

## Karl Gustav Fellerer (1902–1984) zum Gedenken

von Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

Auf der Rückreise von einer Tagung über Kirchenmusik in Innsbruck, auf der er noch ein Grundsatzreferat hielt, ist am 7. Januar 1984 Karl Gustav Fellerer beim Umsteigen auf dem Münchener Hauptbahnhof einem plötzlichen Herzversagen erlegen. Er wurde genau 81 und ein halbes Jahr alt und beschloß sein Leben in seiner bayerischen Heimat. Nur eine relativ kurze Spanne, nachdem Heinrich Hüsch zu seinem 80. Geburtstag seine Verdienste in der *Musikforschung* (Jg. 35, 1982, S. 221) gewürdigt hatte, müssen wir nun seiner in einem Nachruf gedenken.

Es war ihm trotz schwerwiegender Erkrankung in den letzten Jahren vergönnt, bis zuletzt aktiv tätig zu sein. Immer schon stand ja die Kirchenmusik im Zentrum seiner Forschungen. Davon zeugen nicht nur die 46 Jahre als Herausgeber des *Kirchenmusikalischen Jahrbuchs* (1930–1976) und die *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* (1972–1976), sondern auch seine zahlreichen Veröffentlichungen der letzten Jahre. Erst 1982 ist ein umfangreiches Buch mit dem bescheidenen Titel *Palestrina-Studien* erschienen (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 66), das nicht nur ältere Untersuchungen zusammenfaßt und aktualisiert, sondern neue Quellen beibringt, die Analyse zentraler Werke vertieft und intensiviert, so daß neue Einsichten vermittelt werden. So ist der Umfang seines wissenschaftlichen Lebenswerkes fast kaum noch überschaubar. Bereits in der Festschrift zum 60. Geburtstag (1962) zählte die Bibliographie seiner Publikationen 350 Titel, die bereits mit der Ergänzung in der 8. Folge der *Rheinischen Musiker* (1974, S. 31) auf inzwischen über 500 Titel zustrebte. Wie vielfältig seine Kompetenz war, zeigen die im Fach vielleicht weniger bekannt gewordenen Vorträge, die er in der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften in Düsseldorf hielt: 1967 *Klang und Struktur in der abendländischen Musik* (Vorträge G 141), 1972 *Der Stilwandel in der abendländischen Musik um 1600* (Nr. 180) und 1976 *Der Akademismus in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts* (Nr. 212). Zu den Akademievorträgen, die wichtige Themen aufgreifen, gehört auch der Vortrag über den *Futurismus in der italienischen Musik*, der als Mededelingen der Kgl. Akademie der Wissenschaften von Belgien 1977 in Brüssel erschien. Dem eigentlichen Vortragstext ist überall ein umfangreicher wissenschaftlicher Apparat beigegeben, der sein profundes Wissen von der Antike bis zur Musik unseres Jahrhunderts erahnen läßt.

Bereits seit Ende 1981 liegt bei der Düsseldorfer Akademie ein umfangreiches Manuskript *Die Monodie in der italienischen Musik um 1600* zur Drucklegung. Der Band 23 der *Analecta musicologica* wird noch in diesem Jahr einen Beitrag Fellerers zu diesem Thema enthalten. Das erinnert daran, daß seine umfangreichen Kenntnisse der italienischen Musikgeschichte einen wesentlichen Impetus für sein Mitwirken bei der Einrichtung der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom darstellten. Nachdem dort seit 1958 ein Stipendiat gearbeitet hatte, konnte 1960 die Abteilung als selbständige Einrichtung eröffnet werden. Von 1960 bis 1976 betreute Fellerer als Vorsitzender der Kommission für Auslandsstudien der *Gesellschaft für Musikforschung* die Abteilung, die inzwischen auf beachtliche Arbeitsergebnisse verweisen kann. Fellerers

Wirken war so immer mehr über seine Tätigkeit an der Universität zu Köln (seit 1939) hinaus auf das Gesamtfach ausgerichtet. Die Geschichte der Musikwissenschaft in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg ist mit seinem Namen in hervorragender Weise verknüpft. Im letzten Jahrzehnt galt seine Sorge vornehmlich der Gewährleistung der großen Gesamtausgaben. Immerhin hatte er entscheidend daran mitgewirkt, daß seit 1976 unter dem Dach der Konferenz der Akademien der Wissenschaften aufgrund eines Bundesländer-Abkommens die wichtigsten Editionsprojekte im sogenannten „Akademie-Programm“ koordiniert werden konnten und ihre Arbeit dadurch langfristig gesichert wurde. Von 1976 bis 1982 hat er als Vorsitzender des Ausschusses für musikwissenschaftliche Editionen dafür Sorge getragen, daß die Arbeiten am *Erbe deutscher Musik*, am *Internationalen Quellenlexikon (RISM)* sowie an den Gesamtausgaben von Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Schubert, Wagner und Schönberg aus befristeten Programmen in eine Dauerförderung überführt werden konnten. Diesen langfristigen Editionsprojekten konnte so die Zukunft gesichert werden.

Fellerer kannte diese wichtige Arbeit seit Jahrzehnten genau. Von 1961 bis 1973 hatte er der Musikgeschichtlichen Kommission vorgestanden und die Sorge für das Kasseler Musikgeschichtliche Archiv und *Das Erbe deutscher Musik* getragen. Selbst Herausgeber in der *Neuen Mozart-Ausgabe*, hat er von 1969 bis 1980 den Vorsitz des Zentralinstituts für Mozartforschung in Salzburg innegehabt. Die von ihm organisierten Tagungen haben in den *Mozart-Jahrbüchern* ihren Niederschlag gefunden. Fellerers Initiative ist es auch zu danken, daß das 1955 gegründete Joseph Haydn-Institut in Räumen der Stadt Köln ein Domizil finden konnte. 1973 übernahm Fellerer von Friedrich Blume auch hier für vier Jahre den ersten Vorsitz und sicherte in dieser Zeit die Existenz ab. Fellerer hatte zwar das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln zum größten Institut der Bundesrepublik ausgebaut, jedoch war es stets sein Bestreben, der Wissenschaft insgesamt zu dienen, die Musikforschung zu fördern, neue Arbeitsmöglichkeiten zu schaffen. Dabei ließ er seine eigene Person weitgehend in den Hintergrund treten. Stets war er bemüht, in Gesprächen Schwierigkeiten zu beseitigen, Kontakte zu knüpfen, um positive Lösungen herbeizuführen. Seine Art, ungewöhnliche Kompetenz mit Offenheit gegenüber jeder Art von Musik, persönliche Bescheidenheit mit geduldiger Beharrlichkeit in der Zielsetzung zu verbinden, hat viele Wege geebnet. Noch im November 1983 hat Fellerer, stellvertretender Vorsitzender des 1977 gegründeten Internationalen Instituts für hymnologische und musikethnologische Forschungen in Maria Laach, sich an der Gründung der *Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenliedes* beteiligt, um die schon 1964 begonnene Arbeit an dem interkonfessionellen Editionsprojekt *Deutsches Kirchenlied* wieder in Gang zu bringen.

Stets hat Fellerer so über seine eigene Lebensspanne hinausgedacht, Schüler und jüngere Kollegen in die Pflicht genommen, Begonnenes weiterzuführen. Wie anregend und fruchtbar diese kollegialen Bestrebungen waren, dokumentieren die über 50 Bände der *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Sie sind ja vielfach Sammelbände zu zentralen Themen und Problemen der Musik des 19. Jahrhunderts, an denen viele Musikforscher mit Referaten beteiligt waren. Seit 1964 leitete er den Arbeitskreis Musikwissenschaft des Forschungsunternehmens „19. Jahrhundert“ der Fritz Thyssen Stiftung Köln. Die Summa seiner eigenen Forschungen zur *Musik des 19. Jahrhunderts* hat

er gerade noch vollenden können. Der erste von vier Bänden wird noch in diesem Jahr in den *Studien* erscheinen. Mit Karl Gustav Fellerer hat die Musikwissenschaft einen ihrer großen Nestoren verloren. Sein hohes Wissenschaftsethos, seine Hilfsbereitschaft und sein gewinnendes, auch fröhlicher Geselligkeit zugetanes Wesen werden allen, die ihm begegnen durften, unvergeßlich bleiben.

## Monodie und Generalbaß

von Karl Gustav Fellerer †, Köln

In der zunächst in der Polychorie des 16. Jahrhunderts auftretenden „Bassus ad organum“-Praxis hat sich der Generalbaß<sup>1</sup> zu einer selbständigen Begleitform entwickelt. Während der „Bassus ad organum“ eine ad libitum-Praxis darstellt, ist der „Basso continuo in concerto“ fest dem Gesamtsatz eingefügt und gewinnt in den ersten drei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts seine Entfaltung.

In seiner 1611 in Venedig veröffentlichten Schrift *L'organo suonarino* op. 25 weist Adriano Banchieri<sup>2</sup> auf die „compositori moderni“ Ludovico Viadana, Francesco Bianciardi und Agostino Agazzari hin, die einige Regeln „in materia di suonare in concerto sopra gli Bassi continui“ aufgestellt haben. Wenn auch diese neue Kunst des Basso continuo unterschiedlich in der musikalischen Praxis behandelt wird<sup>3</sup>, so bietet sie doch „un sicuro modello rapresentante la partitura di tutto il concerto“. Die erste Übung ist, die Stimme mit der Harmonie zu verbinden<sup>4</sup> und den Rhythmus deutlich durchzuführen, wie es Agostino Pisa<sup>5</sup> fordert. In der Forderung, daß die Begleitung mit zwei, drei und erst später mit vier Stimmen durchgeführt wird<sup>6</sup>, ist das Nachwirken der horizontalen, kontrapunktischen Satzauffassung des 16. Jahrhunderts deutlich, wenn Pisa auch festlegt, daß über jeder Note des Basso continuo eine perfekte (Quint) und imperfekte (Terz) mit der Oktav verbunden werden.

Durch die Diësen kann eine Änderung des Grundakkords eintreten<sup>7</sup>, die besonders, wenn der Baß eine Quinte abwärts oder eine Quarte aufwärts springt, im Leitton der Kadenz in Erscheinung tritt. Zwischen der gesungenen Stimme und dem instrumentalen Generalbaß werden solche Diësen in Rücksicht auf den Gesamtsatz bezeichnet. Banchieri hält die verschiedenen Bezeichnungen des Generalbasses für notwendig, ebenso eine

<sup>1</sup> M. Schneider, *Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung*, Leipzig 1918; F. Th. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*, London 1931; H. H. Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, in: *AfMw* XIV (1957), S. 61; G. Buelow, *The Full-voiced Style of Thorough-Bass Realization*, in: *AMI* XXXV (1961), S. 159; ders., *Figured Bass as Improvisation*, in: *AMI* XL (1968), S. 178.

<sup>2</sup> E. Capaccioli, *Dialogo musicale di A. Banchieri con un amico suo che desidera suonare sicuramente sopra un Basso continuo nell'organo in tutte le maniere*, in: *Musica Sacra* 90, Mailand 1966, S. 121–126.

<sup>3</sup> „Prima alcuni partiscono il Basso et altri non lo partiscono. Seconda alcuni pongono accidenti di diesis et b molle sotto ò sopra le note et altri non gli pongono. Terza alcuni pongono numeri aritmetici sotto le note di 3, 10, 6 et 13 et altri non se ne servono. Ultima alcuni pongono numeri sonori et dissonanti 4, 3, 11, 10, 7, 6, 14 et 13.“

<sup>4</sup> „Accompagnar la voce all'armonia, così semplicemente.“

<sup>5</sup> *Battuta della musica dichiarata*, Rom 1611.

<sup>6</sup> A. a. O.: „... praticare apresso gl'accompagnamenti prima a dui voci et seguitando a tre et quattro perfetta armonia.“

<sup>7</sup> A. a. O.: „Tutti questi accidenti nuitano, che la nota di tasto bianco passa in negro.“

möglichst einfache, sich an die rhythmischen Schwerpunkte anschließende Begleitung des „Concerto“<sup>8</sup>. Wenn auch eine auf die Stimmen geordnete Grundauffassung des Satzes auf der Grundlage des Kontrapunkts bei Banchieri weiterwirkt, so wird doch der Ansatz zur Erkenntnis von harmonischen Akkordfolgen und Akkordverbindungen deutlich.

Während Viadana, Bianciardi und Agazzari die Stützbegleitung im Sinne einer improvisatorischen Intervallfolge verstehen und auf eine Bezifferung verzichten, weist Banchieri auf eine bei „perregriini ingegni“ (Vertreter des Florentiner neuen Stils) auftretende Bezifferung, die zu einer größeren Festlegung des instrumentalen Begleitsatzes führt<sup>9</sup>. Emilio de' Cavalieri berichtet in der Vorrede zur *Rappresentazione* von der Fixierung der Akkorde durch Akzidentien und Ziffern<sup>10</sup>. Die Überwindung einer strengen Tonalität bei Luca Marenzio oder Carlo Gesualdo kann sich nicht mehr auf improvisatorische Intervallfolgen beschränken. Cavalieri übertrifft in der Bezifferung die *Nuove musiche*<sup>11</sup> und die ersten Opern. Seine Bezifferung und Akzidentiensetzung engt die improvisatorische Freizügigkeit der Begleitung ein. Schon Giulio Caccini hat durch Bindung rhythmisch unterschiedlicher gleicher Tonhöhen die Bewegung einzelner Mittelstimmen der Begleitung ausdrücklich bezeichnet<sup>12</sup>. Jacopo Peri<sup>13</sup> verweist auf Akkordvarianten.

Die in großer Zahl verwendeten Fundamentinstrumente geben einen vollen Klang in der Verdoppelung der Register, eine kleine Besetzung muß sich vorsichtig dem Gesamtsatz einfügen<sup>14</sup>, ebenso muß sich der Begleitsatz ohne Verzierungen bei Verwendung von Melodiebässen der Solostimme anschließen<sup>15</sup>.

<sup>8</sup> „In concerto deve assuefarsi sicuro nella battuta, suonar grave ne offuscare con tirate e grillerie, gl'affetti et passaggi del cantore posti nelle cantilene; servirsi con giudizio nel ponere gli registri alla quantità e qualità delle voci; et in questo punto non lascerò di toccare, che gli cantori non facciano gorghe in proposito, nè mutare il concerto (massime negli moderni) et quando cantano più d'uno nell' Organo non superarsi, nè fare come fanno l'ocche à chi grida più forte quando vuol piovere, servirsi con giudizio et orecchio, e considerare la qualità del concerto et dispositione del sito et per ultimo star vigilanti nel numerar le pause . . .“

<sup>9</sup> *Cartella musicale*, Venedig 1614, S. 214: „ . . . nel spartire le compositioni di tanti perregriini ingegni, che scaturiscono al giorno odierno, i quali con accidenti di diesis, b molli & numeri aritmetici hanno ridotto il basso continuo ad una perfettissima spartitura di tutte le parti.“

<sup>10</sup> „Li numeri piccoli posti sopra le note del basso continuato per suonare, significano la consonanza ò dissonanza di tal numero: come il 3. terza: il 4. quarta: et così di mano in mano. – Quando il diesis † è posto avanti, ovvero sotto di un numero, tal consonanza sarà sostenuta: et in tal modo il b molle fa il suo effetto proprio. – Quando il diesis posto sopra le dette note, non è accompagnato con numero, sempre significa decima maggiore. – Alcune dissonanze et due quinte sono fatte à posta.“

<sup>11</sup> Vorrede: „ . . . io habbia costumato in tutte le mie musiche, che son fuori in penna di denotare per i numeri sopra la parte del Basso le terze, e le seste maggiori ove è segnato il diesis e minori il b molle, e similmente, che le settime, ò altre dissonanti siano per accompagnamento delle parti di mezzo . . .“

<sup>12</sup> „ . . . le legature nella parte del Basso in questa maniera sono state usate da me, perche dopo la consonanza si ripercuota solo la corda segnata, essendo ella la più necessaria . . . nella propria posta del Chitarrone, e la più facile da usarsi e da farsi pratica in essa, essendo quello strumento più atto ad accompagnare la voce . . .“ (*Nuove musiche*).

<sup>13</sup> „Avvertimento“ zu *Euridice*: „Sopra la parte del Basso il diesis congiunto col 6 dimostra sesta maggiore . . . et il bemolle della terza ò decima minore, e non si ponga mai se non à quella sola nota dove è segnato quantunque più ne fussero in una medesima corda.“

<sup>14</sup> Agazzari, *Del suonare sopra'l Basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, Siena 1607, S. 5: „ . . . dove sono parole, bisogna vestirle di quell' armonia convenevole, che faccia, ò dimostri quell'affetto.“

<sup>15</sup> Agazzari, a. a. O. 1607, S. 6: „ . . . quando si suona stromento, che serve per fondamento, si deve suonare con molto giudizio, havendo la mira al corpo delle voci, perche se sono molte, convien suonar pieno, e raddoppiar registri, ma se sono poche, schemarli, e metter poche consonanze, suonando l'opera più pura, e giusta, che sia possibile, non passeggiando, ò rompendo molto, ma si bene aiutandola con qualche contrabasso, e fuggendo spesso le voci acute, perche occupano le voci, massime i Soprani, ò falsetti, dove è da avvertire di fuggire per quanto si puole, quel medesimo tasto, che il soprano canta, ne diminuirlo con tirata, per non far quella raddoppiezza, et offoscar la bontà di detta voce ò il passaggio, che il buon cantante ci fa sopra, però è buono suonar assai stretto, e grave.“

Il simile dico del Leuto, Arpa, Tiorba, Arpicordo etc. quando servono per fondamento, cantandovi una, ò più voci sopra; perche in tal caso devon tener l'armonia ferma, sonora, e continovata, per sostener la voce, toccando hora piano, hora forte, secondo la qualità e quantità delle voci, del luogo, e dell'opera, non ribattendo troppo le corde, mentre la voce fa il passaggio, e qualche affetto, per non interromperla.“

Die Orgel hat sich mit dem Gesang im besonderen in den Akzenten zu verbinden<sup>16</sup>. Deshalb erscheint Banchieri<sup>17</sup> auch im Interesse der Diësen die Verbindung der Orgelstimme mit der Gesangspartitur wichtig, damit sie der harmonischen Ordnung entspricht. Die harmonisch-akzentische Stütze des Generalbasses steht für Banchieri im Vordergrund und bestimmt seine Ordnung der Generalbaßbehandlung<sup>18</sup> auf der Grundlage der theoretischen Ausführungen von Pietro Pontio, Franchino Gafori, Gioseffo Zarlino, Bianciardi u. a. Wie die Harmonie sind Tempo und Rhythmus im Anschluß an die Komposition von Banchieri, der die Orgelbegleitung des mehrstimmigen Satzes in den Vordergrund stellt, wesentlich. Im Anschluß an die bei Gafori, Orazio Tigrini, Vicente Lusitano entwickelte Satzstruktur, die bei Josquin Desprez und Giovanni Pierluigi Palestrina bestimmende Beispiele der Kompositionstechnik besitzt<sup>19</sup>, fordert er vom Organisten die Berücksichtigung der Stimmführung und ihrer rhythmischen Akzente. Sie nimmt durch die Vereinfachung des Tempus zur perfekten und imperfekten Mensur dem Orgelsatz Schwierigkeiten<sup>20</sup>. Wegen ihrer Klanggebung haben die Zupfinstrumente („Arpicordi, Gravicembali, Spinetti“) ihre Besonderheiten im Begleitsatz. Sie sind von der Spieltechnik und ihrer Festlegung in der Tabulatur bestimmt.

Der Gesamtsatz erfordert die innere Verbindung der Vokal- und Instrumentalstimmen. So betont Simone Balsamino diese Verbindung von Vokal- und Instrumentalklang in seinen Madrigalen (*Novellette* a 6 v., Venedig 1594). Die Wortgestaltung bleibt aber im Mittelpunkt der Komposition<sup>21</sup>. Ein neues Instrument „Cetarissima“<sup>22</sup> dient der instrumentalen Begleitung. Im Vorwort hat er nicht nur den Wortausdruck, sondern auch die Aufführungspraxis mit Laute dargelegt. Der Basso continuo tritt allgemein zu Madrigal und Motette und ermöglicht nicht nur die harmonische Stütze des Satzes, sondern auch seinen konzertanten Vortrag.

<sup>16</sup> A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna 1609, S. 24ff.

<sup>17</sup> S. 25: „Tiburto Massaini maestro di capella nel Duomo di Piasenza & Jeronimo Jacobi maestro di capella in S. Petronio di Bologna, hanno posto alle stampe il Basso seguente con il soprano sopra, il qual modo à me pare di molto utile, vedendo l'Organista gl'estremi & considerando gli accidenti, che occorrono, per interesse delle terze & decime. – Gio. Giacomo Gastoldi . . . & Benedetto Bagni . . . hanno posto un Basso seguente spartito, il quale hà gli Diesis avanti le note, che mostrano (à chi hà attenzione d'orecchio) le terze & decime. –

Pompeo Signorucci . . . & Gabrielle Fattorini . . . hanno composto il Basso senza gl'accidenti, à questi, per quelli organisti, che non hanno cognitione di tali accidenti ricercasi udito perfetto & meglio (a mio giuditio) riusciranno, per non far sentire feconde false trà il nero & bianco, sfugge le consonanze di terze, ovvero decime.“

<sup>18</sup> S. 28: Conclusione 11: „Intervalli musicali nella musica, et organo, consonanti et dissonanti.“ Conclusione 12, 13.

<sup>19</sup> S. 34, Conclusione 14.

<sup>20</sup> S. 34: „Tutta via essendo le cantilene composte sotto tanti & variati segni difficili à gli cantori & ancora per gli stirachiamenti aspiri all' udito, da gli musici moderni sono sdimesi & ridotti sotto dui tempi simili, più facili à gli cantori & più soavi al concetto & questi ancor loro vengono nominati tempo perfetto & tempo imperfetto.“

<sup>21</sup> Vorrede: „ . . . con mille argomenti apertomi l'intelletto nello studiare di mostrare in esse efficacemente sí la proprietà & forza delle parole come la qualità del soggetto, confessando la musica vocale non tende ad altro fine.“

<sup>22</sup> „ . . . queste prime mie inventioni, vi mandarò le seconde, ove più lungamente tratterò della voce & della mia Cetarissima, instrumento composto di sette ordini, sonato con il pollice & con la penna . . . La accordatura A re. D. G. C. E. G. C., più commoda di quella del Liuto, per la sinistra mano, per rispetto de la penna . . . Per la pienza ch'è nelli quattro ordini sutili à voti, per potersi sonare commodamente tutti sette li ordini per tutto il manico, che l'ordinario e di 19 tast e per altri ragioni. Li canti sono di acciaio, le sottane di ottono, il resto cordoni secondo l'ordine fatti di due corde sole ma torte al possibile. Instrumento dolcissimo e di sparagno per la spetie delle corde. Variabile per potersi fare ogni sorte di Madrigale ordinario l'ottava sopra e poi la quarta sopra de l'ottava. Perfetto per potersi fare ogni sorte di consonantia a due & a cinque, di qualità tale che merita essere chiamato corona de li instrumenti portabili.“

In jedem Falle muß der Generalbaß der Intention des Komponisten entsprechen<sup>23</sup>. Er folgt, unbeziffert oder beziffert<sup>24</sup> („Basso cavato“, „Basso seguente“), der jeweils tiefsten Stimme als Stütze oder klangliche Verbreiterung des Satzes oder ist selbständig, vor allem gegenüber solistischen Stimmen geführt. Dabei gewinnen die Kadenzierung, Sequenzierung und Imitation in der kontrapunktischen Stimmführung im Zusammenhang mit der Deklamation Bedeutung<sup>25</sup>.

Mit dem Generalbaß ist das instrumentale Klangproblem verbunden. Agazzari<sup>26</sup> teilt die Instrumente in Fundament- und Ornamentinstrumente<sup>27</sup>. Die Fundamentinstrumente haben im Generalbaß ihre Bedeutung. Drei Forderungen stellt Agazzari für seine Behandlung auf: erstens die Kenntnis des Kontrapunkts mit der Lehre der Proportionen, des Tempos, der Zusammenklänge zur Unterscheidung guter und schlechter Klänge, zweitens das Instrumentalspiel, die Intavolierung oder Partitur und drittens ein gutes Ohr, um damit die rechten Stimmbewegungen zu erkennen. Die durch die Diësis bestimmte Dur-Moll-Tonalität dient wie der gesamte Satz dem Wort und dessen Ausdruck<sup>28</sup>. Die Besetzung des begleitenden Satzes muß das Werk und den Raum berücksichtigen<sup>29</sup>.

Während die den Chorsatz stützende Generalbaßpraxis diesem nachträglich auf Grund des „basso seguente“ eine improvisatorische Stütze hinzufügt, ist sie bei Viadana von vorneherein in der kompositorischen Konzeption, gleichgültig ob eine oder mehrere Stimmen damit zum vollen Satz ergänzt werden. Wie die colla parte-Praxis im ausgehenden

<sup>23</sup> Agazzari, a. a. O., S. 4/5: „... non si può dar determinata regola di suonar l'opere, dove non sono segni alcuni, conciosia che bisogna obedir la mente del compositore, quale è libera, e può, à suo arbitrio, sopra una nota nella prima parte di essa metter quinta ò sesta e per il contrario: e quella maggiore ò minore, secondo gli par più à proposito, overo che sia necessitato à questo dalle parole. ... tutta l'armonia, sono soggette e sottoposte alle parole e non per il contrario ... dove sono parole, bisogna vestirle di quell' armonia convenevole, che faccia ò dimostri quell' affetto.“

<sup>24</sup> H. H. Eggebrecht, a. a. O., unterscheidet den „von Haus aus unbezifferten Bassus pro organo bei vielstimmigen (motettischen) Kompositionen (Basso cavato, Basso seguente)“ (S. 66), den „motettisch-solistischen Generalbaß“ (S. 69), den „monodischen Generalbaß“ (S. 73). Vgl. auch F. Oberdoerffer, *Neuere Generalbaßstudien*, in: *AMI XXXIX* (1967), S. 182; H. J. Wilbal, *Die Messe des Adriano Banchieri*, Diss. Mainz 1969, S. 93.

<sup>25</sup> A. Banchieri, *Cartella musicale*, 1614, S. 170ff. – Lorenzo Penna faßt im dritten Buch seiner *Primi albori musicali*, Bologna 1672, die *Fondamenti per suonare l'organo sopra la parte* zusammen und fordert die Berücksichtigung von Satz und Ausdruck der Komposition (III, S. 61): „In tutte le compositioni, siano à due, ò à tre, ò à quattro voci etc. deve l'organista esser diligente e presto, si di mano, d'occhio, d'orecchio, come di spirito per accompagnare con li tasti le voci de cantanti, mà nelle compositioni à voce sola, è necessario sia molto oculato, e presto per accompagnar la voce; e tale deve esser sì nelle Ariette, nelli Allegri etc. come nelli Affetti, nè Gravi etc. ...“ S. 65: „Che nello stile recitativo, ove concorrono molti affetti sù dissonanze, stia avertito, di presto toccarli facendo li dovuti accompagnamenti; Quali affetti dissonanti più praticati sono li trè seguenti: il primo è fondato sopra il Basso continuo, che fa nota di una ò meza battuta overo più note nell'istesso luogo; il secondo è quando il Basso continuo fa salto di quarta in giù ò di quinta in sù & il terzo è quando egli cade di quinta in giù ò quarta in sù ...“ S. 66: „Nelle compositioni à cappella (ò sottile ò grossa che sia) si comincia la fuga con una parte, poi entra la seconda, dopo la terza etc. ... Quando cominciassero il Basso e poi Tenore e seguendo le altre parti, perche deve con un sol dito principiar la Fuga nelli tasti del Basso, seguire poi con due dita nell' entrar la seconda parte con tre entrando la terza e così delle altre.“ In Cap. 20, S. 81, faßt er in 20 Regeln die Orgelbegleitung zusammen.

<sup>26</sup> Agazzari, *Del suonare sopra'l Basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, Siena 1607.

<sup>27</sup> Ebda., S. 3: „Come fondamento sono quei, che guidano e sostengono tutto il corpo delle voci e stromenti di detto concerto; quali sono, Organo, Gravicembalo etc. e similmente in occasion di poche e soli voci, Leuto, Tiorba, Arpa etc. Come ornamento sono quelli, che scherzando e contrafonteggiando, rendono più aggradevole e sonora l'armonia; cioe Leuto, Tiorba, Arpa, Lirone, Cetera, Spinetto, Chitarina, Violino, Pandora et altri simili. Di più gli stromenti, altri sono di corde, altri di fiato ...“

<sup>28</sup> *Del suonare* ... in: *Sacrarum cantionum quae binis, ternis, quaternisque vocibus concinnantur Liber II*, Opus V Motectorum. Basso continuo, Venedig 1613: „... prima saper contrapunto, o per lo meno cantar sicuro ed intender le proportioni e tempi e legger per tutte le chiavi, saper risoluer le cattive con le buone, conoscer le Terze e Seste maggiori e minori ed altre simiglianti cose. Seconda deve saper suonar bene il suo stromento, intendendo l'intavolatura o spartitura e havere molta pratica nella tastatura o manico del medesimo, per non stare a mendicar le consonanze e cercar le botte mentre si canta, sapendo che l'occhio è occupato in guardare le parti poste li davanti. Terza deve havere buon orecchio per sentire lo movimento, che fanno le parti infra di loro, del che non ne ragiono per non poter io mio discorso far glielo buono, havendolo cattivo della natura.“

<sup>29</sup> M. Praetorius, *Synagema musicum*, III, Wolfenbüttel 1615, S. 111 und 116.

16. Jahrhundert zu einer Fixierung der Vokal- und Instrumentalstimmen gekommen ist, so hat Viadana die Praxis, die jeweils tiefste Stimme im „basso seguente“ festzulegen, zu einem Kompositionsprinzip erhoben und zu solistischen Vokalstimmen den Instrumental- baß als Grundlage der Begleitung geschaffen. Die Begleitung aber soll als einfache harmonische Stütze<sup>30</sup> auf dem Baß im Sinne einer kontrapunktischen Intervallverbindung improvisiert werden, wie es noch Agazzari verlangt<sup>31</sup>.

Nach 1600 war die Basso continuo-Begleitung und vokal-instrumentale Aufführungs- weise, wobei nur einige der Stimmen gesungen wurden, allgemein. Der Verleger des ersten Buchs der *Madrigali a cinque voci* von Cesare Zoilo weist ausdrücklich in einem Nachwort darauf hin, daß Zoilo seine Madrigale nur für Singstimmen geschrieben habe, daß er aber trotzdem eine Basso continuo-Stimme dazugegeben habe, da sie allgemein, wenn nur einzelne Stimmen gesungen werden, gebraucht wird<sup>32</sup>.

Die aus der colla parte-Praxis hervorgehende Komposition, die in ihrer Konzeption bereits den Basso continuo vorgesehen hat, gleichgültig, ob es sich um ein- oder wenig- oder vielstimmige Gesänge handelt, übernimmt die Bezeichnung „Concerto“<sup>33</sup>. Ercole Bottri- gari hat in *Il Desiderio* 1594 (S. 8) über das Wort „concerto“ („conserto“) und „Concento“ gesprochen und „concerto“ als „contentione ò contrasto“ erklärt. 1542 wird in Mantua von vier Instrumenten, die ein Konzert beginnen („cominciarono il loro concerto“) berichtet<sup>34</sup>. Diego Ortiz spricht 1553 vom „contrappunto concertante“<sup>35</sup>. Vicentino gibt 1555 eine „Regola da concertare cantando ogni sorte di compositione“<sup>36</sup>. „Concerto“ bezeichnet ebenso einen Satz wie die Klangdifferenzierung. Daß der Ausdruck in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verbreitet wird, zeigt neue Bestrebungen der Komposition wie ihres Vortrags. In der Verbindung von Vokal- und Instrumentalstimmen (wie in Giovanni Gabriellis „*Surrexit Christus*“ für drei Stimmen, zwei Violinen, zwei Cornette und vier

<sup>30</sup> „L'Organista sia in obbligo di suonar semplicemente la partitura . . .“ (Vorrede der *Cento concerti*.) Ebenso fordert Cavalieri (Vorrede der *Rappresentazione*): „senza diminuzione“. Vgl. auch D. Ortiz, *Tratado de glosas* . . ., Rom 1553, Lib. II; N. Vicentino, *L'antica musica* . . ., Rom 1555, Lib. IV, Cap. 42, fol. 94.

<sup>31</sup> *Del suonare sopra l'Organo* . . ., 1607, S. 5: „ . . . sopra le note del basso segnarete co i numeri, quelle consonanze, ò dissonanze, che vi sono applicate dal compositore, come se nella prima parte della nota vi è quinta over sesta ò per il contrario, quarta e poi terza.“

<sup>32</sup> „L'autore compose questi Madrigali, con intentione che dovessero esser cantati con cinque sole voci & senza alcuna accompagnatura di qual si voglia strumento & così desidera & prega che si cantino. Ha voluto con tutto ciò aggiungerli il Basso continuo per conformarsi con l'uso de tempi, se ben in alcuni luoghi, quando cantano due sole parti, volentieri l'haverebbe fatte apparir a modo d'intavolatura ma la stampa che in ciò ha molta difficoltà, non lo permette . . .“ Ein weiterer Nachdruck von Zoilos erstem Madrigalbuch in Neapel 1627 bringt bewußt nur die Vokalfassung, die auch Zoilo forderte.

<sup>33</sup> A. Adrio, *Die Anfänge des geistlichen Konzerts*, Berlin 1935; St. Kunze, *Die Entstehung des Concerto-Prinzips im Spätwerk G. Gabriels*, in: *AfMw XXI* (1964), S. 81; O. C. A. zur Nedden, *Der konzertierende Stil*, Habil. Schr. Tübingen 1933.

<sup>34</sup> A. d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Turin 1891, S. 439. – In den letzten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts werden Concerti auf zahlreichen Titeln genannt, z. B. *Musica de diversi autori . . . per cantar et sonar in concerti*, 6–12 v., Venedig 1584, mit Werken von G. M. Asola, L. dalla Balla, V. Bell'haver, L. Bertani, V. Bertolussi, B. Donato, G. Guami, P. Isnardo, O. Lassus, Cl. Merulo, Ph. de Monte, G. B. Mosto, G. Renaldi, B. Spontone, A. Striggio. In *Intermedii et Concerti* 1591 bemerkt Chr. Malvezzi: „Ci sono alcuni Madrigali a più cori . . . havere miglior armonia . . . alcuni madrigali furono cantati da una voce sola . . .“ Er hebt den „suono di più e varii instrumenti“ und die „dolcezza delle voci e vaga maniera del cantare“ hervor und nennt unter den „strumenti d'accompagnamento“: „in tutti gli concerti tre organi di legno dolcissimi due all'unisono & uno all'ottava bassa“. P. Quagliati bringt in *La sfera armoniosa* 1623 neben Madrigalen, Arien, Villanellen das „Concertato 2 v. con un Violino O com' è dolce amore“, drei einstimmige „Concertati con Violino“, das Solo „O bellezza gentile con un Violino e Tiorba“ und nach einer „Toccata con un Violino e la Tiorba“ das „Concertato Felice chi vi mira“ sowie in der gleichen Besetzung noch drei Solokonzerte. Improvisatorische Koloraturen sind der Singstimme vorbehalten. Im „Avvertimento per il Violino“ bemerkt er ausdrücklich: „Nell'opere concertate con il violino, il sonatore ha da sonare giusto come sta adornandola con trilli & senza passaggi.“ – Vgl. A. Bonaccorsi, *Il concerto*, in: *Chigiana XIX* (1962), S. 59–83.

<sup>35</sup> *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Rom 1553 (ed. M. Schneider, Kassel 1936).

<sup>36</sup> *L'antica musica* . . ., Lib. IV, Cap. 42, fol. 94.

Trombonen) entstehen neue Klangwirkungen, die in der improvisatorischen colla parte-Technik ihre Grundlage haben. Die virtuose solistische Stimmbehandlung aber verbindet die Passaggienkunst mit diesen Klangwirkungen. Sie dienen, wie die Deklamation, der Ausdrucksgestaltung des Worts. Wenn Giovanni Animuccia im Vorwort seines zweiten Lauden-Buchs schon 1570 betont: „...è parso a me conveniente di accrescere in questo secondo libro l'harmonia & i concerti, variando la musica in diversi modi... intrigandomi il manco ch'io ho potuto con le fughe & con le inventioni, per non oscurare l'intendimento de le parole“, so wird nicht nur die bestimmende Bedeutung des Worts, sondern auch die Ausdrucksbetonung deutlich<sup>37</sup>.

Der „contrappunto alla mente“ hat die improvisatorische Ergänzung vorliegender Stimmen gefordert und damit dem kontrapunktischen Satz wie die Akkord-Improvisation dem Generalbaß eine Klangergänzung gebracht<sup>38</sup>. In der Kirchenmusik waren die „contrappunti alla mente“ als improvisatorische Ergänzung des gregorianischen cantus firmus verbreitet<sup>39</sup>. Banchieri weist noch auf diesen Brauch, vor allem den des Introitus-Vortrags<sup>40</sup> nach dem Muster der Kompositionen Viadanas. Für die Improvisation über dem Baß gibt er zehn Regeln<sup>41</sup>.

Die Orgel kann sich an diesem Satz beteiligen („non obligato“), muß es aber nicht, wie beim „basso continuo obligato“ von Viadana. Während Annibale Zoilo dem strengen Stil Palestrinas folgt, sucht Cesare Zoilo im „Basso continuo a beneplacito“ zu seinen fünfstimmigen Madrigalen (1620) und monodischen Kompositionen, wie in „*Elevatis manibus*“ für Alt und Tenor, „*Veni electa*“ für zwei Bässe<sup>42</sup>, „*Haec est virgo*“ für drei Altstimmen<sup>43</sup> oder „*Partirò vita mea*“ für eine Stimme mit Basso continuo<sup>44</sup> ein neues Klang- und Ausdrucksprinzip zu verwirklichen.

Innerhalb der Struktur, aber auch im Klangbewußtsein, waren die „bassi ad organum“ eine Stütze des Gesamtsatzes. Wenn sie zunächst in der Mehrchörigkeit auftreten, ist es ihre Aufgabe, die Klänge der Satzstruktur zusammenzufassen. Max Schneider weist auf die Basso continuo-Stimme des 40stimmigen „*Ecce beatam lucem*“ von Alessandro Striggio<sup>45</sup>

<sup>37</sup> Sie tritt auch im Titel des ersten Laudenbuchs 1563 hervor: „composte per consolatione et a requisitione di molte persone spirituali et devote, tanto religiosi, quanto secolari.“ Klang und Ausdruck werden bereits vom Herausgeber des ersten Buchs vierstimmiger Madrigale Arcadeltis 1539 hervorgehoben: „... si vedra non minore harmonia, che in tutte l'opere del divino intelletto, al quale il cielo conceda vita, tal che di tutti suoi frutti posso io fare continuo duono...“ In der Vorrede des zweiten Buchs 1639 spricht Gardano von den „effetti“ dieser Madrigale. Giuliano Tiburtino hat *Fantasia et Recerchari a tre voci, accomodate da cantare et sonare per ogni instrumento* 1549 herausgebracht. Die Sammlung enthält italienische Madrigale von Baldissera Donato, Pompeo Natale, Cypriano de Rore, Adriano Willaert und verbindet Instrumental- und Vokalstücke. Colla parte-Besetzung und Intavolierung sind hier offen gehalten, während schon 1509 Franciscus Bossiniensis eine Vokal- und zwei Lautenstimmen unterschieden hat: „Tenori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato“, Lib. I.

<sup>38</sup> Zarlino verweist in *Istitutioni harmoniche* 1558, III, Cap. 64, auf diese einfache Klangergänzung. Er hat gegen diese primitive, die Struktur wenig beachtende Klangpraxis Bedenken. S. 258: „... da i periti della musica si odono le cose, che fanno contra l'arte; se bene non sono in scrittura; si scoprirebbero mille errori, che fanno contra le regole communi et si vederebbono esser piene di infinite dissonanze...“

<sup>39</sup> Ippolito Chamaterò de Negri, Vorrede zu *Li Introiti fondati sopra il canto fermo del basso...*, 1574: „... non poco si delectavano della musica dell'Introiti et che gioivano à veder i miei scolari in choro nel far contraponti all'improvvisi l'un l'altro avanciarsi“. Vgl. K. G. Fellerer, *Comporre alla mente*, in: *Orbis musicae* II (1973/74), S. 29.

<sup>40</sup> *Cartella musicale*, Venedig<sup>3</sup> 1614, S. 230. Er nennt die Introiten von Costanzo Porta, G. M. Asola und die Vesper-Antiphonen von Diruta und Lambardo.

<sup>41</sup> Abgedruckt bei: M. Schneider, a. a. O., Anh. S. 87.

<sup>42</sup> In: F. Costantini, *Scelta di motetti*, 1618; ders., *Selectae cantiones*, 1614.

<sup>43</sup> In: Fr. Sammaruco, *Sarri affetti*, 1625.

<sup>44</sup> In: G. B. Robletti, *Le Risonanti sfere*, 1629.

<sup>45</sup> A. a. O., S. 67.



1587 hin. Sie folgt der tiefsten Stimme des Gesamtsatzes und wird in der Mitte der Mitwirkenden<sup>46</sup> von Orgel, Laute und Cembali oder Violen mit Posaune gespielt<sup>47</sup>. Die akkordische Ausfüllung des Basses wird nach den Konsonanz- und Dissonanzregeln<sup>48</sup> improvisatorisch vom Spieler vorgenommen. Die Akzidentiensetzung ergibt sich aus dem Chorsatz. Sie wird in der Generalbaß-Stimme den achtstimmigen Motetten von Giovanni Croce 1594 beigefügt, während eine Bezifferung erst nach 1600 bei den Florentinern auftritt. Auch Viadana kennt nur Akzidentien<sup>49</sup>, der durchlaufende Generalbaß („basso seguente“) zeigt durch Schlüssel und Akzidentiensetzung die Tonalität und Transpositionen an<sup>50</sup>.

Wenn Agazzari<sup>51</sup> betont, daß für den neuen Ausdrucksstil<sup>52</sup> eine Partitur oder Tabulatur besser durch den Generalbaß ersetzt wird<sup>53</sup>, so weist er hier auf die individuelle Vortragskunst der Solostimme, der sich eine ihr frei folgende Begleitung unterzuordnen hat. Für fugierte und kontrapunktische Werke kann freilich eine derartige „Ersatztabulatur“ nicht genügen, doch sind solche Kompositionen nicht mehr in Mode<sup>54</sup>. Die moderne, vom Wort bestimmte Kompositionsweise, die Bequemlichkeit und die Verschiedenartigkeit der Bedürfnisse des Zusammenspiels der Stimmen („conserto“) begründen die Verwendung des Generalbasses<sup>55</sup>. Dabei ist es nicht notwendig, daß das Begleitinstrument die Stimmen genau, wie sie der Komponist geschrieben hat, spielt<sup>56</sup>.

Klarheit und Einfachheit der Harmonie und des Ausdrucks werden von Banchieri erstrebt<sup>57</sup>. In der Vielstimmigkeit wie in den achtstimmigen Konzerten 1595 wird dies durch die Gleichrhythmik und deklamatorische Akkordik in Gegenüberstellung der Chöre über dem Generalbaß erreicht; aber auch in der Geringstimmigkeit der Kanzonetten und Madrigale ist die akkordische Ordnung bestimmend. Hier verwirklicht er die moderne Ausdruckskunst, die er in seiner historischen Übersicht als siebte Periode der Entwicklung in seiner *Cartella* (Venedig 1614) erfaßt<sup>58</sup>.

<sup>46</sup> P. Canal berichtet, daß bei Ankunft der Gemahlin Ferdinands von Medici in Pisa 1589 der Komponist M. Antonio Buonavita da Pisa in der Mitte der 62 Sänger und Instrumentalisten die Orgel spielte. O. Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910, S. 175.

<sup>47</sup> „Bassone cavato dalla parte più basse del 40, per sonar in mezzo del circolo con un trombone per sostentamento della armonia per sonarsi con organo, liuto & cimbali o viole.“

<sup>48</sup> Tabelle G. Zarlino in: *Ist. harm.*, 1573, III, Cap. 58, S. 284.

<sup>49</sup> M. Schneider, a. a. O., S. 69.

<sup>50</sup> A. Banchieri (*L'Organo suonarino*, Venedig 1605, S. 2) unterscheidet die Bedeutung der Akzidentien nach ihrer Stellung zur Note in Bezug auf diese selbst, auf die Terz und Sext: „Primo, quando saranno antecedenti alla nota seguente nell'istesso luogo servono a detta nota. Secondo, se saranno antecedenti posti sopra alla nota seguente servono alla Terza, ovvero Decima superiore. Terzo, se saranno antecedenti posti sotto alla nota seguente, servono alla Sesta, ovvero Terza decima superiore, come in questi essempli si vede chiaro.“

<sup>51</sup> *Del suonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel conserto*, Siena 1607, <sup>2</sup>1609.

<sup>52</sup> A. a. O. 1607, S. 11: „... il vero stile d'esprimere le parole, imitando lo stesso ragionare nel miglior modo possibile.“

<sup>53</sup> A. a. O., S. 11: „... non è necessario far spartitura ò intavolatura; ma basta un Basso con i suoi segni.“

<sup>54</sup> *Del suonare sopra'l basso con tutti stromenti & uso loro nel conserto*, in: *Sacrae cantiones 2-4 v.*, Lib. 2, Venedig 1609 (O. Kinkeldey, a. a. O., S. 216). S. 220: „... Ma se alcuno mi dicesse, che à suonar l'opere antiche piene di fughe e contrapunti, non è bastevole il basso; à ciò rispondo non esser in uso più simil cantilene, per la confusione e zuppa delle parole, che dalle fughe lunghe ed intrecciate nascono: ed anco perche non hanno vaghezza: poiche cantandosi à tutte le voci, non si sente ne periodo, ne senso ...“

<sup>55</sup> Per tre cagioni dunque è stato messo in uso questo modo: prima per lo stile moderno di cantar recitativo e comporre: seconda per la commodità; terza per la quantità e varietà d'opere, che sono necessarie al conserto.“

<sup>56</sup> „... non esser bisogno ne necessario à chi suona, far sentir le parti come stanno.“

<sup>57</sup> Giuseppe Vecchi, *L'opera didattico-teorica di Adriano Banchieri in rapporto alla „nuova pratica“*, in: *Congresso internazionale sul tema Cl. Monteverdi e il suo tempo*, Venedig 1968, S. 387.

