücken, wie den 42 Organa- und Motetten-Schnipseln des späten 13. Jahrhunderts in Sary Sącz und Poznań. Nicht erfaßt sind vereinzelt auch Proben mit allzu gleichförmig sich wiederholenden organalen Stücken oder auch Sätze, die bisher allen Übertragungsversuchen unüberwindlichen Widerstand entgegengesetzt haben: das gilt für das wohl studentische Krakauer Manuskript 2464 von etwa 1420/30, das voller Fehler und dahingeworfener Sinnlosigkeiten zu sein, aber trotzdem noch manche wissenswerte Information zu enthalten scheint; hier haben die Bearbeiter offensichtlich resigniert die Waffen gestreckt.

Die Übertragungen benutzen Taktstriche und verkürzen in der Regel auf halbe Werte; rhythmisch undifferenzierte neumatische Notationen werden mit einfachen schwarzen Notenköpfen wiedergegeben. Es sind nur Violin- und Baßschlüssel verwendet; Taktangaben sind, wo im Original Mensurzeichen fehlen, ergänzt. Ligaturen und Colores erscheinen in der Übertragung nicht, sondern werden in den jeweiligen kritischen Berichten referiert; die Wiedergabe der Texte – in spätmittelalterlicher Schreibung – hält sich streng an die entsprechenden Quellenverhältnisse, ergänzt also keine Textierungen, wo sie nicht im Original stehen.

Der Band will, wie Perz in der Einleitung ausdrücklich festhält, auch ohne den Blick auf die Facsimilia selbständig brauchbar sein. Das wirkt sich vor allem auf Gestalt und Anordnung der dem Übertragungs-Corpus vorangestellten kritischen Berichte aus. Sie referieren, um diese formalen Angaben hier einmal vorwegzunehmen, zunächst über Konkordanz, Textquellen, -editionen, den Text selbst, samt dessen Überlieferungsvarianten, und, bei Mehrfachüberlieferung, über abweichende Textierung in den Konkordanzquellen. Im folgenden musikalischen Teil des Berichts wird in eigenen, zuweilen tabellarisch angeordneten Abschnitten je gesondert über Schlüsselung, Ligaturen, Colores und die eigentlichen Lesarten Auskunft gegeben.

Es wird hieraus deutlich, wie entschieden die Bearbeiter sich darum bemüht haben, die im kritischen Bericht enthaltenen Informationen jeweils systematisch zu gliedern, also Gleiches zu Gleichem zu stellen. Indessen scheint es, daß mit dieser Anordnung der erhebliche Nachteil verbunden ist, daß in sich zusammenhängende Gegebenheiten der Überlieferung im Bericht auseinanderfallen. Das gilt vor allem für die Kategorien der Ligaturschreibung, der musikalischen Varianten im engeren Sinne und der Textunterlegung; hier muß der Benutzer jeweils an verschiedenen Stellen des Berichts prüfen, ob mehrere Kategorien betroffen sind. Dem suchen die Bearbeiter zwar dadurch abzuwehren, daß sie, wenigstens in den Ligaturentabellen, durch die Bemerkung „Cf. Notes“ auf den Abschnitt mit den eigentlichen musikalischen Varianten verweisen; doch wirklich befriedigend dürfte das für jenen Leser nicht sein, der an einer bestimmten Stelle den spontanen Eindruck des vollständigen Überlieferungstextes sucht und deshalb ein nach Taktzahlen geordnetes Referieren vielleicht nicht aller, aber zumindest mehrerer Überlieferungsgegebenheiten in einem einzigen Abschnitt des kritischen Berichts vorgezogen hätte. Erleichtert wäre das übrigens auch durch die Entscheidung worden, Ligaturen und wohl auch Colores gleich in der Übertragung, nicht allein im kritischen Bericht zu verzeichnen; der Grund für eine bestimmte Textunterlegung an einer Stelle – in der Regel gegeben durch das Bemühen, Ligaturbruch zu vermeiden – würde dem Leser auf diese Weise in der Übertragung sofort anschaulich werden und könnte, etwa in Note-gegen-Note-Sätzen mit gleichzeitiger Ligaturschreibung auch in den nicht-textierten Stimmen, auch Erwägungen zur möglichen vokalen Aufführungspraxis des ganzen Stückes zulassen. Natürlich wird man sich bei der beschriebenen Sachlage, obwohl dies der Intention der Selbständigkeit des Übertragungsbandes zuwiderläuft, mit dem Beizug der Facsimilia helfen; das ist aber nur für die jeweils wiedergegebene Leitquelle sinnvoll, nicht jedoch für die konkordante Parallelüberlieferung, und an diese ist im Vorstehenden ebenfalls gedacht.