<sup>58</sup> Als erste sieht er die Griechen, als zweite Guido von Arezzo, als dritte Johannes de Muris, als vierte Josquin, als fünfte Cyprian de Rore „ridusse il canto in soave armonia“, als sechste Marenzio „inventando nuove vaghezze, di postar bene le parole sotto le note“.

Agazzaris Generalbaß-Traktat<sup>59</sup> wurde vom gleichen Verleger Domenico Falcini, wie die *Breve regola per imparar a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'istrumento*<sup>60</sup> von Francesco Bianciardi veröffentlicht. Der Affekt ist nicht nur für die Solostimmen, sondern auch für ihre Begleitung bestimmend<sup>61</sup>. Banchieri verweist in seiner *Cartella musicale* (S. 214) auf Bianciardi, Viadana und Agazzari als die „soavissimi compositori de nostri tempi, hanno questi dottamente scritto il modo che deve tenere l'organista in suonare rettamente sopra il Basso continuo, seguente ò baritono che dire lo vogliamo“. In den „Conclusioni“<sup>62</sup> bezeichnet er Viadanas „Concerti“ als solche „con stile recitativo“. Dagegen verweist Viadana im Gegensatz zu den Florentinern auf die Verbindung seiner „Concerti“ mit der Tradition. Er<sup>63</sup> begründet seine Generalbaßpraxis in dem Streben der Sänger nach solistischem Vortrag, vor allem wenn nur einer oder zwei bis drei Sänger fünf- bis achtstimmige Kompositionen zur Orgelbegleitung singen wollen. Die hier geübte colla parte- bzw. Subsidiär-Praxis läßt die Stimmen nicht in einer echten melodischen Geschlossenheit singen, sondern in melodischen und deklamatorischen Abschnitten, wie sie in der Polyphonie mit ihren Pausen gegeben sind<sup>64</sup>. Daher schafft er Kompositionen für eine oder mehrere Stimmen, deren Begleitung sich verschiedenartig auf diese einstellt<sup>65</sup>. Der solistische Vortrag berücksichtigt die Geschlossenheit der Melodie und Deklamation<sup>66</sup>. Der Klangerweiterung dient die Heranziehung von Instrumenten<sup>67</sup>. Der solistische Vortrag wird von der polyphonen Stimmführung durch eine anmutige Stimmführung, Kadenz, melodische Durchgänge und Verzierungen sowie durch eine klare Deklamation gelöst<sup>68</sup>.

Zur Gestalt gehört der Vortrag. Er soll zart und mit Anmut die Akzente verständnisvoll herausarbeiten, ohne durch eigene Verzierungen die bereits geschriebenen noch zu vermehren<sup>69</sup>. Der Organist aber soll den Sänger stützen und ihn nicht zurückdrängen oder verwirren<sup>70</sup>. Die Kadenzierung hat entsprechend den Stimmlagen zu erfolgen<sup>71</sup>. Ein fugierter Satz beginnt in der Orgel mit „tasto solo“<sup>72</sup>. Die Orgel mit ihren Füllstimmen gehört zum Satz und kann nicht den Singstimmen allein das Feld überlassen<sup>73</sup>.

Der Klang bestimmt die Lage der Begleitung<sup>74</sup> sowie die Eigenart der Stimmbildung<sup>75</sup>.

<sup>59</sup> M. Praetorius hat zwölf Jahre nach Erscheinen des Traktats diesen in Übersetzung in sein *Syntagma musicum* III 1619 aufgenommen (VI. Kapitel: „De Basso generali seu continuo“, S. 124).

<sup>60</sup> Faksimile in: R. Haas, *Musik des Barock*, Potsdam 1928, S. 24.

<sup>61</sup> „... le consonanze e tutta l'harmonia sono soggette e sottoposte alle parole e non per il contrario . . . dove sono parole, bisogna vestirle di quell'armonia convenevole, che faccia o dimostri quell'affetto.“

<sup>62</sup> S. 19.

<sup>63</sup> Vorrede zu *Cento concerti ecclesiastici*.

<sup>64</sup> „... parti, come obligate alle fughe, cadenze, ai contrapunti & altri modi di tutto il canto, sono piene di pause lunghe e replicate, prive di cadenze, senza arie, finalmente con pochissima & insipida sequenza . . .“

<sup>65</sup> „... accompagnate diversamente: con haver riguardo à dare in esse sodisfattione ad ogni sorte di cantanti.“

<sup>66</sup> „... dolcezza & gentilezza dell'arie . . . le parole siano così bene disposte sotto alle note.“

<sup>67</sup> „... composti per gli stromenti variatamente, onde più compita resta l'inventione & più accomodati & variati i concerti.“

<sup>68</sup> „... alcuni passi e cadenze con altri luoghi accomodati per accentuare, per passeggiare . . .“

<sup>69</sup> „... deve cantarsi gentilmente con discretione & leggiadria, usando gli acenti con raggione & passaggi con misura & a'suoi luoghi; s'oua tutto non aggiungendo alcuna cosa più di quello che in loro si ritrova stampato.“

<sup>70</sup> „l'organista . . . ha da suonare in maniera tale, che il cantore ò cantori non vengano coperti ò confusi dal troppo movimento.“

<sup>71</sup> „... sarebbe sempre cattivo effetto se facendo il soprano la sua cadenza l'organo la facesse nel tenore, ovvero cantando uno la cadenza nel tenore l'organo la suonasse nel soprano.“

<sup>72</sup> „Che quando si trovarà un concerto, ch'incominci à modo di fuga, l'organista anch'egli cominci con un tasto solo e nell'entrar che faranno le parti sij in suo arbitrio l'accompagnarle come le piacerà.“

<sup>73</sup> „Che chi volesse cantare questa sorte di musica senza organo ò manacordo, non farà mai buon effetto, anzi per lò più se ne sentiranno dissonanze.“

<sup>74</sup> „Che quando si vorrà cantare un concerto à voce pari, non sonerà mai l'organista nell'acuto & all'incontro . . .“

<sup>75</sup> „... in questi concerti faranno miglior effetto i falsetti, che i soprani naturali.“

Die Grundlage der Monodie Viadanas ist der mehrstimmige Satz, doch ist nicht mehr wie in der *colla parte*-Praxis die Ausführung frei, sondern vom Komponisten in den Solostimmen wie im Generalbaß festgelegt. Die bisher in der melodischen Stimmbehandlung und Besetzungspraxis gegebene Improvisation wird in die akkordische Begleitung verlegt. Unterschiedliche Solostimmen werden mit dem Generalbaß verbunden. Wenn in Sammlungen eine größere Stimmenzahl angegeben wird, so wird damit nur auf einige groß besetzte Werke hingewiesen, während die Mehrzahl der Kompositionen dieser Sammlung nur geringstimmige Werke bringt. Werke „a voce sola“ nehmen in den Veröffentlichungen von Madrigalen u. a. in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts einen immer breiteren Raum ein.

Die ein- bis dreistimmige Sammlung *Le Risonanti sfere da velocissimi ingegni armonicamente raggirate . . . con il primo mobile del Basso continuo* 1629 enthält nur eine dreistimmige Komposition<sup>76</sup>, drei zweistimmige<sup>77</sup> und 14 einstimmige<sup>78</sup>.

Einerseits hat der Generalbaß in der melodischen Führung der Baß-Stimme seine Eigenart, andererseits als Träger der die Führungsstimme begleitenden Akkorde. Die kontrapunktische Verschlingung der Stimmen der Polyphonie ist im „basso fondamentale“ oder „basso continuo“<sup>79</sup> abgelöst. In der satztechnischen Bedeutung dieser improvisatorischen Generalbaßpraxis wird eine neue Affektgrundlage geschaffen<sup>80</sup>. Sie führt den Generalbaß bald über die bloße Akkordfüllung und die vertikale Zusammenfassung des ursprünglich polymelodischen Stimmengewebes hinaus<sup>81</sup>. Die Modulation tritt zu der älteren experimentellen Klangveränderung des Akkords und der Akkordverbindung durch Akzidentien. Vorhalte, Durchgänge, Bindungen einzelner Töne und dgl. beleben bloße Akkordfolgen. Die Halteakkorde in der Frühzeit der Monodie lassen der Solostimme freie Beweglichkeit, vorwiegend auf einer Kadenzgrundlage, später wird der Generalbaß stärker in die Affektdarstellung einbezogen und rhythmisch bewegter, bis er in selbständigen oder die Solostimme imitierenden Bewegungen im Satz zunehmende Bedeutung erhält. Wie im Madrigal bilden sich aus Gründen der Affektsteigerung im Generalbaß der Monodie durch die Chromatik harmonische Spannungen heraus<sup>82</sup>. Wie in der Melodik entstehen auch in der Harmonik bestimmte Ausdruckstypen. Die im Madrigal entwickelte Ausdrucksdramatik wird auf die Solostimme und ihre akkordisch zusammengefaßte Begleitung übertragen.

Der kontrapunktische Satz Note gegen Note bildet einen Übergang zur akkordischen Generalbaßbegleitung. Die Komposition von Führungsstimme und Baß, wie bei Diego

<sup>76</sup> Von D. Fr. Bombino.

<sup>77</sup> Von Fr. Campana (Madrigale), Fr. Manelli, St. Landi.

<sup>78</sup> Von Fr. Caccini, Fr. Campana, G. Cenci (Romanesca), D. Crivellati, Fasolo (Aria), G. M. Fer, D. Mazzocchi, R. Rontani (Aria), C. Torroni, C. Zoilo.

<sup>79</sup> M. Schneider, a.a. O.; F. Th. Arnold, a. a. O.; G. Buelow, a. a. O., S. 159.

<sup>80</sup> E. Apfel, *Satztechnische Grundlagen der neuen Musik des 17. Jahrhunderts*, in: *AMI XXXIV* (1962), S. 67; A. Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th centuries*, London<sup>2</sup> 1946.

<sup>81</sup> G. B. Doni, *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*, Rom 1635: „A queste melodie d'una voce si suole aggiungere l'accompagnamento della parte istrumentale comunemente nel grave; in quale per continuarsi dal principio sino alla fine, si vuol chiamare basso continuo; e consiste per lo più in note lunghe, che con la voce cantante rinchiude le parti di mezzo; le quali da alcune poche corda in poi, che si seguano co' numeri, come meno principali, non facendo altro che il ripieno . . . si lasciano ad arbitrio del sonatore: non essendo solito ch'egli si diparta molto dalla comune ed ordinaria maniera per così dire del sinfoneggiare . . .“

<sup>82</sup> E. Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley 1961; Ambros-Leichtentritt, *Geschichte der Musik IV*, Leipzig 1909, S. 829.

Ortiz<sup>83</sup>, tritt an Stelle des cantus firmus im Tenor als Führungsmitte des kontrapunktischen Satzes. Führungsstimme und Baß bilden die Voraussetzung des improvisatorischen Generalbasses, der akkordisch zu einer diminuierten Oberstimme tritt<sup>84</sup>. Aus der Forderung, daß die Begleitung die kolorierte Solostimme nicht mitspielt, ergibt sich die Regel des Generalbasses, seine Oberstimme unter der Führungsstimme zu halten<sup>85</sup>. Gegenüber dem colla parte-Satz der Violen<sup>86</sup> entwickelt sich hier eine selbständige Gestaltung sowohl der Führungsstimme wie der Begleitung in der Variationsbildung der Solostimme. In dieser improvisatorischen Gestaltung der Führungsstimme läßt sich auch eine instrumentale Übertragung unter Heranziehung bestimmter Manieren<sup>87</sup> rechtfertigen, wengleich die Freizügigkeit der Diminution gewisse Gefahren für den Gesamtsatz in sich birgt.

In jedem Falle tritt der Klang bestimmend zum Satz und wird vom Komponisten berücksichtigt, nicht mehr nur den Ausführenden überlassen. Die *Intermedii et concerti, fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici e Madama Christiana di Loreno, Gran Duchi di Toscana* (Venedig 1591)<sup>88</sup> überliefern die verschiedenartige Besetzungs- und Ausführungsweise der Madrigale, Dialoge, Concerti und Sinfonie<sup>89</sup>. Das Madrigal „Dalle più alte sfere“ von Antonio Archilei ist als Sopran-Solo mit Begleitung von „Leuto grosso“ und zwei „Chitarroni“, das Madrigaletto „Dolcissime Sirene“ für eine Solostimme (der Schluß für sechs Singstimmen) mit Streichinstrumenten gespielt worden. Ebenso wurden die Madrigale „Io che l'onde raffreno“ und „Godi coppia reale“ von Cristofano Malvezzi mit Sopran-Solo, Leuto, Chitarrone und Arciviola Lira, das Echo „Dunque fra torbide onde“ von Jacopo Peri mit drei Solotenören und Chitarrone, das Madrigal „Godi turba mortal“ mit Sopran und Chitarrone vorgetragen<sup>90</sup>. Im Gegensatz zu den in allen Stimmen textierten colla parte-Sätzen ist hier die instrumentale Begleitung durch textlose Stimmen gekennzeichnet. Die Solostimme folgt den Diminutionsmanieren der Melodik der Polyphonie, ebenso wie dies in den monodischen Madrigalen von Luzzasco Luzzaschi 1601, in Simone Vervios *Diletto spirituale* 1586<sup>91</sup> oder in den in der Koloratur zurückhaltenderen *Concerti* von Viadana gegeben ist. In Caccinis *Nuove musiche* wirkt diese Art der Melodiebildung nach.

<sup>83</sup> *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de Violones*, Rom 1553 (Neudruck Berlin 1913). Vgl. A. Einstein, *Zur deutschen Literatur für Viola da gamba*, Leipzig 1905, S. 13.

<sup>84</sup> Beispiele dazu bietet auch V. Galileis *Fronimo*.

<sup>85</sup> Ortiz (Neudruck S. 68): „La segunda manera es el suprano glosado, y en esta manera de tañer tiene mas gracia que el que tañe el cymbalo no taña el suprano.“ N. Vicentino, *L'antica musica . . .*, 1555, Lib. IV, Cap. 42, f. 94: „ . . . nelli stromenti iguali sonaranno la compositione giusta senza diminuire & come sarà notata . . . quando il sonatore diminuirà la compositione & colui che canterà vorrà insieme diminuire la compositione, che si sonerà & che si canterà se ambo due diminuiranno in un tempo non facendo un passaggio medesimo insieme, d'accordo, non faranno buono accordo, ma quando saranno ben concertati, faranno buono udire.“ Kinkeldey (a. a. O., S. 155): Liegt die Solostimme im Baß, so diminuiert sie den Generalbaß.

<sup>86</sup> Castiglione, *Il corticciano*, Florenz 1528, Lib. II, 1 v: „Et non meno diletta la musica delle quattro viole da arco, laqual esquivissima et artificiosa.“ Ganassi, *Regola Rubertina*, Venedig 1542, Cap. 11.

<sup>87</sup> Die Intavolierung hat je nach den Instrumenten solche Manieren entfaltet, wie sie für die Tasteninstrumente bei den Koloristen (Buchner, Amerbach u. a.) oder für die Laute festgelegt waren. Vgl. G. Morphy, *Les luthistes espagnols di XVI<sup>e</sup> siècle*, Leipzig 1902.

<sup>88</sup> Die Hochzeit fand 1589 statt. D. P. Walker, *Musique des Intermedes de „la Pellegrina“*, Paris 1963.

<sup>89</sup> Mitgeteilt in: M. Schneider, a. a. O., S. 56–60; D. P. Walker, a. a. O., S. XXXVII.

<sup>90</sup> F. Chisi, *La tradition musicale des Fêtes Florentines et les origines de l'opera*, in: D. P. Walker, a. a. O., S. XI; D. P. Walker, *La musique des Intermedes florentines de 1589 et l'humanisme*, a. a. O., S. XXIV; M. Schneider, a. a. O., Notenbeilage S. 116–157.

<sup>91</sup> Ähnlich Ph. Rosseter, *A Book of Ayres*, London 1601.

Bedeutsam ist die Wertung der Außenstimmen im Vergleich zu der Gleichwertigkeit aller Stimmen im polyphonen Satz. Schon Thomas de Sancta Maria<sup>92</sup> hat eine Wertung der Haupt- und Nebenstimmen vollzogen. Letztere sind als Mittelstimmen des Satzes im Begleitakkord aufgegangen<sup>93</sup>. Die zunehmende Ausdrucksbedeutung der Führungsstimme liegt in der Deklamation und ihrem individuellen Vortrag, der dann am freiesten sich entfaltet, wenn wie bei der Begleitung durch Laute oder Tasteninstrument diese auf eine oder wenige Personen beschränkt ist<sup>94</sup>.

Mit der Begleitung hat sich der Gesangsvortrag in seiner Stellung verändert. Wenn Caterina Guidiccioni<sup>95</sup> im Zusammenhang mit Vittoria Archilei von einem anderen als dem gewohnten Gesangsvortrag spricht, ist wohl an die Stimmgebung in der begleiteten Monodie Cavalieris zu denken.

Der erzählenden Florentiner Monodie, die u. a. bei Peri, Vincenzo Calesani, Antonio Brunelli deutlich wird, gegenüber gewinnt die römische Monodie in ihrer Verbindung von Rezitativ und Arie, Melodie und Harmonie sowie in ihrer Betonung lyrischen Ausdrucks den Weg zu Kantate und Oratorium, so bei Serafino Patta, Giacomo Fornaci, Gerolamo Boschetto. Während die Florentiner den Ausdruck in Melodie und Deklamation verlegten und die Harmonie als Klangstütze ohne besondere Ausdruckstendenz werteten, wurden bei den Venezianern und Römern Harmonik und Klang zusätzliche Ausdrucksträger. In Florenz war die Entwicklung der Monodie und ihrer Generalbaßbegleitung im wesentlichen um 1625 abgeschlossen. Ihre Besonderheiten kamen neben der Oper in einer Vermischung mit den römischen Traditionen, vor allem in der Kantate in Rom und Venedig bis etwa 1675 zur Auswirkung.

Der von der Melodie bestimmte musikalische Satz hat nicht nur in den Soloformen, sondern auch in der Mehrstimmigkeit um die Mitte des 17. Jahrhunderts neue Ausdrucksmöglichkeiten gefunden. 1641 hat der Mönch von Montecassino Damian Nembri in seinen *Psalmi 4 v.* den mehrstimmigen Satz beibehalten, jedoch mit der Klangwirkung des concerto-ripieno verbunden. Er gibt eine eigene Anweisung zur Behandlung der Ripienostimmen. Der klangbestimmte Vortrag der Einzelstimme ist für die Ausdrucksgestaltung von gleicher Bedeutung wie der aus der Polychorie übernommene Klangwechsel im Satz durch verschiedene Besetzungen. Die Gegenüberstellung von Solo und Chor, wie im Instrumentalkonzert von Concertino und Ripieno gibt der Melodie der Einzelstimme ihre besondere Klangbedeutung in der Ausdrucksgestaltung.

In der imitatorischen Bindung der Melodie des Basso continuo an die Solostimme zeigen sich Reste der alten Bicini- und Motettentechnik. Es ist bezeichnend, daß Caccini in den mit „madrigale“ bezeichneten Stücken seiner *Nuove musiche* noch solche Imitationen zwischen Solo und Baß oder Selbstimitationen in Wiederholungen oder Sequenzen bringt, während in den *Arie* der Stützbaß-Charakter ausgeprägt ist. Im Ritornell und instrumenta-

<sup>92</sup> *Arte de tañer fantasia*, Valladeliid 1565. O. Kinkeldey, a. a. O., S. 26; W. E. Hultberg, *Soneta Maria's Libro Hamado Arte de tañer fantasia*, Diss. Univ. of Southern California 1964; A. Howell, *Paired Imitation in 16th-century Spanish Keyboard Music*, in: *MQ* LIII (1967), S. 377.

<sup>93</sup> A. a. O., Pars II, Cap. 1 ff., Cap 37 ff.

<sup>94</sup> *Il Corticciano*: „... sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare: il che tanto di venustà et efficacia aggiunge alle parole, che è gran maraviglia.“

<sup>95</sup> Brief vom 31. Dezember 1590 in: A. Solerti, *Gli albori del melodramma* I, S. 51.

len Zwischenspiel werden diese Beziehungen, auch mit Variationen verbunden, ausgewertet. Fast werden traditionelle kontrapunktische Einsätze vorgetäuscht. Wie sich die Melodik in der Polyphonie nicht vom Satz lösen läßt, so bleiben auch Solostimme und Basso continuo im „Concerto“ wie in den verschiedenen monodischen Formen verbunden.

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Giuseppe Saratelli

#### Ein venezianischer Musiker des 18. Jahrhunderts

von Claudia Valder-Knechtges, Köln

Die Nachrichten über den venezianischen Musiker Giuseppe Saratelli<sup>1</sup>, der 1714 geboren wurde und 1762 als Kapellmeister an S. Marco starb, sind spärlich und in der Literatur verstreut. Die neueren deutschen Lexika nennen ihn nicht. Italienische Publikationen wie z. B. das *Dizionario* von Carlo Schmidl<sup>2</sup>, die *Enciclopedia della musica* von 1964<sup>3</sup> und das Lexikon *La Musica* aus dem Jahre 1971<sup>4</sup> widmen ihm kurze Artikel, die sich auf die wichtigsten Lebensdaten und -stationen beschränken und kein Gesamtbild ergeben. Ausführlicher behandelt ihn Francesco Caffi in seinem Werk *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797*<sup>5</sup>, wobei auch Details zu Lebenswandel und Charakter Saratellis nicht fehlen. Neuere Ergebnisse von Denis Arnold und Eleanor Selfridge-Field sowie die Publikation *Arte e musica all'Ospedaletto*<sup>6</sup> ergänzen das Bild.

Als Kapellmeister an S. Marco hatte Saratelli eines der bedeutendsten musikalischen Ämter der Stadt inne. Er war eine Zeitlang Leiter des Conservatorio di S. Lazzaro dei Mendicanti und auch in dieser Eigenschaft an wichtiger Stelle am venezianischen Musikleben beteiligt. In beiden Funktionen gehörte die Komposition von geistlicher Musik zu seinen wichtigsten Aufgaben. Daß er mit Erfolg komponierte, beweist das Lob Johann Adolf Hasses und Baldassare Galuppis. Die folgende Zusammenstellung der bekanntesten Nachrichten über Saratellis Leben und Wirken möchte Grundlage für eine Bestandsaufnahme der erhaltenen Werke dieses Komponisten, insbesondere in den venezianischen Bibliotheken und Archiven<sup>7</sup>, sein.

Die Herkunft Saratellis aus Padua erwähnen Jean-Baptiste de Laborde<sup>8</sup> und Ernst Ludwig Gerber<sup>9</sup>. Über das Geburtsdatum gibt als früheste Quelle das Lexikon von Oskar Paul aus den Jahren 1870/1873 Auskunft<sup>10</sup>. Möglicherweise war Saratelli der Sohn eines gleichnamigen Komponisten (Giuseppe Giacomo Saratelli, auch Sarratelli, Seratelli), der 1706 Vizekapellmeister der Accademia dello Spirito Santo in Ferrara war und sich sodann in Padua niederließ<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> Giuseppe Giacomo Saratelli bei O. Paul, *Handlexikon der Tonkunst*, Leipzig 1870/1873, Bd. 3, S. 381; so auch *Enciclopedia della musica*, hrsg. von C. Sartori, Mailand 1964, Bd. 4, S. 115, *La Musica*, hrsg. von G. M. Gatti und A. Basso, Turin 1971, Bd. 2, S. 969, F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris 1873–1880, Bd. 7 (1875), S. 397f.

<sup>2</sup> C. Schmidl, *Dizionario universale dei Musicisti*, Mailand 1926, Bd. 2, S. 448.

<sup>3</sup> *Enciclopedia*, a. a. O.

<sup>4</sup> *La Musica*, a. a. O. Aus beiden Artikeln geht nicht hervor, auf welchen Quellen die Angaben beruhen.

<sup>5</sup> F. Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Venedig 1854/55, Bd. 1, S. 367ff.; nach Caffi, Fétis, a. a. O., und R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Leipzig 1900ff., Bd. 8 (1903), S. 425.

<sup>6</sup> *Arte e Musica all'Ospedaletto*, hrsg. von den Istituzioni di Ricovero e di Educazione, Venedig 1978.

<sup>7</sup> Museo Correr, Biblioteca Marciana, Archiv der Cappella S. Marco, Seminario patriarcale, Conservatorio di musica, Fondazione Cini, Fondazione Levi.

<sup>8</sup> J. B. de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris 1780, Bd. 3, S. 233f.

<sup>9</sup> E. L. Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig 1790–1792, Bd. 2, S. 387; auch F. S. Gaßner, *Universal-Lexikon der Tonkunst*, Stuttgart 1849, S. 745, Eitner, a. a. O., Fétis, a. a. O., Schmidl, a. a. O.

<sup>10</sup> Paul, a. a. O., auch Fétis, Schmidl, *Enciclopedia, La Musica*. Die Vermutung von E. Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford 1975, S. 282: „ca. 1680“ beruht entweder auf einer Schätzung oder auf einer Verwechslung mit dem vermeintlichen Vater Saratellis.

<sup>11</sup> So vermuten *Enciclopedia* und *La Musica*, a. a. O.; vgl. in *La Musica* die Werke dieses Komponisten, die zwischen 1699 und 1719 in Bologna, Ferrara und Padua erschienen.

Im Jahre 1732 war Saratelli laut Schmidl<sup>12</sup> Organist an der Basilica di S. Antonio in Padua, wo zu gleicher Zeit Francesco Antonio Vallotti und Giuseppe Tartini tätig waren, und begab sich danach nach Venedig. Caffi berichtet demgegenüber, daß er in diesem Jahr per Dekret der Procuratoren vom 2. März als Vertreter seines Lehrers Antonio Lotti als Organist an S. Marco angestellt wurde. In ihrer Studie *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*<sup>13</sup> bestätigt Selfridge-Field, die die betreffenden Akten im venezianischen Staatsarchiv und im Archiv von S. Marco eingesehen hat, diese Angabe Caffis. Die Tätigkeit an der Orgel von S. Antonio in Padua ist in Anbetracht dessen entweder vor dem 2. März 1732 anzusetzen oder aber vom Vater Saratellis, von dem 1710 und 1719 Werke in Padua erschienen waren<sup>14</sup>, wahrgenommen worden. Für den jüngeren Saratelli ist die Verpflichtung an S. Marco sicher bezeugt und eine gleichzeitige Tätigkeit in Padua 1732 sehr unwahrscheinlich.

Saratellis Studium bei Lotti muß vor der Einstellung an S. Marco oder zumindest gleichzeitig begonnen haben, da Caffi über Lotti sagt<sup>15</sup>, „che gli sostituissero . . . un suo allievo Giuseppe Saratelli“.

Daß Saratelli vor dem 25. Oktober 1733 „maestro di coro“ bzw. „di musica“<sup>16</sup> am Conservatorio dei Mendicanti wurde, berichtete schon Arnold<sup>17</sup>. Ohne Angabe eines Datums erwähnen auch Gerber und de Laborde diese Tätigkeit<sup>18</sup>. Genauere Daten können der Schrift über das Ospedaletto entnommen werden: im Archiv der Istituzioni di Ricovero e di Educazione in Venedig befinden sich Schriftstücke, aus denen die Wahl Saratellis zum „maestro di coro“ mit einer jährlichen Bezahlung von 250 Dukaten am 25. Januar 1732 hervorgeht<sup>19</sup>. Weitere Erwähnungen in den Akten dieses Archivs stammen aus den Jahren 1733<sup>20</sup> bis 1739<sup>21</sup>, in denen Saratelli alljährlich im Amt bestätigt wurde. Die Beschäftigung endete 1739<sup>22</sup>; im Haushaltsplan des Jahres 1740 war er nicht mehr vorgesehen<sup>23</sup>. In diesem Jahr übernahm Galuppi die Leitung des Konservatoriums<sup>24</sup>. Mit dem Jahr 1739 endet die Arbeit für die Mendicanti auch nach Selfridge-Field<sup>25</sup>. Arnold führt eine Quelle vom Februar 1740 an, in der von einer „irgendwie unehrenhaften“ Entlassung die Rede sei<sup>26</sup>.

Als Lotti 1736 zum Kapellmeister an S. Marco bestellt wurde, erfolgte Saratellis Ernennung zum „organista provvisorio“<sup>27</sup>. Wenig später aber erhielt der einzige Mitbewerber Agostino Bonaventura Coletti den Posten des zweiten Organisten<sup>28</sup>. Lediglich als Vertreter scheint Saratelli jedoch auch in der Folgezeit noch an der Orgel von S. Marco gesessen zu haben: bei Selfridge-Field ist die Rede von einer Dauer der 1732 begonnenen Orgelvertretung bis ca. 1740. In diesem Jahr, am 31. Juli 1740,

<sup>12</sup> Auch *Enciclopedia* und *La Musica*, a. a. O.

<sup>13</sup> Selfridge-Field, S. 296, als „deputy“ an der Orgel von S. Marco 2. März 1732–ca. 1740.

<sup>14</sup> *La Musica*, a. a. O.

<sup>15</sup> Caffi, Bd. 1, S. 367.

<sup>16</sup> Selfridge-Field, S. 46: „ca 1733“; ihre Quellen (Staatsarchiv und Archiv S. Marco) enthalten demnach erst ab 1733 Hinweise auf Saratellis Anstellung am Konservatorium.

<sup>17</sup> D. Arnold, *Orphans and Ladies: the Venetian Conservatoires (1680–1790)*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 89 (1962/63), S. 47; Quelle für die Angabe: Staatsarchiv Ospedali Busta 860 f. 53 mit der Bezahlung von Oktober 1733, „but he may have been appointed any time before then“ (S. 37).

<sup>18</sup> Paul, Gaßner, a. a. O., Choron et Fayolle, *Dictionnaire historique des Musiciens*, Paris 1810/11, Bd. 2, S. 269, nach de Laborde. Gaßner: neben S. Marco auch bei den Mendicanti (gleichzeitig?); Eitner: gleichzeitig.

<sup>19</sup> S. 170, auch S. 172.

<sup>20</sup> S. 170.

<sup>21</sup> S. 184f.

<sup>22</sup> S. 158, 172.

<sup>23</sup> S. 186.

<sup>24</sup> Die Angabe bei Gaßner und Eitner (s. o. Anm. 18) ist demnach widerlegt (auch bei Fétis, Schmidl).

<sup>25</sup> Selfridge-Field, S. 46.

<sup>26</sup> S. 37; im Gegensatz hierzu heißt es S. 47, dies sei vor dem 2. Februar 1749 geschehen. Dies ist wahrscheinlich ein Druckfehler, da am 2. Juli 1740 bereits Galuppi „maestro di musica“ bei den Mendicanti war. Völlig abwegig erscheint demgegenüber die Behauptung in der *Enciclopedia* und in *La Musica*, 1739 habe die Arbeit bei den Mendicanti begonnen.

<sup>27</sup> Caffi, Bd. 1, S. 367: 26. April 1736; Eitner nach Caffi, auch *Enciclopedia* und *La Musica*. Selfridge-Field hat keinen Nachweis dieser Ernennung gefunden, führt aber in der Rubrik der Vizekapellmeister von 1748 bis 1762 einen Giuseppe Saratelli mit einer Bezahlung von 120 Dukaten pro Jahr. Da Saratelli als erster Kapellmeister seit 1747 angestellt war, erscheint dies merkwürdig, es sei denn, er hätte beide Ämter in Personalunion innegehabt.

<sup>28</sup> Caffi, Bd. 1, S. 367: 21. Mai; Eitner nach Caffi.



erhielt Saratelli die Amtsbezeichnung „Vicemaestro di cappella“<sup>29</sup>, während nach dem Tode Lottis Antonio Pollarolo seit dem 22. Mai Kapellmeister war<sup>30</sup>. Am 24. September 1747 wurde Saratelli mit einer Bezahlung von 400 Dukaten pro Jahr als Nachfolger Pollarolos zum Kapellmeister an S. Marco gewählt<sup>31</sup>. In diesem Amt verblieb er bis zu seinem Tod im April<sup>32</sup> 1762. Sein Nachfolger wurde auch hier Galuppi.

Neben der Tätigkeit als Organist und Kapellmeister hat Saratelli auch Unterricht erteilt. Zwei seiner Schüler können namentlich genannt werden: Johann Gottfried Schwanenberger (1737 oder 1740–1804), der 1756–1762 in Venedig studierte und später Kapellmeister in Braunschweig wurde<sup>33</sup>, und der Bonner Hofkapellmeister Andrea Lucchesi (1741–1801)<sup>34</sup>.

Von Saratellis Kompositionen ist laut Caffi nichts im Druck erschienen. Fétis<sup>35</sup> fand in der „Bibliothèque de Saint Marc“ vier Kompositionen, wodurch die Angabe Caffis, in der Biblioteca Marciana befinde sich nur ein Kyrie mit Gloria<sup>36</sup> widerlegt ist<sup>37</sup>. Eitners Formulierung, Fétis habe die Werke „im Archiv der dortigen Kirche“ entdeckt, ist mißverständlich, da es neben der Biblioteca Marciana auch ein Archiv der Cappella S. Marco gibt<sup>38</sup>. Es handelt sich um die Werke „*Victimae paschali*“ zu fünf Stimmen mit Instrumenten, „*Confitebor*“ zu vier Stimmen mit Instrumenten, „*In te Domine speravi*“ für zwei Chöre und zwei Orgeln<sup>39</sup> und das bereits von Caffi erwähnte „*Kyrie con Gloria*“. Über Fétis hinausgehend, nennt Eitner weiterhin eine Kantate mit Basso continuo „*Su l'elemento infido*“ (Ms. D. D. 51 a in Bologna Bl. 115) und „*Quelle delle più bella, C. con clavic.*“ (Hofbibl. Wien Ms. 17576 Nr. 13). In der *Enciclopedia* und in dem Lexikon *La Musica* wird ein Oratorium „*Magdalenae conversio*“, Venedig 1739, genannt, dessen Entstehung vermutlich mit der Tätigkeit am Conservatorio dei Mendicanti zusammenhängt. Die Hauptaufgabe des Leiters eines Konservatoriums war die Komposition von Chorwerken, wobei die lateinischen Oratorien einen wichtigen Platz einnahmen, waren doch die venezianischen Konservatorien zu jener Zeit Pflegestätten dieser allmählich aussterbenden Gattung<sup>40</sup>. Die in diesen Lexika erwähnten Solokantaten<sup>41</sup> und beiden Kantaten<sup>42</sup> sind wahrscheinlich mit den oben genannten Stücken in Bologna und Wien identisch; auch das Kyrie und Gloria sowie drei Motetten mit Instrumenten werden in *La Musica*, verschiedene Kirchenmusik für vier bis acht Stimmen mit Instrumenten in der *Enciclopedia* genannt. Die Solfeggi für Sopran<sup>43</sup> erwähnte bereits Caffi; er meint, daß sie von Gesangstudierenden sehr geschätzt worden seien.

Das Lob Hasses und Galuppi ist durch de Laborde<sup>44</sup> überliefert; Saratelli sei ein „... très savant compositeur dont Hasse & Galuppi font les plus grands éloges“. Gaßner bezeichnet ihn als vorzüglichen Kontrapunktisten<sup>45</sup>. Paul weiß zu berichten, daß er „gute Kirchensachen“ hinterlassen

<sup>29</sup> *Enciclopedia, La Musica* nach Caffi, Bd. 1, S. 368; Eitner wohl irrtümlich 1741.

<sup>30</sup> S. Dalla Libera, *Cronologia musicale della Basilica di S. Marco in Venezia*, in: *Musica sacra*, Mailand 1961, S. 134.

<sup>31</sup> Caffi, a. a. O., Gaßner, a. a. O., Eitner nach Caffi, Selfridge-Field, *Enciclopedia, La Musica*, Dalla Libera, S. 134; Gerber und de Laborde ohne Datum. In Zusammenhang mit Saratellis Schüler Luchesi steht eine Erwähnung Saratellis in: C. Fr. Cramer, *Magazin der Musik*, 1. Jg. 1783, S. 378–380; Chr. G. Neefe, *Nachricht von der churfürstlich-cöllnischen Hofcapelle zu Bonn und anderen Tonkünstlern daselbst*, wo ihn Neefe als Luchesis Lehrer nennt und als „Kapellmeister bey dem Herzog von Venedig“ bezeichnet, womit das Kapellmeisteramt an S. Marco, der Kirche des Dogen, gemeint ist.

<sup>32</sup> Gaßner, Fétis, a. a. O.

<sup>33</sup> H. O. Hiekel, Art. *Schwanenberger*, in: *MGG*, Bd. 12, Sp. 342–344.

<sup>34</sup> K. Stephenson, Art. *Lucchesi*, in: *MGG*, Bd. 8, Sp. 1251f.

<sup>35</sup> Fétis, a. a. O.

<sup>36</sup> Caffi, S. 370.

<sup>37</sup> Schmidl: eine Solokantate in der Biblioteca Marciana.

<sup>38</sup> In beiden Bibliotheken wäre eine Suche nach Kompositionen angebracht.

<sup>39</sup> Eitner: statt zwei Chöre „8 Stimmen“.

<sup>40</sup> R. Ewerhardt, Art. *Oratorium*, in: *MGG*, Bd. 10, Sp. 129. – K. Meyer erwähnt in ihrer Arbeit (*Der chorische Gesang der Frauen*, Diss. Leipzig 1917), in der zahlreiche an den Konservatorien aufgeführte Oratorien genannt sind, Saratelli nicht.

<sup>41</sup> *Enciclopedia*, a. a. O.

<sup>42</sup> *La Musica*, a. a. O.

<sup>43</sup> *Enciclopedia*, Schmidl.

<sup>44</sup> Gerber nach de Laborde, Schmidl.

<sup>45</sup> Gaßner, S. 745.

habe<sup>46</sup>. Auch Caffi bemerkt, daß Saratellis Werke, die sämtlich geistliche Kompositionen gewesen seien, sehr geschätzt waren<sup>47</sup> und auch in anderen italienischen Städten aufgeführt wurden<sup>48</sup>. Saratelli sei einer der besten Schüler Lottis gewesen<sup>49</sup>. In Anlehnung an Caffi sagt Fétis: „Quoique Saratelli fût un savant musicien et un digne élève de Lotti, il écrivait lentement et avec difficulté“.

Die Ausbildung bei Lotti (1667–1740) hat Saratelli mit den Ideen dieses kirchenmusikalischen Neuerers bekannt gemacht und ihn – nach den Erzählungen Bonaventura Furlanettos (1738–1817), die Caffi wiedergibt – so geprägt, daß er „la vera dottrina musicale attinta alla scuola di Lotti“ verkörperte. Lotti gab entscheidende Impulse zu der um 1700 einsetzenden Hinwendung zur Tradition der alten Meister<sup>50</sup>; die Rückbesinnung des frühen 18. Jahrhunderts auf die alten strengen Stilprinzipien fand ihren bedeutendsten Niederschlag in seiner Kirchenmusik<sup>51</sup>.

Vor diesem Hintergrund ist die Charakterisierung von Saratellis Kompositionsstil bei Furlanetto zu sehen: ein Kenner des Gesangs, sei Saratelli der Instrumentalbegleitung abgeneigt gewesen; die Instrumente habe er für „imposture della musica“ gehalten, ausgenommen Orgel und Kontrabaß<sup>52</sup>. An anderer Stelle bedauert Caffi<sup>53</sup> diese Vorliebe Saratellis für den „canto nudo“, den unbegleiteten Chorgesang, und bemerkt sogar, daß das Orchester an S. Marco infolgedessen bis zu Saratellis Tod in einen sehr reformbedürftigen Zustand gelangt sei.

Das Urteil Furlanettos, der zu seiner Zeit ein hochberühmter Komponist war und dessen Schaffen ähnlich wie das Saratellis ganz der Kirchenmusik gewidmet war, ist durch den Zeitgeschmack bedingt, für den die Instrumentalbegleitung selbstverständlich war. Seine Werke sind, entsprechend den kirchenmusikalischen Forderungen der Zeit, wie diejenigen Saratellis kontrapunktisch gesetzt, jedoch im Gegensatz dazu mit „flüssig und gewandt“ geschriebener Instrumentalbegleitung versehen<sup>54</sup>.

Abgesehen von der Frage der Begleitung, in der er an der Tradition der alten Vokalkunst orientiert war, entsprach Saratellis Stil zu seiner Zeit durchaus den herrschenden Strömungen. Einen Hinweis darauf geben zwei Erwähnungen in Briefen seines Schülers Lucchesi aus dem Jahr 1764<sup>55</sup>. Der Empfänger jener Briefe war Lucchesis Gönner Graf Giordano Riccati (1709–1790), der als Musiktheoretiker eine gewisse Bedeutung hatte<sup>56</sup> und zusammen mit Padre Vallotti um die von Lotti begonnene kirchenmusikalische Erneuerung bemüht war. Gegenstand der Korrespondenz waren Fragen der Satztechnik und des Stils, wobei immer wieder die Rückbesinnung auf die alten Meister deutlich wird. Von Lucchesi und Riccati offenbar geschätzt, wurden Stücke Saratellis ausgetauscht, abgeschrieben und besprochen.

Er stand stilistisch in der Reihe der zahlreichen Komponisten, die im Sinne der herrschenden Auffassung nach dem Vorbild des Padre Martini alte und neue Stilprinzipien in ihren Werken vereinigten und so versuchten, die Kirchenmusik von der Opern- und Instrumentalmusik abzuheben. In diesem Bemühen wurde die große kirchenmusikalische Reform des 19. Jahrhunderts bereits um 1750 auch in Venedig vorbereitet.

<sup>46</sup> Bd. 3, S. 381, Schmidl.

<sup>47</sup> S. 368.

<sup>48</sup> S. 370.

<sup>49</sup> Caffi, Bd. 1, S. 368. – Von D. Arnold wird Saratelli weniger lobend erwähnt: das Konservatorium dei Mendicanti habe „a mediocrity called Saratelli“ verpflichtet (S. 37).

<sup>50</sup> A. Mondolfi, Art. *Lotti*, in: *MGG*, Bd. 8, Sp. 1226–1230.

<sup>51</sup> K. G. Fellerer, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts*, Augsburg 1929, S. 101f.

<sup>52</sup> Caffi, S. 369f.

<sup>53</sup> Caffi, Bd. 2, S. 62.

<sup>54</sup> C. Sartori, Art. *Furlanetto*, in: *MGG*, Bd. 4, Sp. 1153–1155.

<sup>55</sup> Biblioteca comunale Udine.

<sup>56</sup> P. Petrobelli, Art. *Riccati*, in: *MGG*, Bd. 11, Sp. 422–424.

## Bemerkungen zu Joseph Reichas Concerto à Viola principale

von Walter Lebermann, Bad Homburg

Nikolaus Simrock, seit 1774 Mitglied der Kurfürstlichen Hofkapelle in Bonn und Verwalter des Notenarchivs, ist mit einer eigenen Musikalienhandlung – neben seinen Tätigkeiten als Mitglied der Hofkapelle – schon für 1785 nachweisbar. Im selben Jahr wurde Joseph Reicha als erster Violoncellist nach Bonn verpflichtet. 1793 eröffnete Simrock seinen Musikverlag. Reicha starb am 5. März 1795.

Simrock verdient hohe Anerkennung dafür, daß er wenige Jahre nach dem Tod von Joseph Reicha eine Serie von drei Konzerten für Violoncello zum Druck vorbereitete – sie erschienen 1798 und 1799 – und diesen 1802 noch ein viertes folgen ließ. Zu Reichas Lebzeiten waren nur zwei Konzerte für Violoncello – in *C*-dur und *D*-dur – im Druck bekannt geworden. Sie stammten noch aus seiner Wallersteiner Zeit und wurden im *Supplémento* XIV (1781) beziehungsweise XV (1782/1784) der *Breitkopf-Kataloge* genannt. Nur ein kompletter Stimmensatz der Pariser Druckausgabe ist vom *D*-dur-Konzert überliefert; das *C*-dur-Konzert dürfte aber unter einer der Berliner Stimmenkopien zu finden sein.

Die drei Konzerte für Violoncello tragen den Sammeltitle: „CONCERTO/ à VIOLONCELLO PRINCIPALE/ accompagné/ de plusieurs Instrumens/ composé/ par/ JOSEPH REICHA./ OEUVRE II. LIVRE I. [handschriftlich ergänzt zu II beziehungsweise III]/ Chez N. Simrock/ Editeur de Musique/ A BONN./ Propriété de l'Editeur enregistré à la Bibliothèque Nationale./ N° 82. 83. 84. [im Notentext die Nummern 82, 83 oder 84]/ Prix 6. Francs.“ Mit geändertem Sammeltitle „CONCERTO/ à VIOLA PRINCIPALE/ . . .“, aber mit gleichen Nummern erschien zu gleicher Zeit eine Adaptierung – die Benutzung dieses Terminus wird weiter unten noch begründet werden – des *Oeuvre* II Livre I für Viola. (Die im Titelblatt genannten Nummern 82, 83 und 84 könnten vermuten lassen, Livre II und III seien gleichfalls für Viola adaptiert worden. Es gibt dafür keine Anhaltspunkte.) Zu gleicher Zeit erschienen bei Johann André in Offenbach zwei der von Simrock zum Druck vorbereiteten Konzerte für Violoncello, die in *Es*-dur und *C*-dur. Sie tragen den Sammeltitle: „Concerto/ pour le/ Violoncelle/ composé par/ I. REICHA./ Oeuvre 2. L. [1 beziehungsweise 2 (handschriftlich)]/ N° 1379 & 85 [im Notentext die Nummern 1379 oder 1385] Prix f. 2<sup>3</sup>/<sub>4</sub>/ Offenbach <sup>5</sup>/m/ chés Jean André.“ Eine Adaptierung für Viola ist bei André nicht nachweisbar.