Der Benutzer wird also mit Vorteil auch jetzt den Faksimile-Band heranziehen; umgekehrt macht der Übertragungsband von neuem bewußt, daß die Facsimilia nicht immer hinreichend deutlich sind und auch seiner Kommentarthilfe bedürfen. Das gilt etwa für originale Zuschriften und Textnotizen, die gerade für die Übertragung

Bedeutung gewinnen (z. B. die Marginalien in *Kras*, fol. 180^r und 182^v), auch wenn die Kommentare zum Faksimile-Band sie bereits zitiert haben. Ebenfalls neu ins Bewußtsein rücken mit dem Bemühen um die Übertragungen die Zusammenhänge von Manuskript-Beschaffenheit und -Inhalt. Im Hinblick darauf seien hier noch einige Erwägungen zu den beiden weitaus bedeutendsten Handschriften des Bandes, Warschau, Nationalbibliothek, III. 8054 (*Kras*) und lat. F. I. 378 (*Wn 378*, ehemals *St P*) vorgetragen, wie sie, wenn nicht in dem Rezensenten sprachlich unzugänglichen polnischen Arbeiten, offenbar bisher nicht gemacht worden sind. In *Kras* folgen sich offensichtlich drei Seniones, wobei heute dem ersten Senio zwischen fol. 176 und 177 ein, dem dritten am Schluß zwei Blätter fehlen. Diese Legendisposition verdeutlicht auch den Charakter des jeweiligen Inhalts der Lagen: die erste ist durch ein Gemisch von geistlichen und auf spezifisch polnische Gegenstände bezogenen Stücken gekennzeichnet, die dritte durch eine nahezu reine *Gloria-Credo*-Folge, während die zweite Lage, bevor sie ebenfalls *Gloria*- und *Credo*-Sätze aufnimmt, verschiedene kleinere Stücke enthält, von denen das erste, *Virginem mire pulchritudinis* (Nr. 14), Kontrafaktur von *A discort* (vgl. *Mf* 30, 1977, S. 260) und das zweite, *Ave mater summi nati*, was auch die Bearbeiter vermuten (S. 41), gewiß ebenfalls Kontrafaktur nach einer im Manuskript genannten Vorlage *Enwarger*, wohl einem französischen Chanson-Satz *En vergier* o. ä., ist (Nr. 15).

Der Sachverhalt der Kontrafaktur bestätigt sich bei ebendiesen Sätzen an der Mehrteiligkeit und den ouvert- und clos-Schlüssen; beides wird an Markierungen wie „secunda pars“ oder „clausula“ sogar im Manuskript selbst deutlich. Da dieselben oder ähnliche formale Gegebenheiten und Bezeichnungen auch in den Folgesätzen feststellbar sind, scheint es, wie wenn an den Anfang des zweiten Senio ein mehr oder weniger geschlossener Kontrafaktoren-Komplex möglicherweise französischer Herkunft gestellt worden wäre; dazu würden, nach den beiden schon genannten Sätzen, vielleicht auch *Postaris in presepio* (Nr. 16), der folgende textlose Satz (Nr. 17), sodann *Pastor egregius* (Nr. 18) und schließlich auch *Cristicolis fecunditas* (Nr. 21) gehören. Weitere Recherchen sollten deshalb möglichen, am ehesten französischen Chanson-Konkordanzen gelten, und vielleicht müßte dann auch die Echtheit der Zuweisungen an Nicolaus de Ra-

dom und Nicolaus de Ostrorog (ebendiese schon nach dem Quellensachverhalt sehr zweifelhaft) überprüft werden (Nr. 17 und 18); die Möglichkeit jedenfalls, daß auch französisches, nicht nur vorwiegend italienisches Gut in *Kras* eingeflossen ist (vgl. Mirosław Perz im Kongreßbericht Certaldo III, 1970, S. 467ff.), ist danach nicht auszuschließen.