Insgesamt 13 Konzerte für Violoncello von Joseph Reicha können wir aber – unter Einbeziehung der gedruckten und handschriftlichen Überlieferung<sup>1</sup> sowie der Kataloganzeigen – nachweisen:

- C*-dur Bibliographischer Nachweis: Deutsche Staatsbibliothek Berlin (Thouret 4546)  
1785/1787 im *Breitkopf-Katalog* in Abschrift genannt
- C*-dur Bibliographischer Nachweis: Deutsche Staatsbibliothek Berlin (Thouret 4547)
- C*-dur Bibliographischer Nachweis: Deutsche Staatsbibliothek Berlin (Thouret 4549)  
1781 im *Breitkopf-Katalog* in Abschrift genannt  
(Druckausgabe von Imbault in Paris?)
- C*-dur op. 2 Nr. 2, Druckausgaben von Simrock in Bonn (PN 83) und André in Offenbach (PN 1385), RISM R 775 und R 778
- G*-dur Bibliographischer Nachweis: Deutsche Staatsbibliothek Berlin (Thouret 4553)  
1781 im *Breitkopf-Katalog* in Abschrift genannt
- F*-dur Bibliographischer Nachweis: Deutsche Staatsbibliothek Berlin (Thouret 4551 und 4552)
- D*-dur Bibliographischer Nachweis: Deutsche Staatsbibliothek Berlin (Thouret 4548)  
1782/1784 im *Breitkopf-Katalog* in Abschrift genannt
- D*-dur Bibliographischer Nachweis: Deutsche Staatsbibliothek Berlin (Thouret 4550)  
1781 und 1785/1787 im *Breitkopf-Katalog* in Abschrift genannt

<sup>1</sup> Dem Direktor der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, Herrn Karl-Heinz Köhler, danken wir für die freundliche Mitteilung vom 15. Juli 1974, wonach die der Deutschen Staatsbibliothek übergebenen Handschriften der Musiksammlung der Königlichen Hausbibliothek zu Berlin nach dem Katalog von Georg Thouret (Leipzig 1895) aufgestellt wurden. Die Konzerte für Violoncello von Joseph Reicha waren demnach unter den Signaturen 4546–4553 zu finden.

- D*-dur Druckausgabe von Imbault in Paris (PN 820), RISM R 781  
1782/1784 im Breitkopf-Katalog in Abschrift genannt
- A*-dur op. 4 Nr. 1, Druckausgabe von Simrock in Bonn (PN 197) RISM R 779
- Es*-dur Bibliographischer Nachweis deest  
1781 im Breitkopf-Katalog genannt
- Es*-dur op. 2 Nr. 1, Druckausgaben von Simrock in Bonn (PN 82) und André in Offenbach (PN 1379), RISM R 775 und R 778
- f*-moll op. 2 Nr. 3, Druckausgabe von Simrock in Bonn (PN 84) RISM R 775

Die Adaptierung von Reichas op. 2 Nr. 1 für Viola erschien (nur) bei Simrock, und zwar gleichzeitig mit der Ausgabe für Violoncello (1798/99). 1978 hat nun Michael Goldstein zu diesem Violakonzert einen Klavierauszug mit Solostimme vorgelegt (Simrock, Hamburg). Im Vorwort weist der Herausgeber ganz richtig auf eine „Fülle virtuoser Möglichkeiten“ hin, und in der Tat: den als anspruchsvoll ausgewiesenen Solopart hätte man unmittelbar nach 1800, nachdem so bedeutende Interpreten wie Anton Stamitz oder dessen Bruder Carl gestorben waren, gerade noch Alessandro Rolla anvertrauen können. Hypothetisch ausgewertet und in eine Situationskomik gedrängt wird nun vom Herausgeber noch die Tatsache, daß der junge Beethoven zeitweilig Tutti-Bratscher in der Kurfürstlichen Hofkapelle zu Bonn war: er, Beethoven, habe wahrscheinlich diesen Solopart gespielt. Dieser Versuch, Beethoven als einen Bratschisten mit überdurchschnittlichem Niveau vorzustellen, gibt uns Anlaß zu einer Entgegnung: höchstwahrscheinlich bot das aus dem Nachlaß des Komponisten stammende Manuskript noch überhaupt keine Alternative zur Besetzung des Soloinstruments. Sonst hätte uns der Bonner Verleger im Titelblatt informiert: *On y a joint la partie principale arrangée pour l'Alto par l'Auteur*. Er beschränkt sich aber auf das wenige: „dédié aux Amateurs“. Sicherlich eine in gutem Glauben vorgebrachte Widmung. Nur würde der Verfasser – aus eigener Spielerfahrung – den Solopart für Viola als recht schwierig bezeichnen, schwerer jedenfalls als die vom Offenbacher Verlag André gleichzeitig publizierten Konzerte für Viola in *Es*-dur op. 3 und *F*-dur op. 4 von A. Rolla (PN 1428 und 1429).

Zur Priorität der Fassung für Violoncello eine Bemerkung: die Adaptierung für Viola setzte eine spürbare Einengung des Tonumfangs voraus von der Art, daß nur solche Abschnitte in die obere Oktavlage transponiert wurden, die im unteren Tonbereich der Viola nicht mehr zu realisieren waren. Diese Faustregel aber wurde in der vorliegenden Adaptierung nicht beachtet. Dazu eine einfache Beweisführung: im ersten Tutti des Kopfsatzes wird die thematische Führung von der ersten Violine übernommen (Takt 6–11), in der unteren Oktave sekundiert von der zweiten Violine. Im ersten Solo (Takt 85–90) schließt sich nun der Solo-Cellist der Tonlage der zweiten Violine an – die im Violinschlüssel notierte Solostimme wird ja eine Oktave tiefer gelesen –, der Solo-Bratschist, der seine im Violinschlüssel notierte Solostimme in normaler Tonhöhe liest, aber der Tonlage der ersten Violine. Hier wurde also der Solopart spürbar vom musikalischen Satz isoliert. Zwangsläufig mußte das dazu führen, daß schon im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts diese Adaptierung überarbeitet wurde. So befindet sich zum Beispiel im Besitz des Verfassers ein Sammelband mit handgeschriebenen Solostimmen zu acht Violakonzerten mit dem Innentitel: „Concertos/pour/L'Alto Viola/par/Differents Auteurs/Arrangés/par/G;H; Broekhuýzen GHZ.“ mit dem „Concerto de J. Reicha op 2 Lib 1“ an vierter Stelle. Broekhuýzen transponierte folgende Solopartien in die untere Oktave:

1. Satz, Takt 85–90, 1. Takthälfte  
95–105, 1. Achtel  
125, 2. Achtelwert – 127, 1. Viertel  
146, 2. Achtelwert – 165, 1. Viertel  
199–212, 1. Sechzehntel  
219–220  
223–224  
231, 1. Achtel – 243, 1. Viertel  
248, 2. Takthälfte – 253, 1. Viertel  
278, 2. Takthälfte – 287, 1. Viertel  
305, 2. Achtel – 313, 1. Viertel

Der zweite und dritte Satz wird in vergleichbarem Umfang transponiert<sup>2</sup>. Es kann uns also nicht wundernehmen, wenn Wilhelm Altmann das Konzert von J. Reicha so anzeigt<sup>3</sup>: „op. 2 Concerto (Es), urspr. f. Vc. (vor 1816) Simrock“.

Erstmals und ausschließlich wird aber noch bei Hugo Riemann<sup>4</sup> eine Druckausgabe ohne Ort und Jahr eines Konzerts für Viola von Anton Reicha genannt, welches im Ergänzungsband von 1975 im Anschluß an zahlreiche Berichtigungen und Ergänzungen noch immer als Irrläufer umhergeistert, diesmal aber zugeordnet den bisher noch nicht nachgewiesenen Kompositionen: hier kann es sich nur um die vorgenannte, längst schon bibliographisch nachgewiesene Adaptierung eines Konzerts für Violoncello des „älteren Reicha“ handeln. Dieser Irrläufer wurde – ohne Hinweis auf die benutzte Quelle (Riemann<sup>12/1961</sup>) – noch von F. Zeyringer unter Anton Reicha genannt<sup>5</sup>.

## Französische Vierteltonmusik in der Mitte des 19. Jahrhunderts

von Frank Reinisch, Wiesbaden

Die Pariser Konservatoriumskonzerte setzen für den 18. April 1847 erstmals Jacques-Fromental Halévy's (1799–1862) „scènes d'après Eschyle“ *Prométhée enchaîné* auf ihr Programm<sup>1</sup>. Der Text stammt von Léon Halévy (1802–1883), dem Bruder des Komponisten. Das Werk sorgt schon im voraus für Schlagzeilen. Im „Chœur des Océanides“ nämlich verwendet Halévy, so ist zu lesen, Vierteltonne nach dem Vorbild der griechischen enharmonischen Tonleiter<sup>2</sup>. Gewiß sind es die damit verbundenen technischen Schwierigkeiten, die die Uraufführung trotz zahlreicher Proben zunächst verhindern<sup>3</sup>. Schließlich, am 18. März 1849, kommt es dann doch im Conservatoire zur Premiere. Aus den sensationellen Ankündigungen – die *Revue et Gazette musicale* druckt den gesamten Text ab<sup>4</sup> – wird aber kein Sensationserfolg. Der „Chœur des Océanides“ fällt durch:

«Une longue ritornelle amène le chœur des Océanides, où le compositeur a introduit ce qu'il appelle l'élément caractéristique de la gamme enharmonique des Grecs, c'est-à-dire le quart de ton. – D'abord en supposant que ce système ait existé à l'état de science chez les Grecs, je demanderai à M. Halévy de quelle utilité il pourrait être pour l'art moderne? Il est vrai que les Chinois et les Arabes distinguent encore à présent quatre intervalles d'un ton à un autre ton, mais l'usage n'en est pas supportable pour les oreilles sensibles. . . . le chœur des Océanides n'a pas été sifflé, mais on a gardé pendant et après l'exécution un silence complet. C'est évidemment l'erreur d'un homme d'esprit capable de prendre sa revanche»<sup>5</sup>.

Das ist es also nicht, was von dem respektablen Komponisten Halévy erwartet wird. Sachlicher als der anonyme Rezensent äußert sich Hector Berlioz:

«L'emploi des quarts de ton, dont il avait peut-être été trop parlé d'avance, est épisodique et fort court. M. Halévy n'y a recouru que pour produire, dans les instruments à cordes, une espèce de gémissement dont l'étrangeté est là parfaitement motivée et qui ajoute beaucoup, il faut le reconnaître, à l'accent triste du chœur fort beau dans lequel il est introduit. Quant à nous donner une idée de l'effet que pouvait produire l'emploi du quart de ton dans la musique des Grecs, c'est une autre affaire. Je ne crois pas qu'un si modeste essai puisse suffire pour cela. Et il

<sup>2</sup> Vgl. hierzu noch Walter Lebermann, *Ignaz Joseph Pleyel: Die Frühdrucke seiner Solokonzerte und deren Doppelfassungen*, in: *Mf* 26 (1973), S. 483f., wo unter den Absätzen 2a und 3a Praktiken der Zeit zur Adaptierung für Viola herausgestellt wurden.

<sup>3</sup> Wilhelm Altmann und Wadim Borissowsky, *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore*, Wolfenbüttel 1937, S. 96.

<sup>4</sup> *Riemann Musiklexikon, Personenteil L–Z*,<sup>12</sup> 1961.

<sup>5</sup> Franz Zeyringer, *Literaturverzeichnis für Viola*, Ergänzungsband, Hartberg 1965, S. 49.

<sup>1</sup> *Revue et Gazette musicale* 14 (1847), S. 126.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> *Revue et Gazette musicale* 14 (1847), S. 135 und 141.

<sup>4</sup> *Revue et Gazette musicale* 16 (1849), S. 85.

<sup>5</sup> Anon., in: *La France musicale* 13 (1849), S. 90.

faudra très-probablement nous résigner à ignorer toujours ce que pouvait être, en tant qu'art complet, cette musique antique à coup sûr fort différente de la nôtre sous tous les rapports»<sup>6</sup>.

Das Viertelton-Experiment beschränkt sich, das deutet Berlioz richtig an, auf ein einziges Motiv, das stets von den Streichern vorgetragen wird. Nach der ersten Violine übernehmen die Bratschen und wenig später die Celli das ritornellartig wiederkehrende Motiv. Das sieht in der drei Jahre nach der Uraufführung gedruckten Partitur so aus<sup>7</sup>:

VI. I. *pp* NB. *f*

Va. *pp*

NB. Ce signe indique un quart de ton. *pp*

VI. I. *f*

Va. *f*

Vc. *f*

Kb. *f*

Halévy unterteilt stets die abwärts führenden Halbtonschritte *b-a* und *f-e* in den jeweiligen Oktavlagen. Der Halteton *d* in den Bässen ist die einzige Begleitstimme. Am Ende des „Chœur des Océanides“ spielen die Violinen unisono das Vierteltonmotiv – gleichzeitig mit dem psalmodierenden Chor und den Bratschen. Doch auch diesmal beschränken sich die Begleitstimmen auf einen Halteton (*a*), wenn sich die Violinen in Vierteltonschritten abwärts bewegen<sup>8</sup>:

VI. I. *pp*

VI. II. *pp*

Va. *pp* *espress.* *legatissimo*

Soprani *pp* *voix* *qui con-*

pleurs! voix qui con - so - les, dou - ces pa - ro - les, voix qui con -

<sup>6</sup> Hector Berlioz, in: *Revue et Gazette musicale* 16 (1849), S. 94.

<sup>7</sup> J. F. Halévy, *Prométhée enchaîné, scènes d'après Eschyle, paroles de M. Léon Halévy, Partitur, Paris: Brandus 1852, S. 97f. und 100.*

<sup>8</sup> Halévy, *Prométhée, Partitur, a. a. O., S. 105.*

Die folgende Passage wird dagegen nicht in die Druckfassung des Werks aufgenommen<sup>9</sup>:

Fl.  
Klar.  
(B)  
Hr.  
(G)  
Pk.  
VI. I  
VI. II  
Va.  
Chor.  
Vc.  
Fg.  
Kb.

qui des im - mor - tels pour jou - ir de tes

Auch die Textworte „qui des immortels pour jouir de tes“ finden sich nicht mehr in der endgültigen Vertonung. Es ist aber aus dem Autograph, das oft nur fragmentarisch auf die Druckfassung hinweist und eher ein Werk von größeren Dimensionen skizziert, eindeutig zu entnehmen, daß auch die soeben zitierte Passage zum „Chœur des Océanides“ gehören sollte. Das Vierteltonmotiv kehrt nun in der ersten Violine wieder. Es füllt mit *es-d* einen anderen Halbtonschritt und wird hier am engsten mit Orchester und Chor in Berührung gebracht. Doch in der endgültigen Fassung wagt Halévy die Verbindung von Vierteltonmotiv und traditioneller Harmonik nicht, auch nicht bei der Uraufführung, wie der Textvorabdruck zeigt. Nur die kurze Parallelführung von erster Violine und Cello in einem Intervall, das zwischen Quinte und übermäßiger Quarte anzusiedeln ist (s. Partiturbeispiel, Anm. 7), wird 1849 dem Publikum im Conservatoire zugemutet. Halévy ist kein radikaler Neuerer, der Musik

<sup>9</sup> J. F. Halévy, *Prométhée enchaîné*, autographe Partitur, FPN Ms. 17304. Das Autograph ist nicht konsequent paginiert. Der oben wiedergegebene Ausschnitt steht auf S. 3, doch bezieht sich diese Numerierung zweifellos auf den „Chœur des Océanides“. Meine Partiturtranskription läßt die Harfenstimme außer acht, Vorzeichen und Schlüssel sind nachgetragen.

komponiert, die das zeitgenössische Instrumentarium nicht ausführen kann. Im Klavierauszug werden alle Vierteltonexperimente wieder rückgängig gemacht. Der „Chœur des Océanides“ beginnt nun so<sup>10</sup>:



Nicht zufällig steht eine griechische Sagengestalt, der Feuerbringer Prometheus, im Mittelpunkt der Handlung. Die Verwendung von Vierteltonen wird historisch legitimiert. Halévys abwärts gerichtete Intervallfolge „große Terz – Viertelton – Viertelton“ im ersten Motiv entspricht genau den Darstellungen der griechischen enharmonischen Tonleiter in der Musikforschung des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts<sup>11</sup>. Die beiden Motivvarianten enthalten zusammen acht Töne und durchmessen eine Oktave, doch bekräftigt Halévy mit den Ecktönen der Motive deutlich den *d*-moll-Dreiklang und entfernt sich so von der enharmonischen Skala.

In der Literatur ist Halévys Vierteltonexperiment kaum erwähnt<sup>12</sup>. Léon Halévy, nicht nur Librettist, sondern auch Biograph seines Bruders, weist auf die enharmonische Skala der Griechen hin und gibt einen wichtigen Hinweis zum Entstehungshintergrund von Halévys Komposition:

«Cette année encore [1849, Anm. d. Verf.] il avait fait exécuter au Conservatoire *Prométhée enchaîné*, scènes lyriques d'après Eschyle. Il avait eu principalement pour but, dans la composition de ce morceau, de donner une idée de l'effet que pouvait produire l'emploi du *quart de ton*, élément caractéristique de la gamme enharmonique des Grecs . . .

Un savant travail de M. Vincent, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, sur l'emploi du quart de ton dans la musique des Grecs, travail lu à l'Académie des beaux-arts, avait paru à mon frère très digne d'intérêt et lui avait donné la première idée de cette composition. Il me demanda d'écrire les paroles de ces scènes lyriques»<sup>13</sup>.

Léon Halévy erwähnt den Mathematiker und Historiker Aléxandre-Joseph-Hidulphe Vincent (1797–1868), der in jenen Jahren zahlreiche Abhandlungen über die griechische Musik und Musiktheorie veröffentlicht. Ein früher Aufsatz aus dem Jahre 1844, *De la musique dans la tragédie grecque à l'occasion de la représentation d'Antigone*, ist für J. F. Halévy keine bloße Anregung mehr. Die Kontaktaufnahme zwischen Vincent und dem Komponisten hat bereits vorher stattgefunden. Halévy wird mit einem Vierteltonwerk quasi beauftragt:

«Quant au genre enharmonique, . . . quelle puissante ressource son caractère éminemment pathétique ne pourra-t-il pas fournir à la tragédie, lorsque l'on aura reconnu la possibilité de le reproduire et d'en apprécier les intervalles! Qu'il nous soit permis de souhaiter qu'un habile compositeur, comme M. Halévy, à qui une pareille possibilité a été démontrée, réalise un jour cette rénovation de la musique ancienne à laquelle il semble appelé par la nature et l'éducation spéciale de son talent»<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> J. F. Halévy, *Prométhée enchaîné*, Klavierauszug, Paris: Brandus 1852, S. 21.

<sup>11</sup> Vgl. zur Darstellung der enharmonischen Skala noch Guido Adler (Hrsg.), *Handbuch der Musikgeschichte*, Berlin 1930, Bd. 1, S. 45.

<sup>12</sup> Vgl. die Artikel *Tonsysteme*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Vierteltonmusik*, in: *Riemann Musik-Lexikon*, und *Quarter tone* in der Neuauflage von *Grove's Dictionary*. Eine Ausnahme macht Martin Vogel, *Die Enharmonik der Griechen*, Düsseldorf 1963, Teil 1, S. 21, und ders. im Vorwort zu Alois Hábas *Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik*, Düsseldorf 1971, S. 6f.

<sup>13</sup> Léon Halévy, *F. Halévy. Sa vie et ses œuvres*, Paris 1863, S. 47. – In der Tat ist Halévys *Prométhée enchaîné* keine Bühnenmusik für ein bereits vorliegendes Theaterstück, wie Wilhelm Pfannkuch im MGG-Artikel *Halévy* (Bd. 5, Sp. 1346) behauptet. Von Léon Halévy ist kein Prometheus-Drama bekannt.

<sup>14</sup> A. J. H. Vincent, *De la musique dans la tragédie grecque à l'occasion de la représentation d'Antigone*, Paris o. J. – Sonderdruck aus: *Journal général de l'instruction publique*, Nr. 69, vom 28. August 1844, FPn V 29907/2.



Der „Chœur des Océanides“ aus Halévys *Prométhée enchaîné*, der, wie erwähnt, schon 1847 zur Aufführung vorgesehen ist, dient als Demonstrationsobjekt dieser Erneuerung. Es geht Halévy in erster Linie nicht darum, ‚Neue Musik‘ zu komponieren<sup>15</sup>. Das wird bereits in den zitierten Chorpässagen ersichtlich.

Werfen wir einen Blick auf Halévys Notation. Das Zeichen  $\text{♯}$  „indique un quart de ton“<sup>16</sup>. Unzweideutig handelt es sich dabei, Berlioz' Beschreibung von einer „espèce de gémissement“ zufolge, um die Erniedrigung des notierten Tones um einen Viertelton, also im musikalischen Zusammenhang um das Ausfüllen eines Halbtonschritts durch eine Zwischennote. Halévys Zeichen bezieht sich also ebenso wie auf den Ton *f* auch auf das im „Chœur des Océanides“ vorweg erniedrigte *b*. Und hier weist *Prométhée enchaîné* durchaus in die Zukunft. Neuere Notationsversuche zu Mikrintervallen ähneln Halévys Schreibweise auffallend<sup>17</sup>.

Vincent, der geistige Urheber von Halévys Vierteltonmusik, notiert 1854 in seiner Studie *De la musique des anciens Grecs* aber anders. Zunächst erhöht er mit einem Doppelkreuz<sup>18</sup>



und im mehrstimmigen Satz mit Rotkolorierung<sup>19</sup>:

Zu praktizieren ist diese verwirrende bzw. aufwendige Notation des Musiktheoretikers Vincent nicht.

Der „Chœur des Océanides“ aus *Prométhée enchaîné* bleibt trotz der einmaligen und wenig erfolgreichen Aufführung in der französischen Musik nicht ganz folgenlos. Am 8. Februar 1863 wird in Paris in einem Konzert der „Société Nationale des Beaux Arts“ unter Leitung von Félicien David und Hector Berlioz Jean-Jacques Débillemonts (1824–1879) „cantate dramatique“<sup>20</sup> *Vercingétorix* uraufgeführt. Débillemont nimmt mit einem Stoff aus der gallischen Geschichte die historische Legitimation für Vierteltonexperimente nicht in Anspruch und überträgt Halévys Versuche auf die menschliche Stimme, auf den Frauenchor:

«*Vercingétorix*», est une espèce de gros mélodrame historique, où l'on trouve des chœurs, des récitatifs, des airs pour voix de basse, une marche militaire et tout ce qui constitue un vrai cauchemar de musique dramatique. . . . J'y ai même remarqué un passage où les voix de femmes font une sorte de «miaulement», où il semble que l'auteur ait

<sup>15</sup> Der Titel von Louis Lucas' Schrift, *Une révolution dans la musique*, die 1849 unmittelbar nach der Uraufführung von *Prométhée enchaîné* erscheint, ist irreführend.

<sup>16</sup> J. F. Halévy, *Prométhée*, Partitur, a. a. O., S. 97.

<sup>17</sup> Vgl. die Zeichen  $\text{♯}$ ,  $\text{♭}$  und  $\text{♮}$  für Viertelton- bzw. Dreivierteltonerniedrigung bei Hába, Stein und Read. Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle 1966, S. 2; Richard Stein, *Vierteltonmusik*, in: *Die Musik* 15,2 (1922/23), S. 514; Gardner Read, *Music Notation*, Boston 1964, S. 143.

<sup>18</sup> „Ce signe . . . indique l'élévation d'un quart de ton.“ A. J. H. Vincent, *De la musique des anciens Grecs*, Arras 1854, Tafel 3. – Mit einem Doppelkreuz erhöht zu dieser Zeit auch Bellermand um einen Viertelton: Friedrich Bellermand, *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*, Berlin 1847, S. 23, 31, 51 und 62. – Das Zeichen  $\text{x}$  findet sich als „Diesis Enharmonica“ auch 1638 in den *Dialoghi e sonetti und Madrigali* Domenico Mazzochis.

<sup>19</sup> „La couleur rouge indique une élévation d'un quart de ton.“ Vincent, *De la musique*, a. a. O., Tafel 4.

<sup>20</sup> Den Untertitel entnehme ich der Konzertberichterstattung der *Revue des deux mondes* 33 (1863), Bd. 3, S. 989–1002.

voulu restaurer de nos jours de genre «enharmonique» des Grecs, c'est-à-dire opérer des progressions ascendantes par «quarts» de ton»<sup>21</sup>.

Eine weitere, summarische Ablehnung der Kompositionen Bizets und Débillemonts ist wohl auf *Vercingétorix* zurückzuführen:

«Il est vrai que, dans ces deux ouvrages, les voix sont intervenues, qu'elles y ont apporté la trouble, la confusion, nous dirions volontiers le chaos; mais il est vrai aussi que, dans le style vocal, les auteurs sont loin d'être aussi à l'aise que dans le style instrumentals»<sup>22</sup>.

Débillemonts Werk ist nicht überliefert. Adolphe Bottes zusammenfassendes Urteil, *Vercingétorix* sei ein „œuvre peu imposante, peu remarquable par l'unité, par la nouveauté et par la distinction des idées“<sup>23</sup>, ist also nicht überprüfbar.

Halévys und Débillemonts Kompositionen mit Vierteltönen sind endgültig gescheitert und finden in Frankreich keine Nachahmer.

## Die „Passacaglia concertante“ von Sándor Veress Eine analytische Studie

von Andreas Traub, Berlin

Dem Komponisten zum 75. Geburtstag

Sándor Veress, geboren am 1. Februar 1907 in Kolozsvár (Klausenburg, heute Cluj), ist einer der bedeutendsten ungarischen Komponisten der auf Béla Bartók und Zoltán Kodály folgenden Generation. Er war Schüler dieser beiden Meister und studierte zudem Musikethnologie bei László Lajtha. 1933 debütierte er als Komponist in Budapest, und seine Werke wurden in den folgenden Jahren an den Festivals der IGM (ISCM) aufgeführt. Von besonderer Bedeutung war die Uraufführung seines *Divertimentos* im Jahre 1939 in London, wo Veress längere Zeit lebte. 1950 ließ er sich in Bern nieder und wirkte als Kompositionslehrer am dortigen Konservatorium und als Professor am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität. Ohne die musikalische Tradition zu verleugnen, aus der er stammt, wandte er sich der Zwölftontechnik zu. Er ließ sich von ihr aber nicht beherrschen, sondern gelangte zu einem freien persönlichen Stil, in dem die Kompositionsverfahren lediglich als verfügbare Mittel eingesetzt werden. Die 1961 entstandene und Heinz Holliger gewidmete *Passacaglia concertante* für Oboe und Streichorchester gehört zusammen mit *Hommage à Paul Klee* für zwei Klaviere und Streichorchester (1951) und der *Musica concertante* für zwölf Solostreicher (1966) in die Reihe der konzertanten Werke, in denen sein Stil zu besonders schöner und ausdrucksvoller Entfaltung kommt.

Die *Passacaglia concertante* ist ein Werk der Verbindung gegensätzlicher Elemente. Grundlegende Bedeutung haben dabei sowohl die formale Synthese des Prinzips der variierenden Entfaltung – Passacaglia – mit dem Prinzip der Aufeinanderfolge unterschiedlicher Sätze – Konzert –, die bereits im Titel angedeutet wird, als auch die strukturelle Synthese eines tonalen Zentrums mit Zwölftonreihen. Beide Synthesen sind aufeinander bezogen: Die strukturellen Bedingungen profilieren das formale Konzept, doch sind die Reihen keine abstrakten Materialordnungen, sondern konkrete Gestalten, die nicht unabhängig von der Stelle ihres Erklingens zu verstehen sind. Die Betrachtung

<sup>21</sup> Paul Scudo, in: *L'Art musical* 3 (1863), S. 90f.

<sup>22</sup> Adolphe Botte, in: *Revue et Gazette musicale* 30 (1863), S. 51. Vgl. auch Léon Escudier, in: *La France musicale* 27 (1863), S. 47.

<sup>23</sup> Botte, a. a. O., S. 51.

Die Partitur des Werkes ist 1962 bei Suvini Zerboni (Mailand) erschienen; vgl. das Sonderheft *Sándor Veress* der *Schweizerischen Musikzeitung* 122, 1982, Nr. 4.

muß der Interdependenz folgen: Der Beschreibung der formalen Anlage schließt sich die der Reihen an, wodurch jene in neuem Licht erscheint, und danach kann nach einem gemeinsamen Ursprung der strukturellen wie der formalen Konzeption gefragt werden.

Das Werk gliedert sich in vier Sätze. Das eröffnende, 100 Takte umfassende *Andante con moto* ist eine Passacaglia im strengen Sinn: Zwischen Einleitung (Takt 1–2) und Schluß (Takt 99–100) werden sechzehn sechstaktige Variationen aneinandergereiht, in denen eine aus drei zweitaktigen Gliedern aufgebaute Grundmelodie immer wiederkehrt. Diese Anlage wird von einer vierteiligen überlagert: Nach den ersten drei von den Streichern gespielten Variationen beginnt die Oboe mit melodischen Linien (Takt 21), deren sprachähnlich freier Duktus sie von der fest gefügten Grundmelodie abhebt. Sie verklingen über dem Beginn der neunten Variation (Takt 51–53). In den folgenden vier Variationen (Takt 51–74) wird die Grundmelodie variiert und von dem sie von der zweiten Variation an begleitenden Baß abgelöst. In den letzten vier Variationen (Takt 75–98) tritt zu dem wiederhergestellten Grundgefüge die in die mittleren Streicher verlagerte Melodik der Oboe (Takt 21 ff.). Der Klang steigert sich dabei zum Forte und Fortissimo.

Der zweite Satz ist zweiteilig angelegt, und es werden linearer Satz und bewegter Klang einander gegenübergestellt. Das fugatohafte *Allegro scherzando* (Takt 1–42) bezieht sich im Sinn der barocken Paarbildung auf die vorhergehende Passacaglia. An die Stelle der strengen Reihung tritt eine lockere Fügung von ineinander übergehenden Abschnitten (Takt 1–8, Takt 9–23, Takt 23–41). Zum *Molto allegro rumoroso* (Takt 42–75) schlägt der Satz in eine dichte Klangballung aus sich wiederholenden Sechzehntelfiguren um, über der langgezogene Töne, frei ausholende Linien und kurze gereimte Figuren des Soloinstruments erklingen. Ein kurzes, scharf profiliertes Streichertutti (*Più allegro, deciso*, Takt 76–84) schließt den Satz ab.

Das *Andante parlando, in modo d'una ballata* ist der nicht nur in der melodischen Diktion, sondern auch in der formalen Anlage am freiesten wirkende Satz. Drei Teile lassen sich voneinander abgrenzen: Die Entfaltung des Streicherklangs (Takt 16–17) beschließt den ersten, von der Deklamation der Oboe bestimmten Teil, und nach einer ähnlichen Klangentfaltung (Takt 42–44) erscheint zu Beginn des dritten Teils eine melodische Variante des eröffnenden Oboenrufs in der Solovioline (Takt 2: *e'–c'–es'*; Takt 49–52: *cis'''–a'[-h'–a']–c'''*). Der Mittelteil des Satzes ist dreigliedrig angelegt, was die Figur der fallenden Triolen-Achtel verdeutlicht (Takt 18, Takt 25 und Takt 39), die durch das Forte und die plötzliche Beschleunigung („con moto“) die ruhige Entfaltung der Klänge und Linien unterbricht.

Den vierten Satz bilden die beiden (in der Taktzählung voneinander getrennten) *Allegro molto*, die sich gegensätzlich entwickeln: Das erste steigert sich zum *Allegrissimo* (Takt 36–45 des ersten Komplexes), das zweite beruhigt sich zum *Meno Andante* (Takt 28–33 des zweiten Komplexes), einem Rückgriff auf den dritten Teil des ersten Satzes (dort Takt 57 ff.). Im ersten Molto allegro entsteht aus übereinandergeschichteten Sechzehntelbewegungen ein in sich bewegter Klang, der gegenüber dem Klang im Molto allegro des zweiten Satzes weniger regelmäßig wirkt, da die Bewegungsfiguren unterschiedliche Ausdehnung haben. Zudem baut er sich vom Pianissimo sul ponticello bis zum Fortissimo auf, während dort ein einheitliches Forte herrscht. Anstelle der Töne und Linien der Oboe erscheinen nun Pizzicato-Akkorde vor dem Klanggrund, die sich zu einem rhythmischen Muster zusammenfügen. Im zweiten Molto allegro entfaltet die Oboe die Sechzehntelbewegung zu freien Linien, die mit einem Pizzicato-Akkord abgeschlossen werden. Sie werden dann von dem sich verdichtenden Streicherklang gleichsam eingeholt und verschwinden in ihm (Takt 13–25). Aus dem Klang löst sich ein Parlando-Gestus der Solo-Bratsche (Takt 26–27), der zum Rückgriff auf den ersten Satz überleitet. Der Schluß des Stücks entfaltet sich dann in weitgespannten Linien (Takt 34–60).

Durch die Rückgriffe auf die beiden ersten Sätze im letzten Satz zeichnet sich eine dreiteilige Gesamtanlage des Werkes ab, in dessen Zentrum das *Andante parlando* steht, das wiederum sowohl mit dem zweiten wie mit dem vierten Satz verbunden ist: Die Klänge der Violine I (Takt 24) und die sich daraus entfaltenden Melodien im Violoncello (Takt 26) und der Solo-Violine (Takt 47) entsprechen rhythmisch dem Beginn des *Più allegro deciso* (zweiter Satz Takt 76), und die Melodie der Oboe am Schluß des *Andante* (Takt 65–67) ähnelt derjenigen der Violinen am Schluß des ganzen Werkes – und beide sind Entfaltungen des ausholenden Gestus, mit dem das Werk anhebt (erster Satz Takt 1–3).

## Beispiel 1

Das tonale Zentrum des Werkes ist der Ton G. Er erklingt während der ersten Variation der Passacaglia und während der letzten fünf Takte des Schlußsatzes als Orgelpunkt im Baß, zu Beginn im Quartaufstieg *D–Es–F–G* erreicht, am Schluß das Ziel der auspendelnden Linie *As–B–A–G*. Die beiden in der Komposition verwendeten Zwölftonreihen gehen in Halbton- bzw. Septimspannung aus dem tonalen Zentrum hervor, und in diesem Hervorgehen entsteht die Passacaglia. Der Anfangsgestus des Stücks führt zum Ton *fis'*, und aus der Spannung *G–fis* entsteht die erste Reihe als Melodie (Notenbeispiel 2a). Sie kehrt zum Grundton zurück, doch führt die melodische Linie über den Ton *g* hinaus (Takt 8–9): der strukturelle Schlußton erscheint als melodischer Durchgang. Das Zusammenreffen von Melodie und Orgelpunkt in der Oktave *G–g* löst die zweite Halbtonabsplattung vom tonalen Zentrum aus: Der Baß steigt zum *Gis*, und damit beginnt die zweite Reihe, der Passacaglia-Baß (Beispiel b).

## Beispiel 2

Der Halbton sowie seine Umkehrung und Oktaverweiterung spielen in der Musik von Veress eine entscheidende Rolle; seine spezifische Schärfe färbt Klänge und läßt melodische Linien entstehen: Als Beispiel sei der Beginn des dritten Stücks der *Hommage à Paul Klee* angeführt.

## Beispiel 3

Die erste Reihe *Fis – D – E – F H – C – Des – Es As – B – A – G* gliedert sich in drei Viertongruppen. Die beiden ersten sind analog gebaut – die Töne 2–4 und 6–8 verlaufen in aufsteigenden Kleinterzbewegungen, die durch die Position des Halbtonschritts unterschieden sind und deren Töne sich zur chromatischen Quarte *C–F* ergänzen, und die fallende Terz *Fis–D* der ersten Gruppe wird zur fallenden Septime *H–C* der zweiten ausgeweitet –, während die dritte mit der

fallenden Kleinterzbewegung, zu der der aufsteigende Ganztonschritt führt, die Melodie abschließt. Von der melodischen Konkretion kann bei der Beschreibung der Reihe nicht abgesehen werden, da dies ihr Wesen ist; erst im Verlauf der Komposition tritt sie stellenweise auf die Stufe des geordneten Materials zurück<sup>1</sup>. Die zweite Reihe *Gis - A - B - Es G - F - Fis - H C - D - E - Cis* folgt der Struktur der ersten: Die Terzwendung *Fis-D-E-F*, mit der jene beginnt, erscheint nun als *C-D-E-Cis* am Schluß, wobei die Töne *D* und *E* gleichbleiben, und die Analogie der Tonfolgen 2-4 und 6-8 bleibt gewahrt (Halbton und Tritonus). Wie die Töne *D* und *E* stehen auch die Töne *A* und *B* an entsprechenden Stellen: in der ersten Gruppe der zweiten Reihe und der letzten der ersten. Die Anfangs- und Schlußöne der mittleren Gruppen stehen in dem doppelten Großterzverhältnis *G-H-Dis/Es*, wobei der Ton *H* in beiden Reihen erscheint, und die mittleren Töne *C-Des* und *F-Fis* stehen in demselben Quartverhältnis zueinander wie die den Kern *D-E* ergänzenden Töne der entsprechenden Außengruppen. Dies strukturelle Detail schlägt sich in den öfter zu beobachtenden Quartparallelen in der Komposition nieder. Die Einbeziehung des Zentraltons *G* in den mittleren Großterzzirkel verdient Beachtung: Im Großterzverhältnis stehen auch die Reihentranspositionen im Allegro scherzando.

Aus dem zur tonalen Basis gleichartigen Ansatz entwickeln sich die Reihen gegensätzlich: Während die erste zum Grundton zurückkehrt, führt die zweite zum Tritonuston *Cis*, seiner „tonalen Negation“, der zugleich die Unterquarte zum Anfangston der ersten Reihe ist. Die „Negation“ erscheint allerdings in dieser musikalischen Sprache als Komplementärwert oder Gegenpol: Dringt die Halbtonschärfung in die Oktavstruktur ein, so zieht sich die Quinte zum Tritonus zusammen, und aus der harmonisch-tonalen Polarität wird eine solche von eigener Qualität<sup>2</sup>. Diese Intervallik bestimmt sowohl das tonale Beziehungssystem in der Anlage des ganzen Werkes wie die Klangstruktur einzelner Stellen. Der erste Satz schließt mit der nicht reihengebundenen Bewegung der beiden Schlußakte auf *Fis* und der dritte mit der transponierten zweiten Reihe auf *Gis*. Am Schluß des Werkes endet die freie Violin-Melodik mit dem Ton *cis'*, der über *G*, dem letzten Ton der ersten Reihe, erklingt (vgl. Notenbeispiel 1). Der zweite Satz schließt mit dem Tritonusklang *H-f* – die zu ihm führende Bewegung der Violinen (*g'-fis'-eis'/f'*) erinnert an den Baß am Schluß des ersten Satzes (*...A-G-Fis*) –, der sich zum Quintklang *D-A* zu Beginn des dritten Satzes klärt. An Details seien nur drei Stellen aus dem ersten Satz erwähnt: der Klang *G-fis-cis'-fis'*, aus dem die erste Variation entsteht (Takt 3), der Klang *Gis-fis*, die doppelte Abspaltung vom Zentrum (Takt 9), und der Klang *cis-fis-fis'*, der Gegenpol (Takt 15, erstes Viertel).

Die formale Anlage des Werkes wird durch die jeweils verwendeten Reihenformen profiliert. Im ersten Satz bilden die beiden Reihen das unveränderliche Klangmodell der Passacaglia-Variationen.

#### Beispiel 4



Die Folge der neun Hauptklänge, zu denen sich die zwölf Töne verdichten, ist durch drei Quartan und eine Quinte sowie drei kleine Septimen und eine große None charakterisiert; sie hat nicht die scharfe und zerbrechliche Feinheit der Halbton- und Tritonusklänge, wie sie im dritten Satz

<sup>1</sup> Die Reihe der *Passacaglia concertante* ist mit derjenigen im *Concerto per quartetto d'archi e orchestra* (1960/61) zu vergleichen; sie lautet: *G-Fis-E-F H-C-D-Cis Dis-A-Gis-Ais*. Die ersten beiden Viertongruppen sind wiederum analog gebaut und zudem eine Variation der letzten Gruppe der Passacaglia-Reihe (Halbton-Ganzton-Vertauschung). Den Schluß bestimmt die Folge der Dreitongruppen *D-Cis-Dis* und *A-Gis-Ais*, die zu motivischer Evidenz ausgeformt werden.

<sup>2</sup> Mit dem Hinweis auf die Untersuchungen von Ernő Lendvai zu den tonalen Strukturen in der Musik Bartóks sei die musikalische Tradition angedeutet, in der Veress hier steht.

auftauchen, sondern ist ein eher neutrales Klangmuster. Auch dort, wo sich der Baß von der zweiten Reihe ablöst (Takt 51–74), bleibt diese Klanglichkeit erhalten.

Im Allegro scherzando des zweiten Satzes erklingt die erste Reihe vollständig nur zu Beginn seiner drei Abschnitte, und zwar jeweils in der Oboe: Nun erst erscheint die strukturelle Grundordnung im Soloinstrument. Dabei verwandelt sich die dreigliedrige Andante-Melodie in ein zweigliedriges Gebilde, dessen Beginn scharf konturiert ist – und von den anderen Stimmen imitiert wird –, das sich dann aber in Sequenzketten und Trillerfiguren auflöst. Die Reihe wird transponiert: Sie erklingt in Takt 1–2 in der Grundform auf *D*, in Takt 9–10 im Krebs auf *Ais/B* (Anfangston *h''*) und in Takt 23–24 in der Grundform auf *Fis*. Die Positionen markieren den Großterzzirkel *D–B–Fis*. Die anderen Wendungen des Satzes sind entweder aus Reihenabschnitten gebildet oder frei geformt, wie etwa die gegenläufigen Sechzehntelbewegungen in Takt 12–13 und Takt 34–35. Der imitatorischen Anlage entspricht die Beschränkung auf nur eine Reihe und der Auflockerung des Satzes die Auflockerung der strukturellen Bindung.

In Takt 40–41 verdichtet sich der Streicherklang, und darüber erscheint in der Oboe (Takt 41) der erste Teil eines mit *F* beginnenden Reihenkrebses, dessen siebenter Ton *ces'* in Takt 43 als *h''* wiederholt wird, der erste der langegezogenen Töne und gestisch freien Wendungen des Soloinstruments im folgenden Teil des Satzes. Diese Töne und Wendungen sind strukturell fixiert, und zwar in doppelter Weise. So zieht sich eine auf *H* beginnende Reihe bis zu Takt 67–68, in der die Töne 9 und 10 vertauscht sind, *Es* also vor *Des* erscheint. Ihre Töne bilden die Fixpunkte der einzelnen Bewegungen und Figuren:

Takt 43	<i>H</i>
Takt 45–46	<i>G</i>
Takt 48–49	<i>A</i>
Takt 50–51	<i>B</i>
Takt 52	<i>E</i> (als letzter Ton der ersten und vierten Quintolengruppe)
Takt 53	<i>F</i>
Takt 56–57	<i>Fis</i>
Takt 58	<i>Gis/As</i>
Takt 59–61	<i>Es</i>
Takt 64–65	<i>Cis</i>
Takt 66	<i>D</i>
Takt 67–68	<i>C</i>

Die Bewegungen zwischen diesen Fixpunkten werden ebenfalls zumindest teilweise von Reihenabläufen bestimmt. Besonders aufschlußreich für die differenzierte Arbeit mit der Reihenstruktur sind die Takte 53–55.

#### Beispiel 5



Aus dem Ton *F* lösen sich die restlichen Töne der Grundform auf *H*, doch wird der elfte Ton *D* durch *Des* ersetzt. Mit dem Ton *Es* beginnt zugleich die Umkehrung der Reihe, ebenfalls von *H* aus und ohne den ersten Ton. Ihr gehört das *Des* an, und durch die Verschränkung der Reihenformen entsteht die Septimstruktur *Des–Es–Des*. In der Umkehrung sind ferner die Töne 9 und 10–11 vertauscht: Aus der konkreten Wendung in Takt 55 erhellt unmittelbar, daß *G–Gis* vor *A* erklingen muß.

In Takt 68–70 folgt ein weiterer Reihenansatz der Grundform, der nur noch die ersten drei Töne *H–G–A* umfaßt, und in Takt 74–75 erklingt nochmals der Ton *H*, der über die Fermate hinaus zum *Cis* führt, und damit beginnt eine neue, um einen Ganzton nach oben transponierte Reihe, die als unmittelbar melodische Gestalt das abschließende *Più allegro deciso* bestimmt. Zu ihr tritt die auf *Dis*

beginnende Baßreihe. In Takt 81–82 löst sich die Wiederholung der Struktur in eine freie Schlußbildung auf. Bestimmt im Allegro scherzando die Großterzstruktur *D–B–Fis* die Reihenanlagen, so im Molto allegro und Più allegro deciso die Quintstruktur *H–(Fis)–Cis*.