Für *Wn 378* sind entsprechende Erwägungen noch schwieriger, weil die Handschrift selbst verloren und nur in einer nicht ganz vollständigen Photokopie erhalten geblieben ist. Der auffällig geordnete Repertoire-Charakter legt eine verhältnismäßig geschlossene, kaum über Jahre verzettelte Niederschrift zumindest des Haupt-Corpus nahe. Nach der alten Folierung können fol. (neu) 20^r und 20^v nicht zum selben Blatt gehört haben; nach fol. 20^r muß eine Lagengrenze angesetzt werden. Die vorangehenden zwanzig Folien dürften, in Analogie zur Lage von fol. 20/29 (vgl. dazu unten), zu zwei Quiniones gehört haben, mit Lagengrenze zwischen fol. 10/11, nicht etwa bei den Leerseiten fol. 11^v/12^r (vgl. dazu unten). Die hier oder in der Parallelüberlieferung vortretenden Satzentsprechungen (z. B. Nr. 2/6, 5/8) lassen vermuten, daß diese beiden ersten Quiniones ein vorgegebenes kleines *Credo-/Gloria*-Satzpaar-Repertoire aufnehmen sollten, das in der Folge insgesamt, aber in einen *Credo*- und einen *Gloria*-Faszikel gesondert, in *Wn 378* übernommen wurde; die beiden Leerseiten fol. 11^v und 12^r zeigen allein jene Stelle an, vor der die Niederschrift der *Credo*-Sätze beendet und nach der diejenige der *Gloria*-Stücke, bereits gleichzeitig mit dem ersten *Credo*, begonnen wurden. Nach fol. 20^r ist, wie die alte Folierung lehrt, offenbar ein Trinio verloren (fol. [alt] 71–76; fol. [neu] 20^v gehört zu einem rekonstruierten fol. [alt] 77). Im Quinio fol. 20^v/29 zeugen die Leerseiten fol. 22^r und 24^v wiederum nicht für Lagengrenzen; sie sind vielmehr leer geblieben, weil der Schreiber – das Phänomen ist auch sonst bekannt – mit den großen, hier folgenden *Gloria*-Sätzen jeweils auf einem Verso beginnen wollte, um gleich zwei nebeneinander liegende Seiten der aufgeschlagenen Handschrift für sein Lesefeld verwenden zu können. Die *Varia* ab fol. 27^v zeigen wohl das Abflauen des Schreiber-Interesses an der Handschrift und ihrem Inhalt. Fol. 30/34, offenbar leer geblieben, könnten, wie die erschlossene Lage nach fol. 20^r, ein Trinio gewesen sein, der das letzte Blatt verloren hätte; dazu tappt man nun leider ganz

im Dunkeln, wie natürlich alle die vorstehenden Darlegungen zu *Wn 378* Hypothesen bleiben müssen, allerdings solche, deren Entwicklung zur Erhellung gerade auch des Inhalts der Quellen anregen kann.

Eine letzte Frage, die sich an den Übertragungen neu stellen wird, ist diejenige nach der in *Kras* gelegentlich auftretenden Eigenheit, die gleichzeitig erklingenden Stimmen so zu notieren, daß sie bei aufgeschlagenem Manuskript nicht alle sichtbar sind (abgesehen vom besonders gelagerten Fall von Nr. 1 gilt dies z. B. für Nr. 24, 27 und 33). Auch dieses Phänomen ist sonst belegbar, wirft aber am konkreten Fall jeweils die weitere Frage nach der besonderen Funktion der in Frage stehenden Quelle im Überlieferungsprozeß auf: ist sie wirklich Gebrauchs- oder vielmehr reine Vermittler- bzw. Vorlagehandschrift für eine erst herzustellende Gebrauchshandschrift?