Der erste Teil des dritten Satzes ist ohne Reihenbindung komponiert; erst der Klang, in dem die Oboenmelodik verschwindet (Takt 16), und die aus ihm hervorgehende Melodie der Solo-Bratsche entstehen aus der Reihe: Der Klang enthält die Töne 1–4 und die Melodie die Töne 5–11 der Grundform der ersten Reihe auf *B*; der Schlußton *H* fehlt. In Takt 20 beginnt in der Oboe eine aus den Tönen 1–9 dieser Reihe gebildete Melodie, zu der eine zweite in der Solo-Violine tritt, die die Töne 11–7 enthält (Krebsform). Sie schmiegt sich in Takt 22 der Oboenmelodie in genauer Gegenbewegung an und zeichnet deren Quartschritt *g'–c'''* im Tritonusfall *f'–h* vor – und damit ist der bislang fehlende zwölfte Reihenton erreicht. Die äußerst subtile Durchgestaltung der Linien und Klänge dieses Satzes sei hier nicht weiter nachgezeichnet; Reihe und freie Intervallik werden in gleicher Weise zur Satzbildung herangezogen. Die Variante des ersten Oboen-, „Rufes“ in der Solo-Violine, mit der der dritte Teil des Satzes beginnt (Takt 50–52), ist der Anfang der Grundform der ersten Reihe auf *Cis* (*Cis–A–H–C*), die in der folgenden Melodielinie breit ausgespannen wird und bis zum *D* in Takt 58 reicht. Der fünfte Ton *Fis* fehlt, da er dem *fis'* der Oboe zu nahe kommen würde (Takt 53); Veress führt Violine und Oboe zum Halbtonklang zusammen. Das *fis'* der Oboe ist der vierte Ton der Krebsform *F–E–D–Fis*, die die Violin-Melodie begleitet. Von Takt 55 an erklingt auch in der Oboe eine aus der Grundreihe auf *Cis* entwickelte Melodie, doch erscheint auch hier der Kopf als Krebs (*C–H–A–Cis*), der Tritonusfolge *fis'–c'* und des Septimklangs *b'–c'/b'–c'* wegen. In Takt 58–59 beginnt ein dritter sich aus der Grundreihe auf *Cis* entfaltender Melodiezug in der Violine, doch die Reihenkonturen lösen sich immer mehr in einzelne, wie reflektierend wiederholte Figuren auf. Von Takt 50 an – nach den drei gliedernden Pizzicato-Quintenakkorden (Takt 49, vgl. Takt 15!) – trägt die langgezogene, auf *Dis* beginnende Baßreihe den Schluß des Stücks. Dieselben Reihentranspositionen erscheinen am Schluß des zweiten Satzes – und Welten liegen zwischen den beiden musikalischen Realisierungen.

Im ersten Teil des ersten Molto allegro (Takt 1–23) werden drei-, vier- und fünftönige Sechzehntelgruppen so übereinandergeschichtet, daß eine belebte, gleichsam flimmernde und durch das Sul ponticello gefärbte Klangfläche entsteht. Die Figuren sind aus der Reihe und abgeleiteten Varianten gebildet. In der Bratsche lassen sich in Takt 1–7/8 die Töne der Krebsform auf *Dis* (Anfangston *e*) auffinden. Die viertönige Gruppe *e–fis–g–f* wird in Takt 2 von der Figur *cis'–d'–dis'–h* der Violine I überlagert (verstellter Reihenbeginn auf *Dis*: 3–4–1–2). In Takt 3 wird die Figur der Bratsche um den Ton *c* erweitert, die entsprechende Figur der Violine I (*h'–dis'–eis'–fis'–e'*, keine Reihenbindung) wird jedoch durch eine sechstönige Überleitungsfigur um ein Sechzehntel gegenüber derjenigen der Bratsche verschoben: So entsteht das rhythmische Flimmern. In Takt 18 wird die Bewegung zusammengefaßt. Aus den gegenläufigen Viertongruppen (vgl. Takt 14 des Allegro scherzando) entstehen auffahrende Linien, die im Crescendo zum Fortissimo und Più mosso führen (Takt 24). In die Klangbewegung des Molto allegro hinein tönen die Pizzicato-Akkorde, die in ihrer Aufeinanderfolge eine vom Takt unabhängige rhythmische Struktur bilden (Beispiel 6, S.128).

Der Höhepunkt des Più mosso (Takt 30–31) ist reihenmäßig genau durchstrukturiert: In der Violine I erscheinen die Töne 9–12 und 1–2 der Grundform der ersten Reihe auf *Gis* als Pizzicato-Viertel; die Sechzehntelbewegung enthält die Töne 3–7, und der achte Ton, das *F*, erklingt als tiefster Ton des folgenden, in Takt 32 wiederholten Pizzicato-Akkordes. An dieser Stelle treten die strukturell angelegten Quartparallelen besonders deutlich in Erscheinung. Im abschließenden Allegrissimo erklingt über den aufsteigenden Klängen die Grundform der ersten Reihe auf *Gis* in melodischer Gestalt, deren rhythmische Struktur auf die beiden ersten Sätze des Werkes zurückweist: Die Töne

1–4 erklingen im Rhythmus des Allegro scherzando , die Töne 5–8 in dem des Andante con moto , und die Töne 9–12 erscheinen dann in Bratsche und

Violoncello im Rhythmus des Allegrissimo.

## Beispiel 6

The musical score for Beispiel 6 consists of a multi-measure rest for the first staff, followed by a vertical line. To the left of this line are several staves of music, and to the right are more staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes have accidentals (sharps and naturals). The score is arranged in a multi-staff format, with some staves having multiple lines of music.

Die weit ausgreifenden Linien der Oboe im zweiten Allegro molto sind streng aus den beiden Reihen und ihren Modi entwickelt. Allerdings behält Veress die Freiheit, von der Reihe abzuweichen, um etwa die Terzschr $\ddot{u}$ tte *dis'''-h'' cis'''-a'' h''-(fis''-)g''(-as'')* (Takt 4) ausformen zu k $\ddot{u}$ nnen. Der nicht reihengebundene Parl $\ddot{u}$ nd $\ddot{u}$ nd-Gestus der Solo-Bratsche, der aus den sich verdichtenden Glissando- und Flageolett-Pizzicato-Kl $\ddot{a}$ ngen (Takt 20–25) zum R $\ddot{u}$ ckgriff auf den ersten Satz des Werkes f $\ddot{u}$ hrt, gleicht in der formalen Funktion und der melodischen Kontur der Wendung in Takt 30–31 im zweiten Satz der *Sonata per violoncello solo* (1967).

## Beispiel 7

The musical score for Beispiel 7 consists of two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. Both staves show a sequence of notes with slurs and triplets. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Der Gestus erscheint dort verhalten und gleichsam zaghaft nach dem vorhergegangenen Fortissimo-Ausbruch (Takt 25–28), „senza vibrato“ vorzutragen und mit einer zu Halbtonschritten zusammengezogenen Intervallik, hier dagegen soll er „espressivo“ erklingen, und die Intervallik ist zu Ganztonschritten geweitet. In Takt 27–33 erklingt dieselbe Kombination von Melodie- und Baßreihe wie im ersten Satz, doch sind beide Reihen melodisch ausgeziert. In Takt 34–41 erscheint die verzierte Melodie-Reihe in der Oboe, w $\ddot{a}$ hrend der Baß vom Reihenschlußt $\ddot{o}$ n *cis*  $\ddot{u}$ ber *A* zum *E* hinabsinkt. In Takt 41–44 folgt eine weitere melodische Variante der ersten Reihe, die von der Bratsche in einer freien, rhythmisch differenzierten Imitation begleitet wird. In der Melodie fehlt allerdings der zweite Reihenton *D*. Er fehlt auch in der letzten, aus den Reihent $\ddot{o}$ nen 1 und 3–8 gebildeten Melodielinie (Takt 45–50), erscheint dann aber in Septim- und Nons $\ddot{u}$ ndung zum Schlußt $\ddot{o}$ n *Es*. Auch hier legt



Veress auf die melodisch-klangliche Struktur mehr Gewicht als auf die Reihenordnung. Von Takt 49 an erklingt ferner die Grundform der ersten Reihe auf *Fis* im Baß, und die zu ihr führende Wendung *G–A–Gis* (Takt 47–48) deutet auf den Reihenschluß voraus. Daß am Schluß des Werkes die Melodie-Reihe vorherrscht, beleuchtet nochmals das beschriebene Abhängigkeitsverhältnis der beiden Reihen.

Die hier nur angedeutete Reihenanalyse läßt dem Werk gegenüber eine Distanz bestehen. Der „Schlüssel“ der Reihen erschließt allein die Außenseite, hinter der sich ein auf diesem Wege unzugänglicher Kern verbirgt. Die Musik entstammt nicht dem Reihendenken, sondern ist anderer Herkunft, so selbstverständlich die Kompositionstechnik auch angewendet wird. Äußeres Zeichen dafür ist, daß so wesentliche Stellen wie der Einsatz des Soloinstruments im ersten Satz und der Beginn des dritten nicht erfaßt werden können. Dort verdichtet sich aber die musikalische Ausdruckskraft – der reihentechnisch komplizierte Anfang des zweiten *Molto allegro* erscheint demgegenüber von viel geringerer Intensität.

Die beiden genannten Stellen hängen miteinander zusammen, denn die Oboe beginnt im ersten Satz mit derjenigen Wendung, die das Zentrum des ersten, rezitativisch freien Teils des *Andante parlando* bildet, und die Großterz-Kleinterz-Intervallik prägt sowohl die dann folgende Figur wie den Anfang der *Ballata*. Die Melodie klingt zudem deutlich an den ersten Satz des *Trio per violino, viola, violoncello* (1954) an<sup>3</sup>.

#### Beispiel 8

The image shows three staves of musical notation. The first staff, labeled 'I', contains a melodic line with a series of notes and rests. The second staff, labeled 'III', shows a more complex melodic line with triplets and a tremolo-like effect. The third staff, labeled 'Trio', shows a simpler melodic line. The notation is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Wägt man die beiden Stellen in der *Passacaglia* gegeneinander ab, so erscheint der Beginn des dritten Satzes ausdrucksvoller, denn im ersten erklingt die Melodie über dem festen *Passacaglia*-Fundament, während sie sich im dritten aus eigener Kraft entfaltet<sup>4</sup>.

Der erste Teil des dritten Satzes ist zweigliedrig angelegt (Takt 1–9, Takt 10–15); der zweite Abschnitt ist eine verkürzte, durch das Tremolo der Violinen II und die sich aufwärts schiebenden *Pizzicato*-Akkorde (vgl. das *Allegro* im vierten Satz) klanglich intensivierte und um die abschließend-weiterführende Wendung in Takt 14–15 erweiterte Wiederholung des ersten. Dieser baut sich aus sieben rezitativischen Wendungen auf; aus dem beginnenden Terzruf geht dabei in variativer Entfaltung der fallende Melodiegestus hervor (s. Notenbeispiel 9). Dies ist das eigentliche Zentrum des Werks. Aus dem ersten Terzruf entsteht die Melodiereihe: Die Tonfolge *e'–c'–es'* wird vom *Pizzicato*-Klang *D–A* begleitet, und indem dessen tiefster Ton bei der Wiederholung (Takt 10) dem Ruf eingegliedert wird, bildet sich die erste Viertongruppe der Reihe. Da bei der Wiederholung ferner der Hochton *as'* des ersten Abschnitts durch *a'* überhöht und dieses wiederum durch *b'* und *c'*

<sup>3</sup> Die formale Anlage des Streichtrio-Satzes läßt einige an den ersten und zweiten Satz der *Passacaglia concertante* erinnernde Züge erkennen.

<sup>4</sup> Eine Variante der Melodie erklingt im Mittelteil des dritten Satzes (Takt 38), aus einem großen, in einer Doppelschlagfigur der Solo-Violine gipfelnden Orchesteraufschwung hervorgehend und von der das Ende dieses Teils ankündigenden raschen *Pizzicato*-Bewegung gefolgt.

## Beispiel 9

The musical score for Example 9 consists of seven staves. The first three staves are grouped together, and the last four staves are grouped together. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes dynamic markings like 'mf' and 'f'.

umspielt wird (Takt 11), zeichnet sich die Weiterführung der Reihe ab. Die Reihenergänzung bildet dann die an das *B-A-C-H*-Symbol erinnernde chromatische Viertongruppe. Auch zur Grundtonalität *G* besteht eine doppelte Beziehung: Zum einen ist die Tonkonstellation *E-G-Es* die Krebsumkehrung von *E-C-Es*, der Zentralton also ebenfalls der Terzstruktur einzufügen, und zum andern steht der dritte Satz in *E* – das wird durch die wiederholten, formal gliedernden Akkorde *E-H-fis* (Takt 14, Takt 19, Takt 27 und Takt 49) verdeutlicht –, schließt aber in *Gis*, und *G-E-Gis* ist die transponierte Umkehrung von *E-C-Es*. Die Bedeutung des Tons *E* in der tonalen Disposition erhellt auch aus dem Beginn des ersten *Molto allegro* und den Takten 37–40 des *Poco più mosso*, beides im vierten Satz. Der Klangaufbau im *Molto allegro rumoroso* des zweiten Satzes zeigt diese Beziehungen im Detail: der Klang baut sich aus den Tongruppen *es''-g''-e''-b'* und *a'-f'-as'-d'* auf.

Die *Passacaglia concertante* entfaltet sich aus der rezitativischen Melodik der *Ballata*; sie wird zum großen, vielgestaltigen Rahmen, der den unmittelbaren Ausdruck jenes Gestus einfaßt. So genügt es, die einzelnen Teile knapp auszuführen; breiteren Raum nimmt allein der dritte Satz ein, in dem sich die Linien und Klänge gleichsam ungehindert entfalten, als musikalische Antwort auf den rezitativischen Gestus. Veress sagte einmal gesprächsweise, er wisse bei der Konzeption eines Werkes als erstes um dessen Dimensionen; dies spiegelt sich eindrucksvoll im vorliegenden Werk.

---

## BERICHTE

---

### Internationale Frescobaldi Conference in Madison/Wisconsin vom 8. bis 10. April 1983

von Friedrich W. Riedel, Mainz

Anläßlich des vierhundertjährigen Geburtstages von Girolamo Frescobaldi (1583–1643) hatte die School of Music der University of Wisconsin-Madison Musik- und Kunsthistoriker aus den USA, Kanada, Großbritannien, Italien und der Bundesrepublik Deutschland zu einem dreitägigen Symposium über den römischen Organisten und seine Umwelt eingeladen. Die erste Sitzung stand unter dem Generalthema *Biography and Patronage*. Frederick Hammond (Los Angeles) referierte über *The current state of biographical Frescobaldi research*, Claudio Annibaldi (Rom) über *The „Ritratto“ of Frescobaldi: some problems of biographical methodology*, Susan Parisi (Urbana/Illinois) über *Licenza alla Mantovana, Frescobaldi, and the recruitment of musicians for Mantua, 1612–1615*.

Das Schwergewicht der Referate und Diskussionen lag in Fragen des Kompositionsstils von Frescobaldi, seinen Vorläufern, Zeitgenossen und Schülern. *Frescobaldi's reworked ensemble Canzonas* waren der Gegenstand der Ausführungen von John Harper (Oxford); Emilia Fadini (Mailand) sprach über *L'aspetto retorico del linguaggio frescobaldiano*, John W. Hill (Urbana/Illinois) über *Frescobaldi's Arie and the musical circle around Cardinal Montalto*, Sergio Durante (Ferrara) über *Contrapunto artificioso in the time of Frescobaldi*. W. Richard Shindle (Kent) beschäftigte sich mit den Vokalkompositionen von Frescobaldis Vorgänger Ercole Pasquini, Friedrich W. Riedel (Mainz) referierte über *Influence and tradition of Frescobaldi's works in the transalpine countries*. Dem wechselseitigen stilistischen Einfluß zwischen Frescobaldi und anderen Komponisten waren die Referate von Victor A. Coelho (Los Angeles) über *Giovanni Geronimo Tedesco, Alessandro Piccini and the role of the Tiorba in the Toccatas of Frescobaldi* und James Ladewig (Wellesley) über *Frescobaldi's Variation Canzonas: fruit of the Ferrarese-Neapolitan connection*, ferner der Beitrag von Anthony Newcomb (Berkeley) über *Anonymous Ricercari of the Bourdeney Codex* gewidmet.

Eine rege Diskussion riefen die Referate über die Aufführungspraxis und ihre Voraussetzungen hervor: James H. Moore (Chicago) untersuchte den *Liturgical use of the organ in seventeenth-century Italy*, Don O. Franklin (Pittsburgh) *The meaning of the time signs in Frescobaldi's Cento Partite*, Etienne Darbellay (Québec) *Tempo relationships in Frescobaldi's Primo Libro di Capricci*. Ergänzend dazu berichtete Margaret Murata (Irvine) über *P. F. Valentini on Tactus and Proportion (Rome 1643)*.

Der kulturgeschichtliche Umkreis kam vor allem in einer besonderen Sitzung über Kunst, Musik und Theater in der Welt des Frühbarock zum Ausdruck. Irving Lavin (Princeton) hielt einen Vortrag über *The unity of the arts and the early baroque opera house*, Richard E. Spear (Oberlin) präsentierte eine *Case study in the relationship between art and music in the early seicento*, Herbert Kellman (Urbana/Illinois) brachte interessante Hypothesen über *The Magdalen of Heinrich Schütz and Georges de La Tour (and Frescobaldi)*.

Besonders erfreulich an dieser von Alexander Silbiger (Madison) hervorragend organisierten Tagung war die enge Verbindung von Wissenschaft und Praxis. Die meisten Referenten trugen ihre Demonstrationen selbst am Instrument vor, eine Reihe von Konzerten mit exquisiten Programmen aus der Welt des Frühbarock (z. B. „An evening at the Barberini Palace“ mit Madrigalen, Canzonen und Intermedien) und ausgezeichneten Interpreten (z. B. Alan Curtis, Frederick Hammond, Five Centuries Ensemble) gab den adäquaten künstlerischen Rahmen. Die genaue Beobachtung der originalen Aufführungspraxis und die Verwendung guter Kopien historischer Instrumente rief eine sehr lebendige Wirkung dieser Musik hervor, für deren Wiedererweckung damit wichtige Impulse gegeben wurden.

## Hasse e la musica del suo tempo Symposion in Siena

von Helga Lühning, Bonn

In das Jahr 1983, Gedenkjahr für so viele Große, fällt auch der 200. Todestag Johann Adolf Hasses, der als sächsischer Hofkapellmeister die Dresdener Oper zum ersten Mal zu europäischem Ansehen führte. Heute ist das Urteil über die Bedeutung Hasses offen – offener denn je, weil einer Neuorientierung besser zugänglich als in den für die Operngeschichtsschreibung so folgenreichen zwanziger Jahren. So war das Jubiläum für die Veranstalter des Symposions, das vom 1. bis 5. September 1983 im Palazzo Chigi Saracini abgehalten wurde – für die Accademia Chigiana in Siena und die Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, insbesondere deren Leiter Friedrich Lippmann –, nicht viel mehr als ein äußerlicher Anlaß. Der tatsächliche und einzig legitime Grund für die Themenwahl dürfte darin gelegen haben, daß in den letzten etwa eineinhalb Jahrzehnten das Interesse an dieser Epoche gewachsen ist und eine ganze Reihe detaillierter Forschungsarbeiten entstanden, die neue Aspekte eröffnen. Das Deutsche Historische Institut hat viele dieser Arbeiten gewissermaßen unter seine Fittiche genommen; es brauchte nur seine eigenen Autoren einzuladen, um einen Kreis von Fachleuten zu versammeln. „Externe“ waren freilich nicht ausgeschlossen.

Die Opera seria stand im Mittelpunkt. Der Eröffnungsvortrag von Stefan Kunze legte nachdrücklich die zentralen Probleme dar: Als Oper ist auch die Opera seria primär Gegenstand der Musikgeschichte. Ihre Musik ist jedoch eingebunden in ein Netz von gesellschaftlichen, theaterpraktischen und dramaturgischen Bedingungen und Funktionen. Gerade in ihrem Verzicht auf Autonomie, der sich aus musikhistorischer Sicht als Schwäche darstellt, lag einstmals die Stärke ihrer Position. Gleichzeitig sind aber die Einwirkungen der musikalisch-satztechnischen Strukturen auf die dramatischen Ausdrucksformen unverkennbar. Francesco Degrada befaßte sich mit dem prominenten Thema *Hasse e Metastasio*; Sieghart Döhring und Friedrich Lippmann gingen mit Gerbers Hasse-Bild ins Gericht; Reinhard Wiesend, Sven Hansell, Sabine Henze-Döhring, Martin Ruhnke und Helga Lühning sprachen über verschiedene übergreifende Faktoren der dramatischen und musikalischen Gestaltung.

Die Referate über Hasses Intermezzi (Gordana Lazarevich, Franco Piperno), über die noch weniger bekannte Kirchenmusik (Wolfgang Witzemann, Leopold Kantner, Paolo Isotta) und über Hasses Einfluß auf Haydn (Georg Feder) mußten erst einmal einen Überblick geben, waren aber nicht minder interessant und kenntnisreich. Das Oratorium und die Instrumentalmusik schließlich waren nur im musikalischen Rahmenprogramm vertreten.

Eine für die Erforschung der Vokalmusik des 18. Jahrhunderts, vor allem der Oper, immer noch unzureichend gelöste Aufgabe ist die Erfassung der Quellen. Ortrun Landmann (Dresden) und Francesco Degrada (Mailand), die die beiden wertvollsten Sammlungen von Musikhandschriften der Hasse-Zeit wissenschaftlich betreuen, stellten grundsätzliche Überlegungen zur Erschließung und Auswertung des erhaltenen Materials an. Mehrere Vertreter italienischer Bibliotheken berichteten über deren Bestände.

Eine rundherum gelungene Veranstaltung, von der außerordentlich viele Anregungen ausgegangen sind. Die Referate werden in einem der nächsten Bände der *Analecta musicologica* veröffentlicht.

## Symposium „Parola, musica, scena“, 15. bis 17. September 1983 in Venedig

von Reinhard Wiesend, Würzburg

Nachdem der alljährliche Opern-convegno der venezianischen Fondazione Giorgio Cini 1982 einen Kreis von Spezialisten für das Musiktheater Metastasios zu fruchtbarem Gespräch zusammengeführt hatte, war in diesem Jahr der Rahmen bewußt weit gespannt. Das Motto wurde allgemein als Aufforderung verstanden, Beziehungen und Verbindungen zwischen musikdramatischen Grundelementen nachzugehen. So beschäftigten sich drei Referate mit dem Verhältnis von szenischer Anweisung im Libretto und Realisation im Bühnenbild: Wolfgang Greisenegger (Wien) sprach über *Zauberflöten*-Inszenierungen seit 1791, Sabine Henze-Döhring (Rom) über Bertojas Ausstattung des *Guglielmo Tell* (Turin 1840) und Mercedes Viale Ferrero (Turin) über die Didaskalien in Libretti von Felice Romani.

Eine andere Gruppe von Referaten reflektierte das Problem der Übersetzung von Operntexten und damit auch der Eigenheiten der jeweiligen Sprache: Gianfranco Folena (Padua) sprach über einschlägige Theorien von Joseph Addison, Silke Leopold (Berlin/West) wies auf die prinzipielle Bedeutung von italienischer und englischer Sprachstruktur für Kompositionsweisen Händels hin, Pierluigi Petrobelli (Rom) stellte Eugenio Montale als Opernübersetzer vor, und Julian Budden (London) sprach über englische Verdi-Libretti. Gilles de Van (Paris) stellte das Problem der Übersetzung von Verdi-Opern ins Französische dar, die Behandlung des Französischen in Glucks Wiener opéras comiques war das Thema von Bruce Alan Brown (Berkeley). Wolfgang Osthoff (Würzburg) behandelte Goethes Übersetzung der farsa *La Maga Circe* von Anfossi, Anna Maria Morazzoni (Reggio Emilia) sprach über Werfels Verdi-Bearbeitungen; über Übersetzungen und Bearbeitungen italienischer Opern für das Gänsemarkttheater in Hamburg referierte Klaus Zelm (Bochum).

Das Wort-Ton-Verhältnis war Leitfaden auch für die übrigen Referate. Linguistisch-systematische Reflexionen steuerten Marcello Pagnini (Florenz) und Piero Santi (Mailand) bei; Enrico Fubini (Turin) sprach über die Situation um 1600, Paolo Fabbri (Ravenna) über Giuseppe Gaetano Salvadoris Reflexionen zur Oper des frühen Seicento. Beobachtungen zur Wechselbeziehung von satztechnischem Fortschritt und Inhaltsdarstellung teilte Reinhard Wiesend (Würzburg) anhand von Galuppi-Vertonungen einer Metastasio-Arie mit, Georg Feder (Köln) berichtete über die Rekonstruktion des Librettos zu Haydns *L'anima del filosofo*. Franco Piperno (Pesaro) stellte die geistliche Parodie der opera buffa *Nina pazza per amore* von Anfossi vor, Renato di Benedetto (Parma) sprach über das Wort-Ton-Verhältnis in Sartis *Alessandro e Timoteo*. Friedrich Lippmann (Rom) ging den Beziehungen von Vers und musikalischem Rhythmus im Sette- und Ottocento nach, Piero Weiss (New York) reflektierte, von Beobachtungen Dallapiccolas ausgehend, die Librettosprache desselben Zeitraums, und Gian Paolo Minardi (Parma) schließlich sprach über Möglichkeiten des Wort-Ton-Verhältnisses in der neuesten Musik. Die gesammelten Beiträge sollen in der von der Fondazione herausgegebenen Reihe erscheinen.

## Internationaler Rameau-Kongreß in Dijon, 22. bis 24. September 1983

von Christian Berger, Kiel

Rund fünfzig Wissenschaftler trafen sich in Dijon, um Rameau zu seinem 300. Geburtstage ihre Reverenz zu erweisen. In zahlreichen Referaten machte sich die Vorbereitung der neuen Rameau-Gesamtausgabe deutlich bemerkbar. Der analytischen Auseinandersetzung mit dem Werk waren denn auch nur vier, also knapp ein Zehntel der Beiträge gewidmet – darunter die beiden deutschen.

Gegenüber dieser etwas einseitigen Gewichtung der im engeren Sinne musikwissenschaftlichen Themen war es ein besonderes Verdienst dieses Kongresses, den Blick auf jene Aspekte zu lenken, die das Werk Rameaus mit den vielfältigen Problemen und Fragestellungen des 18. Jahrhunderts verbinden. Ausgehend von den theoretischen Schriften nahm die Diskussion ästhetischer und philosophischer Fragen einen breiten Raum ein, und von literaturwissenschaftlicher Seite wurden mit der Untersuchung der Libretti wichtige Voraussetzungen für das Verhältnis von Musik und Sprache aufgezeigt. Ein ganzer Tag war schließlich den Bereichen Tanz und Inszenierung gewidmet, wobei deutlich wurde, wie notwendig und fruchtbar der Blick auf diese oft vernachlässigten Bereiche für die Musikwissenschaft sein kann. Insofern wird der Kongreßbericht nicht nur eine Jubiläumsschrift sein, sondern vielfältige Anregungen für die weitere Beschäftigung mit diesem Komponisten vermitteln. Hervorzuheben wäre noch neben der mustergültigen Vorbereitung der Tagung die großzügige Betreuung durch die Société Jean-Philippe Rameau und die Stadt Dijon.

## Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Marburg, 2. bis 5. Oktober 1983

von Manfred Hermann Schmid, München

Das Programm der Tagung war von Jubiläen bestimmt: Wagner, Brahms, Webern. Allen drei Themenkreisen blieb gemeinsam, daß sie nicht diskutiert wurden, sei es aus Zeitknappheit (Webern), mangelnder Teilnahme (Brahms) oder fehlender Aufforderung (Wagner).

Es begann mit einem Vortrag von Klaus Kropfinger zum Thema *Zeitbewußtsein und Zeitgestaltung Richard Wagners*. Kropfinger belegte seine These von Wagners „komplexem“ Zeitbegriff, der Vergangenheit und Zukunft zu einer Einheit zusammenzwingen kann, anhand von zahlreichen Aussagen Wagners (doch auffallenderweise ohne Nennung von Nietzsches Bericht über die Grundsteinlegung in Bayreuth) und suchte darüber hinaus darzulegen, wie ein solches Zeitbewußtsein Einfluß auf die Konzeption der großen Werke von *Tristan bis Parsifal* nimmt. Der enttäuschte Wunsch, die eigene Arbeit zitiert zu hören, diktiert mir die Bemerkung, daß Kropfinger auf das Einbeziehen von Literatur weitgehend verzichtet hat.

Das erste Kolloquium (Leitung: Elmar Budde) war Anton Webern gewidmet. Während Christoph von Blumröder in einem allgemeineren Überblick Fragen um Webern und die serielle Musik einzukreisen suchte, stellte Volker Scherliess am konkreten Beispiel Strawinskys den Einfluß Weberns auf die Musik nach 1945 dar und konnte plausibel machen, daß eine eher abwertende Bemerkung Adornos („Das Prinzip der entwickelnden Variation, das zur Zwölftontechnik führte und sie zugleich begründete, kennen die Reihenpartituren Strawinskys so wenig wie seine früheren“), gegen den Strich gelesen, eine „höhere Wahrheit“ enthält. Fragen der musikalischen Analyse wurden in zwei Referaten erörtert. Uwe Höll ließ leider nur wenig Möglichkeit, die Fülle von Beobachtungen zum Streichquartett von 1905 nachzuvollziehen. Ob die herausgearbeiteten Punkte zur Konstruktion stichhaltig sind, kann ein sorgfältiger Leser nach dem Studium zahlreicher Schemata beurteilen. Der Hörer muß bei Tabellen passen, auch wenn sie projiziert werden. Klaus Döge konzentrierte sich geschickt auf einen relativ kleinen Ausschnitt von Weberns Orchesterstücken op. 6 und demonstrierte gegenüber den vertrauten Konstruktionsanalysen, daß auch ein ganz anderer Ansatz, der die spätromantisch expressive Seite verfolgt, zu wertvollen Erkenntnissen beitragen kann. Die beiden letzten Referate von Gösta Neuwirth und Sigrid Wiesmann beschäftigten sich mit Biographie und Ästhetik. Sigrid Wiesmann bettete Weberns „ethisches Anliegen“ über den zentralen Begriff Weltanschauung in Ferdinand Ebners philosophischen Entwurf ein, um so zu zeigen, daß Webern die Zwölftontechnik nicht als subjektive Erfindung, sondern „als im Wesen der Musik enthaltenes Gesetz“ erscheinen mußte.

Das Brahms-Kolloquium (Leitung: Christian Martin Schmidt) begann verheißungsvoll mit einem im Titel zwar unglücklichen, aber methodisch durchdachten und klar dargelegten Referat *Zur*

*Entstehung harmonischer Archaismen bei Brahms* von Joachim Thalmann. Im weiteren Verlauf war von Brahms' Schaffen zunehmend weniger die Rede, die Thematik schwenkte allein auf „Rezeption“ ein (Susanne Popp: *Reger in der Brahms-Nachfolge*, Christian Martin Schmidt: *Die Brahms-Rezeption bei Schönberg und seinem Kreis*, Giselher Schubert: *Ablehnende Brahms-Rezeption durch jüngere Komponisten der zwanziger Jahre*). Im letzten Beitrag von Horst Weber war dann von Brahms nur noch als Ordensträger und Kulturpolitiker die Rede.

Unabhängig von Jahreszahlen galt ein drittes Kolloquium (Leitung: Helmut Hucke) *Neuen Entwicklungen in der musikalischen Mittelalterforschung*. Referate und Diskussion zeigten – trotz eines Einwurfs, wonach man niemandem Mittelalterforschung anraten könne –, daß das Fach Musikwissenschaft hier eine fundierte Basis hat, was wiederum anders als bei den Bereichen des Fachs, die sich erst ihr Recht erkämpfen müssen, in viel freierer Weise neue Aspekte erlaubt, mit denen die Referenten ihr Publikum dann auch verblüfften. Leo Treitler vermutete hinter frühen Neumenschriften eine Funktion, die aus unserer Vorstellung von Schrift weitgehend verschwunden ist: das „Indikatorische“ bzw. das Hinweisen auf bestimmte Punkte wie Kadenz und Interpunktion, was das bekannte Phänomen partieller Neumierung eher erklären kann als bisherige Theorien. Theodor Göllner ging den verschiedenen Stadien der Notenschrift im Zusammenhang mit Mehrstimmigkeit nach und unterschied Aufzeichnungen, die sozusagen „post festum“ erfolgt sind, von solchen, wo das Mittel der Schrift Voraussetzung für die Entstehung eines Musikstücks war. In der Diskussion schien mir allerdings gerade der wesentliche Punkt, wonach mit äußerst komplizierten und vielfältigen Wechselbeziehungen zu rechnen ist, zugunsten einer schwarz/weiß-Entscheidung verlorengegangen zu sein. Wulf Arlt rollte die mittelalterliche Musikgeschichte von hinten auf, als er an einer Chanson von Dufay zeigte, daß hier Ausdruckselemente des Textes beachtet sind, wie wir es erst bei Josquin erwarten, um dann schrittweise zurückzugehen und darzulegen, daß derart „subtiles Eingehen auf Text“ ältere Tradition speziell im französischen Lied habe, aber auch bei lateinisch textierten Stücken, ja bis in den Choral hinein zu verfolgen sei. Fritz Reckow plädierte schließlich für eine Lektüre der theoretischen Schriften unter möglichst weiten Aspekten. An drei kurzen Beispielen verwies er auf grundverschiedene Arten der Begründung von Regeln und zog daraus den Schluß, daß Theorie im Nach-denken nicht nur verspätet sein, sondern manche Entwicklung auch durch Betonung bestimmter Kategorien provoziert haben könne – komplexe Zeitvorstellung also nicht nur bei Wagner, sondern auch bei der Musikwissenschaft.

## Im Jahre 1983 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen\*

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

**Berlin. Freie Universität.** Hans Otto Korth: Studien zum Kantilenensatz im frühen 15. Jahrhundert. – Frauke Otto geb. Franck: Untersuchungen zur Jean Paul-Rezeption Robert Schumanns.

**Berlin. Technische Universität.** Jürgen Engelhardt: Gestus und Verfremdung. Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht/Weill. – Michael Fend: Das erste Buch der „Istitutioni harmoniche“ von Gioseffo Zarlino. – Lotte R. Thaler: Zum Organismus-Modell in der Theorie der musikalischen Form im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert.

**Bonn:** Dörte Bäumer: Victor Goldschmidts Harmonielehre der Kristalle. – Günter Hartmann: Die Orgelmusik Sigfrid Karg-Elerts. – Ulrich Konrad: Otto Nicolai (1810–1849) – Studien zu Leben und Werk. – Ruth Michels-Gerber: Schmied und Musik. – Wolfgang Plyn: Die Hemiole in der Instrumentalmusik von Johannes Brahms.

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

**Erlangen.** Gerhard Weinzierl: Das Messenschaffen des Fürstbischöflich-Bamberger Hoforganisten Georg Arnold (1621–1676).

**Frankfurt.** Thomas Ehrle: Die Instrumentation Felix Mendelssohn-Bartholdys. – Egizia Olshausen-Rossi: Zur Funktion von Sprache und Musik in Bernd Alois Zimmermanns Requiem für einen jungen Dichter.

**Freiburg.** Renate Brandmüller: Kinderimprovisationen. Zur musikalischen Produktivität bei Kindern im Alter von 6 bis 11 Jahren. Erfahrungen aus Improvisationskursen an einem Jugendzentrum. – Peter Mráz: Leitende Lernziele des Schulfaches Musik der Gegenwart und die Möglichkeit seiner Legitimation. – Heinz Dieter Sommer: Hermann Kretzschmar. „Modell“ einer praxisorientierten Musikwissenschaft. – Alexander Villinger: Die Beatles-Songs: Analyse zur Harmonik und Melodik.

**Graz.** Herbert Relinger: Charles Mingus.

**Hamburg.** Rainer Franke: Richard Wagners Züricher Kunstschriften. Politische und ästhetische Entwürfe auf seinem Weg zum Ring des Nibelungen. – Heinz Gramann: Die Ästhetisierung des Schreckens in der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts. – Hans Nautsch: Friedrich Kalkbrenner. – Lutz Lesle: Der Musikkritiker – Gutachter oder animateur? Aspekte einer publikumpädagogischen Handlungstheorie der Musikpublizistik.

**Heidelberg.** Wolfgang Ebling: Georg Gottfried Gervinus und die Musik.

**Innsbruck.** Josef Oberhuber: Kirchenmusikalische Praxis in Südtirol um 1980.

**Kiel.** Carmen Debryn: „Vom Lied zum Kunstlied“. Eine Studie zu Variation und Komposition im Lied des frühen 19. Jahrhunderts.

**Köln.** Armindo da Luz Borges: Duarte Lobo, 156?–1646. Studien zu seinem Leben und Schaffen. – Josef Dahlberg: Studien zur geistlichen Chormusik Heinrich Lemachers (1891–1966) unter besonderer Berücksichtigung ihrer liturgischen Funktion. – Helmut Fleinghaus: Die Musikanschauung des Erasmus von Rotterdam. – Annette Gerstner: Die Klavierlieder Engelbert Humperdincks. – Walter Haas: Studien zu den l'homme armé-Messen des 15. und 16. Jahrhunderts. – Lutz-Werner Hesse: Studien zum Schaffen des Komponisten Ralph Vaughan Williams. – Bernd Scherers: Studien zur Orgelmusik der Schüler César Francks. – Claudia Valder-Knechtges: Die Kirchenmusik Andrea Luchesis. Studien zu Leben und Werk des letzten kurkölnischen Hofkapellmeisters.

**Mainz.** Konrad-Jürgen Kleinicke: Das kirchenmusikalische Schaffen Vincenzo Righinis mit Beiträgen zur Biographie des Komponisten.

**München.** Elisabeth Diederichs: Die mehrstimmige Lauda im 15. Jahrhundert. – Johann Herczog: Die Entstehung der Battaglia als musikalische Gattung. – Julia Liebscher: Das italienische Kammerduett. Beiträge zum Generalbaßduett in Deutschland und Italien. – Gabriele Meyer: Untersuchungen zur Form in Beethovens Klaviersonaten op. 2 Nr. 1, op. 79 und op. 110. – Rufina Orlich: Die Parodiemesen Orlando di Lasso. – Helga-Maria Palm: Wagners „Lohengrin“. Untersuchungen zur Sprachbehandlung. – Stephan Schmitt: Arbeitslieder auf Mallorca. – Inka Stampfl: Georg Muffats Orchesterkompositionen.

**Münster.** Mattias Henke: Johannes Küffner. Leben und Werk des Würzburger Musikers im Spiegel der Geschichte. – Wolf Kalipp: Die westfälische Orgelbauerfamilie Vorenweg-Kersting (1784–1879). – Burckhard Löher: Strukturwissenschaftliche Darstellung der ersten und letzten Sätze der sechs Streichquartette op. 76 von Joseph Haydn. – Ulrich May: Elektrische Saiteninstrumente in der populären Musik. Entstehung, Konstruktion und Akustik der elektrischen Gitarre und verwandter Instrumente. – Gerd-Heinz Stevens: Das Wunderkind in der Musikgeschichte.

**Oldenburg.** Herbert Wiedermann: Beiträge zu einer Klavierdidaktik für Erwachsene anhand neuer Erkenntnisse der Gehirnforschung.

**Saarbrücken.** Klaus Leidecker: Zauberklänge der Phantasie. Musikalische Motive und gesungene Verse im europäischen Märchengut.

**Wien.** Eva Kitzler: Joseph Drechsler und seine Kirchenmusik. – Erich Wolfgang Partsch: Artifizialität und Manipulation. Studien zu Genese und Konstitution der „Spieloper“ bei Richard Strauss unter besonderer Berücksichtigung der „Schweigsamen Frau“. – Teresa Reichenberger: Joseph Weigls italienische Opern. Mit einem biographischen Nachtrag. – Heidelinde Rudy: Studien zum Opferschaffen von Stefano Pavesi. – Waltraud Zauner: Studien zu den musikalischen Bühnenwerken von Julius Bittner. Mit Beiträgen zur Lebensgeschichte des Komponisten.

**Zürich.** Silvain Guignard: Frédéric Chopins Walzer – eine text- und stilkritische Studie.



---

## BESPRECHUNGEN

---

*Ferienkurse '80. Mainz: Schott-Verlag 1980. 102 S. (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. XVIII.)*

Mit der Edition dieses Bandes beendet Ernst Thomas seine sich über neunzehn Jahre erstreckende Arbeit für das Darmstädter Internationale Musikinstitut in einer Zeit, in der die von Darmstadt ausgegangene Entwicklung der Neuen Musik zu verblässen beginnt und historische Züge annimmt. Selbstverständlich kann dieser Sachverhalt nicht gegen die fruchtbare Arbeit von Thomas ausgespielt werden; vielmehr hat er es verstanden, die Institution „Darmstadt“ dieser Entwicklung zu öffnen, ohne auch nur den Anschein einer eifertigen Anpassung zu erwecken.

Der vorliegende Band trägt doppelten Dokumentationscharakter. Zum einen werden die 30. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik von 1980 minutiös dokumentiert. Publiziert werden der genaue Kursplan, die Programme aller Konzerte mit den Einführungstexten der Komponisten, Photographien der Dozenten und Interpreten, eine Teilnehmerstatistik sowie vier Beiträge von Komponisten. Wolfgang Rihm (*Verständlichkeit und Popularität – künstlerische Ziele?*) nennt „Verständlichkeit“ das „Ziel“ für den Komponisten schlechthin und differenziert so gleich: „Verständlichkeit als Ziel künstlerischer Arbeit allein genügt selbstverständlich nicht. Wichtiger ist allemal das, was verstanden werden soll. Aber bei dem musikalischen Kunstwerk fällt das zusammen mit dem Vorgang, wie verstanden wird“ (S. 62). Wolfgang von Schweinitz (*Vom Komponieren*) arbeitet der „Diffamierung rationaler Reflexion als Kontrollinstanz“ (S. 66) entgegen und rühmt Beethovens Skizzentchnik als nachstrebenswertes Ideal. Salvatore Sciarrino (*Prima Sonata per pianoforte*) teilt grundsätzliche Überlegungen anlässlich seiner *1. Klaviersonate* mit, und Tristan Murail (*La Révolution des Sons Complexes*) beschreibt neue elektro-akustische Erweiterungen des Klangreiches. Der Techniker Ludwig Klapproth (*Warum Technik bei den Ferienkursen?*) berichtet schließlich über neue Erfahrungen bei der Aufnahme, Speicherung und Wiedergabe von vor allem Neuer Musik. Dieser

Teil des Bandes macht schmerzlich bewußt, daß ähnlich zuverlässige Dokumentationen etwa aus den frühen fünfziger Jahren fehlen.

Zum andern wartet eine Dozenten- und Auführungsstatistik 1962–1980 mit beeindruckenden Zahlen auf, die die Existenzberechtigung des Darmstädter Instituts überzeugend nachweisen: In jenem Zeitraum wirkten nicht weniger als 96 Dozenten in Darmstadt; 713 Werke wurden aufgeführt, davon 228 als Uraufführungen. Thomas ist es gelungen, die beiden Grundprinzipien seiner Arbeit zum Wohle aller Neuen Musik durchzuhalten: „Auf dem Gebiet der Interpretation Neuer Musik Kontinuität zu wahren, die schulebildend wirken kann; auf dem Gebiet der Komposition der jungen Begabung zum Durchbruch zu verhelfen.“

(August 1983)

Giselher Schubert

*Black Music Research Journal. 1980. Editor Samuel A. FLOYD jr. Nashville/Tennessee: Fisk University (1981). 119 S.*

Der Band enthält acht in Thematik und Niveau unterschiedliche Beiträge. Gemeinsamer Nenner ist die Beschäftigung mit Fragen zur Musik der schwarzen Bevölkerung in Amerika. Der Titel des Journals gibt also Anlaß zu Mißverständnis: Unter „schwarzer Musik“ wird nicht die Musik Schwarzafrikas verstanden.

Von der Schwierigkeit, zu definieren, was „schwarze amerikanische Musik“ sei, handelt der Beitrag von Samuel A. Floyd. Schwarze Musik spiegele die Grundgegebenheiten der afro-amerikanischen Erfahrung in den Staaten wieder (S. 4), heißt es dort recht pauschal. Über die Grundgegebenheiten erfährt man nämlich kaum Näheres. Und im Zusammenhang mit einer Analyse der *Songs of Separation* von W.G. Still spricht Orin Moe einfach von der „weißen klassischen Musik“ (S. 35), der nun eine „schwarze klassische Musik“ gegenübergestellt werden soll. Hier gebe es noch viel zu erforschen, meint Lucius R. Wyatt, und er belegt dies mit einer acht

Seiten umfassenden „ausgewählten Bibliographie“. Gleichwohl, der Beigeschmack von Schwarz-Weiß-Malerei bleibt.

Wesentlich weniger problematisch, weil weniger ideologisch präokkupiert, sind die weiteren Beiträge des Bandes: eine interessante Studie über eine nicht-kommerzielle Gospel-Gruppe von Burt Feintuch unter besonderer Berücksichtigung des sozialen Umfeldes. „Sie leben das Leben, das sie besingen“ (S. 48), lautet sein Fazit. Mellonee Burnim gibt einen fundierten Überblick über neuere wissenschaftliche Veröffentlichungen zum Gospel, James Standifer untersucht musikbezogene Verhaltensweisen Schwarzer und fordert seine Kollegen zu vorurteilsloser, wertfreier Betrachtungsweise auf. Einen instruktiven Artikel über „Rhythm and Blues“ und dessen Bedeutung etwa für den „weißen“ Rock'n Roll hat Arnold Shaw vorgelegt, und eine auführliche Besprechung der Smithsonian Collection of Classic Jazz (Kassette mit 6 Langspielplatten und Begleitheft von Martin Williams) von John C. Nelson rundet den Inhalt des Journals ab. Nelson empfiehlt die Kassette als „ein Muß“; etwas, das man von dieser Nummer des Black Music Research Journal nicht gerade behaupten kann.