Man bedauert es etwas, über solche Fragen, die doch mit dem jeweiligen Überlieferungsprozeß und damit auch mit der Ausgabe der Stücke innig zusammenhängen, in den kritischen Berichten nichts lesen zu können. Überhaupt hält sich die Edition mit ausformulierten Kommentaren zur Überlieferung, zur Bewertung der Quellen, zu ihren Abhängigkeiten, überhaupt zu Filiation und Ablauf der Überlieferung praktisch ganz zurück, obwohl sie die musikalischen und textlichen Lesarten auch der Konkordanzquellen umfassend registriert. Die Erklärung dafür dürfte in manchen Fällen darin liegen, daß wegen Konkordanzmangels oder undurchschaubarer Überlieferungsverhältnisse solche Kommentare nicht möglich waren; an anderen Stellen freilich hätten die Bearbeiter aus ihrer Materialkenntnis heraus dazu vielleicht doch wertvolle Bemerkungen geben können. Wo Konkordanzen bekannt sind, sind die Bearbeiter übrigens recht gut unterrichtet, und es bleibt wenig zu ergänzen. Da *Virginem mire pulchritudinis* (*Kras* Nr. 14) als Kontrafaktur von *A discort* in der Ausgabe noch nicht erkannt ist, müßten dessen Konkordanzen nachgetragen werden (vgl. *AfMw* 31, 1974, S. 240 mit Anm. 10); dazu kommt, bisher nicht bemerkt, auch *Buxheimer Orgelbuch* Nr. 75. Antonio Zacharas *Gloria Ad ogni vento* (*Kras* Nr. 27) liegt seit 1973 auch in Fragmenten aus Melk vor (vgl. Joachim Angerer, *Die Begriffe ‚Discantus, Organa‘ und ‚Scolares‘* . . ., Wien 1973, Abb. 1–4; vgl. auch *AfMw* 31, 1974, S. 238, Anm. 4). Und zu *Cum autem venissem*

(*Racz* Nr. 5) ist die Konkordanz im Manuskript Kapstadt Nr. 7 (vgl. *AMI* 45, 1973, S. 192), zu *Nigra sum sed formosa* (*Racz* Nr. 7) schließlich die ebenfalls übersehene Konkordanz im Glogauer Musikbuch Nr. 38 zu ergänzen.

Die abgedruckten Übertragungen scheinen im ganzen eher sorgfältiger hergestellt und bei der Drucklegung gründlicher redigiert worden zu sein als die Informationen vor allem der kritischen Berichte; dort zeigen Stichproben manche Lücken und Unsorgfältigkeiten auf (es fehlen z. B. Ligatur-, Color-Angaben oder sogar die Lesart zu einer mit Takt- und Notenzahl angemerkten Stelle). Die Worttexte verdienen hier nicht nur einen registrierenden Lesartenapparat, sondern in mehr Fällen, als er erscheint, auch einen philologischen Kommentar, besonders wenn jene, wie häufig, arg korrupt sind: so ist, um nur ganz wenig anzumerken, in *St S₂* gewiß gegen das Manuskript „*laudat*“ zu lesen, und „*ait*“ ist unmöglich; in *Kras* Nr. 4 ist sodann in der dritten Strophe „*matris*“ zu konjizieren. Der textlose Satz *Kras* Nr. 3 ferner kann, namentlich mit Blick auf das musikalisch verwandte *Gloria* Nr. 7, kaum etwas anderes als ein *Kyrie* gewesen sein, was die Bearbeiter wohl allzu zurückhaltend bloß erwägen; *Bonus aprobatus* schließlich dürfte nicht der Beginn des fragmentarischen Satzes *Kras* Nr. 6 gewesen sein (S. 26), sondern meint eher, daß der Contratenor und der Tenor, die beide als „*bonus aprobatus*“ markiert werden (fol. 177^v), korrekt notierte und vom Schreiber überprüfte Stimmen sind, während die ausgestrichene, offenbar mißratene erste Contratenor-Notation im Manuskript sinnvoll als „*malus viciatus*“ bezeichnet wird (der Hang, in gleichsam szenischen Anmerkungen über die Qualität der Notation zu urteilen, wird in diesen polnischen Handschriften überhaupt deutlich: z. B. *Kras*, fol. 180, „*sed clavis male est posita*“, oder *Kj* 2464, fol. 5^r, „*Tenor huius sed falsus ergo asinius*“, u. ä.).

Auch wenn, wie angedeutet, einzelne Vorbehalte bestehen bleiben, wird die Musikwissenschaft den beiden polnischen Bearbeitern für diesen Band überaus dankbar sein. Er gibt den Blick auf die Musik einer ansehnlichen Zahl von älteren Denkmälern frei, in verschiedenen Fällen sogar zum erstenmal, und er führt damit auch den Polen fernerstehenden Kollegen eine insgesamt ungewöhnlich interessante spezifische Musikkultur des späteren Mittelalters vor Augen. Gewiß stellt diese Musikkultur noch manche Fragen,

aber man darf die polnische Musikwissenschaft zu dem Fundament beglückwünschen, das Mirosław Perz und Henryk Kowalewicz mit dem Faksimile- und dem hier vorgestellten Übertragungsband für weitere Forschungen zur polnischen Musikgeschichte gelegt haben.

(Januar 1983)

Martin Staehelin

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

ANGELIKA ABEL: Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre. Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der Neuen Wiener Schule. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1982. VI, 293 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XIX.)

Bach-Jahrbuch. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF. 67. Jahrgang 1981. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1981). 137 S., Notenbeisp., Faks.

Beiträge zur Musikkultur in der Sowjetunion und in der Bundesrepublik Deutschland. Hrsg. von Carl DAHLHAUS und Giwi ORDSCHONIKIDSE. Hamburg: Musikverlag Sikorski; Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1982. 400 S.

LEONARD BERNSTEIN: Freude an der Musik. München: Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1982). 287 S., zahlreiche Notenbeisp.

WALTER BLANKENBURG: Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag (1982). 155 S., Abb., Notenbeisp.

KURT BLAUKOPF: Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. München-Zürich: Piper-Verlag (1982). 383 S.

FRÉDÉRIC CHOPIN: Klavierkonzert e-Moll op. 11. Taschenpartitur mit Erläuterung. Einführung und Analyse von Michael STEGEMANN. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: B. Schott's Söhne (1982). 293 S., Partitur, Abb., Notenbeisp.

Das Erbe Deutscher Musik. Band 87: Graduale Pataviense (Wien 1511). Faksimile. Hrsg. von Christian VÄTERLEIN. Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag 1982. VI, 294 S. (Abteilung Mittelalter. Band 24.)

HERMANN FISCHER / THEODOR WOHNHAAS: Historische Orgeln in Schwaben. München–Zürich: Verlag Schnell & Steiner (1982). 303 S., zahlreiche Fotos.

JIŘÍ FUKAČ – IVAN POLEDŇÁK: Hudba a Její Pojmoslovní Systém. Otázky stratifikace a taxonomie hudby. Praha: Československa Akademie Ved 1981. 114 S.

KARL GEIRINGER: Instrumente in der Musik des Abendlandes. München: Verlag C.H. Beck (1982). 265 S., 89 Tafelabb., 20 Abb.

ALFRED GOODMAN: Wörterbuch der Musik. München: Südwest Verlag (1982). 269 S., zahlreiche Abb.

Das große Lexikon der Musik. Hrsg. von Marc HONEGGER und Günther MASSENKEIL. Sechster Band: Nabokov – Rampel. Freiburg–Basel–Wien: Herder Verlag (1981). XVI, 400 S., Abb.

Das große Lexikon der Musik. Hrsg. von Marc HONEGGER und Günther MASSENKEIL. Siebenter Band: Randhartinger – Stewart. Freiburg–Basel–Wien: Herder Verlag (1982). XVI, 431 S., Abb.

Das große Lexikon der Musik. Hrsg. von Marc HONEGGER und Günther MASSENKEIL. Achter Band: Stich bis Zylis-Gara. Freiburg–Basel–Wien: Herder Verlag (1982). XV, 423 S., Abb., Taf., Notenbeisp.

Händel-Jahrbuch. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. 28. Jahrgang 1982. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1982). 123 S., Notenbeisp.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe II. Concertante 1792. Hrsg. von Sonja GERLACH. München: G. Henle Verlag 1982. XI, 75 S.

LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT: Henricus Finck – musicus excellentissimus

(1445–1527). Köln: Gitarre und Laute Verlagsgesellschaft 1982. 244 S., Notenbeisp.

FRIEDHELM HUFEN: Die Freiheit der Kunst in staatlichen Institutionen. Dargestellt am Beispiel der Kunst- und Musikhochschulen. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft (1982). 592 S.