(Mai 1982)

Helmut Rösing

*Musik-Index zur „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode“, 1816–1848, zusammengestellt von Clemens HÖSLINGER. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katz-bichler 1980. 186 S. (Publikationen der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Band 4.)*

Die zunächst als *Wiener Moden-Zeitung*, dann seit 1817 als *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* von Johann Schickh und nach dessen Tode (1835) von Friedrich Witthauer redigierte Zeitschrift spiegelt eine wesentliche Epoche des Wiener kulturellen Lebens im allgemeinen und des Wiener Musiklebens im besonderen wider. Sie hat als ein führendes Organ österreichischer Kulturgeschichte neben Bäuerles *Wiener Theater-Zeitung* (1806–1848) zu gelten und erhält für die Musik besonderes Gewicht in den Jahren, in denen in Wien keine Musikzeitschrift im eigentlichen Sinne erschien, so 1816 vor der Begründung und in den Jahren 1825 bis

1828 nach dem Erlöschen der *Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* (1817–1824) und vor dem Erscheinen von J. F. Castellis *Allgemeinem musikalischem Anzeiger* (1829–1840) und der diesem folgenden *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung* (1841–1848).

Clemens Höslinger, der im Vorwort das typische Wiener Gepräge dieser Zeitschrift im Vergleich zu ähnlich gearteten Publikationen der Zeit, gerade auch in der Verbindung von Mode und Kunst, betont und die hohe literarische Qualität der Beiträge hervorhebt, hat sich der äußerst dankenswerten Aufgabe unterzogen, die Zeitschrift nach ihrem die Musik angehenden Inhalt aufzuschlüsseln. Das hier vorgelegte Stichwort-Register ist als Ergebnis einer minuziösen Durchsicht aller 33 erschienenen Jahrgänge und gleichzeitig als „eine Art Orientierungsplan“ für die Musikgeschichte Wiens sowie anderer europäischer Städte, auch unabhängig von der Einsichtnahme der Zeitschrift, zu verstehen. Es ist in vier Hauptteile gegliedert, wobei in den ersten drei Teilen jeweils auf den Jahrgang der Zeitschrift und die betreffende(n) Nummer(n) verwiesen wird, während der vierte Teil das „Namensverzeichnis“ zu den drei vorangegangenen Hauptteilen umfaßt.

Ein Blick auf die drei Haupt-Register mit ihren zum Teil zahlreichen Unterteilungen vergegenwärtigt aufs Neue die Reichhaltigkeit und Vielschichtigkeit musikalischen Lebens in Wien und anderen europäischen Zentren in jenen Jahrzehnten. Im ersten Hauptteil ist das Material „Aus dem Wiener Musik- und Bühnenleben“ zusammengetragen. An erster Stelle folgt die „Oper“, nach Komponisten und hier wiederum nach den Titeln der in Wien erfolgten Aufführungen angeordnet, wobei Auber, Bellini, Boieldieu, Donizetti, Conradin Kreutzer, Meyerbeer, Mozart, Rossini und Weber dominieren, dann das „Konzert“, bei dem Konzertgeber wie Heinrich Bärmann, Leopoldine Blahetka, Karl Maria von Bocklet, Leopold Jansa und Johann Sedlacek vorherrschen, sowie „Bühnenmusik zu Singspielen, Melodramen, Theaterstücken“, bei denen Werke von Karl Binder, Joseph Drechsler, Franz Gläser, Wilhelm Hebenstreit, Adolf Müller, Wenzel Müller, Heinrich Proch und Ignaz von Seyfried im Vordergrund stehen, und das „Ballett“.

Der zweite Teil ist den „Korrespondenzen“ gewidmet. Hier liegt der Schwerpunkt der

Berichterstattung auf Musik-Zentren wie Berlin, Dresden, Hamburg, Leipzig, London, Mailand, München, Neapel, Paris, Pest, Prag und Venedig. Im dritten Teil schließlich sind „Beiträge vermischten Inhalts“ zusammengefaßt. Es handelt sich um „Allgemeines Notizenblatt 1830-1839“, um „Anzeigen und Rezensionen von Notendrukken und musikalischer Literatur“ – hier sind hauptsächlich Komponisten wie Auber, Beethoven, Karl Czerny, Dotzauer, Mauro Giuliani, Grosheim, J.N. Hummel, Moscheles und Schubert vertreten –, um „Biographische Aufsätze und Notizen“, wobei Beiträge zu Beethoven, Mozart, Rossini, Schubert und Weber überwiegen, ferner um „Essays und belletristische Beiträge zu verschiedenen Themen“, um „Gedichte und Epigramme auf Persönlichkeiten des Musiklebens und musikalische Institutionen“, die vornehmlich Mozart und Beethoven, in zweiter Linie Paganini und Schubert gelten, und schließlich ein „Verzeichnis der Musikbeilagen“, unter denen vor allem Kompositionen Beethovens (6), Franz Lachners (9), Randhartingers (12), Schuberts (15) und Simon Sechters (6) enthalten sind.

Eine solche Fülle des Materials, die hier in Form von Registern aufgeschlüsselt dargeboten wird, stellt einen beachtenswerten Beitrag zu weiterer Erhellung des Musiklebens und seiner Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar.

(Juli 1983)

Imogen Fellingner

ris, W. Logan, C. Moore, J. Price, N. Ryder, F. Tillis) – die meisten sind in den 1930er und 1940er Jahren geboren – ließ sich die Herausgeberin von zwei Gesichtspunkten leiten. Von den fünfzehn genannten Komponisten lagen bisher keine umfassenden Werkverzeichnisse vor, obwohl sich schon verschiedene amerikanische Publikationen mit dem Werk schwarzer Komponisten beschäftigt haben. Außerdem ist allen gemeinsam, daß sie sich hauptsächlich im Bereich der sogenannten Kunstmusik engagiert haben, was nicht heißt, daß der eine oder andere nicht auch auf dem Gebiet des Jazz oder der Rockmusik aktiv war. Ein Überblick über die Werkverzeichnisse bestätigt die von Alice Tischler betonte große Bandbreite der kompositorischen Betätigung, die von Spiritual-Bearbeitungen über Werke für Jazzensemble bis zu rein elektronischen Kompositionen reicht; vokalmusikalische Formen herrschen dabei vor.

Jeweils ein kurzer biographischer Abriss und ein Portrait ergänzen die Werkverzeichnisse, die alle Kompositionen und Arrangements des betreffenden Komponisten aufnehmen, gleichgültig welcher musikalischen „Sparte“ man sie zuordnen wollte. Leider hat man dabei einer wenig sinnvollen alphabetischen Auflistung den Vorzug gegenüber einer chronologischen gegeben; ein ausführliches Titel- und Besetzungsverzeichnis beschließt den informativen Band.

(März 1982)

Andreas Ballstaedt

*ALICE TISCHLER: Fifteen Black American Composers. A Bibliography of Their Works. Detroit: Information Coordinators 1981. 328 S., Abb. (Detroit Studies in Music Bibliography. 45.)*

„Black composers constitute a significant segment of art music in America; yet little of their large output is generally known“ (S. 7). Diesem Mangel an allgemeiner öffentlicher Bekanntheit, der in Europa noch weitaus größer sein dürfte als in den USA – lediglich die neueste Ausgabe von *Grove's Dictionary* verzeichnet zwei der insgesamt fünfzehn Komponisten –, möchte Alice Tischler mit ihrer Veröffentlichung zumindest für eine kleine Gruppe von Komponisten abhelfen.

Bei der Auswahl von schwarzen Komponistinnen (M. Bonds, D. Moore) und Komponisten (E. Boatner, E. Clark, A. Cunningham, W. Dawson, R. Dickerson, J. Furman, A. Hailstork, R. Har-

*CARL DAHLHAUS: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Mit 75 Notenbeisp., 91 Abb. und 2 Farbtafeln. Wiesbaden und Laaber: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion in Verbindung mit Laaber-Verlag (1980). VI und 360 S. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 6.)*

Bedenkt man, daß die Wissenschaft sich in stetem Fluß befindet und daß jede Zeit die Kunst der Vergangenheit mit eigenen Augen betrachtet, wobei die jeweils gültigen „Erkenntnisinteressen“ den Ausschlag geben, so braucht man nicht zu begründen, warum nach den fünfzig Jahren, die uns von dem Erscheinen von Ernst Bückens *Handbuch der Musikwissenschaft* trennen, ein neues Handbuch „fällig“ war. Der Versuch, die großen Epochen der europäischen Musikgeschichte sowie die außereuropäischen Musikkulturen in neuen Darstellungen zu be-

leuchten, ist ebenso zu begrüßen wie die Energie, mit der Carl Dahlhaus, der Herausgeber des neuen Handbuchs, und seine Mitarbeiter das Projekt vorantreiben: binnen weniger Jahre sollen alle geplanten zehn Bände vorliegen.

In dem hier zu besprechenden (zuerst erschienenen) sechsten Band des Handbuchs bekennt Dahlhaus, den „Zeitgeist“ (einen überaus wichtigen Begriff, den das 19. Jahrhundert prägte) eher für eine „Oberflächen-“ als für eine „Tiefenstruktur“ zu halten (S. 21). Wie wichtig dennoch der (zugegebenermaßen oft strapazierte) Begriff ist, wird spätestens deutlich, wenn man die Konzeption des neuen Handbuchs mit der des „alten“ vergleicht. In den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts, als Ernst Bücken das („alte“) Handbuch entwarf, stand die „geistesgeschichtliche“ Methode hoch im Kurs. Sie beherrschte im deutschsprachigen Raum praktisch alle geisteswissenschaftlichen Disziplinen: die Philosophie, die Sprachwissenschaften und auch die Kunstgeschichte. Daß Bücken mit seiner Zeit gehen würde, war zu erwarten. Bückens Handbuch huldigt jedoch nicht nur der geistesgeschichtlichen, sondern auch der stilgeschichtlichen Methode. Als ideal für die Musikwissenschaft bezeichnete er (*Geist und Form im musikalischen Kunstwerk*, Potsdam 1932, S. 186) eine Methode, „die bei Verwertung möglichst alles Außer-musikalischen zum eigenstrukturellen Ergebnis gelangt“.

Wesentliche Impulse für die moderne Geschichtswissenschaft gingen in den fünfziger Jahren von der französischen Historik aus, insbesondere von einer Gruppe von Forschern, die in der Zeitschrift *Annales* publizierten und für die verstärkte Einbeziehung sozialwissenschaftlicher Gesichtspunkte plädierten. Sie waren es, die die sogenannte „Strukturgeschichte“ begründeten – eine Richtung, die Theodor Schieder (*Geschichte als Wissenschaft*, 2. Aufl. München/Wien 1968, S. 222) nicht zu Unrecht als „eine Art soziologischer Metamorphose der Kulturgeschichte“ bezeichnete.

Das *Neue Handbuch der Musikwissenschaft* bekennt sich zu diesem strukturgeschichtlichen Ansatz und versucht – wie der Verlagsprospekt erläutert – „Einsichten zur Kompositions-, Institutionen- und Ideengeschichte“ [hinzu kommt noch die Rezeptionsgeschichte] „aufeinander zu beziehen“. Es folgt somit Tendenzen, die sich in der Musikwissenschaft schon vor langem angekündigt haben: die Wende zur Rezeptions- und

Sozialgeschichte vollzog sich bereits vor längerer Zeit.

Will man die Besonderheiten des neuen Handbuchs herausarbeiten, so sollte man den Band Dahlhaus' mit dem entsprechenden Band Bückens (*Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne*, Potsdam 1929) vergleichen. Bei Bücken kommen die Unterhaltungs- und die Trivialmusik gar nicht zu Wort, Dahlhaus widmet ihnen dagegen längere Abschnitte (S. 187–197 und S. 261–269), die zu den lesenswertesten des Bandes gehören. Gleichfalls im Unterschied zu Bücken geht Dahlhaus oft sozialgeschichtlichen (z. B. in dem Abschnitt „Chormusik als Bildungskunst“) und rezeptionsgeschichtlichen (so im Abschnitt „Beethoven-Mythos“) Fragen nach. Im großen und ganzen kann man jedoch feststellen, daß auch bei Dahlhaus die meisten Abschnitte – schlicht formuliert – gattungs- und stilgeschichtlich gehalten sind. So enthält der Band (versteckt in mehreren Abschnitten) eine Art kurzgefaßter Operngeschichte des 19. Jahrhunderts, in der auch dramaturgische Kategorien zur Geltung kommen. Und was Dahlhaus „Kompositionsgeschichte“ nennt, unterscheidet sich eigentlich nur wenig von der älteren „Stilgeschichte“. So muß man dem Verfasser denn auch in der an anderer Stelle (*Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 208) vertretenen Meinung beipflichten, daß in der Musikgeschichtsschreibung immer schon ein Stück Strukturgeschichte enthalten gewesen sei: „sowohl in der Schilderung von Institutionen und sozialer Rollen als auch in der Bestimmung stilistisch-satztechnischer Normen und herrschender ästhetischer Ideen“. A propos Institutionengeschichte: Dahlhaus' Band umfaßt ein interessantes Kapitel über Musikkritik, kaum Ausführungen jedoch über die Geschichte der Konservatorien und Musikschulen im 19. Jahrhundert, die wie Karl Gustav Fellerer gezeigt hat, Hochburgen des Akademismus gewesen sind.

Ein Leser, der den Band in der Hoffnung in die Hand nimmt, über den aktuellen Stand der Forschung informiert zu werden (diese Erwartung an ein „Handbuch“ zu knüpfen, wäre nicht unbillig), wird eher enttäuscht sein. Dahlhaus' Anliegen ist es weniger, eine Fülle gesicherter Forschungsergebnisse mitzuteilen als über Gegenstände – zumal über methodologische Fragen – zu reflektieren. Seine Stärke liegt im Problematisieren, im dialektischen Abwägen, in der Essayistik, in der Freude an Parenthesen und Ana-

phern. Fast auf jeder Seite stößt man auf Paradoxa und auf Adornismen. Für solche hält der Rezensent etwa die Meinungen, daß Rossini wie der späte Beethoven „Musik über Musik“ schrieben (S. 47f.), daß ein Stil weniger von sich aus ein Nationalstil sei, als daß er durch Akklamation dazu gemacht werde (S. 56), daß Oratorium, Kantate und Lied den hohen, mittleren und niederen Stil repräsentierten (S. 134), daß Brahms' Symphonien wahrgenommen würden, „als wären sie Kammermusik“ (S. 223), daß Bruckners symphonischer Stil primär rhythmisch und nicht diastematisch geprägt sei (S. 225) usf.

Das Buch gliedert sich in eine Einleitung und fünf Kapitel. Als Anhaltspunkte für die Gliederung des Stoffes dienten Dahlhaus bestimmte weltpolitische Ereignisse (die Restauration 1814, die Revolutionsjahre 1830 und 1848, die französische „Katastrophe“ 1870/71, der Sturz Bismarcks 1889 und der Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914), in denen er auch musikgeschichtliche Zäsuren sehen will. So notwendig solche Einschnitte aus Gründen der Darstellung zweifelsohne auch sind, es haftet ihnen doch stets etwas Willkürliches an. Das mag einleuchten, wenn man bedenkt, daß gerade im 19. Jahrhundert die konträrsten künstlerischen Bestrebungen nebeneinander bestanden. Ihre Vielfalt legt es nahe, nicht bloß vom „Stildualismus“ zu sprechen, wie es Dahlhaus (S. 7) vorschlägt, sondern geradezu von einem Stilpluralismus. Wie problematisch übrigens der Versuch ist, die „Epoche“ des 19. Jahrhunderts genau zu begrenzen (nach Arnold Hauser [*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1972, S. 752] beginnt das „19. Jahrhundert“ eigentlich erst um 1830), zeigt sich nicht nur an ihrem „Anfang“, sondern auch an ihrem „Ende“. Dahlhaus rechnet zwar den Schönberg der atonalen Periode noch zum 19. Jahrhundert, läßt aber den Impressionismus außer Betracht, obwohl die früh- und hochimpressionistischen Werke Debussys und Ravels alle bis 1914 geschrieben worden waren. Gehört der musikalische Impressionismus nicht zum „19. Jahrhundert“?

Vom Historismus (einer Bewegung, die untergegangen ist) haben wir immerhin gelernt, daß man bestrebt sein müsse, eine Kulturepoche aus ihren eigenen Voraussetzungen zu begreifen. Die Musik stand gerade im 19. Jahrhundert in einer engen Beziehung zur Literatur, zur Dichtung, zur Philosophie, zu den politischen, sozialen und religiösen Strömungen der Zeit. Das 19. Jahr-

hundert ist das Zeitalter der „Literarisierung“ und „Poetisierung“ der Instrumentalmusik, das Zeitalter des Gesamtkunstwerks und der Programm Musik. Schumanns Ideal der „poetischen“ Musik verdankt bekanntlich der romantischen Ästhetik Jean Pauls entscheidende Anregungen; Wagners Sozialutopien und Philosopheme lassen sich von seiner Kunst nicht immer trennen; Liszts symphonischen Dichtungen und seiner Kirchenmusik haften bestimmte ideologische Momente an. Sieht man von der Sozialgeschichte ab, so kommt dieser ganze Komplex in Dahlhaus' Darstellung zu kurz. Dahlhaus, der Verfasser eines Büchleins über die *Idee der absoluten Musik*, macht keinen Hehl daraus, daß seine Sympathie eben dieser Art von Musik gilt. Unverdrossen redet er der Autonomieästhetik das Wort. Zu den zentralen Begriffen seines Bandes gehören die Termini „musikalische Logik“, „Formdenken“, „Formhören“. Auch die Programm Musik mißt er mit Maßstäben, die an der „absoluten Musik“ entwickelt wurden. So gelangt er oft zu Urteilen und Schlußfolgerungen, die nicht überzeugen. Nur zwei Beispiele: Dahlhaus' vernichtende Kritik der *Vierten Symphonie* von Peter Tschaikowsky (S. 220f.), eines Komponisten, den er offensichtlich nicht schätzt, ist maßlos ungerecht, weil sie das verschwiegene Programm des Werkes – Tschaikowsky gab es in einem Brief an Frau von Meck preis – und somit auch die Intentionen des Komponisten ignoriert. Ebenso unangemessen ist die rein formalistische Besprechung der Tondichtung *Tod und Verklärung* von Richard Strauss (S. 305). Zwar ist das Gedicht Alexander Ritters, das Strauss der Partitur beigab, nachträglich verfaßt worden. Aus Strauss' Skizzen und Briefen geht jedoch eindeutig hervor, daß das Programm bereits bei der Konzeption des Werkes feststand. Es ist daher bei jeder Interpretation heranzuziehen.

Ungeachtet dieser Einwände ist der schön ausgestattete Band ein Buch, von dem sicherlich manche neuen Impulse für die Forschung ausgehen werden.

(Dezember 1983)

Constantin Floros

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

Wer sich mit der Geschichte des Jesuitenordens und der Marianischen Kongregationen und Sodalitäten befaßte, dem war es längst bewußt, welch großen Wert die Gesellschaft Jesu darauf legte, daß ihre Schüler und Schützlinge durch „helles“ Singen „auferbaulicher“ Lieder beispielgebend auf ihre Umwelt einwirkten. Sieht man aber von den wenigen Liedern in Voglers Katechismus (Würzburg 1638) und jenem halben Dutzend Gesängen ab, die sich aus Spees *Trutznachtigall* in die Gesangbücher unserer Tage hinübergerettet haben, so war bislang unbekannt, was die Sodalen und Jesuitenschüler gesungen haben mochten. Es ist das Verdienst des Verfassers, diese Lücke unseres Wissens ausgefüllt zu haben. Doch er hat sie nicht etwa entdeckt, sondern vielmehr identifiziert: bekannt waren diese Lieder längst, nicht aber in ihrer Bedeutung erkannt. Sie finden sich, und zwar nicht einmal immer unter der Rubrik „Geistliche Lieder“ in unseren Volksliedersammlungen, „nicht nur, weil man ihre Verfasser nicht namhaft machen konnte, was schon als Qualitätsmerkmal galt, sondern weil man ihnen auch aus stilistischen Gründen jene ‚Echtheit‘ zuschrieb, die davon ausging, daß diese Lieder dem religiösen Gefühl ‚unmittelbar entsprungen‘ seien, d. h. dem Volksliedideal entsprachen“ (S. 60).

Beide Merkmale, von den Volksliedsammlern des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts als Indizien des Volkslieds angesehen, weiß der Autor zu begründen, was die speziellen Fälle anbetrifft, die Gegenstand seiner Untersuchungen sind. Sie seien bewußt anonym unters Volk gebracht worden, weil es „gerade die Protestanten (waren), die im Bewußtsein neu gewonnener Individualität ihre literarischen Erzeugnisse mit Namen, Ort und Datum der Niederschrift zu versehen pflegten und damit dem alten Wirgefühl ein neues Ichgefühl entgegensetzten“ (S. 48). Ihren volkstümlichen Stil aber erklärt er damit, daß es von jeher eine der wichtigsten Methoden der Katechese gewesen sei, die „Sprache“ derer zu verwenden, an die sie sich wendet. „Für die katechetischen Volkslieder heißt das, daß sich in ihnen das Weltbild ihrer Träger spiegelt, weil die Missionare darum bemüht waren, die Liedinhalte diesem Weltbild anzupassen“ (S. 52). Nachdem sich der Verfasser in anderem Zusammenhang

näher mit Spiritualität und Theologie der franziskanischen Orden und schließlich auch der Jesuiten befaßt hatte, entdeckte er in einer Fülle von Liedern, welche die „Volksliedforschung . . . gesammelt und in ihren Archiven gespeichert (hat), ohne sich dabei immer ihrer spezifischen christlichen Bedingtheit und Funktion bewußt zu werden“ (S. 11), diese Geistigkeit wieder. Ein Indizienbeweis gewissermaßen, der davon ausgeht, daß die Täter stets die gleiche Handschrift haben! Es konnte sich nicht um Lieder „aus dem Volke“ handeln, sie mußten „fürs Volk“ geschrieben worden sein. „Unübersehbar ist . . . die kunstvolle Verschränkung theologischer Gedankengänge, die oftmals weit überdurchschnittliche Sachkenntnisse ihrer Verfasser voraussetzt. Außerdem wird man im Hinblick auf die Aufgabenzuweisung innerhalb der hierarchischen Kirche sagen dürfen, daß es niemals Sache der Gläubigen war, sich in Fragen des Glaubens in der verbindlichen Weise zu äußern, wie es in den Liedern geschieht“ (S. 34).

So wurden für ihn Lieder erkennbar, die, für das Volk bestimmt, bewußt volkstümlich abgefaßt, normative tridentinische Theologie zu Missionszwecken in eine gemischt-konfessionelle Bevölkerung tragen sollten. „Als Untersuchungsmaterial wurden sämtliche erreichbaren Lieder herangezogen, die der Definition entsprachen, unabhängig davon, ob sie in Gesangbüchern, auf Flugschriften, in Handschriften, in Liedersammlungen oder in Aufzeichnungen aus der Singpraxis überliefert waren. Um es in Grenzen zu halten, wurde es auf Belege aus dem deutschen Sprachraum beschränkt“ (S. 55). Die Darstellung allerdings beschränkt sich auf die Liedproduktion der Gesellschaft Jesu und der franziskanischen Orden – und zwar im Hinblick auf deren vorrangigen Anteil! –, gibt charakteristische Proben und behandelt einige sich aus den Liedern ergebende Probleme.

Was dabei herauskam, imponiert nicht nur dem Umfange nach! Viele gängige Volksliedhypothesen müssen nunmehr korrigiert werden, auch wenn man vielleicht dem Autor nicht in allen Punkten vorbehaltlos folgt. So möchte ich doch gewisse Vorbehalte gegen die generelle Zuschreibung anmelden. „Wie die entsprechenden Maßnahmen der anderen Orden ausgesehen und sich ausgewirkt haben, muß einer gesonderten Erörterung vorbehalten bleiben“, schreibt Moser (S. 41). Dabei muß aber bedacht werden, daß die Jesuiten in den katholischen Ländern von

ca. 1600 bis zur Aufhebung der Sozietät das gesamte Schul- und Hochschulwesen nahezu ausschließlich beherrschten, d. h., daß im Grunde damals jeder Theologe Sodale der von Jesuiten geleiteten Marianischen Kongregationen war. Dies bedeutet, daß die nachtridentinische katholische Kirche überall primär von jesuitischem Geist durchdrungen war. Man wird also diese Geistigkeit auch in anderen Orden und an Orten antreffen, wo man sie zunächst nicht vermutet!

Über die Wirkung der jesuitischen Liedkatechese, fast möchte man sagen: Breiten- und Langzeit-Wirkung, schreibt Moser: „Es ist kein Zufall, daß die volkscundliche Feldforschung bedeutend mehr katholische Volkslieder in protestantischen Landschaften als umgekehrt protestantische in katholischen gefunden hat. Die oftmals unauffällige Konfessionalität der katholischen Volkslieder und der in ihnen dargelegten Lösungen allgemein menschlicher Konflikte erweckte auch bei den Gläubigen der anderen Konfession Anteilnahme und Verständnis. So erlangten sie tatsächlich ‚eine an keine Konfessionalität gebundene Volksgeltung‘“ (S. 19). Wenn er allerdings dem evangelischen Kirchenlied der Vergangenheit den Sitz im Leben gewissermaßen abspricht mit der Begründung, es habe „mit der Einbindung . . . in die Liturgie . . . seine Verfügbarkeit“ verloren (S. 17), so möchte mir scheinen, daß dies mehr mit der Art des Volksliedsammelns zusammenhängt: diese Lieder waren dem Sammler als Volkslieder nicht verfügbar, weil er wußte, von wem sie stammten und daß sie im Gesangbuch standen!

Der Musikwissenschaftler wird bedauern, daß auf den Abdruck der Melodien verzichtet werden mußte, „wie es sachlich allenfalls dadurch zu rechtfertigen war, daß die Melodien selbst nur als Vehikel zur Aneignung des katechetischen Gedankengutes dienten und im Rahmen der Katechese keine eigenständige Funktion besaßen. Davon abgesehen, daß bevorzugte Melodien protestantischer Lieder dazu benutzt wurden, normkonformes katholisches Liedgut zu verbreiten“ (S. 54). Man wird ihm nicht verübeln können, daß er sich diese Beschränkung auferlegte; doch liegt in dieser letzten Bemerkung nicht gerade ein Anreiz, der musikalischen Seite mehr Aufmerksamkeit zu widmen? Welches waren diese bevorzugten Melodien protestantischer Lieder? Sicher doch gerade solche, die auch im protestantischen Raum außerhalb der Kirche gesungen wurden!  
(Januar 1982) Hans Dünninger

*NIKOLAUS DE PALÉZIEUX: Die Lehre vom Ausdruck in der englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1981, 253 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 23.)*

Vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich Kulturgeschichte und Kulturkunde der Universität Hamburg als Dissertation angenommen; sie geht auf eine Anregung des Herausgebers der *Hamburger Beiträge*, Constantin Floros, zurück. Ihr Hauptanliegen ist eine ausführliche historisch-philosophische Würdigung der seit Mitte des 18. Jahrhunderts aus England, genauer gesagt: aus Schottland, stark auch auf den europäischen Kontinent und sein musikästhetisches Denken wirkenden Ausdrucks-Lehre. Was Charles Avison, Alexander Gerard, James Beattie, Henry Home und Adam Smith – letztlich auf Shaftesbury fußend – zum Begriff des Ausdrucks und zu seiner Anwendung auf die Allgemeinästhetik sowie speziell zum musikalischen Ausdruck und seiner musikästhetischen Bedeutung für das späte 18. Jahrhundert beitrugen, wird gründlich dargestellt, untersucht und erläutert.

Dabei hebt der Autor vor allem auf die Abgrenzung zur Affektenlehre und Nachahmungsästhetik des Barock einerseits und zur frühromantischen Gefühlslehre andererseits ab: „Die Lehre vom musikalischen Ausdruck (brachte) die Innovation, daß nicht ein typisierter, unwandelbarer Affekt, sondern die Leidenschaften, wie sie von der Subjektivität des Komponisten erfaßt werden, Gegenstand von Musik seien . . . Andererseits muß auf den Gegensatz der Ausdrucksästhetik zur ‚romantischen‘ Musikan-schauung hingewiesen werden . . . Die Romantik zielte in einem anderen Sinne als die Ausdruckslehre auf die eigene Gefühlswelt des Künstlers ab . . . Musik war tendenziell nach ‚innen‘ gerichtet . . . Propagierte also die Romantik Weltflüchtigkeit, so implizierte die Ausdruckslehre den ‚umgekehrten‘ Weg, das Heimisch-Werden in der Welt, die ‚Identität von Seele und Welt‘“ (S. 9f.).

Diese Trennung ist begrifflich-systematisch leichter zu vollziehen als historisch, denn natürlich überlappen sich Nachahmungs-, Ausdrucks- und Gefühlsästhetik vor und nach 1800 – in philosophisch-ästhetischer Parallele zur zeitlichen Überlappung der musikalischen Stile von spätbarocker Empfindsamkeit, Früh- und Hochklassik sowie der frühen Romantik. Dieser Aspekt der Entsprechung von Musikästhetik und real komponierter Musik hätte möglicherweise

genauer dargestellt werden können.

Palézieux konzentriert sich hingegen voll auf die Ideengeschichte und die Herausstellung der Bedeutung von Ausdruckslehre ganz allgemein. Er verabsolutiert dadurch seinen Gegenstand und geht in verständlichem Eifer sogar so weit, ihn auf Stile und Epochen anzuwenden, denen er genuin nicht zuzuordnen ist, wie der Klassik und Romantik. In seinem Vergleich der Ausdrucksästhetik mit Christian Gottfried (nicht Friedrich, wie Palézieux fortwährend irrtümlich zitiert!) Körners auf die klassische Sonatenform zugeschnittenem Versuch über „Charakterdarstellung“ in der Musik oder gar mit Eduard Hanslicks romantisch-klassizistischer Musikästhetik der „tönend bewegten Form“ wird dies zumindest tendenziell sehr deutlich.

Nun ist überhaupt nicht zu leugnen, daß in späteren musikästhetischen Systemen und Anschauungen, vor allem soweit sie sich auf die reine, die „absolute“ Instrumentalmusik beziehen, viele Grundideen der frühen Ausdrucksästhetiker – speziell Shaftesbury's und Smith's – wieder auftauchen. Die für den Rezensenten offene Frage ist jedoch, wie weit solche festgestellten Übereinstimmungen bewußte Bezüge auf die englisch-schottischen Philosophen sind, wie vieles davon zu einem bestimmten historischen Schnittpunkt gewissermaßen „in der Luft lag“, also ästhetisches Allgemeingut war, und – last but not least – wie vieles von dem, was uns in der Nachreflexion einer bestimmten Phase der Musikästhetik als Konkordanz erscheinen mag, bei aller vordergründigen begrifflichen Übereinstimmung dennoch auf zutiefst verschiedene Grundhaltungen zurückgeht.

Der Wert dieser Arbeit liegt nicht nur in der Genauigkeit der inhaltlichen Darstellung und geistesgeschichtlichen Einordnung der Ausdruckslehre mitsamt ihren Vor- und Rückbezügen, sondern auch in der Herausstellung politischer und soziologischer Bezüge. Die untersuchte Musikästhetik der englisch-schottischen Schule erscheint als typisch bürgerlich; sie vertritt in der Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts ganz klar die aufklärerische, konstitutionelle, anti-absolutistische, auf die (im Wirtschaftlichen begründete) freie Entfaltung der Persönlichkeit abzielende Linie, kurzum: das historisch „Progressive“. „Nur in freien Nationen“, so Shaftesbury schon 1711, „in denen nicht Terror und Schrecken absolutistischer Potentaten herrschten . . ., könne eine freie, expressive, den Sinnen schmei-

chelnde Musik entstehen“ (S. 242). Palézieux zieht die Nutzanwendung auf die von Adam Smith formulierte Instrumentalmusik, die mit dem Ausdruck des Unendlichen und Wahren verbunden ist, und leitet daraus, „herausfordernd genug“, das an den Schluß seiner Überlegungen gestellte Paradoxon ab, „daß erst die Hinwendung zum musikalischen ‚Ausdruck‘ die eigentlich ‚ausdrucks‘-lose Musik ermöglichte – ‚they (i. e. Melodie und Harmonie) signify and suggest nothing““ (S. 242).

(Februar 1982)

Wolfgang Seifert

*HARRY OLT: Estonian Music. Tallinn: Periodika 1980. 160 S. Vertrieb in Stockholm.*

Auch Bücher haben ihr Schicksal. Dieses ist als erfreulich anzusehen, da ein Nachschlagewerk zwar im Westen geschrieben, aber in der Sowjetunion gedruckt wurde und nicht nur in die westlichen Vertriebskanäle zu einem erschwinglichen Preis gelangte, sondern dem Schicksal des ewigen „Vergriffen-Seins“ des sowjetischen Buchmarktes entrann.

Der in Stockholm lebende Verfasser – Komponist und Musikgelehrter – Harry Olt hatte direkten Zugang zu den Quellen in Estland, und somit haben wir eine wirklich frische und umfassende Information über eine Musiklandschaft, die für uns immer noch eine „terra incognita“ ist. Sehr oft beschränkt sich unsere Kenntnis über Musik aus der Sowjetunion auf emigrierte Komponisten wie Arvo Pärt (geb. 1935), der aber nur einen Strang der estnischen Musikgeschichte verkörpert, die eng mit der protestantischen Kirchenmusiktradition in Estland zusammenhängt. Die andere, mehr folkloristische Seite tritt eher bei Velijo Tormis (geb. 1930) zutage, der auf eigenwillige Weise estnische Volksmusik verarbeitet; sie gehört mit fast 30.000 Melodien und 270.000 Texten zu einer der reichsten Europas.

Die Älteren von uns mögen sich an Estland durch die Ausstrahlung erinnern, die von der berühmten Dorpater bzw. Tartuer Universität vor dem Ersten Weltkrieg ausging, und an eine große romantische Chormusik dieses sangesfreudigen Volkes. Auch das kürzlich erschienene *New Grove's Dictionary* stellt im Artikel über „Estland“ die Musik mehr als eine ethnographische Rarität dar. Es fehlt der Nachdruck auf der



Tatsache, daß inzwischen eine Generation herangewachsen ist, die innerhalb der Sowjetunion auf dem Gebiet der Musik ihrer Nationalschule modernistisch-farbige Züge verliehen hat. Es waren drei Generationen, die diese Entwicklung trugen und denen in den einzelnen lexikalischen Artikeln Rechnung getragen worden ist. In der Einführung gibt Harry Olt ein Bild vom historischen Hintergrund dieses Geschehens, von den Anfängen des nationalen Erwachens im Zeitalter der Romantik mit den riesigen Chorfesten, die heute noch in ähnlicher Form stattfinden. Außerdem gibt er einen Überblick über die Musik um 1900, die in ihrer Verbindung von Weltläufigkeit und verinnerlichter Poesie ganz eigene Töne anschlägt, wie die Musik von Rudolf Tobias, Mart Saar, Heino Eller, um nur einige zu nennen. In der Darstellung der zeitgenössischen Musik sind auch Komponisten erfaßt, die außerhalb Estlands leben oder lebten, wie der kürzlich verstorbene Komponist Eduard Tubin, der großes sinfonisches Format aufweist.

Es gibt sicher viele Gründe, daß über die Nationalschulen der Sowjetunion so wenig bekannt ist, wie Sprachbarrieren, schmale Auflagen, komplizierter Vertrieb über Moskau, Rechtsunsicherheit im Verlegen, da erst vor einigen Jahren die Sowjetunion der Berner Konvention beigetreten ist; aber ein wenig ist es auch Ignoranz von seiten der westlichen Institutionen. Das Fotomaterial, nach dem man oft so vergeblich sucht, leidet in dieser Publikation unter technischen Mängeln, aber es ist hier greifbar; das Schriftbild ist klar und das Layout vorzüglich, die Artikel über die fast neunzig Musikerpersönlichkeiten sind alphabetisch geordnet, was ein schnelles Nachschlagen ermöglicht.

Hier schließt sich eine der Lücken über eine der interessantesten Nationalschulen der UdSSR. Das ist hoffentlich als ein Beginn anzusehen. Die Vertriebsrechte liegen beim Baltiska Institut, Box 16 273, S-103 25 Stockholm 16. Als Ergänzung ist der Publikation eine 28 Seiten lange Liste derjenigen Titel beigefügt, die in der Phonotheek des Stockholmer Baltischen Instituts auf Platten und Kassetten greifbar sind, eine sicher nützliche Information bei dieser schwer greifbaren Musik.

(Oktober 1983)

Dorothee Eberlein

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

Der Südtiroler Ritter und Sänger Oswald von Wolkenstein, noch vor zehn Jahren nur relativ wenigen Spezialisten näher vertraut, ist inzwischen, vor allem durch das Jubiläumsjahr 1977 (1377 ist als Geburtsjahr allerdings keineswegs gesichert!) mit vielfältigen publizistischen Aktivitäten – sie gingen in erster Linie von der Biographie *Ich Wolkenstein* des Schriftstellers Dieter Kühn aus –, auch breiteren Kreisen verhältnismäßig bekannt geworden. Dementsprechend wuchs auch im akademischen Bereich das Interesse weiter, was sich nicht zuletzt in steter Zunahme des wissenschaftlichen Schrifttums ausdrückt – Röll zählt für die zwanzig Jahre von 1961 bis 1981 mit rund 140 ebensovielen Publikationen wie für die 160 Jahre seit 1801 zuvor. Die Fachliteratur ist damit noch nicht ins Unübersehbare angewachsen (wenngleich die Vermehrung ja immer weiter geht), es fällt dem, der beabsichtigt, sich mit Oswald auseinanderzusetzen, aber doch immer schwerer, sich in der – bibliographisch übrigens recht gut aufgearbeiteten – Flut zurechtzufinden.

Angesichts dieses Sachverhalts kann man das Bändchen Rölls, das als eine Art Cicerone das ineffektive Herumtaumeln im Irrgarten der Oswald-Forschung weitgehend zu verhindern vermag, begrüßen. Der Verfasser, der die Oswald-Forschung seit etwa anderthalb Jahrzehnten durch eine Reihe wichtiger germanistischer Arbeiten angeregt und bereichert hat, bespricht in den einzelnen Kapiteln die Grundlagen (Ausgaben, Übersetzungen, Schallplatten, Biographien, Forschungsgeschichte, weitere grundlegende Literatur), die Überlieferung der Dichtungen und der Urkunden, die „formale Seite“ der Lieder (Strophenformen, Versgestaltung, Sprachstil, Aspekte von Oswalds Eigensprache), den Inhalt der Lieder (Liebe, Reisen, Reflexion und Lehre, Gefangenschaften, Kalenderdichtung), das Problem ihrer Entstehungszeit, die Melodien und in einem kurzen Ausblick Aspekte heutiger Wirkung Oswalds. Aufgeschlüsselt wird das schön und sorgfältig gedruckte Büchlein dankenswerterweise durch mehrere Register.

Bei der Beurteilung solcher in erster Linie didaktisch ausgerichteter Arbeiten hat man zu bedenken, daß sie dem Verfasser vielfachen Verzicht auf denkbare weitergehende Möglich-

keiten der Ausgestaltung, vor allem auch auf die Einbringung eigener weiterführender Forschungen abverlangen. Ich beschränke meine Liste möglicher Verbesserungen daher auf einige meines Erachtens didaktisch relevante Punkte; die Berücksichtigung ist vielleicht bei der hoffentlich bald nötigen 2. Auflage möglich.

Meiner Meinung nach sollten die Abschnitte, in denen die Strophenformen und die Melodien behandelt werden, nicht weit getrennt, sondern in einem einzigen Kapitel vereinigt sein; was Oswald, Gebrauch und Tradition zusammengesehen haben, sollte der moderne Betrachter – Röhl ist in dieser Hinsicht ja leider kein Einzelfall – nicht separieren. Nicht fehlen sollten vollständige Listen 1. sämtlicher Strophenformen, die Oswald im Bereich seiner einstimmigen Lieder nach vorgegebenen Mustern gestaltet hat (Röhl gibt hier S. 56f. nur Hinweise, übrigens halte ich es für falsche Bescheidenheit, daß er sein in diesem Zusammenhang relevantes Buch *Vom Hof zur Singschule*, Heidelberg 1976, verschweigt); 2. der mehrstimmigen Musiksätze, die Oswald kontrafiziert hat (ihre Anzahl, die ständig im Steigen begriffen ist, beträgt derzeit dreizehn, vgl. zuletzt *Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft* 1, 1981, S. 202, ferner einen in Kürze in der Zeitschrift *Chloe*, Band 1, erscheinenden Aufsatz von H.-D. Mück und H. Ganser über Kl 131); 3. der Entstehungsdaten sämtlicher Lieder nach dem neuesten Stand der Diskussion (diese Liste könnte auf Röhl's Verzeichnis in seinem eigenen ungedruckten und daher nur wenigen greifbaren Kommentar zu den Liedern Kl 1–20, Hamburg 1968, basieren). Die Übersicht über die Lieder Oswalds könnte meines Erachtens sinnvoll systematisiert werden, wenn Röhl sich entschließen würde, nicht von einigen ausgewählten, wenngleich im Vordergrund stehenden Inhalten (Liebe, Gefangenschaft, Reisen usw.) auszugehen, sondern von den um 1400 etablierten, von Oswald mithin in der Tradition vorgefundenen Liedtypen. Oswalds Werk stellt eine Art Enzyklopädie dieser Liedtypen dar, wobei er sich häufig mit den Vorgaben der Tradition in sehr persönlicher, fesselnder Weise auseinandersetzt. Freilich hat die Forschung hier noch relativ wenig vorgearbeitet – sie hat das Problem vielfach noch kaum als Aufgabe begriffen.

(Juni 1982)

Horst Brunner

*Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg. Hrsg. von Reinhold BRINKMANN. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1981. 214 S.*

Man kann den Eindruck haben, daß mit den Beiträgen dieses Bach-Symposiums alle möglichen Vorurteile herkömmlicher Bach-Schulweisheit sowie alle möglichen Denkgewohnheiten und Betriebsblindheiten herkömmlicher Bach-Forschung listig und beharrlich auf die Hörer genommen wurden. Z. B. die Versenkung in Bachs Biographica in Form von Zollrechnungen, Eingaben und Beschwerden, die ein Lebensbild ersetzen sollen, aber nicht tun. Wir wissen eigentlich gar nichts oder doch wenigstens sehr wenig, findet Hans-Joachim Schulze, und zwar aus dem einfachen Grund, weil Bach nie etwas aufgezeichnet hat, gegen Lebensbeichten sozusagen einen inneren Widerstand hatte und Anfragen zeitgenössischer Biografen unbeantwortet ließ (*Über die „unvermeidlichen Lücken“ in Bachs Lebensbeschreibung*, S. 32ff.).

Oder die Angewohnheit, jedes Werk, mit dem die Bach-Forschung momentan nichts anzufangen weiß, gleich als unecht und Fälschung zu erklären (eine wohl noch aus der Antike rührende Denkgewohnheit, die ein kaum mehr nachvollziehbares Bestreben voraussetzt, einem anerkannten Großen eigene Machwerke in dessen Namen zu unterschieben, die jedoch in der neuzeitlichen Quellenkritik nie ganz reflektiert und suspendiert wurde). Robert Marshall zieht in seinem Beitrag *Zur Echtheit und Chronologie der Bachschen Flötensonaten . . .* (S. 48–71) die Authentizität einiger solcher bisher als unecht angesehener Stücke mit Gründen in Betracht.

Dann das Denkschema: Bach als der evangelische Kirchenkomponist, dem Wort und seiner Verkündigung verbunden und in seinem Komponieren natürlich vom Wort ausgehend, das Wort in den Mittelpunkt stellend. Werner Neumann – und wer wäre dazu berufener als er als Leiter des Leipziger Bach-Archives – meldet an dieser Vorstellung massive Zweifel an (*Das Problem „vokal – instrumental“ in seiner Bedeutung für ein neues Bach-Verständnis*, S. 72–85): Bach komponierte primär instrumental und textierte vieles nachträglich, manchmal sehr unterschiedlich: dieselbe Melodie trägt verschiedene Texte oder Textverteilungen. (Für die Beurteilung des ganzen Parodieverfahrens könnte diese Erkennt-

nis Konsequenzen haben: Hat Bach wirklich nur passende Textvertonungen aus verschiedenen Werkkomplexen zu neuen Zwecken zusammengesucht? Oder hat er vielleicht doch instrumentale Gestaltkomplexe neu zu verwerten gesucht, etwa Instrumentalkonzerte textiert, wovon die Bach-Forschung in „kritischer Reserviertheit“ [S. 83] bisher wenig wissen wollte?) Auch Friedhelm Krummacher (*Bachs Vokalmusik als Problem der Analyse*, S. 97–126) entdeckt schon Spittas Zweifel an der „Dominanz des Wortes“ (S. 100) und versucht bei der Analyse der Choralbearbeitung *O Jesu Christ meins Lebens Licht* (BWV 118) neue, individuelle Wege im Sinne einer „emblematischen“ Interpretation.

Analyse war zweifellos ein Schwachpunkt bisheriger Bach-Forschung, die sie neben der Quellen-Philologie auf den zweiten Platz verwies, und wirklich kommt man mit Kategorien wie „Exposition“ und „Reprise“ nicht weiter, stellt Werner Breig fest (*Probleme der Analyse in Bachs Instrumentalkonzerten*, S. 127–136) und erwägt stattdessen eine Ausweitung und Modifizierung des Ritornell-Begriffs. Gerade bezüglich der Ritornelle ist Reinhard Szeskus der Meinung, daß in ihnen Wort-, genauer: Choraleinflüsse ihre Geltung behaupten (*Zum Vokaleinfluß in Bachs Kantatenritornellen*, S. 153–160), und Ulrich Siegele (*Erfahrungen bei der Analyse Bachscher Musik*, S. 137–145) entdeckt hierbei eine Art seriellen Denkens im Goldenen Schnitt beim Verhältnis thematischer und nichtthematischer Teile und eine Priorität der Taktzahlen-Bauplanung in Bachs Werken; mehr noch: diese Zahlenverhältnisse spiegeln nach seiner Meinung theologische Gleichnisse. Solche Überlegungen konnten in der Bach-Forschung bisher kaum geäußert werden, und man kann Hans Grüß (*Analytische Beobachtungen an Kantatensätzen Johann Sebastian Bachs und ihre Konsequenzen für deren Aufführungspraxis*, S. 161–164) in seiner „Erleichterung“ darüber beistimmen, „daß nunmehr Themen vorrangig behandelt werden, die zuvor nur am Rande des Faches angesiedelt waren“.