MICHAEL HURTE: Musik, Bild, Bewegung. Theorie und Praxis auditiv-visueller Konvergenzen. Bonn-Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH 1982. 301 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 32.)

Inter-American Music Review. Volume IV/ Spring-Summer. Number 2/1982. Robert STEVENSON, Editor. Los Angeles: University of California 1982. 109 S.

HERBERT KELLETAT: Zur musikalischen Temperatur. Band II. Wiener Klassik. Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH 1982. 145 S., Tab., Taf.

UDO KLEMENT: Das Musiktheater Carl Orffs. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1982). 111 S., Notenbeisp. (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. Band 14.)

WALTER KOLNEDER: Lübbes Bach-Lexikon. Bergisch-Gladbach: Gustav Lübbecke Verlag (1982). 320 S.

Joseph Martin Kraus in seiner Zeit. Referate des zweiten internationalen Kraus-Symposiums in Buchen 1980. Hrsg. von Friedrich W. RIEDEL. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1982. 217 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik. Band 5.)

Ernst Krenek. Hrsg. von OTTO KOLLERITSCH. Wien–Graz: Universal-Edition 1982. 241 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 15.)

Kultur für alle – gegen alle – über alle? Animation am Beispiel der ars electronica des Linzer Brucknersfestes. M. WAGNER, H. FABRIS, I. MOERTH, F. WAGNER. Linz: Rudolf Trauner Verlag (1982). 194 S.

COLIN LAWSON: *The Chalumeau in Eighteenth-Century Music*. Ann Arbor, Michigan: umi Research Press (1981). XII, 204 S. (Studies in British Musicology.)

LUDDGER LOHMANN: *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1982, 390 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 125.)

HANS JOACHIM MARX: *Johann Mattheson (1681–1764)*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1982). 171 S., Abb.

MARITA PETZOLDT McCLYMONDS: *Niccolò Jommelli. The Last Years, 1769–1774*. Ann Arbor: umi Research Press (1978, 1980), XIX, 877 S. (Studies in Musicology, No. 23.)

JOHN HENRY VAN DER MEER / RAINER WEBER: *Catalogo degli strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica di Verona*. Verona: Accademia Filarmonica (1982). 146 S.

Felix Mendelssohn Bartholdy. Hrsg. von Gerhard SCHUHMACHER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982. X, 448 S. (Wege der Forschung. Band CDXCIV.)

Mozart-Bibliographie. 1976–1980 mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1975. Zusammengestellt von Rudolph ANGERMÜLLER und Otto SCHNEIDER. Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag 1982. 175 S.

Musik des Ostens. 8. Hrsg. von Fritz FELDMANN und Hubert UNVERRICHT im Auftrag des J.G. Herder-Forschungsrates. Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag 1982. 184 S., Notenbeisp.

Musikästhetik in der Diskussion. Vorträge und Diskussionen. Hrsg. von Harry GOLDSCHMIDT und Georg KNEPLER. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1981. 241 S.

Notizbuch 5/6. Musik. Hrsg. von Reinhard KAPP. Berlin–Wien: Medusa Verlagsgesellschaft (1982). 285 S., Abb.

Orchestra in Emilia-Romagna nell'Ottocento e Novecento. A cura di Marcello CONATI e

Marcello PAVARANI. Parma: Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna „Arturo Toscanini“ 1982. XIX, 525 S.

ROBERT ORLEDGE: *Debussy and the theatre*. Cambridge: Cambridge University Press (1982).

MARKUS RÖMER: *Joseph Joachim Raff (1822–1882)*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1982. 64 S.

WALTER SALMEN: *Musiker im Porträt. Band 1. Von der Spätantike bis 1600*. München: Verlag C.H. Beck (1982). 200 S., 90 Abb. (Beck'sche Schwarze Reihe. Band 250.)

WALTER SALMEN: *Musiker im Porträt. Band 2. Das 17. Jahrhundert*. München: Verlag C.H. Beck (1983). 184 S., 82 Abb. (Beck'sche Schwarze Reihe. Band 251.)

WOLFGANG SANDNER: *Jazz. Zur Geschichte und stilistischen Entwicklung afro-amerikanischer Musik*. Laaber: Laaber-Verlag (1982). 152 S., Notenbeisp.

HANS SCHAVERNOCH: *Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteinklangs und der Seeleneinstimmung*. Freiburg/München: Verlag Karl Alber (1981). 277 S. (Orbis Academicus. Problemgeschichten der Wissenschaft in Dokumenten und Darstellungen. Sonderband 6.)

CAROLA SCHORMANN: *Studien zur Musikgeschichte der Stadt Lüneburg im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1982. 235 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 121.)

FERDINAND F. SCHULZ: *Pianographie. Klavierbibliographie der lieferbaren Bücher und Periodica sowie der Dissertationen in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache*. 2. verb. und erheblich erweiterte Aufl. Recklinghausen: Piano-Verlag 1982. XVII, 458 S.

HEINRICH W. SCHWAB: *Die Anfänge des weltlichen Berufsmusikertums in der mittelalterlichen Stadt. Studie zu einer Berufs- und Sozialgeschichte des Stadtmusikantentums*. Kassel–

Basel-London: Bärenreiter-Verlag 1982. 90 S., Abb. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXIV.)

WOLFRAM STEINBECK: Struktur und Ähnlichkeit. Methoden automatisierter Melodienanalyse. Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag 1982. 417 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXV.)

ROBERT STEINER-ISENMANN: Gaetano Donizetti. Sein Leben und seine Opern. Bern-Stuttgart: Hallwag Verlag (1982). 564 S., Abb.

HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT: Zum Hören geboren. Ein Leben mit der Musik unserer Zeit. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag (1982). 378 S.

Studier och essäer tillägnade Hans Eppstein 1981. Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademiens 1981. 179 S., Notenbeisp. (Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie. 31.)

PAUL TERSE: Studien zur Verwendung des Konzertflügels im Opernorchester in der Zeit von etwa 1930 bis etwa 1970. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1982. II, 235 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 122.)

CARL MARIA von WEBER: Der Freischütz. 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). 271 S., Abb., Notenbeisp. (Opern der Welt.)

GERT-MATTHIAS WEGNER: Die Tablā im Gharānā des Ustād munir Khān (Laliyānā). Studien zum Trommelspiel in der nordindischen Kunstmusik. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1982. II, 152 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 11.)

ULRICH WEGNER: abūḍīya und mawwāl. Untersuchungen zur sprachlich-musikalischen Gestaltung im südarakischen Volkslied. 2 Bände. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1982. Band I: 294 S.; Band II: 217 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 12.)

EUGENE K. WOLF: The Symphonies of Johann Stamitz. A study in the formation of the classic style with a thematic catalogue of the Symphonies and Orchestral Trios. Utrecht/Antwerp: Bohn, Scheltema Holkema-The Hague/Boston: Martinus Nijhoff 1981. X, 500 S.

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF: Geschichte der komischen Oper. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1981). 264 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 73.)

ROLF WÜNNENBERG: Das Sängerehepaar Heinrich und Therese Vogl. Ein Beitrag zur Operngeschichte des 19. Jahrhunderts. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1982. 164 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

am 29. April 1983 Karl Heinz SCHULTZ-HAUSER, Karlsruhe, im Alter von 75 Jahren,
am 2. Juni 1983 Professor Shin Augustinus KOJIMA, Tokio,

am 28. August 1983 Prof. D. Dr. Oskar Söhngen, Berlin, im Alter von 82 Jahren.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Walter WÜNSCH, Graz, am 23. Juli 1983 zum 75. Geburtstag,

Kirchenrat DDr. Walter BLANKENBURG, Schlüchtern, am 31. Juli 1983 zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Heinrich SIEVERS, Hannover, am 20. August 1983 zum 75. Geburtstag.

*

Prof. Dr. Warren KIRKENDALE, z. Zt. Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Florenz, hat den Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Universität Regensburg angenommen.

Dr. Reinhard STROHM, London, hat den an ihn ergangenen Ruf auf einen Lehrstuhl für Musikgeschichte an der Yale University, New Haven/USA, angenommen.

Prof. Dr. Klaus Wolfgang NIEMÖLLER, Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Münster, hat den Ruf auf die Professur (C 4) für Musikwissenschaft an der Universität Köln angenommen.