Ebensowenig wie die Vorurteile der Bach-Forschung bleiben die der Aufführungspraxis ungeschoren. Unter dem Stichwort *Aufgehoben oder ausgehalten?* behandelt Emil Platen das Problem der Generalbaß-Begleitung in Bach-Werken und kommt zu dem differenzierenden Schluß, ein Aushalten der Baßlinie und ein kurzes Anschlagen der darüberliegenden Akkor-

de sei wohl das Richtige (S. 167–177). *Zur Frage der Cembalo-Mitwirkung in den geistlichen Werken Bachs* untersucht Laurence Dreyfus S. 178–184 bisher mißachtete Quellen und Zeugnisse und konstatiert eine ständige simultane Mitwirkung von Orgel und Cembalo in Bachs Aufführungspraxis. Eine Podiumsdiskussion mit Helmuth Rilling und Nikolaus Harnoncourt (S. 185 ff.) rückt schließlich dem Dogma von der werkgetreuen, historischen Interpretation zu Leibe.

(Mai 1982)

Detlef Gojowy

*DIETRICH FISCHER-DIESKAU: Robert Schumann. Wort und Musik. Das Vokalwerk. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt (1981). 279 S., zahlreiche Abb., Faks., Notenbeisp.*

Dieses Buch des schriftstellerisch bereits mehrfach tätig gewordenen Sängers zählt zu den zahlreichen publikatorischen Früchten des Schumann-Jahres 1981. Dem hochgesteckten Anspruch, Schumanns gesamtes Vokalwerk darzustellen, versucht Fischer-Dieskau gerecht zu werden, indem er sich weitgehend von der Biographie Schumanns leiten läßt: Von hier aus ergibt sich sowohl die Chronologie der Darstellung als auch mancher Aspekt der Deutung. Die interpretatorische Erfahrung und die reichen Repertoirekenntnisse des Autors fließen als dritte Größe in die Abhandlung ein. Dies macht sich vor allem in den zahlreichen Verweisen auf Parallelvertongen anderer Komponisten, aber auch in den praxisbezogenen Interpretationskommentaren (z. B. S. 47, 52, 82, 156) gewinnbringend bemerkbar. Durch die an der Biographie orientierte Darstellungsweise wird einmal mehr deutlich, daß Schumann sich zeitlebens mit Vokalmusik befaßt hat, wenn auch mit unterschiedlicher Intensität und künstlerischer Effizienz. Angesichts des landläufigen Konzertrepertoires, das nicht einmal ein Drittel von Schumanns Vokalschaffen erfaßt, wertet Fischer-Dieskaus Abhandlung nicht nur den Blick für die Totale, sondern setzt sich auch engagiert für manches wieder zu belebende Opus ein. Vor allem hinsichtlich des verkannten und geschmähten Spätwerks ist der Verfasser bemüht, Vorurteile abzubauen (z. B. S. 168), ohne jedoch die kritische Distanz zu verlieren (S. 197f.), wie er denn

überhaupt seine Kritik an problematischen Werken unverhohlen zum Ausdruck bringt (z. B. S. 42, 96, 106f., 139).

Störend am biographischen Teil ist das gelegentliche Abgleiten in Nebensächliches und Anekdotisches (S. 40, 105), peinlich aber der Refrain auf Schumanns Neigung zum Alkohol (S. 23, 40, 89, 108, 127: hier gleich dreimal!, 130, 146, 154, 161, 169, 176, 199, 212). Befremdlich wirkt auch die Wiederholung abgegriffener psychologischer Vorurteile. Im Zusammenhang mit Schumanns angeblich fehlendem Sinn für dramatische Gestaltung heißt es etwa: „Sein feminin gefärbtes Naturell ließ Schumann sich dem Gefühlsleben der Frau zuwenden. . . . Der weibliche Zug hatte den dramatischen Impetus in den Werken nicht gefördert, sondern der Musik eher das Element der Kraft entzogen“ (S. 121). Bedauerlicherweise stützt der Autor seine biographischen Ausführungen vor allem auf die Erstauflage des Schumann-Lebensbildes (1858) aus der Feder Wilhelm-Joseph von Wasielewskis, anstatt die im Neudruck (1972) leicht zugängliche und beträchtlich vermehrte 4. Auflage (1906) Waldemar von Wasielewskis heranzuziehen.

Trotz der 91 Notenbeispiele bleibt vieles im Vagen, und gelegentlich tritt die bekannte Diktion der Liedführer hervor (z. B. S. 111). Der mit diesem Buch angesprochene Laie wird ohne vollständigen Notentext schwerlich alle kompositionstechnischen Details verstehen. Dem kleinen Kreis der Sänger mögen vor allem die interpretatorischen Hinweise des großen Sängers hilfreich sein. Freilich ist sachlich manches korrekturbedürftig. So etwa die Interpretation des Notenbeispiels 9 (S. 47): Die „Abwärts-None“ ist ein schlichter Quintfall und der „waghalsige Trugschluß“ eine oktaversetzte Auflösung eines Dominantseptnonakkords in die erhöhte VI. Stufe. Bei den durchweg unbelegten Zitaten haben sich manche Fehler eingeschlichen. Im S. 121 abgedruckten Schumann-Zitat heißt es sinnentstellend „kontrapunktische Funktionen“ statt „kontrapunktische Kombinationen“. Das auf S. 160 korrumpierte Schumann-Wort, das in seiner entstellten Form sogar eine der poetischen Kapitelüberschriften abgibt (S. 151), müßte grammatisch korrekt und authentisch lauten: „Es affiziert mich alles, was in der Welt vorgeht . . .“ Sachlich falsch ist die Rede vom „Berliner Redakteur Fink“ (S. 30), denn dieser wirkte in Leipzig. Der „physische Schluß“ (S. 109) ist in

einen „phrygischen“ abzumildern. Bei den Namen hat sich der Druckfehlerteufel ausgetobt: S. 30 und 278 muß es heißen „Hofmeister“ (statt: Hoffmeister); S. 33 und 278: „Johann Peter Lyser“ (statt: Jens Peter Lyser); S. 41: „Wasielewski“ (statt: Waseliewski); S. 41, 43–45, 271, 273: „Belsazar“ (statt: Belsatzar); S. 100: „Miecksch“ (statt Niecksch); S. 193: „Klitzsch“ (statt: Pnitzsch).

Daß dem Haupttext Abbildungen und Kurzbiographien zu den von Schumann beanspruchten Textdichtern beigeordnet sind, wird jeder Leser zu schätzen wissen, auch wenn der gelegentlich plakative und anekdotische Stil (z. B. S. 53, 57, 170) kaum sachlicher Information dienlich ist. Bei den im Anhang (S. 219–271) abgedruckten Lied- und Chortexten (oratorische Werke und die Oper fehlen), welche alphabetisch nach den Dichternamen angeordnet sind, hätten zusätzlich angegebene Opuszahlen Schumanns die Suche nach dem Ort der Vertonungen erleichtert.

(Januar 1982)

Bernhard R. Appel

*BERNHARD APPEL: R. Schumanns Humoreske für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems. Phil. Diss. Saarbrücken 1981, 373 S.*

In seiner anregenden Dissertation setzt sich Bernhard Appel grundlegend mit dem musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auseinander. Er verdeutlicht, daß musikalischer Humor zeitgebunden und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als „Symptom der nachklassischen Kompositionskrise“ eine spezifische Umgangsform mit tradierten Normen ist. „Das Dilemma zwischen dem mit dem Vorwurf des Epigonalen behafteten Normendruck und der mit dem Verdikt der Formlosigkeit belegten schöpferisch ‚willkürlichen‘ Phantasie ist im Humor gelöst.“ Kehrseite ist jedoch ein Innovationszwang, der eine Beschleunigung der kompositorischen Entwicklung zur Folge hat, die dann wieder einer Verfestigung zu Normen entgegensteht. Appel geht von der Annahme aus, daß Humor ein wesentliches Stilprinzip von Schumanns Frühschaffen ist. Er glaubt, daß gerade die Untersuchung der *Humoreske* aufgrund des Titels, der Entstehungszeit und der allgemeinen

Wertschätzung, die das Werk genießt, geeignet ist, diese These zu untermauern. Die Arbeit gliedert sich sinnvoll in drei Teile.

Der erste Teil beleuchtet die kompositionsgeschichtliche Situation des jungen Schumann. Untersucht wird u. a. sein Verhältnis zur Tradition und ihren sich in der zeitgenössischen Kompositionslehre zum Lehrbuch verfestigenden Normen, ferner sein Verhältnis zur Form, die bei ihm immer auf den Komplementärbegriff Inhalt bezogen ist. In Anbetracht der zusammengetragenen Äußerungen Schumanns scheint Appels These gewagt, es sei bei Schumann „sinnlos“, ein Primat des Inhalts vor der Form zu postulieren. Die Ausführungen zu Schumanns Verhältnis zur Sonatenform münden in die These, Schumann habe die von ihm abgelehnte konventionelle Durchführung durch eine spezifische „Mottotechnik“ ersetzt. Sie wird verstanden als „Prinzip der variativen Umbildung“ eines Mottos als einer „abstrakten praethematischen Substanz“, die an der Spitze eines Satzes bzw. Werkes steht und ihm substantielle Einheit verleiht. Unterschieden werden drei Mottotypen: Zitat, Soggetto cavato und Intervallmodell.

Das angesprochene Verfahren ist zweifellos für das Frühschaffen Schumanns charakteristisch. Jedoch ist das Prinzip der Durchführung primär auf Sätze in Sonatenform bezogen, die von Appel überhaupt nicht untersucht werden. Wohlweislich entzieht Schumann sich dem Normendruck, indem er sein op. 20 eben nicht als *Sonate* bezeichnet. Doch verweisen die entwickelnden, freieren Phasen, die paradoxerweise streng konstruiert sind, auf Schumanns spätere Durchführungstechniken. Der Mottobegriff Appels fordert in vielem zum Widerspruch heraus. Soviel sei angedeutet: Es sind auch musikalische Mottos denkbar, die den Satz nur ideell und nicht substantiell prägen. Ein Motto ohne verbale Kennzeichnung müßte strukturell vom folgenden getrennt sein, soll es nicht zu einer Begriffsverwirrung kommen (die theoretische Abgrenzung zum Thema hält Appel selbst nicht ein). Weiterhin ist zweifelhaft, ob ein den Satz tragendes Soggetto cavato immer auch ein Motto ist. Die Übersicht über „doppelte Quintfälle“ faßt unterschiedliche Modelle in einer Rubrik zusammen. Ihre Einordnung als Motto überzeugt schon deshalb nicht, da sie thematisch eingesetzt sind. Die Folge „CF, GC“ ist nicht *Romanesca*-Baß, sondern eröffnet des *Ruggiero*-Modell, das Schumann kaum kennen konnte. Das Motto „Vanitas

vanitatum“ steht vor op. 102, 1 und nicht, wie Appel schreibt, vor op. 102, 3. Ein semantischer Bezug zum Schlußchor der *Faustszenen* ist deshalb in Appels Form nicht möglich.

Der zweite Teil geht von der Bedeutung des Humorbegriffs für die Ästhetik der literarischen Romantik aus und stellt überzeugend seine Übernahme durch die Musikästhetik dar. Herausgearbeitet wird ferner anhand Äußerungen Schumanns dessen Auffassung von Humor und weiteren Spielarten des Komischen.

Der dritte Teil ist eine exemplarische, weitgehend überzeugende Analyse von Schumanns *Humoreske*. Die Ergebnisse können hier nicht in Kürze diskutiert werden. Doch sollen einige Anmerkungen die Richtung einer detaillierten Auseinandersetzung andeuten. Wenig überzeugend ist die Bezeichnung der Takte 1–4 als Motto, da sie zum einen vom folgenden nicht abgehoben sind und zum anderen als Grundlage einer dreiteiligen Liedform nicht weniger Thema bzw. Themenbestandteil sind als die von Appel später als Themen bezeichneten Gedanken. Beides beeinträchtigt selbstverständlich nicht die von Appel aufgewiesenen Bezüge zu anderen Werkteilen. Unverständlich bleibt die weitgehende Vernachlässigung der Harmonik (wo harmonische Aspekte einbezogen werden, schleichen sich nicht selten Fehler ein). Gerade ihr – und nicht, wie Appel deutlich zu machen sucht, der Melodik – sprach Schumann, nicht anders als Liszt, die Hauptbedeutung bei der Ausbildung der modernen Tonsprache zu. Schon innerhalb des „Mottos“ ist die Harmonik nicht bloß, wie Appel glaubt, sekundär. Auf die schlichte Kadenzwendung von Takt 2–4 und ihre Baßformel kommt Schumann immer wieder deutlich zurück und mehrere von Appel angesprochene melodische Korrespondenzen werden durch diese beiden Merkmale gestützt und erst durch sie einsichtig. Auch zeigt sich im harmonischen Bereich Humor, so u. a. in der ungewöhnlichen harmonischen Disposition von Themen. Der von Appel als Polonaise „mit hohem Pathos“ charakterisierte Abschnitt „Mit einigem Pomp“ ist enger mit dem Vorangehenden verbunden, als Appel wahrhaben will. Erstens ist die trennende Pause nicht die längste des Werkes. Die Pausen zwischen den Polonaisen-Segmenten, die mit ihr zu korrespondieren scheinen, sind länger. Zweitens verweisen auch die Harmoniefolgen der Takte 789 ff. auf die Polonaise. Drittens zitiert Schumann Takt 854 ff. erneut das *BACH*-Anagramm, und zwar

in der Fassung der von Appel ebenfalls übersehenen Takte 717ff. und 733ff. Diese Beobachtungen scheinen Appels Ausführungen hinsichtlich des vierten Teilsatzes zumindest zu relativieren. Insgesamt gesehen eine wertvolle Arbeit, die kommenden Untersuchungen von Schumanns frühem Klavierschaffen wichtige Impulse geben dürfte.

(März 1982)

Hans Kohlhasse

STEPHEN HELLER: *Lettres d'un musicien romantique à Paris. Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques EIGELDINGER. Paris: Flammarion 1981. 338 S.*

Man nannte ihn zu seiner Zeit einen „unpraktischen Märtyrer“, der, seinen hohen Kunstidealen folgend, sich nicht lauer Routine hingeben wollte. Stephen Heller wurde von hohem Kunstwillen getrieben, ohne dieses künstlerisch bestmöglichen zu können. Jedes Anpassertum schmähend, blieb er stets um Individualität bemüht. Dennoch: die Einseitigkeit seines ästhetischen Urteils, die Unfähigkeit, sich der Vielfalt von Kunstrichtungen zu öffnen, mögen die Ursachen gewesen sein, die sein eigenes schöpferisches Feld zu eng begrenzten. Robert Schumann, der mehrfach für diesen „jungen geist- und phantasievollen Künstler“ eintrat und ihm 1837 im Hinblick auf dessen *Impromptus* „Zukunft“ prophezeite, bedauerte schon an den *Études* op. 16 (1841), unter denen er Ausgezeichnetes bemerkte, daß Heller mit seinem Können nicht haushälterisch umgehe und es vorziehe, „nur anzudeuten und flüchtig anzuregen“.

Heller war ein Experimentator mit der vagen Vorstellung einer Zukunftsmusik, die er dennoch niemals erreichte, geschweige denn bewältigte. In langjähriger Freundschaft fühlte er sich zu Hector Berlioz hingezogen, der diesem Anspruch am ehesten künstlerischen Ausdruck zu geben schien. So bleibt Heller, selbst in Paris, wo man ihm Anerkennung nicht versagt, im Grunde ein Außenseiter, den man heute als bloßen Salonkomponisten einstuft, was er mit Sicherheit nicht war.

Die Ausgabe seiner gut ausgewählten Briefe bringt uns dieses Talent in seinem Denken und Fühlen näher und entschlüsselt Heller letztlich als einen ästhetischen Nihilisten, der die Klassi-

ker verehrt, aber keinen Zugang zum Schaffen seiner eigenen Zeit findet, der Schumanns *Genoveva* ebenso ablehnt wie Meyerbeers Große Opern, der an Liszts Kompositionen nichts weiter als „Lärm“ (*bruit*) entdeckt, dem Wagner unverständlich bleibt, obwohl dieser seiner ästhetischen Auffassung eigentlich entsprochen haben müßte, der Brahms ignoriert, Verdi, Bellini und Donizetti nicht für ernst nimmt, der nirgends ein Gespür für die Belange der dramatischen Bühne erkennen läßt, aber Paraphrasen über die *Jüdin* komponiert. Heller fordert für die Musik „Einfachheit, Aufrichtigkeit und Wahrheit“, weiß aber nicht zu verdeutlichen, was Wahrheit und Aufrichtigkeit in der Musik sei. Obwohl Stephen Heller nicht unbeachtet bleibt, vermag er der späteren Zeit nichts Bleibendes zu sagen. So entsteht das Bild eines begabten Klavierkomponisten, der Chopin nahesteht, auch Schumanns Schaffen in sich aufnimmt, der sich über fast alles moquiert, aber als unfähig erweist, das Gespräch um sich selber bei seinen Zeitgenossen dauerhaft in Gang zu setzen.

Die Kollektion seiner Briefe gewährt Einsicht in eine zwiespältige Persönlichkeit, die mit sich selber nicht immer im Lot steht. Die Briefe bündeln oft distanzierte, gelegentlich sarkastische, selten begeisterte Kommentare eines Zeitzeugen.

Jean-Jacques Eigeldinger hat die Dokumente sorgfältig ediert und kommentiert, die Auswahl durch eine kenntnisreiche und umfassende Würdigung (38 S.) eingeleitet und Materialien für eine spätere Biographie beigefügt. Der Band enthält 97 Briefe an sechzehn Adressaten in modernisierter Orthographie, wobei alle fremdsprachigen Texte ins Französische übersetzt wurden. Dadurch wird der Wirkungsgrad der Edition im französischen Sprachbereich zweifellos erweitert. Eine umfassende Bibliographie und sorgfältig gearbeitete Register erschließen die Sammlung. Der Verlag hat das Buch mit achtzehn vorzüglichen Reproduktionen ausgestattet.

Die Unsicherheit in Hellers ästhetischem Standpunkt wirft ein helles Licht auf die divergierenden Linien, von denen die Musiklandschaft des 19. Jahrhunderts durchzogen ist. So bereichern die Briefe Stephen Hellers unser Einschätzungsvermögen der damaligen Zeitströmungen und zeichnen einen informativen Hintergrund, um das ästhetische Spektrum der prägenden Musikergestalten im 19. Jahrhundert besser verstehen zu können.

„Ich tue nichts als – warten“ äußerte Stephen Heller einmal. Vielleicht helfen die Briefe, das Interesse an Hellers Kompositionen wieder zu wecken. Sie könnten somit beitragen, zu entschlüsseln, worauf Heller zeit seines Lebens gewartet hat.

(Januar 1982)

Heinz Becker

MICHAEL EWANS: *Janáčeks Opern. Aus dem Englischen übersetzt von Sebastian VOGT. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1981). 222 S., 51 Notenbeisp.*

Ewans behandelt die Opern des reifen Janáček von *Jenufa* bis zu *Aus einem Totenhaus* und fügt, obwohl eher ein Fan des Tragischen – das englische Original spricht nur von „Tragic Operas“ –, für die deutschsprachige Ausgabe „Bemerkungen“ zu *Die Ausflüge des Herrn Broutschek* an, die er für nicht „besonders wirkungsvoll“ hält. Den Ausführungen zu den Einzelwerken folgen dann nochmals „Inhaltsangaben“ (S. 187–214), die an sich entbehrlich erscheinen, freilich das als Einführung ins Werk charakterisierbare Buch, verlagsgemäß, zum „Opernführer“ erweitern mögen. (Dieser aus demselben Verlag in der mir vorliegenden 19. Auflage von 1958 enthält immerhin *Jenufa*, *Katja Kabanowa* und *Das schlaue Füchlein*.) Kurze Anmerkungen zu den Partiturausgaben runden das Buch ab; dem Mangel an authentischem und zuverlässigem Notenmaterial, den Ewans zu Recht beklagt, dürfte durch die in Gang gekommene Gesamtausgabe allmählich abgeholfen werden.

Mit der Verarbeitung vorhandener Janáček-Literatur ging Ewans überaus haushälterisch um – nicht nur Tibor Kneif fehlt –, und sein Selbstbewußtsein (s. S. 219) ist wohl etwas übertrieben. Den Kennern – zu denen der Rezensent nicht zählt – dürfte er so nicht allzuviel Neues bringen. Immerhin aber einen aspektenreichen, wohl-durchdachten und -formulierten Überblick, der durch die übersichtlichen und einleuchtend (um-)notierten (vgl. S. 8) Notenbeispiele noch an Evidenz gewinnt. Ewans' Stärke ist die Verzahnung von dramaturgischer und musikalischer Analyse, die immer wieder aufschlußreiche Einzelbeobachtungen ergibt. Diese wie jene stoßen freilich auf Schranken. Musikalisch führt die Akzentuierung des Einzelwerks dazu, daß, außer in der Einleitung, übergreifende Stilzüge und

Charakteristika von Janáčeks Musiksprache zwar mitbedacht werden, aber etwas zu kurz kommen. So vor allem das Vokabular. Einerseits, weil Ewans anscheinend weder mit Volkssprache noch -musik Mährens hinreichend vertraut ist. Andererseits, weil sich dabei diese stoffliche Beschränkung und methodische Beschränktheit wechselseitig ergänzen. Wenn Ewans meint: „doch bedeutet Musik, abstrakt gesehen, nichts“ (S. 20), so ist das wenig hilfreich gerade für die Analyse eines Komponisten wie Janáček. Und, „abstrakt gesehen“, bedeutet nichts etwas: auch das sprachliche Zeichen ist, abstrakt, eine bloße Folge phonetisch-akustischen Materials. Allerdings notiert Ewans zu Recht, daß die mährischen Volkslieder als zugleich Volkstänze umfassende Mimesis meinen und daher auch in der Oper nicht bloß als „Musik“ schlechthin erscheinen (S. 14 ff.)

Befangenheiten und Vorurteile auch bei der dramaturgischen Analyse. So die Abwehr sozialer Gehalte selbst dort, wo sie augen- und ohrenfällig sind. Bei *Jenufa* beruft sich denn Ewans auch auf die Libretto-Autorin: „Politik lag für sie außerhalb der Sphäre des Dramas“ (S. 25). Für Janáček dagegen denn doch wohl kaum; schon die ganze Konzeption seiner Musiksprache ist in ihrer Verschränkung von Nationalem und Universalem, von Heimatlichem und Weltbürgerlichem politisch mitmotiviert. Und auch die zentrale Rolle der Frauen (S. 16) hat ebenso wie die Thematik von „sexueller Not“ und „Tod“ (S. 17) einen sozialen Grund, der im „entweder . . . bürgerlichen oder . . . proletarischen Milieu“ der Handlung offenkundig wird.

Dürftig Ewans' Auffassung von „Realismus“ (den er natürlich mit „Naturalismus“ in einen Topf wirft), wenn ihm die Präsenz von Klangsymbolen bereits genügt, die Rede davon als „Geschwätz“ abzutun (S. 23). Ebenso dünn wie wenig förderlich schließlich das verabsolutierte Modell der griechischen Tragödie. Zwar kommt Ewans zu einleuchtenden Abgrenzungen gegen Wagner dergestalt, daß Janáčeks Handlungen „nicht dem Mythos, sondern den Realitäten zeitgenössischen Lebens“ entstammen (S. 10) und als musikalisch-dramatische Konsequenz: „Die Wagnersche Querverbindungstechnik widerstrebt dem wesentlichsten Prinzip der Janáčekschen Musik, in der alles direkt ist und eine Phrase die gewünschte Wirkung hat, ohne daß der Hörer sich bewußt ihr Auftreten ins Gedächtnis rufen und sich an die früher mit ihr

verbundenen Assoziationen erinnern muß“ (S. 21). Janáčeks „Pantheismus“ (mit welcher Bezeichnung mir „Natur“ eine für Janáček doch etwas zu religiöse Färbung erhält) erscheint jedoch für Ewans fast als Mangel, wenn er meint: „Das Fehlen einer systematischen Mythologie oder eines religiösen Wertsystems in den Opern wird von der Musik wettgemacht“ (S. 23). Janáčeks humanistischer Realismus bedarf keiner religiös-mythischen Legitimation: „In jeder Kreatur ein Funken Gottes“ – die des Fortgangs über vorgegebene Schranken hinaus fähige menschliche Natur genügt.

(März 1982)

Hanns-Werner Heister

*DIETRICH MAST: Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin. München-Gräfelfing: Verlag Walter Wollenweber 1981. V, 315 S. (Beiträge zur Musikwissenschaft. Band I.)*

Der Titel der Dissertation von Dietrich Mast verrät nicht, auf welche Werke und auf welche Elemente der Musik sich seine Untersuchungen erstrecken. Der Leser sieht sich schließlich von Problemen aller Art umgeben: thematischen Zusammenhängen, Harmonieverläufen, Proportionen von Werkabschnitten, dem Symbolgehalt der Themen, der Zuordnung von Philosophie und Musik bei Skrjabin u. a. Der Verfasser ist von einer legitimen Begeisterung für die Materie erfüllt, die die Repräsentanten des frühen Schrifttums über Skrjabin (A. E. Hull, G. H. Clutsam, R. Newmarch) kennzeichnete. Es ist allerdings ein irreales Ziel, alle Ebenen dieser Musik gleichzeitig beleuchten zu wollen, wie es hier durchweg angestrebt wird: „Die thematische Zusammensetzung von Thema 2 (*Dritte Sonate*, letzter Satz) entspricht dem ‚ekstatischen Zustand der Vermischung‘, der stets zur Einfachheit zurückführt. Von jenem Zustand führt die abgewandelte Abspaltung der letzten zwei Takte (T. 53f.) das Thema 2 zur Halbschlußkadenz T. 55–58 in der parallelen Molltonart . . .“ (S. 66). Mast geht von den beiden letzten Sätzen der *Dritten Klaviersonate* op. 23 aus und sieht in ihrem Zusammenschluß eine für die formale Entwicklung in den späteren Sonaten maßgebende Einheit. In den Untersuchungen, die sich besonders auf die *Fünfte*, *Siebte* und *Zehnte Sonate* erstrecken, versucht der Verfasser nach-

zuweisen, daß in den Werken ab op. 62 neuartige, dem traditionellen Sonatenumriß entfremdete Gebilde vorliegen: „Dagegen lassen sich keine Prinzipien des klassischen Sonatensatzes mehr finden, soweit nicht elementare musikalische Mittel wie Wiederholung und Sequenz zu diesen gerechnet werden“ (S. 173). Werkteile, die der Entfaltung thematischer Substanzen dienen und deren vielfältigen Bezügen zu anderen Abschnitten, die in der Tradition zum Begriff „Reprise“ zusammengefaßt waren, werden hier überspielt und vor allem durch die ständige Heranziehung Skrjabinischer dilettantischer Philosophie mißinterpretiert: „Z. B. ist der Seitensatz (der *Fünften Sonate*) in der exponierenden Entwicklung zugleich höchste Synthese und beginnende Rückkehr“ (S. 130).

In der Definition thematischer Materialien kommt Mast z. T. zu recht sonderbaren Ergebnissen. Es ist sachlich unrichtig, in der *Siebten* und *Zehnten Sonate* jeweils nur ein Thema anzunehmen, aus dem sich alles übrige ableiten läßt: „Das Thema T. 29ff. ist . . . das einzige Thema der ganzen (siebten) Sonate . . .“ (S. 187). „In den ersten 28 Takten (der *Siebten Sonate*) kommt es nirgends zu einer Themenbildung . . .“ (S. 179). Namhafte Analytiker wie V. Dernowa, V. Delson, C. Dahlhaus u. a. haben das Gegenteil aufgezeigt. Die thematischen und harmonischen Strukturen der *Zehnten Sonate* leitet der Verfasser alle aus dem in Takt 1 exponierten Dreiklang ab (S. 281). Wie würde er wohl derartig eigenständige und profilierte Gebilde wie in T. 39f. oder T. 73f. deuten? Man vermißt in diesem Buch, das global die Entfaltung der „Struktur“ zeigen will, vor allem die Besprechung rhythmischer Phänomene, die in Überfülle vorhanden sind. Die Darlegung der angeblich so wesentlichen Zahlensymbolik ist unwissenschaftlich – „ . . . verhält sich taktzahlmäßig . . . wie 224:99 oder ungefähr wie 2:1 . . .“ (S. 116) – und erscheint an manchen Stellen sogar manipuliert (S. 276).

Der Dissertation ist ein Zitat O. Fr. Bollnows vorangestellt, in dem „die Forderung der empirischen Forschung, erst einmal genau zu beschreiben, was ist“, betont wird und das sich gegen „alle willkürlichen Begriffe“ wendet. Diesen Vorsatz vergißt der Verfasser leider ziemlich schnell. Freilich sind die Möglichkeiten sprachlichen Ausdrucks für die komplizierten Vorgänge in der Musik relativ begrenzt. Das aber berechtigt wiederum nicht zur Synthese sprachlicher



Monstren. Durchaus noch akzeptable Termini sind im Zusammenhang mit der richtigen Beobachtung, daß die thematischen Gebilde in den Sonaten Skrjabin schon nach der ersten Darlegung in stärkstem Maße verarbeitet werden, etwa Begriffe wie „Exponierende Entwicklung“ und „Verarbeitende Entwicklung“ als Ersatz für die begrifflich nicht mehr ausreichende „Exposition“ bzw. „Durchführung“ der klassisch-romantischen Sonatentradition (S. 10f.). Problematischer sind dann Bezeichnungen wie „Aufbauende Entwicklung“, „Vorbereitungsentwicklung“, „Reduktionsentwicklung“, „Vermittelnde Entwicklung“ (S. 60). Nicht akzeptabel erscheinen „Rückkehrentwicklung“, „Vorbereitende Aufbauentwicklung“ (S. 55), „Zwischen-Ziel Entwicklung“, „Synthese-Ziel Entwicklung“ (S. 113) u. a. Der Leser hat es schwer, sich in dem Dickicht gekünstelter Begriffe und schwülstiger Ausdrucksweise zurechtzufinden: „Nachdem die exponierende Themenentwicklung mit Th. 1 III die volle Achttaktigkeit erreicht hat, bedeutet die in Gestalt von Reduktion und Fortspinnungsreihe klar erkennbare Auflösung der Achttaktigkeit in Th. 1 IV, die schon in ähnlicher Art und Weise mit dem Entwicklungsteil des Th. 1 III-Epilogs einsetzt, daß der Rückkehrprozeß im Gesamtverlauf bereits im Gang ist“ (S. 61). Die Untersuchungen sind größtenteils ungeordnet, das Inhaltsverzeichnis verwirrend.

Das Buch von Mast bietet dem an Skrjabin Interessierten keine Hilfestellung für die Aufschlüsselung musikalischer Gehalte, für den Eingeweihten bringt es Verzerrungen statt Erkenntnisse.

(März 1982)

Hanns Steger

DIETER MÖLLER: *Jean Cocteau und Igor Strawinsky. Untersuchungen zur Ästhetik und zu „Oedipus Rex“*. Teile 1/2/3. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1981. 507 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 24.)

Ausgangspunkt der verdienstvollen Untersuchungen Möllers ist die Feststellung „beträchtlicher Defizite“ in der Strawinsky- und Cocteau-Forschung im Hinblick auf die Entstehungsgeschichte des *Oedipus Rex*. Die dreiteilige Gliederung dieser Hamburger Dissertation ergibt sich aus den gewählten Forschungsschwerpunkten:

1) Dokumentation biographischer Daten der Begabung Cocteau-Strawinsky, 2) Vergleich der musikästhetischen Positionen, 3) Analyse der künstlerischen Zusammenarbeit am *Oedipus*. Der biographische Teil I fördert interessante, bisher wenig bekannte Details der Zusammenarbeit zutage, z. B. den Plan zu einem gemeinsamen *David*-Ballett. Auch der angebliche „Bruch“ in den freundschaftlichen Beziehungen nach Veröffentlichung von Cocteaus Schrift *Le Coq et l'Arlequin* erscheint aufgrund unbekannter oder wenig beachteter Dokumente in neuem Licht.

Teil II stellt die musikästhetischen Auffassungen Cocteaus und Strawinskys einander gegenüber. Ermüdend wirkt hier, daß die Zitate aus den Schriften Cocteaus, wenn auch aus unterschiedlichem Blickwinkel betrachtet, in den jeweils folgenden Kapiteln ungekürzt wiederholt werden (besonders auffallend die Überschneidungen zwischen III/1 und IV). Doch muß anerkannt werden, daß durch den detaillierten Vergleich der musikästhetischen Positionen die geistigen Wurzeln Strawinskys in den Jahren um und nach dem ersten Weltkrieg deutlicher und klarer als bisher hervortreten. Die Einbeziehung von Cocteaus literarischen Arbeiten, aber auch die vergleichende Betrachtung von Picassos malerischem Werk erlauben es dem Musikhistoriker, Strawinskys Neoklassizismus in größere Zusammenhänge zu stellen. Vor allem das Kapitel über das Schaffensideal läßt Cocteau als den eigentlichen Wegbereiter der neoklassischen Bewegung in Frankreich erscheinen. Seine Formel *rappel à l'ordre* (= Titel einer größeren Schriftensammlung) hat in den romanischen Ländern großen Widerhall gefunden und insbesondere in Strawinskys Musikauffassung dem Begriff „Ordnung“ zentrale Bedeutung gegeben. Wenig bekannt war bisher auch, daß Strawinskys langjähriges Experimentieren mit reinen Bläserensembles (*Symphonies, Mavra, Octuor, Concerto*) unmittelbar durch einen Passus aus Cocteaus *Coq et Arlequin* angeregt war: „On peut espérer bientôt un orchestre sans la caresse des cordes. Un riche orphéon de bois, de cuivres et de batterie“.

Teil III, der die schöpferische Zusammenarbeit am *Oedipus* behandelt und damit den eigentlichen Schwerpunkt der Dissertation Möllers bildet, erörtert zunächst die lange Tradition philhellenischer Tendenzen in der französischen Kultur des 19./20. Jahrhunderts. Im unmittelbaren zeitlichen Umkreis des *Oedipus* sind hier bestimmte Schaffensperioden Picassos zu nennen, in der

Musik das Werk Saties (*Socrate*) und Milhauds (*Les Euménides*). Entscheidend ist Cocteau's eigene „gräzisierung“ Haltung, die etwa in der Rückbesinnung auf die „ligne ingresque“, auf die Zeichenkunst von Ingres mit ihren zahlreichen antik-griechischen Sujets ihren Ausdruck findet. Zu Recht wird Cocteau *Antigone*, die für Strawinskys *Oedipus* nachweislich „auslösende“ Funktion hatte, näherer Betrachtung unterzogen. Schon hier findet sich Cocteau's Methode der „Kontraktion“ sophokleischer Dramen: Simplifizierung, Entfettung, Skelettierung – Griechenland aus dem Flugzeug fotografiert. Cocteau's Inszenierungsanweisungen, die auf statuarische Monumentalität und Einfachheit hinauslaufen, kamen Strawinsky offenbar entgegen und wurden zur Grundlage der gemeinsamen *Oedipus*-Arbeit.

Mit einer gewissen Verwunderung stellt Möller fest, daß in der Korrespondenz zwischen Cocteau und Strawinsky über den *Oedipus* oft von einer „Oper“ die Rede ist. Eine Erörterung der Gattungsproblematik, die hier nahegelegen hätte, findet jedoch kaum statt. (Eine Analyse der Jokaste-Arie *Nonn' erubescite* hätte leicht den Charakter einer Anti-Oper darlegen und die Unhaltbarkeit der Bezeichnung „szenisches Oratorium“ erweisen können.) Besondere Aufmerksamkeit widmet Möller der Text-Musik-Beziehung. Strawinskys Bemerkung, der Text habe ihn in erster Linie als „phonetisches Material“ interessiert, wird kritisch überprüft und zu Recht in Zweifel gezogen. Zahlreiche Beispiele illustrativer Textausdeutung durch die Musik beweisen das Gegenteil. (Daß auch die Dreistimmigkeit auf das Wort „trivium“, T. 114, ein Madrigalismus ist, bleibt leider unerwähnt.) Überzeugend durch Beispiele untermauert wird die Feststellung, daß ein statuarischer Gestus für fast alle musikalischen Parameter konstitutive Bedeutung hat und damit die Musik in die Gesamtkonzeption des *Oedipus* voll einbezogen wird. (April 1982) Dietrich Kämper

*HANNS EISLER. Eine Bildbiographie von Jürgen SCHEBERA. Berlin: Henschel-Verlag Kunst und Gesellschaft 1981. 192 S., 191 Abb.*

Die – im besten Sinne – populäre Eisler-Literatur, die seit den Arbeiten von Alfred Brockhaus und Eberhard Klemm in der DDR erschienen ist, wird nun durch eine Bild-Biogra-

phie ergänzt, deren Verfasser Jürgen Schebera sich zuvor durch eine Arbeit über Eislers Exiljahre ausgewiesen hat. Ohne Zweifel sind die zahlreichen, oft aus entlegenen Archiven oder aus Privatbesitz beschafften und – wie eine Fußnote zeigt – trotz schlechten Zustandes durchweg sorgfältig wiedergegebenen Bildquellen die wichtigsten Belege und Dokumente eines Bandes, der sich in seinem Textteil notwendig auf eine eher summarische Lebensbeschreibung des Komponisten konzentriert. Bemerkenswert ist aber auch hier die sehr detaillierte Darstellung der Exiljahre, für deren Erhellung man ansonsten Spezialstudien heranziehen müßte, und die durchaus kritische Darstellung von Eislers Jahren in der DDR – auf der einen Seite offizielle Ehrungen des Komponisten der Nationalhymne, auf der anderen Anfeindungen des *Faustus*-Opernplanes und kaum Aufführungen der schwierigen Orchesterwerke. Neben diesen unbestreitbaren Vorzügen des flüssig und informativ geschriebenen Bandes fallen Fehleinschätzungen im Detail (die gravierendste: Schönberg lehrte seine Schüler niemals „atonales“ oder „zwölftöniges“ Komponieren, und seine *Harmonelehre* ist ein Dokument der Spätphase einer hochentwickelten Dur-Moll-Tonalität, vgl. dazu S. 18) kaum ins Gewicht.

(Februar 1982)

Wulf Konold

*WERNER EGK: Die Zeit wartet nicht. Künstlerisches, Zeitgeschichtliches, Privates aus meinem Leben. München: Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 583 S., Abb.*

Der 80. Geburtstag Werner Egks war offenbar der Anlaß, dessen Autobiographie in einer Neuausgabe zu veröffentlichen, die gegenüber der Erstausgabe von 1973 um fünf Textseiten und einen Anhang (Werkverzeichnis, Diskographie, Zeittafel, Register) erweitert und mit einer Bebilderung versehen wurde.

Egk präsentiert seine Lebensgeschichte in einer lockeren bis losen Aneinanderreihung kurzer Episoden, eine Darstellungsweise, die sich in ihrer Sprunghaftigkeit bis hinein in einzelne Abschnitte verfolgen läßt: „In dieser Zeit schrieb ich zur Erholung eine Musik für Geige und Bratsche. Wir badeten auch oft in der Bucht unterhalb der Villa Carlevaro. Hier begegnete

uns die olympische Erscheinung Gerhart Hauptmanns, der sich gerne über Musik unterhielt“ (S. 117). Durch die Betonung künstlerischer, privater oder zeitgeschichtlicher Ereignisse schreibt Egk jedoch weniger eine Lebensgeschichte als eine Chronik, die den Leser mit einer Flut von Namen und Fakten überschwemmt und ihm beim Lesen einige Geduld abverlangt.

In auffälliger Weise ist die Lebenschronik Egks durchzogen von Klischees, die sich bei der Vorstellung „Komponisten-Leben“ einzustellen pflegen und die man gewöhnlich nur in Schulbüchern und populärwissenschaftlichen Schriften zu finden glaubte. Egk belehrt uns eines „Besseren“: Das friedliche Dorf, in dem Arm und Reich noch harmonisch zusammenleben und in dem die obligatorische arme, aber gute und kluge Frau den Kindern so schöne Geschichten erzählt, gibt den idyllischen Rahmen ab, in den der zukünftige Komponist hineingeboren wird. Egk rückblickend: „Mir schien als Kind alles Musik zu sein, was vom Leben selbst gepfiffen, gesungen oder gedonnert war“ (S. 9). Und wie kommt ein Komponist zu seinen „Eingebungen“? „Auf langen Spaziergängen stieg in mir wie aus einem stetig fließenden Brunnen aus der Tiefe einer jungen, durch Technik noch wenig belasteten Imagination viel herrliche Musik auf und erfüllte mein halbwachses Bewußtsein mit wundervollen Klängen“ (S. 53). Bei Egk fehlen weder die üblichen Musikeranekdoten (z. B. S. 200f.) noch die ergriffene Bewunderin: „eine weißhaarige, uralte, kleine schwarzgekleidete französische Dame“ (S. 459), die „unter Tränen, glücklich lächelnd“ (S. 460) ihm händehaltend Dank sagt.

Bei dem Lebenslauf von Egk ist es unmöglich, die Zeit des Nationalsozialismus zu übergehen, denn damals hatte er nicht nur seine ersten großen künstlerischen Erfolge, sondern war auch im Kulturleben in einflußreichen Positionen (Kapellmeister an der Staatsoper Berlin, Leiter der „Fachschaft Komponisten“ in der Reichsmusikkammer) aktiv. Wer nun aber eine nachdenkliche, aus der historischen Distanz heraus problematisierende, gar selbstkritisch analysierende und bewertende Darstellung erwartet hätte, findet sich herb enttäuscht. Egks Verhalten während der Zeit des deutschen Faschismus erscheint problemlos und gibt ihm keinen Anlaß zu grundsätzlichen Fragen. Man ist erstaunt, in welchem neutralen, unscheinbaren Gewand der Nationalsozialismus Einzug hält: „Menschen und Verhältnisse hatten sich verändert“ (S. 200). Aber

nicht nur die Selbstverständlichkeit, sondern auch die Unstimmigkeiten der Darstellung sind bedrückend.

Drei Beispiele seien genannt: Egk zitiert anläßlich der Uraufführung seiner Oper *Peer Gynt* (1938) einige sehr vernichtende Kritiken – z. B. aus der Zeitschrift *Völkische Kultur*, in der er selbst ab 1933 rege publizierte, was der Leser jedoch nicht erfährt –, um die Unbrauchbarkeit seines Werkes für die faschistische Kulturpolitik zu untermauern (vgl. S. 309ff.). Wie erklärt sich dann aber dessen anhaltender Erfolg? Egk schreibt zwar: „*Peer Gynt* . . . blieb praktisch bis nach dem Krieg liegen“ (S. 329). Dagegen sprechen jedoch (laut Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main 1982) folgende Aufführungen: 1939 auf den Reichsmusiktagen in Düsseldorf, 1939/40 wieder in Berlin und Düsseldorf, dann in Darmstadt, Dresden und Osnabrück, 1941 in Prag und in Frankfurt am Main, 1942 wieder in Dresden, 1943 im besetzten Paris. Egks Beitrag zur Olympiade 1936, die *Olympische Festmusik*, war sein „erstes größeres Orchesterwerk“ (S. 257), dem er ebensowenig politische Bedeutung beimißt, wie offensichtlich der gesamten Olympiade (vgl. S. 257f.). Man fragt sich, ob das Engagement bei einer der größten Selbstdarstellungsveranstaltungen jener Zeit wirklich als so selbstverständlich dargestellt werden kann. Anfang 1941 schrieb Egk eine Musik für den Film *Jungens*. Wenn er dieses UFA-Produkt als einen „unpolitischen und weltanschaulich unwirksamen Film“ (S. 334) ansieht, kann man das nur für politische Blauäugigkeit halten. Seine Musik jedoch, die er bei solcher Einschätzung wohl mitmeint, war offensichtlich sehr wirksam, denn das HJ-Lied am Schluß des Filmes avancierte zum *Marsch der deutschen Jugend*, als Klavierauszug verbreitet und auf Schallplatte gepreßt, was dem Leser jedoch vorenthalten wird. Um sich ein zuverlässigeres und kritisches Bild machen zu können, ist man also auf andere, wie den genannten Prieberg, angewiesen, die in dem von Egk so titulierten „Archivdreck“ (S. 334) gewählt haben.

Da das ganze Buch im Stil der Selbstverständlichkeit und Fraglosigkeit geschrieben scheint, wäre Egks Fazit: „Mein Bericht zeigt Durchblicke, vermittelt Anschauungen und Bilder“ (S. 540) zu modifizieren. Egks Chronik zeigt keine Durchblicke, sie vermittelt fragwürdige Anschauungen und dürftige Bilder.

(Januar 1982)

Andreas Ballstaedt

MARTIN S. WEBER: *Die Orchesterwerke Rudolf Kelterborns. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. 300 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 105.)*

Einer Würdigung des in seinem Umfange bereits respektablen Werkes des 1931 geborenen Rudolf Kelterborn kommt die Tatsache entgegen, daß in den letzten Jahren die starren dogmatischen Fronten zeitgenössischer Musikbetrachtung sich beträchtlich gelockert haben. Die Musik selbst der jüngeren und jüngsten Zeit bietet hierfür oft irritierende Beispiele. Jedenfalls scheint heute der Blick freier auf Musik, die nicht in die Schablonen gängiger Kritik paßt. Und so ist es auch aus dieser Sicht sicherlich kein Zufall, daß ein ehemaliger Schüler des Komponisten es unternimmt, in einer Dissertation (?) das bis dahin vorliegende Orchesterwerk Kelterborns analysierend vorzustellen und zu würdigen. Martin S. Weber gelang dabei eine Arbeit, die große Vertrautheit sowohl mit dem Gegenstand der Untersuchung wie mit den Problemen zeitgenössischen Komponierens verrät.

Die Musik Kelterborns ist trotz ihrer vielschichtigen und rational gefestigten Anlage eine unmittelbar zugängliche. Faßlichkeit sowohl im Detail wie in der formalen Anlage ist ihr ein zentrales Bedürfnis. „Musik vermag zu bewegen, zu erschüttern: Bewegung, Erschütterung sind das Gegenteil von Erstarrung und falscher Verfestigung . . .“ (Kelterborn). Hier äußert sich eine künstlerische Haltung, die das Risiko auf sich nimmt, sich dem Vorwurf der Simplizität oder Naivität auszusetzen, ein Vorwurf freilich, der durch eine eingehendere Auseinandersetzung mit dem Werk auch sogleich widerlegt wird. Denn Faßlichkeit schließt Komplexität nicht aus, sofern man überhaupt die fragwürdige Prämisse glaubt verteidigen zu müssen, daß Qualität und Komplexität sich gegenseitig bedingen. Jedenfalls verraten die Werke Kelterborns eine große schöpferische Fantasie, die sich in abwechslungsreichster expressiver Sprache und in einer virtuoson Handhabung des Orchesterapparates niederschlägt. Sogenannte traditionelle Parameter wie kantable Melodik und Reste tonaler Harmonik verbinden sich vorab im späteren Werk bruchlos mit seriellen Ansätzen, mit aleatorischen Einschüben und Miteinbezug von elektronischen Mitteln. „Unser Suchen kann uns in Neuland führen, was immer unbequem ist, wenn es wirklich Neuland ist. Gelegentlich wird es aber auch Mut brauchen, in Kategorien und Begriffen zu

denken, die als nicht modern gelten“ (Kelterborn). So verstandener Mut und Ehrlichkeit sind denn auch auf der moralischen Ebene Konstituenten seiner Musik, was sich zwar nicht unbedingt in ästhetische Qualität umzusetzen braucht, immerhin aber Respekt und Achtung verlangt.

Weber geht chronologisch vor und unterteilt seine Arbeit nach bewährtem Schema in drei zeitliche Abschnitte: In die Zeitspanne der Entwicklung des Komponisten (1950–1959), in jene der „wachsenden Reifung“ (1960–1966) und jene der „Unabhängigkeit“ (1966–1975). Inwieweit diese scharfen Grenzen in der künstlerischen Entwicklung Kelterborns wie auch in der Anlage des vorliegenden Buches ihre Berechtigung haben, sei hier nicht diskutiert. Folge davon ist, daß die einzelnen Werke säuberlich der Reihe nach vorgestellt und analysiert werden. Hier allerdings stellt sich dem Leser, der den Band nicht zu „punktuellem“ Konsultation öffnet, sondern ihn durchliest, die Frage, ob die monotone Wiederkehr des immer gleichen (oder zumindest ähnlichen) Aufbaus der einzelnen Werkbetrachtungen nötig und dem Buch bekömmlich sei. Wäre es nicht u. U. sinnvoller und im guten Sinne abwechslungsreicher, bei den einzelnen Werken ihnen entsprechende Schwerpunkte zu setzen und sie damit auch durch die Art der Darstellung voneinander abzuheben? So begegnet man mit zunehmender Irritation dem immer wiederkehrenden Abschnitt c) *Die Zwölfertonreihe und ihre Anwendung*, irritierend um so mehr, als wir mit dem Autor (S. 159) einig gehen, daß der Beschäftigung mit Dodekaphonie im Werke Kelterborns nicht durchgehend die gleiche Bedeutung zukommt.

Diesem (offenbar bewußt gewählten) monotonen Aufbau steht allerdings die Fähigkeit des Autors gegenüber, das überaus diffizile Handwerk der Umsetzung analytischer Beobachtungen in eine anschauliche Sprache zu fassen. Hier verrät sich ein enges Verhältnis zum kompositorischen Metier, was dankbar vermerkt wird. Und hier liegt auch eine der Stärken des Buches. Um so mehr erstaunen einige wenige Banalitäten: „Denn Kelterborn bezieht die Instrumentation immer von Anfang an in die Konzeption für ein Werk ein“ (S. 29). Welcher zeitgenössische Komponist täte dies nicht?

Analysen neuer Musik leiden mehr noch als solche älterer unter der Krux, Beobachtungen struktureller Natur in solche ästhetischer Urteile umzusetzen, was so dringend notwendig scheint

und doch so schwierig ist. Auch hierbei geht Weber sehr sauber vor, legt das Schwergewicht auf die Beschreibung des Materials und dessen Anwendung und bringt Qualitätsurteile in durchaus legitimer persönlicher Färbung. Daß er dabei auch vor Kritik nicht zurückschreckt (wie z. B. in Hinblick auf die *Scènes fugitives* für Blockflöte und Orchester, S. 177) verrät wohlthuende Distanz zum Objekt. Webers Arbeit stellt einen begrüßenswerten und instruktiven Beitrag zur Musik der letzten 30 Jahre dar.

(April 1982)

Victor Ravizza

*JEAN FERRARD: Orgues du Brabant Wallon. Inventaire critique. Bruxelles: Sauvegarde des Instruments de musique à Clavier [SIC] 1981. XXV, 418 S.*

Dieses Buch läßt an allen Ecken und Enden das geradezu missionarische Engagement des Verfassers spürbar werden. Der Untertitel signalisiert eine Zielsetzung, die bei der Lektüre noch deutlicher wird: Nicht nur die Instrumente werden „kritisch“ bewertet, sondern fast mehr noch die Verhältnisse im Lande – dem wallonischen (südlichen) Teil von Brabant –, die offensichtlich vielerorts durch Gleichgültigkeit gegenüber den Orgeln gekennzeichnet sind. Es ist deshalb ein erklärtes Ziel dieser Arbeit, die Öffentlichkeit aus ihrem Desinteresse aufzurütteln und zum Schutz aller alten Instrumente („sans distinction de valeur technique ou artistique“) aufzurufen. In der Einleitung erinnert der Verfasser wehmütig an Orgelbauer von europäischem Rang, die dieser Landstrich einst hervorgebracht hat (Langhedul, Brebos, Niehoff, Goldfuss), von deren Wirken in Brabant selbst jedoch kaum eine Spur übriggeblieben ist. Einer „Description de la situation actuelle“ werden „Propositions pour une politique de sauvegarde des instruments“ gegenübergestellt, also ein Programm für die Zukunft entwickelt, das den Schutz der historischen Instrumente gewährleisten und die Durchführung sachgemäßer Restaurierungen sichern soll, wobei an Experten und Restauratoren gleich hohe Anforderungen gestellt werden.

Den Hauptteil des Bandes machen die Beschreibungen von 117 Instrumenten aus. Der Verfasser beschränkt sich bei seinen Aufnahmen auf Orgeln in Pfarrkirchen; Kollegien und Klöster finden keine Berücksichtigung. Statt der auf

den Seiten XXIV und XXV gekünstelt in eine Umrißzeichnung des Gebiets gepreßten Ortsnamen samt Seitenzahlen hätte man sich eine Übersichtskarte herkömmlicher Art gewünscht, zumal eine alphabetische Ortsliste unmittelbar folgt. Einige Orgeln, mit denen man in den letzten Jahren besonders übel umgesprungen ist (Verwahrlosung, Vernichtung, Verkauf), figurieren – doch wohl etwas zu pathetisch – als „L'Enfer des orgues du Brabant Wallon“; sie werden deshalb – durch Negativdruck auf schwarzem Grund – gleichsam „im Trauerflor“ vorgestellt. Derlei emotionale Entladungen berühren etwas seltsam; sie lassen sich zur Not mit der „Pionierrolle“, in der sich der Verfasser sieht, entschuldigen.

Die Angaben zu den einzelnen Orgeln folgen einem gut durchdachten Schema, dem ein ebenso übersichtliches Druckbild entspricht. Im Normalfall finden sich auf der linken von zwei einander gegenüberliegenden Seiten kurze Angaben über die geographische Lage, die Kirche, den Orgelbauer und das Baudatum, dazu eine knappe Würdigung des Instruments und ein „commentaire subjectif“, der über den aktuellen Zustand und allenfalls nötige Maßnahmen informiert, wobei Feststellungen wie „zahlreiche Pfeifen sprechen schlecht an“ oder „Reinigung wünschenswert“ im Zusammenhang eines gedruckten Inventars überflüssig erscheinen. Die rechte Seite bringt eine detailliertere Beschreibung des Instruments mit den Unterabteilungen „Gehäuse“, „Spieltisch“, „Disposition“, „Pfeifenwerk“, „Windlade“, „Mechanik“ und „Windversorgung“, dazu einen Abriß der Geschichte der Orgel sowie Nachweise hinsichtlich Archivmaterial, Bibliographie, Ikonographie und Klangdokumentation. Zuweilen werden auf weiteren Seiten mehr oder weniger umfangreiche Archivalien mitgeteilt. Von jeder Orgel ist ein Prospektfoto beigegeben; hinzu kommen zahlreiche Detailfotos, Trakturschemata und Faksimiles. Die näheren Angaben zu den einzelnen Registern, im allgemeinen unter „Pfeifenwerk“ zu suchen, lassen an Deutlichkeit leider oft zu wünschen übrig. „Holzpfeifen in Eiche“ sagt weder über die gemeinten Register noch über die Zahl der Holzpfeifen etwas aus; „Gambe in Zink“ läßt vermuten, das betreffende Register sei bis in den höchsten Diskant mit Zinkpfeifen bestückt, was – wenn dem wirklich so wäre – wegen seiner Ungewöhnlichkeit eigens vermerkt werden müßte. Sollten in der Orgel von Corroy-

le-Grand (S. 92) u. a. die Register Fourniture und Cornet tatsächlich zur Gänze aus Zinkpfeifen bestehen? Hier wird der Leser unnötigerweise verunsichert. Die nötigen Erhebungen zur Klärung dieser Fragen lassen sich - wenn man von ganz wenigen Extremfällen absieht - auch bei schlechter Zugänglichkeit des Instruments durch bloßen Augenschein machen, ohne daß deswegen ein Ausbau der Pfeifen nötig wäre. Desgleichen vermißt man Repetitionsschemata der Mixturen, von denen in den Dispositionen ohnehin nur die Chorzahl mitgeteilt wird.

Wertvoll sind die knappen, aber informativen Anhänge, die den Orgelbau im wallonischen Brabant unter den Gesichtspunkten, die für jede einzelne Orgel gelten, noch einmal als Ganzes systematisch aufschlüsseln. Die Orgelbauerliste - wir greifen nur einige Namen aus dem 19. Jahrhundert heraus: Pierre Hubert Anneessens (Ninove), Louis und Florian Gheude (Nivelles) und Hippolyte Loret (Laeken) - bietet eine willkommene Übersicht über das Wirken von etwa 80 Orgelbauern im behandelten Gebiet.

Insgesamt: Eine sehr inhaltsreiche, dabei gut gegliederte und übersichtliche Publikation, die - trotz einiger Einschränkungen - in mancher Hinsicht als vorbildhaft bezeichnet werden kann. (März 1982)

Alfred Reichling

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

Die vorliegende Dissertation entstand 1977 an der Universität Münster, angeregt und betreut von Rudolf Reuter, dem die Orgelforschung mehrere verdienstvolle Arbeiten zum westfälischen Orgelbau verdankt. Wohnfurters Studie greift auf diese Arbeiten Reuters zurück, basiert aber in der Hauptsache auf archivalischen Quellen. Sie beschäftigt sich mit der Orgelbauerfamilie Bader, die über vier Generationen zwischen 1600 und 1740 im westeuropäischen Raum führende Positionen eingenommen hat (S. 105). Der Bader-Familie werden Orgeln in Hamburg (Dom), Münster (Dom, Petrikirche, Minoriten, ehemalige Stiftskirche Überwasser), Herford (Münster), Hildesheim (St. Andreas), Wesel (Stadtkirche St. Willibrordi und Mathenakirche),

Xanten (Stiftskirche St. Viktor), Paderborn (Dom), Coesfeld (St. Lamberti), in weiteren Orten Westfalens sowie in Belgien (unter anderem St. Jacob in Antwerpen, Finisterekerk in Brüssel, in Asse, St. Amands und Halle) und in den Niederlanden zugeschrieben.

Bereits der um 1570 geborene Daniel Bader, der Begründer dieser westfälischen Dynastie, nimmt nach seinem Umzug von Köln nach Antwerpen Einfluß auf den Brabanter Raum. Seine Kenntnisse vermittelt er an die Söhne weiter, von denen besonders Hans Heinrich eine über den regionalen Bereich hinausragende Bedeutung erlangt. Bis in die nördlichen Provinzen der Niederlande führen die Spuren der Orgelbauer Bader. Die wichtigsten Werkstätten Westfalens im 17. und 18. Jahrhundert sind in ihrer Hand. Zeitgenössische Urteile über die Orgelbauweise der Bader fallen durchwegs positiv aus. Bereits Nicolaas Arnoldi Knock bringt in seiner 1788 erschienenen Dispositionssammlung neben Dispositionen auch Bewertungen über drei Orgelbauten der Bader. Kirchenbucheintragen weisen sie zum Teil schon als berühmte Leute aus. So wird Tobias (II) Bader als „honoratissimus dominus“ bezeichnet.

An dieser Stelle muß auf eine Ungereimtheit im Text S. 6 aufmerksam gemacht werden, wonach „Tobias (I) Bader neben Orgeln noch andere Musikinstrumente gebaut hat“, die dazugehörige Anmerkung aber feststellt, daß von demselben Orgelbauer „außer Orgeln keine anderen Instrumente nachgewiesen“ sind.

Auf fast fünf Druckseiten sind die Arbeiten der einzelnen Mitglieder in chronologischer Reihenfolge für den bereits genannten Zeitraum wiedergegeben. Was vom Werk der Bader-Familie auf uns gekommen ist, scheint minimal zu sein. Nur eine einzige Orgel (Dronrijp) blieb fast vollständig erhalten. Sonst existieren lediglich einige Gehäuse (Hallenberg, Herdecke-Kirchende, Steinfurt-Burgsteinfurt, Ternaard) oder verschiedentlich Registerreihen (Frödenberg, Hildesheim-Hl. Kreuz, Ijlst, Leeuwarden-Oosterkerk, Stiens und Zutphen). Ein wahrscheinlich von Daniel Bader um 1600 gebautes Virginal besitzt das Instrumentenmuseum Brüssel.

Der Verfasser hat in kommunalen, staatlichen und insbesondere kirchlichen Archiven viele Quellen aufgespürt, die wesentlich zur Erhellung von Biographie und Werk der Bader beitragen. Daß solches Suchen immer zeitraubend und

mühevoll bleibt, letztlich aber doch gewinnbringend sein kann, wird im gegebenen Beitrag deutlich. Wenn dann noch die fördernde Großzügigkeit eines Mäzens – hier ist der Landschaftsverband Westfalen-Lippe gemeint – den umfangreichen Quellentext auf Hochglanzpapier drucken läßt, müßte eigentlich das Herz eines jeden Autors und Orgelfreundes höher schlagen, wären nicht die *Richtlinien für die äußere Textgestaltung* (nachzulesen in den *Blättern für deutsche Landesgeschichte* 98, 1962, S. 1–11) völlig außer Acht gelassen worden. Genau gearbeitete Orts- und Personenregister, letztere unterteilt in die Sparten Orgelbauer, Gutachter, Schreiner, Bildhauer, Maler und Organisten, schlüsseln den bebilderten Band gut auf.

(März 1982)

Raimund W. Sterl

*MANFRED BARTUSCH: Die linke Hand des Gitarristen – eine physiologische Studie. Brame: Kyrwalda Verlag (1981). 64 S., Abb.*

„Wäre ein Gitarristenwettbewerb olympische Disziplin, wäre diese sportphysiologische Studie über den Bewegungsablauf der linken Hand 1981 viel zu spät erschienen“ (S. 7).

So gewagt diese Hypothese als Einleitungssatz auch klingen mag, sie spiegelt doch am deutlichsten die Absicht des Autors wider, den Gitarristen, den „Schwerstarbeitern unter den Musikanten“ (S. 7) mit Methoden der modernen Sportmedizin Hilfestellung zu geben. Manfred Bartusch, ein offensichtlich gitarrebegeisterter Mediziner – die Wahl seiner Interviewpartner läßt auf seine Herkunft aus der DDR schließen, wo Sportphysiologie mehr als anderswo Triumphe feierte –, folgt im Aufbau seiner Untersuchung dem einer sportphysiologischen Studie: Beobachtung, Analyse des Beobachteten, Betrachtung der Gegebenheiten unter anatomischen, physiologischen und mechanischen Gesichtspunkten, daraus entwickelte gymnastische Übungen und zusammenfassende Schlußbetrachtung. Das Ganze ist knapp im Text gehalten, mit vielen fotografischen Abbildungen, klaren schematischen Darstellungen und übersichtlichen Tabellen versehen.

Das Beobachtungskapitel *Blick auf die linke Hand des Gitarrevirtuosen* bringt zehn kurz kommentierte Abbildungen von Zupfinstrumentalisten von der Antike bis in die Gegenwart.

Freilich ist dieses Bildmaterial im Vergleich zu einer echten sportphysiologischen Untersuchung vom Umfang her beschränkt. Es verdeutlicht auch keine Bewegungsabläufe, sondern es hält ausgewählte Handstellungen fest, deren Auswahl von der Absicht des Verfassers bestimmt ist. Um die Notwendigkeit eines nicht gebeugten Handgelenks bei überstreckten Fingergrundgelenken zu zeigen – zwei wichtige günstige Voraussetzungen, wie in den folgenden Kapiteln physiologisch belegt wird – sind Abbildungen wiedergegeben, die überwiegend das Greifen auf den oberen Saiten zeigen, eine Situation, bei der sich diese Position zumindest bei halbwegs geübten Spielern zwangsläufig einstellt. Die Neugier, einem Virtuosen beim Spiel auf der 6. Saite auf die linke Hand zu schauen oder gar einen Bewegungsablauf in einer Bilderserie in Zeitlupe mitzuverfolgen, wird nicht gestillt.

Im folgenden Kapitel *Grifftechnik der linken Hand* wird in zehn Punkten „die offensichtlich bewährteste Grundaussgangsstellung der linken Hand“ (S. 20) in Wort und Bild am Griffbrett vorgestellt. Die einzelnen Forderungen wird jeder solide ausgebildete Gitarrist bestätigen, zumal alles darauf abzielt, eine möglichst gelockerte Spielweise unter Ausnutzung der Schwerkraft des linken Armes zu erreichen. Die Schwierigkeit, leicht verständlich in Worte zu fassen, was eindeutig nur am Objekt vorführbar ist, mag folgende Textprobe veranschaulichen: „Der Unterarm ist durch einen nur leicht verstärkten Muskeltonus im Bizeps so gebeugt, daß die Ellenbogenspitze fast im Lot des Gitarrenhalses steht“ (S. 22). Auffälliger sind die Mängel der bildlichen Darstellung: bei Abb. 14 ist das Handgelenk verdeckt, dessen „diskretes Nachbeugen“ eigentlich gezeigt werden soll; die Abb. 15–19 lassen eine allgemein verpönte Haltung des Instruments erkennen, die durch Verkanten dem Spieler die Draufsicht auf die Decke ermöglicht. Spätestens hier wird der Leser danach fragen, wieweit überhaupt die linke Hand isoliert von der Gesamthaltung, letzten Endes auch abgelöst von der Anschlagstechnik der rechten Hand betrachtet werden kann.

Die folgenden Kapitel – für Nichtmediziner nicht gerade leichte Kost – bringen die Untermauerung der vorher aufgestellten Forderungen. Zusammenhänge von Muskeln und Sehnen werden dargestellt, besondere Beachtung wird den Fingerseitenbändern gewidmet, so daß vor allem die Vorteile für das Spreizen der Finger bei

gestreckten Grundgelenken deutlich werden. Die physiologische Betrachtung bietet Belege für die Möglichkeit bewußten Entspannens und für günstige Abfolgen von Arbeitszeiten und Pausen. Überraschend wirkt auf den medizinischen Laien der Satz: „Wird eine Tätigkeit ca. 8mal bewußt wiederholt, entsteht im Hirn (Formatio reticularis) ein Merkmuster (Engramm). Die Tätigkeit ist jetzt automatisiert, vermag unbewußt abzu-  
laufen . . .“ (S. 42). Wie weit ist hier der Begriff „Tätigkeit“ zu fassen?

Bei dem Kapitel *Physikalisch-mechanische Gesichtspunkte*, in dem der notwendige Kraftaufwand beim Niederdrücken einer Saite vorgestellt wird, scheint die unterschiedliche Hebelwirkung des Arms beim Spiel in verschiedenen Lagen nicht berücksichtigt worden zu sein. Jeder Gitarrist weiß, daß ein Barrégriff in der 1. Lage oder oberhalb der 12. Lage mehr Krafteinsatz erfordert als beispielsweise in der 5. Lage.

Die vier anschließend empfohlenen Fingerübungen sind schlüssig aus dem Vorhergegangenen abgeleitet und begründet, wenn auch nicht überraschend neu. So wurde die „Übung zur isolierten Fingerstreckung“ (S. 53) schon 1975 von Gustav Scheck in seinem Buch *Die Flöte* beschrieben. Zahlreiche Ähnlichkeiten in der medizinischen Betrachtungsweise findet man auch – um nur ein älteres Beispiel zu nennen – in dem Buch *Die Grundlagen der Technik des Violinspiels* von Amadeo von der Hoya aus dem Jahr 1898. Interessant wäre es gewesen, von dem Mediziner Bartusch zu erfahren, wie weit eine ausgewachsene Hand überhaupt noch trainierbar ist. Seine ausgesprochen materialistische Betrachtungsweise läßt auch Fragen zu unterschiedlicher Begabung oder günstiger bzw. ungünstiger Disposition unbeantwortet.

Wem kann also dieses Buch empfohlen werden? Sicher jedem gitarrespielenden Mediziner; ebenso allen Gitarristen, die ihre Hand von innen kennenlernen wollen und denen die Prinzipien einer ökonomischen Griffweise fremd sind. Im Rückblick wirkt der zitierte Einleitungssatz vielleicht doch etwas übertrieben. Obwohl – es gab immerhin schon jemand, der mit dem Prädikat „Weltmeister im Gitarrespiel“ reiste. Gerade sein Name ist durch einen Druckfehler (S. 8) nicht korrekt wiedergegeben. Zwei weitere Ungenauigkeiten – die undifferenzierte Saitenbezeichnung (S. 48) und die kritiklose Übernahme einer falschen Jahreszahl aus Ragossnigs *Handbuch* (Ochsenkuhns Tabulaturbuch ist 1558 er-

schienen!) – fallen zwar auf, aber im Vergleich zu dem oben Angemerkteten nicht ins Gewicht.

(April 1982)

Dieter Kirsch

*BERND WIETUSCH: Die Zielbestimmung der Musikpädagogik bei Theodor W. Adorno. Darstellung und kritische Reflexion der Kritik an der musikpädagogischen Position Adornos. Ein Beitrag zur Adorno-Rezeption in der Musikpädagogik. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. 245 S. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 7.)*

Daß Nachruhm in extremem Maße schwankt, gehört zur geistigen – oder ungeistigen – Signatur der letzten Jahrzehnte. Theodor W. Adorno ist von den Philosophen und Soziologen – sogar von denen, die sich einmal zu seinen Schülern zählten – fast vergessen (man kann auch sagen: verdrängt) worden; und in der Literaturwissenschaft war – zu Unrecht – seine Wirkung immer gering. Um so erstaunlicher ist es, daß sich gerade die Musikpädagogik, die von Adorno mit kaum verhohlener Geringschätzung behandelt wurde, mit einem Eifer, wie ihn keine andere Disziplin mehr aufbringt, um eine Rezeption seiner Ideen bemüht. (Vielleicht gehört es bei den Pädagogen, wie bei den Theologen, zum spezifischen Berufsethos, auch Herausforderungen, die an den Lebensnerv rühren, ernst zu nehmen und aufzugreifen, statt sie zu ignorieren – kein Physiker läßt sich durch Paul Feyerabends wissenschafts-theoretischen Anarchismus in seiner täglichen Arbeit beirren.)

Das Buch von Bernd Wietusch, *Die Zielbestimmung der Musikpädagogik bei Theodor W. Adorno*, eine Kölner erziehungswissenschaftliche Dissertation, ist zu einem großen Teil eine Auseinandersetzung mit der Kritik an Adorno, wie sie seit dessen Angriff, der die Musikpädagogen tief verstörte, von Kamlah und Warner bis zu Doflein und Antholz geübt worden ist. Im Rückblick erscheint, wie Wietusch meint, die Kontroverse als schiefer Dialog, in dem keiner der Streitenden bemüht war, sich auf die Prämissen des anderen im Ernst einzulassen.

Wietusch selbst geht – unter den Stichworten *Erziehung zur Mündigkeit – Herstellung des richtigen Bewußtseins* und *Musikästhetische Aspekte der Sozialphilosophie Adornos* – von einer ausführlichen, im ganzen verständnisvollen Darstel-



lung des philosophisch-soziologischen Kontextes aus, ohne den Adornos Thesen zur Musikpädagogik nicht restlos begrifflich sind. Das Resultat, zu dem er gelangt, ist allerdings frappierend: Die von Adorno postulierte Subjektivität ästhetischer Erfahrung soll als Zeichen der „Unverbindlichkeit der musikpädagogischen Zielsetzung Adornos aufgrund der Kommunikationslosigkeit seines handlungsorientierenden Wissens“ gelten (S. 188). „Praxis ist nur als kritische, die Unwahrheit des herrschenden Begriffs demonstrierende möglich. Die Wahrheit des emphatischen Ausgangspunktes der pädagogischen Folgerungen Adornos ist aber allein gebunden an die spontane subjektive Erfahrung und Reaktion voraussetzende Methode der bestimmten Negation. Eine allein auf ‚Privatheit und nicht Allgemeinheit der Erfahrung‘, die ja die Möglichkeit eines begrifflichen Konsens bedingt, beruhende Interpretation von gesellschaftlicher Wirklichkeit als Voraussetzung allgemeinpädagogischen wie musikpädagogischen Handelns, kann aber ihre Wahrheit nicht vermitteln und deshalb auch keine Verbindlichkeit beanspruchen“ (S. 188).

Adornos These, daß autonome Kunst gerade dadurch, daß sie ihr eigenes Formgesetz erfüllt, die Wahrheit über die bestehende Gesellschaft ausspricht und zugleich eine Ausdrucksform des Widerstands gegen den Zugriff der „verwalteten Welt“ darstellt, besagt musikpädagogisch nichts anderes, als daß es das Ziel vernünftiger Didaktik sein müsse, den Schüler oder Studenten bis an die Grenze zu führen, an der er durch eigene Anstrengung zur ästhetischen Erfahrung großer Kunst gelangen kann. Daß musikalische Erfahrung im emphatischen Sinne des Wortes pädagogisch nicht bewirkt, sondern lediglich angeregt werden kann, ist jedoch keineswegs, wie Wietuschs Adorno-Kritik ausgeht: die Voraussetzung, daß Musikpädagogik erst dann „verbindlich“ sei, wenn sie zu der in Musik enthaltenen „begriffslosen Erkenntnis“ nicht nur hinführt, sondern auch deren Substanz begrifflich zu erfassen vermag, beruht, pointiert gesagt, auf

einer Anmaßung, die aus einem forcierten Wissenschaftsanspruch der Musikpädagogik stammt. (Mai 1982) Carl Dahlhaus

*HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER: Status und Funktion des Hofkapellmeisters in Wien (1848–1918). Innsbruck: Musikverlag Helbling (1981). 397 S. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band V.)*

Geht man davon aus, daß Erkenntnisfortschritte oft gerade durch Erforschung von zunächst unwichtig erscheinenden Phänomenen zu erzielen sind, so ist die Themenstellung der vorliegenden Arbeit, der gekürzten Fassung einer Innsbrucker Dissertation von 1978, im Hinblick auf ein differenzierteres Verständnis der Musikkultur des 19. Jahrhunderts durchaus zu begrüßen. Hildegard Herrmann-Schneider versteht ihre Untersuchung, für die sie ein umfangreiches Quellenmaterial des Haus-, Hof- und Staatsarchivs in Wien auswertete, einerseits als Vorarbeit, um später „an Hand mehrerer Modelle den Typus des Hofkapellmeisters im 19. Jahrhundert soziologisch zu erfassen“ (S. 11), andererseits als Versuch, das Bild der Musikmetropole Wien im 19. Jahrhundert um einen bisher nicht beachteten Aspekt zu vervollständigen.

Die zentrale Frage, was aus dem Hofkapellmeister im 19. Jahrhundert, d. h. unter den Bedingungen einer bürgerlich-öffentlichen Musikkultur, geworden ist, wird von ihr dahingehend beantwortet, daß dieses Amt, das in Wien seit Mitte des 18. Jahrhunderts die Leitung der Hofoper nicht mehr umfaßte, sondern sich im wesentlichen auf die Kirchenmusik beschränkte, zu einer zweitrangigen Erscheinung ohne öffentliches Interesse herabgesunken war (Einleitung und S. 299). Diese Einschätzung ist allerdings insofern zu modifizieren, als aus einem längeren Hanslick-Zitat (S. 283) hervorgeht, daß an einer Reform der kaiserlichen Kirchenmusik „in echt künstlerischem Geist“ durchaus ein öffentliches Interesse bestand. Symptomatisch hierfür ist die von Hanslick wiedergegebene Polemik gegen die sogenannten „Eisenbahnmessen“, Kapellmeistermusik im pejorativen Sinne, nämlich Messen, die der Hofkapellmeister Randhartinger – wie böse Zungen behaupteten – auf seinen Bahnfahrten zwischen Baden und Wien komponierte. Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, daß der

Funktionsverlust des Kapellmeisteramtes im 19. Jahrhundert dadurch kompensiert wurde, daß es – wie den Ausführungen der Verfasserin zu entnehmen ist – durch Personalunion mit führenden Positionen an der Hofoper und im öffentlichen Konzertwesen verbunden werden konnte (so u. a. bei Johann Herbeck, Joseph Hellmesberger jun. und Hans Richter).

Der Status des Wiener Hofkapellmeisters, d. h. seine Position in der Ämterhierarchie des Hofes, wird in drei kurzen Abschnitten über Vorgesetzte, Beginn und Beendigung des Dienstverhältnisses sowie in einem längeren Teil über die Sozialleistungen des Hofes herausgearbeitet. Unklar bleibt, warum demgegenüber in der Einleitung (S. 15) der Status als Stellung des Wiener Hofkapellmeisters innerhalb der Gruppe der Kapellmeister anderer Höfe definiert wird.

Im Mittelpunkt der Arbeit steht die Untersuchung der Funktionen des Hofkapellmeisters. Auf ca. 50 Seiten werden die administrativen Aufgaben wie Verwaltung und Betreuung des aus zehn Sängerknaben, acht Sängern und den Mitgliedern des Orchesters bestehenden Personals der Hofmusikkapelle dargestellt, auf ca. 25 Seiten die künstlerischen Aufgaben: im wesentlichen die Leitung der Kirchenmusik beim sonntäglichen Hochamt in der Hofburgkapelle und bei besonderen Gelegenheiten, daneben die sporadische Durchführung von höfischen Theater-, Konzert- und Unterhaltungsveranstaltungen mit dem Orchester der Hofmusikkapelle (drei Seiten) und die bis in die 1860er Jahre übliche kompositorische Tätigkeit für die Kirchenmusik (eine Seite). Das Verhältnis der angegebenen Seitenzahlen veranschaulicht ein Problem der Untersuchungsmethode. Die Autorin hat sich im Abschnitt über den verwaltungstechnischen Funktionsbereich (ähnlich wie im Abschnitt über die Sozialleistungen des Hofes) vom umfangreichen Archivmaterial zu einer Faktenhäufung verleiten lassen, die beim Leser häufig die Frage nach der Relevanz der mitgeteilten Details aufkommen läßt. Unübersehbar ist das Mißverhältnis zwischen dem großen Aufwand, mit dem die archivalischen Untersuchungen betrieben und im Anmerkungsapparat dokumentiert wurden, und dem relativ bescheidenen Ergebnis. Die Verfasserin, die eine rigorosere Selektion des Quellenmaterials offensichtlich scheute, muß das selbst bemerkt haben, denn sie betont im Schlußkapitel, die detaillierte Darstellung des verwaltungstechnischen Funktionsbereichs sei not-

wendig gewesen, um zu zeigen, „mit welchen Nichtigkeiten sich der Hofkapellmeister“ habe abgeben müssen (S. 306).

Hildegard Herrmann-Schneiders Arbeit scheint demnach die These zu bestätigen, Untersuchungen zur musikalischen Sozialgeschichte hätten eine „Kärnerarbeit“ zu leisten, die erst später in eine – tiefere historische und soziologische Einsichten vermittelnde – Synthese eingebracht werden könne. Aus wissenschaftspraktischen Erwägungen wäre es allerdings an der Zeit, diese zur Begründung historisch-positivistischer Detailforschung immer wieder herangezogene These zu relativieren. Denn so richtig es ist, daß die sich auf konkrete Details einlassende historische Methode im Bereich der musikalischen Sozialgeschichte nicht übersprungen werden kann, so unbestreitbar dürfte sein, daß unsere Kenntnis der musikalischen Sozialgeschichte so lange lediglich quantitative Erweiterungen erfährt, als nicht auch bei einem begrenzten Untersuchungsgegenstand versucht wird, dessen Strukturveränderungen zu beschreiben und gleichzeitig historisch-soziologisch zu interpretieren.

Daß sich hierfür das Amt des Hofkapellmeisters in der Schlußphase der k. u. k. Donaunarchie als Studienobjekt eignet, läßt die vorliegende Arbeit erkennen. So hätten sich die ange deuteten Mängel vermeiden lassen, wenn die Amtsfunktionen nicht nur positivistisch nach den Quellentexten dargestellt, sondern auch historisch-soziologisch interpretiert worden wären. Der Versuch hierzu wird im Schlußkapitel zwar unternommen, bleibt jedoch im Ansatz stecken, da erstens als Vergleichsmaterial nur Quellen zur Funktion des Kapellmeisters im 16. bis 18. Jahrhundert herangezogen werden, die für den Strukturwandel des Amtes entscheidende Phase zwischen 1750 und 1850 aber ausgespart bleibt, und zweitens es dem Leser überlassen bleibt, herauszufinden, worin der Funktionswandel des Amtes bestand. So wird im Hinblick auf die detaillierte Beschreibung der administrativen Funktionen lediglich festgestellt, daß diese „sicherlich etliche Novitäten“ gebracht habe (S. 306), ohne diese konkret zu benennen.

In der Darstellung stören mehrmals nicht korrekt gewählte Wörter: wenn es z. B. heißt, Primärquellen seien erneut „hinterfragt“ worden (S. 296), ist lediglich gemeint, daß sie befragt oder ausgewertet wurden; wenn der Musik am Burgtheater eine „hintergründige“ Rolle zugesprochen wird (S. 297), ist eine untergeordnete

oder zweitrangige Rolle gemeint; und wenn davon die Rede ist, daß sich Hermann Zumpe zum Wagner-Interpreten „prädestinierte“ (S. 300), ist offenbar gemeint, daß er sich profilierte. Ein sachliches Versehen: der 1548 urkundlich genannte Dresdener Hofkapellmeister ist nicht Johann Jakob Walther (S. 306), sondern Johann Walter.

(Januar 1982)

Erich Reimer

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

Was eigentlich ein Plädoyer für den behandelten Gegenstand hätte werden sollen, zeigt in Wahrheit nur den großen Abstand, durch den Musikwissenschaft und Populärmusik noch immer getrennt sind. Zwei grundsätzliche Fehler scheinen bewirkt zu haben, daß Jerrentrop Untersuchungen von vornherein in ihrem Wert geschmälert wurden: zum einen die zeitliche Einengung, insbesondere die Begrenzung der Vorgeschichte durch das Jahr 1950, zum anderen das unentschuld bare Vertrauen, das in die Aussagekraft der „charts“, also der Hit-Listen gesetzt wurde. Nur schwer wird für den mit der Materie wenig Vertrauten verständlich, daß die Hauptquellen der geschilderten Entwicklung so gut wie ausschließlich in zwei amerikanischen Musikrichtungen liegen, der (weißen) Country- und Western-Musik (C&W) und der (schwarzen) Rhythm-and-Blues-Musik (R&B). Deren Verwurzelung in vorangegangenen Strömungen der amerikanischen und von den Vereinigten Staaten aus verbreiteten Populärmusik hätte einer viel großräumigeren Betrachtungsweise bedurft. Die kommentarlose Nennung von Interpreten, die nach 1950 keine schöpferische oder stilbildende Rolle mehr gespielt haben, verzerrt das Bild, denn Sinatra und Crosby waren eben nicht nur „Schlagersänger mit bürgerlichem Anhang“ und gehören mit den auslaufenden und am Standard festhaltenden, zum Teil auch für ihr Repertoire untypischen späten Interpretationen nicht in eine Reihe mit Mario Lanza, dem Gitarristen Les Paul oder dem Jazzmusiker Nat King Cole, nur, weil alle zur gleichen Zeit „Hits“ hatten.

Die Aufzählung von fünfzehn Stilarten für die Jahre 1958–1963 kann als Beispiel für die Komplizierung und Verundeutlichung von Jerrentrop Methoden gelten; eine wirkliche Veränderung – das Aufkommen des Folksongs – wird mit Modereichtungen gleichgesetzt. Kein Wort über historische Fakten der Zwischenkriegszeit, aus der ja auch noch eine weitere, unbeachtet gelassene Verbindung herüberreicht: der unmittelbare Einfluß des Boogie-Woogie und der ebenfalls auf dem Blues-Schema basierenden Titel aus dem Tanzorchester-Repertoire (wie das von Glenn Miller gespielte *In the Mood*) auf den Rock'n' Roll, der im übrigen zur Zeit seines Aufkommens keineswegs als Protest gemeint war; zumindest nicht in dem Sinn, in dem später mit den Mitteln der Folk- und Rockmusik protestiert wurde.

Irreführend ist die Beschränkung auf amerikanisches Informationsmaterial (aus erster oder zweiter Hand), weil die Popmusik dort stets einen ganz anderen Stellenwert besaß, und nicht zuletzt deshalb, weil sich zu dieser Zeit die Loslösung von den jahrzehntelangen amerikanischen Vorbildern und ihre Verlagerung nach England vollzog; abgesehen davon, daß (auch) Jerrentrop dabei einigen publizistischen Wichtigtuern auf den Leim gegangen ist. Wichtige politische und soziologische Fakten bleiben dabei unberücksichtigt, beispielsweise die Bedeutung der C&W-Musik für das Rassenbewußtsein in den Südstaaten, während die R&B-Musik als reine Tanzmusik der Farbigen (noch) keine Nebenbedeutung hatte, oder die Aufhebung der Rassentrennung in der Army, die mindestens ebenso stark auf die Vorgeschichte der Rockmusik einwirkte wie die (technisch-kommerziell bedingte) Umstellung auf die Langspielplatte.

An Fehlern und Verallgemeinerungen wäre vieles richtigzustellen. Eine *ballad* ist keine „Schnulze“; der Twist war eine Tanzart, kein Musikstil; die Einordnung von Sarah Vaughan als Schlagersängerin oder Johnny Cash als Rockabilly-Musiker geht an deren Wesen vorbei; eine „cover version“ ist nicht „geklauter Musik“, sondern die nachgezogene Aufnahme eines Titels durch einen anderen Interpreten (und – meist – in anderer Sprache).

Genau hier ließe sich anknüpfen, um auf besondere Mängel im Erfassen des Themas hinzuweisen, liegen doch in dem gewählten Zeitraum musikalisch wirklich relevante und für die Wissenschaft interessante Entwicklungen vor: allen voran die Umstellung auf den Interpreten-

Autor, die Wandlungen des Arrangement-Begriffs, die Einbeziehung des Playbacks als Kunstmittel, das Herauslösen tatsächlicher Innovationen aus dem Bereich der Gebrauchstanzmusik und des Tagesschlagers. Das aber läßt sich nicht durch noch so fleißige Sammlung und Aufstellung der Notenbeispiele, Graphiken und Tabellen des (den Text quantitativ übertreffenden) Anhangs bewerkstelligen. Gerade hier aber hätte notabene diese Wandlung an einem äußerlich erscheinenden Umstand klargemacht werden können; den mühevoll von Schallplatten erstellten Partiturauszügen und Incipits fehlen die Autorenangaben, für die im Anfang der dargestellten Entwicklung eben noch die Komponisten- und Textdichternamen, an ihrem Ende aber diejenigen der Interpreten selbst gestanden hätten. Das hätte eine Evolution aufgezeigt: von der nachgespielten zur autonomen Pop-Musik, oder auch: von der Trivialmusik zur eigenständigen musikalischen Gattung.

(April 1982)

Karl Robert Brachtel

*Musikologische Feldforschung. Aufgaben, Erfahrungen, Techniken.* Hrsg. von der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1981. 198 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 9.)

Band 9 der *Beiträge zur Ethnomusikologie* beginnt mit einem Nachruf auf Kurt Reinhard (1914–1979), der die Schriftenreihe begründete. Was dann folgt und insgesamt als *Musikologische Feldforschung. Aufgaben, Erfahrungen, Techniken* bezeichnet wird, erweckt Ansprüche, die es nicht befriedigt. Es handelt sich nicht um eine umgreifende Darstellung des Themas, sondern bloß um einzelne Beiträge, die sich in lockerer Verbindung um das Thema gruppieren.

Acht Beiträge zur „Musikologischen Feldforschung“ (S. 12–140) befassen sich mit ausgewählten Problemkreisen und sollen nach dem Vorwort von Max Peter Baumann zu weiterführenden Diskussionen Anlaß geben. Im zweiten Teil des Bandes sind elf Feldforschungs- und Exkursionsberichte zusammengestellt (S. 141 bis 195), deren Informationsgehalt recht unterschiedlich ist. Während man von Martha Brech / Beatrix Schulz-Raanan in *Feldforschung einer Studentengruppe der Freien Universität Berlin in der Schweiz* (S. 150–154) nicht viel mehr erfährt,

als daß auf dem Urnerboden achtzehn Betrufe aufgenommen wurden, die „im kommenden Semester ausgewertet werden sollen“, bietet Rüdiger Schumacher zum Schattentheater Mitteljavas (S. 180–183) oder Max Peter Baumann zur Feldforschung im bolivianischen Departement Cochabamba (S. 190–195) bei aller Kürze der Berichte Informationen in gedrängter Fülle.

Erwartungen, die der Buchtitel erweckt, erfüllt am ehesten Max Peter Baumann mit der einleitenden Arbeit *Aspekte zum Problem der musikalischen Ethnographie* (S. 12–36). Es ist wohl nötig, ethnomusikologische Feldforschung immer wieder neu zu definieren und ihre Methoden zu überdenken. Es ist nützlich, sich mit Baumann klar zu werden, daß ein Kulturbild auf die notative oder die intentionale Beobachtungsebene bezogen werden kann, sich auch klar zu werden, was beim Beobachten, Befragen und Protokollieren eigentlich geschieht. Man kann davon nicht genug im Kopfe haben, um es dann beim Kontakt mit einer fremden Kultur möglichst bald zu vergessen. Mit Definitionen und Theoremen ist im Ernstfall nicht viel anzufangen, um so mehr indes mit Phantasie und Intuition. Daß man sich mit Wolf Dietrich über *Psychologische Einflußfaktoren bei der Feldaufnahme* (S. 55–65) Gedanken macht, ist notwendig: allein schon die Art, wie man das Tonaufnahmegerät auspackt, bestimmt die Musik, die dem Feldforscher geboten werden wird. Auch die Gedanken Ivo Streckers *Über das Herstellen einer ethnographischen Schallplatte* (S. 76–92) sind verdienstvoll und lobenswert; nur ist das akustische Umfeld musikalischer Äußerungen in praxi meist nicht auf die Platte zu bringen, ohne daß durch diese doppelte Realität die primäre beeinträchtigt wird.

Weitere grundsätzliche Beiträge behandeln die Methodologie volksmusikalischer Feldforschung in Österreich (Gerlinde Haid), Zusammenarbeit als Lernprozeß (Josef Kuckertz), Feldforschung bei Medienproduzenten und -konsumenten (Ernst Klusen), „Oral tradition“ und Folklorismusprobleme in Irland (Albrecht Schneider), während Ellen Hickmann über ein Schallarchiv in La Paz berichtet.

(Februar 1982)

Hans Oesch

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

Nicht alles, was – in einer gemeiniglich kaum zu vermutenden, erstaunlichen Vielfalt! – an bordunierender Musikerscheinung in den Volksmusiken Europas anzutreffen ist, war Gesprächsthema dieses „zweiten Seminars für europäische Musikethnologie“; aber immerhin fand sich eine ansehnliche Zahl namhafter Referenten zusammen, die über verschiedene Teilaspekte des Phänomens in bestimmten geographischen Gebieten des Kontinents berichteten und diskutierten. Wenn auch mit beträchtlicher Verspätung, so liegen nun diese Beiträge endlich doch einem weiteren Interessentenkreis gedruckt vor; und dies verdankt man vor allem dem „Bearbeiter“ des Bandes, dem Wiener Professor Walter Deutsch.