Der Vorstand der Neuen Bachgesellschaft hat Kirchenrat D Dr. Walter BLANKENBURG, ihrem langjährigen Direktoriumsmitglied, anlässlich seines 80. Geburtstages am 31. Juli 1983 als Dank für seine jahrzehntelange Mitarbeit in der Gesellschaft und für seine Verdienste um die Bach-Forschung die Ehrenmitgliedschaft verliehen.

Herrn Prof. Dr. Francisco Curt LANGE, Direktor des Instituto Interamericano de Musicología, Montevideo, wurde auf Grund seiner Verdienste für die Musikwissenschaft in Europa und im interamerikanischen Raum von der Bundesregierung das Große Verdienstkreuz verliehen.

*

Im Rahmen des 28. Internationalen Heinrich-Schütz-Festes, das vom 4. bis 6. März 1983 auf dem Campus des Westminster Choir College in Princeton, New Jersey, stattfand, hielten Dr. Christiane BERNSDORFF-ENGELBRECHT, Professor Wilhelm EHMANN und Joshua RIFKIN Vorträge über die Themen *On the life way of Heinrich Schütz*, bzw. *Performance Practice in the Music of Heinrich Schütz* und *Toward a New Image of Heinrich Schütz*. Der Vortrag von Prof. Dr. Kurt GUDEWILL, *Some Aspects of the Revival of the Music of Heinrich Schütz* wurde verlesen.

Das Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik in Graz veranstaltet im Rahmen des „Steirischen Herbstes“ vom 8. bis 10. Oktober 1983 ein Symposium zum Thema *Musik und Transzendenz*. Ort und Auskunft: Institut für Wertungsforschung, Graz, Sporgasse 25, Tel. 74025.

Die New Rameau Edition (hrsg. von Neal Zaslaw, Department of Music Cornell University, Ithaca, NY 14853, François Lesure, Bibliothèque nationale, Paris, u. a.) wird ihren ersten Band (Motetten) Ende 1983 herausbringen. In Verbindung mit der Gesamtausgabe wird an einem Catalogue raisonné der Quellen gearbeitet. Wer etwas über Quellen zur Musik Rameaus weiß, die nicht von Bibliographien erfaßt sind,

wird gebeten, einen der folgenden Koordinatoren zu informieren: Catherine Massip, Département de la musique, Bibliothèque nationale, 2 rue Louvois, F-75002 Paris, oder Peter Wolf, Music Department, Douglass Campus, Rutgers University, New Brunswick, NJ 08903.

Die Stadtbibliothek 8532 Bad Windsheim besitzt das im *RISM / DKL I*, 1 1615¹² als nicht nachweisbar geführte „Cantorbüchlein“ des Windsheimers Georg Oesterreicher. Es ist zusammen mit dem Windsheimer Exemplar der Ausgabe 1623 (vgl. *RISM / DKL I*, 2, Nachträge, 1623⁰⁶) als Nachdruck von Dr. Horst Steinmetz herausgegeben worden (zu beziehen über das Fränkische Freilandmuseum Bad Windsheim, Südring 3).

Berichtigung

Der Band *Opersymposium 1978 in Hamburg* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 5), Laaber-Verlag 1981, enthält auf S. 37–54 einen Beitrag von mir. Da ich an den Korrekturen nicht beteiligt wurde, konnte ich einen sinnteststellenden Textfehler nicht verhindern, und da ich erst im Februar 1983 nach mehrmaligem Bitten ein Belegexemplar (jedoch keine Sonderdrucke) erhielt, kann ich den Fehler erst jetzt berichtigen. Auf S. 52 muß der letzte Satz des vorletzten Absatzes lauten: „Sogenannter ‚galanter Stil‘ und Tragödie – sind sie für uns nicht ebenso Feuer und Wasser wie sie es z. B. für Richard Wagner waren, hinter dessen Opernästhetik zurückzugelangen uns noch allemal schwerfällt?“ Mit dem Stilmittel der rhetorischen Frage werde ich in Zukunft vorsichtiger umgehen. Was hier daraus geworden ist, sei an folgendem Vergleichsbeispiel erläutert: Fassung des Autors „Ist das nicht die Höhe?“ – Druckfassung „Das ist nicht die Höhe.“

Reinhard Strohm