Um es gleich vorwegzunehmen: Es ist besonders zu bedauern, daß Walter Deutsch seine allgemeine Einführung in das Thema ausgeklammert und nicht dem Abdruck der oftmals nur auf einzelne, fachlich oder regional begrenzte Aspekte bezogenen Referate vorausgestellt hat. Denn dieser Beitrag hätte gewiß viel Verbindendes in Worte gefaßt und den Zusammenhang zwischen den wohl themabezogenen, jedoch immerhin stark von der persönlichen Erfahrungswelt geprägten und so individuell ausgerichteten Einzelreferaten in den Vordergrund gerückt. Das Fehlen des alles Zusammenfassenden (soweit dies unter den gegebenen Umständen überhaupt möglich) empfindet der Rezensent um so mehr, als in der Publikation die leider oft übliche, jedoch wenig glückliche Aufeinanderfolge der Referate nicht nach inhaltlich-thematischer Verwandtschaft, sondern nach dem mechanischen Kriterium der alphabetischen Anordnung der Autorennamen erfolgte. Folgende Beiträge umfaßt der Band: B. Bachmann-Geiser, „Schälleschötte“ – *Schellenschütteln und Talerschwingen in der Schweiz*; R. Brandl, *Der Bordun und seine Entwicklung in der Volksmusik des Dodekanes anhand eigener Feldaufnahmen 1965–1971*; J. A. Brune, *Piob Mhór und andere britisch-irische Sackpfeifen*; D. Devič, *Typen serbischer Sackpfeifen*; T. Ehlers, *Formen und Möglichkeiten der Drehleier*; Fr. Eibner, *Bordun–Tonalität–Auskomponierung. Zum innermusikalischen Sinne-*

*halt bordunierenden Musizierens*; F. Hoerburger, *Bordunbildungen in der Volksmusik Griechenlands*; I. Kačulev, *Zweistimmige Volksmusikinstrumente in Bulgarien*; S. Oláson, *Zum Bordun in der isländischen Volksmusik*; B. Traerup, *Mazedonische Bordungesänge*; K. Walter, *Der Bordun zur Zeit des späten Mittelalters und der frühen Renaissance*.

Dies waren jedoch nicht alle in St. Pölten vorgelegte Beiträge; außer dem schon erwähnten von Walter Deutsch sind es noch weitere sechs, die nicht abgedruckt wurden, und zwar R. Sevågs Darstellung bordunierender Instrumente in Norwegen, K. Franks Referat über die Maultrommel im süddeutschen Raum, F. Karlingers Beitrag über die sardischen Launeddas (mit Korreferat von C. Terrone), Cl. Marcel-Dubois' Referat über die bordunierende Instrumentalmusik in der französischen Volkstradition und J. Stęszewskis *Bordun und bordunartige Erscheinungen in der polnischen Volksmusik*. Diese in der Publikation nicht in extenso wiedergegebenen Referate finden jedoch ihre Würdigung im Rahmen eines dankenswert übersichtlichen Resümeeteils (S. 9–15), in dem teilweise auch das aus den Diskussionen resultierte Gedankengut mit eingeflossen ist. Die angedeuteten Diskussionen über manche der nur resümeehaft abgedruckten Beiträge, die Titel dieser Beiträge selber wie auch die Namen der betreffenden Referenten und ihr wissenschaftliches Werk schlechthin lassen vermuten, daß dem Weglassen gerade dieser Beiträge außerinhaltliche Umstände zugrunde liegen (vielleicht die Nicht-Bereitstellung druckreifer Manuskripte seitens der Autoren?) und daß hierin vielleicht auch die Erklärung für das relativ späte Erscheinen des Bandes zu finden ist. Es ist gewiß der Einsicht des Herausgebers über die lange Zeitspanne zwischen Tagung und Druck zu verdanken, daß eine (inzwischen wieder zu ergänzende) Liste von nach der St. Pöltener Tagung erschienenen Arbeiten zum Thema (siehe S. 7f. und S. 16) mit in das Buch aufgenommen wurde.

Die im vollen Umfang wiedergegebenen Beiträge weisen – und dies ist besonders positiv zu vermerken – nicht nur Phänomenbeschreibungen bzw. Materialwiedergaben auf, sondern suchen insgesamt das Problem der musikalischen Erscheinung „Bordun“ auch theoretisch zu vertiefen, zu klassifizieren und in einen weiter gefaßten, gesamt-musikalischen, in einen musikhistorischen Kontext einzufügen (siehe besonders den Beitrag von Franz Eibner). Aber auch die Sicht

des Praktikers – des Instrumentenbauers, Spielers und Pädagogen – findet sich in diesem Bande widergespiegelt, wie etwa in dem Drehleier-Beitrag des ursprünglich aus Preßburg stammenden Tibor Ehlers.

Musikethnologische „Abkapselung“ wie auch gleiche, jedoch mit verschiedenen Inhalten gefüllte Termini führten und führen oft zu Mißverständnissen – und dies wird in diesem Bande wiederum einmal offenbar. Jedoch beweist dieser Band zusätzlich die besondere Notwendigkeit, durch das gemeinsame Gespräch Begriffssphären zu umreißen und abzuklären und hierdurch einmal bezogene Standpunkte zu diskutieren, zu überdenken, zu erweitern, eventuell zu revidieren.

(März 1982)

Gottfried Habenicht

*KURT DIEMAN: Schrammelmusik. Das erste große Buch über die Brüder Johann und Josef Schrammel, ihr legendäres Quartett und ihre Musik. Graz–Wien–Köln: Verlag Styria 1981. 207 S.*

Das vorliegende Buch von Kurt Diemann berichtet über Leben und Wirken der Wiener Volksmusiker Johann (1850–1893) und Josef Schrammel (1852–1895): Kindheit und Jugend in Neulerchenfeld, Studium am Wiener Konservatorium (Violinschüler von Georg und Josef Hellmesberger sowie von Karl Heißler), die ersten Auftritte in verschiedenen Wiener Gasthäusern, die Militärdienstzeit von Johann und die Orientreise von Josef Schrammel, das Engagement von Johann Schrammel am Josefstädtertheater und Harmonietheater sowie bei der Salonkapelle Margold, die Tätigkeit der Brüder Schrammel als Volksmusiker in Pötzleinsdorf, Nußdorf und Dornbach, die Gründung des Schrammel-Terzettes (mit dem Gitarristen Anton Strohmayr) und des Original-Schrammel-Quartettes (mit Strohmayr und dem Klarinettenisten Georg Dänzer), die Verpflichtungen dieses Quartettes in zahlreichen Wiener Palais, das kompositorische Schaffen von Johann und Josef Schrammel (Lieder und Walzer, von denen einige sehr populär wurden; dazu Märsche und Potpourris), die Edition *Alte österreichische Volksmelodien* (1888) durch Johann Schrammel und schließlich die Gastspielreisen des Schrammel-Quartettes, deren nähere Umstände durch im Buch abgedruckte Briefe von Johann an seine

Frau Sali belegt sind. Bedingt durch Krankheiten und die Größe zu versorgender Familien, starben Johann (17. Juni 1893) und Josef Schrammel (24. November 1895) als verarmte Musiker im Wiener Vorort Hernalz.

Das äußerlich sehr gut gestaltete und mit vielfältigem und interessantem Bildmaterial versehene Buch von Kurt Diemann will werben „für Wien, die Schrammeln und ihre unsterbliche Musik“ (S. 203). Bei solcher Intention wird verständlich, daß sprachliche Hochwertformulierungen (z. B. „glorreich“, „prachtvoll“, „vollkommen“, „bravourös“, „genial“, „spektakulär“, „kostbare Perlen“) in nicht geringer Anzahl vorkommen, auf Quellenangaben verzichtet wurde und die Darstellung der ökonomischen und gesellschaftspolitischen Gegebenheiten nicht weitreichend genug dimensioniert ist. Verwunderung mag sich eher darüber einstellen, daß die Musik der Brüder Schrammel und die Zusammenhänge zwischen der Schrammelmusik und der österreichischen Volksmusik nicht umfangreicher und eingehender behandelt worden sind.

(März 1982)

Winfried Pape

*FRITZ MARKMILLER: Der Tag der ist so freudenreich. Advent und Weihnachten. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet (1981). 330 S. (Bairische Volksfrömmigkeit. Brauch und Musik. Band I.)*

Hier liegt ein stattlicher Band vor, der das volksfromme Brauchtum in Verbindung mit Musik bezüglich des Weihnachtsfestkreises einschließlich der vorausgehenden Adventszeit überaus reichhaltig darstellt. Der Verfasser gliedert den Inhalt in Liturgie und Brauch, Umzugs- und Heischebrauch, geistliches Volksschauspiel. Geographisch wird das Thema auf den bairischen Raum bezogen, worunter Altbayern und die stammhaft verbundenen österreichischen Länder zu verstehen sind. Die zeitliche Begrenzung erstreckt sich vom 14. bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts. In einem einleitenden Überblick beschäftigt sich der Verfasser mit den Problemen um Volksbrauch und Volksmusik, wie sie besonders bei heutigem Umgang mit diesen Phänomenen und gegenwärtigen Präsentationen entstehen. Mit seiner Publikation wendet er sich an zwei bevorzugte Zielgruppen: „Er möchte einmal der etablierten Forschung aus eigenem und

engagiert ‚dilettantischem‘ Bemühen heraus bei der Materialerschließung behilflich sein...“ (S. 11), wobei das Attribut „dilettantisch“ allzu bescheiden gewählt scheint. Denn was hier zusammengetragen ist an Stoff aus weit verstreutem Schrifttum und oft sehr schwer zugänglichen Originalquellen in Archiven und Museen und besonders in welcher Weise dieses Material ediert ist, das zeugt unbedingt von gediegenem Sachverstand, den sich der Autor nach eigenen Aussagen durch jahrzehntelange Beschäftigung auf diesem Gebiet angeeignet hat. Die zweite Zielgruppe bilden die „in der Pflege Tätigen“ (ebda.). Sie sollen Einblick in die Entwicklung ihres Sachbereiches und Auffrischung ihres Repertoires durch bisher un- oder wenig bekanntes Musizergut erhalten.

Auf wissenschaftlicher Basis neu erschlossenes Material findet man vor allem in dem Kapitel „Volksfrommes Lied im Gottesdienst“, das wohl am ehesten die Leser dieser Zeitschrift, vornehmlich die hymnologisch interessierten ansprechen wird. Hierin geht es um früheste Mitgestaltung des Gottesdienstes durch das Volk. Einen wichtigen Beitrag bedeutet der Hinweis auf Vorsänger aus dem Volk, die in eigener Regie ein Repertoire auswählten, das vielfach in handschriftlichen Sammlungen festgehalten wurde. Weiterhin wird die Entwicklung der Gesangbücher bis zum heutigen Einheitsgesangbuch verfolgt. Selten noch entdeckt wurden Musikformen vorzüglich des 18. Jahrhunderts aus Klosterkirchen in der Art volksfrommer und konzertanter Arien mit Instrumentalbegleitung; oft sind es respektable Eigenschöpfungen musikalisch hochbegabter Konventualen. Sehr lehrreich ist die Zurückführung der Pastoralmelodik und der Weihnachtskonzerte eines Corelli und dessen Zeitgenossen auf die Ausgänge in Italien Ende des 16. Jahrhunderts.

In dem Kapitel „Umzugs- und Heischebrauch“ wird die Mitwirkung der Akteure, der Türmer und Spielleute, der umherziehenden Musiker anhand zeitgenössischer Berichte in aussagekräftigen Polizeiverordnungen und sonstigen schriftlichen Quellen aus Archiven genauestens belegt und datiert, eine Methode, die immer mehr für die Erhellung solcher Sachverhalte Anwendung findet, über die es sonst nirgends schriftliche Äußerungen gibt. Als Vorbild seiner eigenen „archivalischen Kärnerarbeit“ bezeichnet der Verfasser die Brauchtumsforschungen Hans Mosers.

In dem Kapitel „Geistliches Schauspiel“ gilt die Betrachtung der Krippendarstellung als aussichtsreicher Weg für die Verwendung des mannigfaltigen Instrumentariums im weihnachtlichen Volksschauspiel.

Die üblichen Belege werden jedem Kapitel chronologisch, jedoch ohne Bezug zum Text, allerdings in einer Überfülle angeschlossen. Register der Orte und Landschaften, Personen, Liedanfänge und Sachen, wertvolles und muster-gültig wiedergegebenes Bildmaterial runden den ersten Band dieser Reihe vorteilhaft ab. Auf die Folge der weiteren fünf mit dem Inhalt Passion und Ostern – Dreifaltigkeit und Eucharistie – Marienlob – Heiligenhimmel – Geistliches Brauchtumslied – darf man in Anbetracht der Kompetenz des Verfassers in diesem Bereich, zumal für die weiteren Themen bereits publizierte Belege und gesichtetes Schrifttum weit weniger zur Verfügung stehen, verständlicherweise gespannt sein.

(März 1982)

Hartmut Braun

*JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe III. Band 2: Konzerte für Violoncello und Orchester. Hrsg. von Sonja GERLACH. München: G. Henle Verlag 1981. 1 Taf., X, 130 S., Faks. (Notenteil und Kritischer Bericht).*

Wieviele Konzerte für Violoncello und Orchester Haydn geschrieben hat, ist nicht mit Sicherheit auszumachen. Im vorliegenden Band sind als echt veröffentlicht die Konzerte C-dur Hob. VIIb: 1 und D-dur Hob. VIIb: 2, letzteres im Autograph mit 1783 datiert. Zu einem dritten Konzert in C (Hob. VIIb: 3), dessen Incipit Haydn in seinen „Entwurf“-Katalog eingetragen hat, neigt die Herausgeberin, Sonja Gerlach, zur Annahme, daß Haydn das dem ersten Konzert sehr ähnliche Incipit „ein zweites Mal in den ‚Entwurf‘-Katalog eintrug, wobei er sein Werk aus dem Gedächtnis ungenau zitierte“. Zwei weitere Konzerte sind in Breitkopfs thematischem Katalog und seinen Supplementen Haydn zugeschrieben (Hob. VIIb: 4 und Hob. VIIb: gl). Gegen die Echtheit von Nr. 4 (D-dur) sprechen Bedenken stilistischer Art. Giovanni Battista Costanzi wird als möglicher Autor genannt, jedoch wegen seiner Nähe zu Leonardo Leo in Frage gestellt. Das g-moll-Konzert „gl“ ist aus den Verzeichnissen von Aloys Fuchs und Breit-

kopf anscheinend nur dem Incipit nach bekannt. In der vorliegenden Ausgabe wird es außer in der Literaturzusammenstellung nicht erwähnt.

Die beiden echten Konzerte sind sehr sorgfältig nach den üblichen Richtlinien einer wissenschaftlichen Ausgabe ediert. Für beide Werke ist die Quellenlage einfach: das C-dur-Konzert, zwischen 1762 und 1765 entstanden, liegt in einer zeitgenössischen Stimmenabschrift aus Prag vor, dasjenige in D-dur im Autograph. Offensichtliche Schreibversehen, Abkürzungen, Auslassungen und dgl. werden im Kritischen Bericht, der seit 1980 fest in die Partiturbände eingebunden wird, mit großer Akribie aufgezeichnet. Wichtige Hinweise werden als Fußnoten im Notentext gegeben. Dazu zwei Anmerkungen: Im ersten Satz des Konzerts in D sind die Takte 80 und 95 hinsichtlich des *eis* bestimmt gleich zu behandeln wie die Takte 32 und 139; die je nachfolgende zwischendominantische Fortschreitung gibt hier einen deutlichen Fingerzeig. In Takt 166 ist die vorgeschlagene Variante auf dem zweiten Viertel des Violoncello nicht besser, da das Abspringen von der leeren Saite *a* zum *gis'* sicherlich bequemer zu bewerkstelligen ist. Sonja Gerlach gibt im Vorwort eine Übersicht über die Orchesterbesetzung der Esterházy-Kapelle je zu der Zeit, da die beiden Violoncellokonzerte entstanden sind. Außerdem diskutiert sie die Stimmenverteilung zwischen Violoncello und Bassi, die aus dem Autograph Haydns nicht zweifelsfrei hervorgeht. Daß das Soloinstrument in den Tuttiarten die Baßstimme mitgespielt hat, darf bei dieser kleinen Orchesterbesetzung als sicher gelten.

Haydns Konzerte für andere tiefe Streichinstrumente, die sämtlich verschollen sind, werden erwähnt und ihre Incipits im Anhang mitgeteilt. Es sind dies ein Konzert „per il Violone“, zwei Konzerte „per il Pariton“ und eines „per due Pariton“.

(März 1982)

Franz Giegling

*HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 3: Béatrice et Bénédict. Edited by Hugh MACDONALD. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1980. XIX, 312 S.*

Die neue Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Berlioz erscheint stetig, wenn auch nicht extrem rasch. Zwischen der 1967 als erstes herausgekommenen *Grande Symphonie funèbre*

*et triomphale* und dem hier zu besprechenden Band von 1980 sind sechs weitere Hauptwerke (darunter, auf zwei dicke Bände verteilt, *Les Troyens*) und ein Band mit Orchesterliedern vorgelegt worden. Das ergibt im Durchschnitt ungefähr alle zwei Jahre eine neue Lieferung. Zentrale Werke, die noch fehlen, sind die Sinfonien *Harold en Italie* und *Roméo et Juliette* sowie die *Fantastique*-Fortsetzung *Lélio*, das Ensemble der Ouvertüren, *L'Enfance du Christ* und schließlich die unter den vollständig erhaltenen Opern als einzige noch ausstehende: *Benvenuto Cellini*. Wenn die Erscheinensfrequenz einigermaßen unverändert bleibt, kann man sich also vorstellen, daß bei den feierlichen Begehungen von Berlioz' 200. Geburtstag im Jahre 2003 die Ausgabe vollständig vorliegen wird, d. i. ungefähr hundert Jahre nach dem Erscheinen der ersten Gesamtausgabe, die bekanntlich nie fertig geworden ist.

Ohne Zweifel stellt dieses große Unternehmen, und das kann man beileibe nicht von allen solchen Projekten sagen, eine Notwendigkeit dar. Auch darf man den Herausgebern Kompetenz und Zuverlässigkeit und den Herstellern Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit attestieren. Dennoch kann ich nicht verhehlen, daß mich beim Blättern in der alten Gesamtausgabe melancholische Gefühle beschlichen. Was für ein herrlicher Notenstich in diesen Bänden vom Anfang des 20. Jahrhunderts, und wie wunderbar reagierte das damals verwendete, füllige Papier auf die Prägung durch den Druck! Dagegen mutet die moderne Gestaltung so viel glatter, dürrer, steifer an. Und auch an manche seither eingeführte graphische Neuerungen, z. B. die auch bei syllabischer Textunterlegung durchgezogene Balkung der Noten (als handelte es sich um eine Instrumentalstimme) oder die Abschaffung der vertrauten Kursivlettern für die dynamischen Bezeichnungen, habe ich mich nie richtig gewöhnen können.

Was nun den vorliegenden Band und seinen Inhalt betrifft, wäre zu fragen, ob die Neuedition von Berlioz' letzter Oper *Béatrice et Bénédict* einen wirklichen Fortschritt darstellt, oder: War die alte Ausgabe von 1907, immerhin die Erstausgabe der Partitur, deutlich schlechter? Ganz gewiß nicht. Hierzu einiges über die Quellen und ihre Auswertung.

Für die Musik benutzte die alte Gesamtausgabe (AGA) drei Quellen: das mit dem 25. Februar 1862 datierte Autograph der Partitur, zweitens –



was die neue Gesamtausgabe (*NGA*) zu erwähnen versäumt – den ersten, 1863 bei Brandus erschienenen, vom Komponisten selbst besorgten Klavierauszug sowie drittens eine weitere Quelle ersten Ranges: eine Partiturabschrift, die höchstwahrscheinlich bei der Uraufführung der Oper unter Berlioz' Leitung im August 1862 in Baden-Baden verwendet wurde. Diese Abschrift ist heute verschollen. Dem jetzigen Herausgeber standen also nur das Autograph und der Klavierauszug, d. h. weniger Quellen zu Gebote als den damaligen, Malherbe und Weingartner, und er muß, verzichtleistend, sich mit der Feststellung begnügen, daß für die Abweichungen, welche die *AGA* dem Autograph gegenüber aufweist, „wahrscheinlich“ („presumably“) diese verlorengegangene Abschrift verantwortlich sei (S. 286).

Was den Operntext, insbesondere den der gesprochenen Dialoge, und die Bühnenanweisungen betrifft, liegt die Sache anders. Da in den obengenannten musikalischen Primärquellen die Dialoge nur ganz bruchstückhaft enthalten sind, ist man für sie auf Libretti angewiesen. Derer gibt es drei handschriftliche Fassungen, zwischen 1861 und 1863 geschrieben und alle mit Anmerkungen oder Korrekturen von der Hand des Komponisten, der ja selber auch der Textdichter war, versehen (vgl. S. 285f.). Während die *AGA* nur erst eine dieser Kopien kannte, stützt sich in der *NGA* der Herausgeber auf alle drei, verarbeitet die drei Textfassungen nach seinem Ermessen zu einer einzigen, die er in die Partitur setzt, und verweist alles Ausgeschiedene in ein Lesartenverzeichnis (S. 288f.). Dies mag im einzelnen anfechtbar sein. Aber wichtiger ist etwas ganz anderes.

Im Zusammenhang mit einigen deutsch gesungenen Aufführungen in Weimar 1863 erschien schon im gleichen Jahr im Druck eine deutsche Übersetzung von Richard Pohl. Eine zweite Ausgabe (1865) dieser deutschen Fassung nun enthält eine Fülle von Bühnenanweisungen, die in keiner anderen Quelle vorkommen. Diese Bühnenanweisungen waren in der *AGA* ins Französische rückübersetzt und in dieser Form kurzgeschlossen in die Partitur aufgenommen worden. In der *NGA* werden sie stattdessen ins Lesartenverzeichnis verwiesen, und zwar in der ursprünglichen, also deutschen Fassung (S. 289ff.). Diese Entscheidung erscheint mir richtig. Denn wir wissen gar nicht, ob diese Anweisungen auf Berlioz zurückgehen. Eher scheinen sie etwas bei

den Aufführungen in Baden-Baden und Weimar Praktiziertes zu spiegeln. Sie können anregend oder sogar konstitutiv sein für eine konkrete Inszenierung (weshalb ihre gewissenhafte Lektüre allen Regisseuren, die sich dieser Oper annehmen möchten, warm ans Herz gelegt sei). Aber sie sind eine relativ variable Größe und nicht Bestandteil der, ich sage es mit Bedacht, invariablen Komposition. Deshalb ist die in der *NGA* getroffene Entscheidung, sie nicht in die Partitur zu setzen, richtig.

Zum Schluß drei Detailanmerkungen. In der Ouvertüre steht in T. 47 in der Violoncellostimme richtig ein c4-Schlüssel, für T. 48–55 aber irrtümlich wieder der vorher eliminierte f4-Schlüssel. Takt 54 der Ouvertüre ist ein beliebig herausgegriffenes Beispiel für die häufig auftretende Schwierigkeit zu entscheiden, ob der Komponist eine *decrecendo*-Nadel (so die *NGA*) oder einen Akzentwinkel (so z. B. die Eulenburg-Taschenpartitur an dieser Stelle) hat schreiben wollen. Die deutsche Übersetzung von englisch „vocal score“ und französisch „partition piano (et chant)“ ist „Klavierauszug (mit Gesangstimmen)“; die Bezeichnung „Gesangspartitur“ (S. XVIII) gibt es im Deutschen nicht. (Dezember 1983) Rudolf Bockholdt

*ALESSANDRO SCARLATTI: Acht Madrigale. Zum ersten Mal hrsg. von Jürgen JÜRGENS. Frankfurt, New York, London: Henry Litolffs Verlag / C. F. Peters (1980). 59 S.*

Die verdienstvolle Ausgabe der acht verstreut überlieferten a-cappella-Madrigale Alessandro Scarlattis, obwohl am Rande des vor allem durch die Opern und Kantaten bedeutenden Œuvres stehend, erscheint in mehrfacher Hinsicht begründet: im Rang des Autors, durch die einem dieser Stücke noch von Giambattista Martini zugesprochene Modellhaftigkeit und als Zeugnis für die Spät- und Nachblüte einer einst zentralen Gattung. Wirklich verbindet Scarlatti in diesen bedeutenden Sätzen ebenso eigenartig wie überzeugend den untadeligen Kontrapunkt sowie die madrigaleske Ausdruckskraft und Bildhaftigkeit des 16. und frühen 17. Jahrhunderts mit der instrumentalen, aber immer noch sprechenden Agilität seines eigenen Stils und einer sowohl in Logik als auch Kühnheit an die Grenzen des damals Erreichbaren gehenden Harmonik (vgl.

etwa S. 5 die „Brucknerschen“ Klänge zu „quel duro core“). Der Eindeutigkeit der harmonischen Verhältnisse entspricht es, daß die für das ältere Madrigal oft dornenreichen Akzidentienprobleme offensichtlich kaum existieren.

Jürgen Jürgens hat schon 1973 in der *Festschrift Luigi Ronga* auf die häufig fugierten Schlußabschnitte hingewiesen, die eine Parallele in den Madrigalen Caldaras finden. Auf eine auch nur approximative Datierung läßt sich das knappe Vorwort nicht ein, immerhin hätte der Titel des Cambridger Manuskriptes von *Cor mio, deh non languire* genannt werden können: „fatto per uso di sua Cesarea Maestà di Carlo Terzo“. Im Gegensatz zu der Deutung, die Jürgens dieser Aufschrift in der *Festschrift* (S. 283) gibt, kommt die Zeit ab 1712 in Frage, d. h. nachdem Karl im Dezember 1711 als Karl VI. in Frankfurt am Main zum deutschen Kaiser gekrönt worden war (vgl. *MGG* 4, Tafel 31 oben). Seinem Anspruch, als Karl III. den spanischen Königsthron zu besteigen, hatte der Monarch zwar 1714 im Frieden von Rastatt offiziell entsagen müssen, doch ließ er sich mit diesem Titel weiterhin gerne anreden, 1715 z. B. von Caldara (vgl. *MGG* 2, Sp. 645). Scarlatti war schon 1707 ins österreichisch gewordene Neapel als königlicher Kapellmeister zurückberufen worden.

Wenn also *Cor mio* – eventuell mit einigen der anderen Madrigale – für Karl VI. geschrieben wurde, wäre um so stärker der didaktische Aspekt zu beachten, den solche Kompositionen im 18. Jahrhundert zunehmend haben: Karl war als Musiker ein Schüler von Johann Joseph Fux, der ihm 1725 seinen *Gradus ad Parnassum* widmete. Padre Martini druckt dasselbe Madrigal 1775 ausgesprochen als Schulbeispiel (dieses Stück wurde demnach übrigens nicht „zum ersten Mal herausgegeben von Jürgen Jürgens“, wie etwas penetrant zu Beginn jedes der acht Madrigale in der Ausgabe vermerkt). Kontrapunktische Didaktik läßt sich vielleicht auch mit der Anweisung auf einem neapolitanischen Manuskript des 1. Soprans dieses Madrigals in Verbindung bringen: „si deve cantare sempre adagio per sentire le consonanze“ (*Festschrift*, S. 282).

Der Titel derselben Quelle und auch einer Londoner Handschrift verweist allerdings auf die Praxis: „Madrigale a cinque voci a tavolino“. Dies hat nichts mit „Spinetta a tavolo“ (daselbst, Anm. 1) zu tun, sondern bezeichnet die bekannte Art, ein Madrigal rund um einen Tisch sitzend zu singen (vgl. z. B. *Musikgeschichte in Bildern* III,

9: Walter Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1976, S. 154f. und 118f.). Da hiermit natürlicherweise jede andere als solistische Besetzung fast ausgeschlossen ist, erscheint die heute übliche chorische Ausführung solcher Musik zutiefst problematisch. In der Spätzeit der Gattung bestätigt eine Widmung wie diejenige des Domenico dal Pane (*Secondo Libro a 5 voci*, Rom 1678) einerseits den Terminus, andererseits ihren schon leicht lehrhaften Charakter: „Fra tutti li Musicali Concerti, sempre quello de'i Madrigali al tavolino ha occupato i primi luoghi nelle Accademie . . .“ Derartige oder ähnliche Erwägungen hätte man zumindest andeutungsweise gerne im Vorwort von Jürgens gefunden.

Der schön gedruckte musikalische Text erscheint, wenn auch jeglicher kritische Apparat fehlt, im Prinzip zuverlässig. Fehler, die dem Rezensenten auffielen, begegnen auf S. 9, T. 65 (3. Stimme Achtel *d'-es'*, Klavierauszug linke Hand Achtel auf Schlag 3 einen Ton höher); S. 20, T. 43 (Klavierauszug *d''* auf Schlag 2); S. 28, T. 63 (Klavierauszug Achtel *c'*); S. 37, T. 9 (Klavierauszug Achtel *c'-a*); S. 40, T. 47 (1. Stimme Achtel *a'*); S. 50, T. 79 (1. Stimme *c''* ohne Punktierung). Die Umschrift in moderne Schlüsselung führt besonders im Alt oft zu mißlicher Hilfslinienverwendung, die originale Anschaulichkeit des Ambitus geht verloren. Leider sind die originalen Schlüssel nicht einmal angegeben. Ebenso wenig erfährt man, inwieweit die Vorlagen aus Partituren oder Einzelstimmen bestehen.

In zwei Fällen hat Jürgens eine Generalbaßbegleitung, in allen anderen einen nur zur Einstudierung bestimmten Klavierauszug beigegeben. Die Taktangabe  $\frac{1}{4}$  vor *Or che da te, mio bene* (dies übrigens das einzige vierstimmige unter den sonst ausschließlich fünfstimmigen Stücken) und vor *Cor mio* dürfte kaum den Quellen entsprechen (in letzterem Fall hat auch Martini selbstverständlich das neutralere C). Die vom Herausgeber in Klammern hinzugefügten Tempovorschriften und noch mehr die sich hieraus ergebenden Tempokontraste beeinträchtigen das – trotz aller natürlichen Modifizierungen beim Singen – durchgehende und den Zusammenhang stützende Tempo ordinario, da sie die in der Komposition (und Notation) selber gegebenen Bewegungsgegensätze ins Extrem vergrößern. Darbietungen von Madrigalen aufgrund dieser Ausgabe bestätigen dies bereits.

In keiner Weise wird die Edition der Tatsache

gerecht, daß die Poesie solcher Madrigale einen gleichgewichtigen Anteil an der Gattung hat. Die Feststellung, daß die Texte „fast alle bereits von älteren Madrigalisten . . . vertont wurden“ (Vorwort), beschreibt die Situation unzureichend: nur die Nummern 1, 6 und 8 gehören zu den häufig komponierten Gedichten. Nr. 2 ist, so weit bekannt, nur viermal, Nr. 3 nur zweimal und Nr. 4 nur einmal außerdem komponiert worden. Von Nr. 7, *Or che da te*, ist überhaupt keine weitere Vertonung bekannt. Der Frage der Scarlattischen Textwahl wäre also im Rahmen des Möglichen ebenso nachzugehen, wie von einer Ausgabe billigerweise der Versuch einer Identifizierung der poetischen Autoren zu erwarten ist. Mit Hilfe des „*Nuovo Vogel*“ lassen sich ohne weiteres die Dichter von Nr. 1, 6 und 8 ermitteln: Ottavio Rinuccini, Giovambattista Marini und Battista Guarini (für Nr. 8, *Cor mio*, vgl. den zweiten Band der Guarini-Ausgabe Verona 1737, S. 84; das Madrigal stammt also nicht von Tasso, wie z. B. in *MGG* 11, Sp. 1496, angegeben). Nr. 2 ist auf einen Text von Orsina Cavaletta komponiert (vgl. Lorenzo Bianconi in: *Antonio Il Verso, Madrigali a tre e a cinque voci* = *Musiche Rinascimentali Siciliane VIII*, Florenz 1978, S. XV und XL), Nr. 5 stammt von Marini (daselbst, S. X und XXXVI), und Nr. 7 ist mit kleinen Varianten in *La Lira, Parte seconda* (Venedig: Ciotti 1618, S. 106) desselben Autors zu finden.

Vor allem aber läßt – im Gegensatz zu den ausgezeichneten Interlinearübersetzungen von Ursula Hasenmeyer – der Druck der Gedichte (S. 58f.) alle Wünsche insofern offen, als die Vergrenzen sehr häufig unerkannt bleiben und daher falsch gesetzt sind. Die zugrunde liegende dichterische Struktur wird also kaum vermittelt. Zu korrigieren sind folgende Stellen: Nr. 2, Verse 2ff.: „E rintuzzò lo strale e sciolse il nodo, / Che m'arse, che mi punse e che m'avvinse. / Né di legame il core / Paventa, né di piaga, né d'ardore / Né cura se baleni; / Perfida! O s'hai quegl'occhi tuoi sereni . . .“; Nr. 3, Vers 8: „O col ferro, o coi dardi altrui tormenti . . .“; Nr. 5, Vers 4: „Ghiaccio fatto il desio cenere il fuoco“; Nr. 6, Verse 6f.: „Lasso! Ben veggio omai / Come negli occhi e nella bocca porte . . .“; Nr. 7: „Or che da te, mio bene, / Amor lungi mi tiene il pensier mio / Spesso innanzi mi porta / La tua imago adorata, idolo mio. / E qual ape ingegnosa / Quindi un giglio talor, quindi una rosa / Scegliendo a suo diletto, / Rappresentar mi suole / Nelle più belle forme il caro oggetto. / E spesso

mostra al cor ch'egro si duole, / La tua beltà nel ciel gli occhi nel sole“; Nr. 8, Verse 3f.: „Odi i caldi sospiri, a te l'invia / La pietate e'l desire . . .“. Die beiden ersten Verse von Nr. 1 heißen, wie aus der Komposition von Sigismondo d'India hervorgeht (1. Madrigalbuch 1607 = *I Classici musicali italiani* vol. 10, Mailand 1942, S. 1ff.): „Intenerite voi, lacrime mie, / Intenerite voi quel duro core“.

(Oktober 1983)

Wolfgang Osthoff

*GIOVANNI BATTISTA SAMMARTINI: Sonata a tre stromenti. Six Notturnos for String Trio, op. 7. A new Edition with Historical and Analytical Essays by Bathia CHURGIN. Chapel Hill: The University of Carolina Press (1981). 79 S. (Early Musical Masterworks – Critical Editions and Commentaries.)*

Sammartini-Expertin Bathia Churgin kann auf ihre Arbeit am Sammartini-Werkverzeichnis zurückgreifen, wenn sie mit einer Fülle von Daten, Dokumenten, Geschichtsbildkorrekturen die Edition der Triosonaten op. 7 anreichert. So bringt sie zunächst eine fundierte Darstellung von Sammartinis Leben und Werk, äußert sich dann zu dem Triosonatenschaffen (221 Kompositionen) innerhalb dieses Werks, bis sie schließlich, pars pro toto, eine minutiöse Analyse der zweiten Sonate dieser Sammlung (von ihr bezeichnenderweise immer „trio“ oder „string trio“ benannt) anfügt.

Die in graphisch schöner, übersichtlicher Handschrift angelegte Partitur-Edition geht auf einen Mailänder Druck zurück, den Bathia Churgin in der Bibliothek des Institut de Musicologie, Straßburg, wiederentdeckte. Diesem Druck wird höchste Authentizität beigemessen, da die Dedikation Sammartinis an den Duca di Parma einen „definitive musical text“ bei gesicherter Datierung (1759/60) belegen würde. Bedenkt man die von Churgin angeführten zahllosen Fehlzuschreibungen und Abweichungen bei den weitverstreuten Manuskript-Kopien, so gewinnt dieser terminus fixus an Bedeutung.

Die sechs Triosonaten op. 7 sind gefällige zweisätzliche Kompositionen, die nur noch in der Abfolge langsam-schnell (Sonaten 2/4/5/6) an die alte Triosonate erinnern, dem Charakter nach aber einem in jeder Hinsicht galanten Stil angehören: expressive, reich verzierte langsame Sät-

ze, keck punktierte und synkopierte Allegros, intrikates, leicht maniertes Spiel mit forte-piano-Gegensätzen, häufige dolce-Hinweise, Tempobezeichnungen wie Allegretto, Allegro, Largo, Larghetto affettuoso oder cantabile und, last not least, die jeder Sonate beigegebene Überschrift „Notturmo“. Eine Deutung dieses Terminus sucht Bathia Churgin, wohl zu ausschließlich, in der Zweisätzigkeit, die in der Mailänder Musikpraxis der Zeit häufig anzutreffen ist (Johann Christian Bach).

Bei all dem Faktenwissen, all den Möglichkeiten, in musikhistorische Zusammenhänge Einblick zu nehmen, erscheint es um so verwunderlicher, wie fundamental man sich bei der Betrachtung der Musik selbst in der Terminologie vergraben kann. Da wird Sammartinis Musik grundsätzlich als dem „classic style“ zugehörig bezeichnet, die volle Sonatenform fände sich bereits bei ihm in den zwanziger, dreißiger Jahren ausgebildet, langsame Sätze wie in op. 7/2 riefen die Assoziation Mozart und Beethoven wach. Die Analysen-Methode geht gar noch weiter, wenn sie die an symmetrischen Themenbildungen der Wiener Klassik entwickelte Symbolsprache Jan LaRues zugrundelegt. Auch ein „harmonischer Rhythmus“, wie ihn LaRue für Beethovens Symphonien herausgearbeitet hat, wird als wesentliche Komponente von Sammartinis Trios erkannt, jener spät-generalbaßmäßigen Musik mit ihren kadenzierend schreitenden oder orgelpunktartig liegenden Bässen, ihren fortspinnungsartigen Melodiebildungen, ihrer selten aufgegebenen Außenstimmigkeit mit füllender zweiter Violine! Haydnsche Asymmetrien (S. 27) hier zu entdecken, hieße auch, Haydnsche Symmetrien voraussetzen. Und wenn bei der Analyse des Larghetto der zweiten Triosonate die Umkehrung der Folge p-f in f-p am Schluß des Satzes im Sinne der klassischen Reprise als Klärung und Stabilisierung gedeutet wird, so heißt das für mich, ein verspieltes Aperçu als geistige Tat überzubewerten.

Kann es der Herausgeberin nicht gelingen, Sammartini in die Nähe der Wiener Klassiker zu rücken – die Musik widersetzt sich dieser Absicht –, so ist es doch ein großes Verdienst, jenen bedeutenden Instrumentalmusiker in seinem Wirkungsradius, seinen vielfältigen Begabungen und Beziehungen greifbar gemacht zu haben. Die Edition selbst bringt ein interessantes Dokument dieser schillernden Übergangszeit ans Tageslicht, das sicher versierten Hausmusikern, die sich die

Mühe des Stimmenschreibens machen würden, zur Bereicherung dienen könnte.

(März 1982)

Jutta Ruile-Dronke

*JOHANNES BRAHMS: Sinfonie Nr. 1 c-moll, op. 68. Taschenpartitur. Einführung und Analyse von Giselher SCHUBERT. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 244 S.*

Angesichts der bereits eine eigene Tradition beschreibenden Auseinandersetzungen um die Sinndeutung von Brahms' erstem symphonischen Opus lag der Gedanke nahe, der Einführung in die große c-moll-Symphonie ein eigenes Rezeptionskapitel einzugliedern und an den Bericht über die ersten Aufführungen des Werks anzuschließen. Giselher Schubert zeigt verständnisvoll die ineinander verflochtenen Aspekte geschichtsphilosophischer, musiksoziologischer und programmatischer Deutungen auf und verknüpft sie, vor dem Hintergrund des klassisch-romantischen Wandels und der darin eingelagerten Beethoven-Brahms-Beziehung, auch mit gattungsgeschichtlichen Betrachtungen sowie der ausführlich beschriebenen Entstehungsgeschichte der Komposition. Von der vorausgeschickten Erörterung der Notentext-Quellen bis zur abschließenden, persönlich kommentierten Diskographie spannt sich somit ein weiter Rahmen.

Die im Mittelpunkt stehende Werkanalyse ist indes von recht unterschiedlicher Qualität. Am besten wohl gelingt sie dem Autor in den Ecksätzen, deren Stellung und Gewicht er aus dem zyklischen Zusammenhang begreift. Anhand instruktiver Notenbeispiele veranschaulicht er besonders im ersten Satz die engen, auf motivischer Variabilität und kontrapunktischer Verklammerung beruhenden Beziehungen zwischen den Gestalten des thematischen Materials und skizziert die ihnen zugrunde liegenden Prozesse. (Warum eigentlich weist er beim Gebrauch der Termini „motivische Variation“ und „Entwicklung“, vor allem aber dann bei der Zitierung des Begriffs „entwickelnde Variation“ nicht auf die definitivische Urhebererschaft von Schönberg hin, den er noch zuvor mit Äußerungen über Brahms zu Wort kommen läßt?) Unter starker Anlehnung an formalästhetische Positionen unterschätzt er freilich den Ausdrucksgegensatz zwischen dem hauptthematischen Komplex und der seitenthematischen Neubildung. Plausibel begründet er

dagegen die funktionellen, sinnstiftenden Besonderheiten der kompositorischen Ausgestaltung von Exposition, Durchführung, Reprise und Coda.

Enttäuschend dürftig ist allerdings die Analyse des langsamen Satzes. Auch wenn man nicht unbedingt mögliche Ansatzpunkte für eine sonatensatzartige Überschichtung des Formgrundrisses zu diskutieren braucht, so müßte doch mindestens auf Brahms' auch hier erkennbare Neigung, selbst dreiteilige Mittelsätze durchführungsartig zu durchdringen, hingewiesen werden. Mit bloßen ABA-Formeln ist es um so weniger getan, wenn nicht einmal die Wiederkehr der initialen A-Thematik im Mittelteil (T. 39f. und T. 47ff. in den Streichern) erkannt wird. Gravierender noch ist dies: Um eine auch tonartliche Beziehung zwischen den beiden Mittelsätzen herbeizuzwingen, deutet der Autor in Analogie zum *H*-dur-Mittelteil des dritten Satzes auch den Mittelabschnitt (Oboensolo) des Hauptteils im zweiten Satz in dieser Tonart, ohne anscheinend zu merken, daß dort der melodisierte *H*-dur-Dreiklang von Anfang an als *E*-dur-Dominante fungiert (Septakkord-Grundlage *h-dis-fis-a!*). Keinesfalls passieren aber darf in einer einführenden Werkanalyse gehobenen Anspruchs der Lapsus, *Ges*-dur für die „parallele Durtonart zu *b*-moll“ zu halten (S. 228; von dort her versteht man erst rückblickend die analoge Fehlangebe einer „Dominantparallele“ – gemeint ist die *Es*-dur-Stelle im ersten Satz, T. 21ff. – zu *c*-moll; abgesehen davon, daß sich die vielgliedrige Introdution nicht einfach auf eine „Umkehrung des melodischen Prozesses“ von chromatischer Enge zu „weiten Schritten“ festlegen läßt, siehe S. 222f.).

Bei Besprechung des dritten Satzes, einem anschaulichen Beispiel für die „Brahms'sche Kunst, ein musikalisch reiches Geschehen aus einem einzigen Motiv herauszuspinnen“, wird, wie gelegentlich auch an anderer Stelle, das weit verzweigte Netz motivisch-figuraler Verknüpfungen über das Werkganze anhand einiger Einzelhinweise beleuchtet. Günstiger wäre gewesen, in einem eigenen Abschnitt diese Zusammenhänge systematisch darzulegen. Dort hätte, ausgehend vom keimzellenartigen Terzmotiv in seinen vielfältigen Erscheinungsweisen, auch dessen spezielle Beziehung zu Skalenformen und noch im besonderen deren variables Verhältnis zur Wechseltonfigur erörtert werden können. Schubert veranschaulicht diesen wichtigen Zusammenhang nur für das Finale. Wie bedeutsam aber wird

dieses figurale Element bereits in der Introdution exponiert (nicht zuletzt im Hinblick auf die dominierende Rolle der Wechseltonfigur in der anschließend komponierten zweiten Symphonie gewinnen solche im *c*-moll-Opus schon sich abzeichnende Formulierungen erhöhte Bedeutung!).

Großzügig ist das Bändchen mit Bildmaterial ausgestattet, auch sind einige Autographseiten abgedruckt.

(März 1982)

Günter Weiß-Aigner

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Acta Organologica. Band 16. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred REICHLING. Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH 1982. 280 S., 37 Abb., 6 Graphiken. (97. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.)

ADRIANO BANCHIERI: Conclusions for Playing the Organ (1609). Translated by Lee R. GARRETT. Colorado Springs: Colorado College Music Press 1982. II, 60 S. (Colorado College Music Press, Translations. No. 13.)

Béla Bartók. Zu Leben und Werk. Hrsg. von Friedrich SPANGEMACHER. Bonn: Boosey & Hawkes Musikverlage (1982). 110 S., Notenbeisp. (Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien 2.)

Bibliography of Australian Music: an index to monographs, journal articles and theses, compiled by Deborah CRISP. Armidale: Australian Music Studies Project 1982. XIV, 260 S. (Australian Music Studies 1.)

MAREK BOBÉTH: Borodin und seine Oper „Fürst Igor“. Geschichte – Analyse – Konsequenzen. München-Salzburg: Musiverlag Emil Katzschichler 1982. 233 S., Abb., Notenbeisp. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 18.)

JENS BONDERUP: The Saint Martial Polyphony. Texture and Tonality. A Contribution to Research in the Development of Polyphonic Style in the Middle Ages. Copenhagen: Dan Fog Musikforlag 1982. 172 S., 141 Notenbeisp.

DIETER BORCHMEYER: Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1982). 430 S., 13 Abb.

WOLFGANG BUDDAY: Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790). Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag 1983. 260 S., Notenbeisp.

- WOLFGANG BURDE: Strawinsky. Monographie. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1982). 443 S., zahlreiche Abb.
- Cambridge Music Manuscripts 900–1700. Hrsg. von Iain FENLON. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1982). 174 S., zahlreiche Abb., Notenbeisp.
- Das ist Österreichs Militärmusik. Hrsg. von Eugen BRIXEL, Gunther MARTIN und Gottfried PILS. Graz–Wien–Köln: Verlag Styria (1982). 384 S., 400 Abb.
- SHEILA EASTMAN / TIMOTHY J. McGEE: Barbara Pentland. Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press (1983). 133 S., Abb., Notenbeisp. (Canadian Composers 3.)
- ARNFRIED EDLER: Robert Schumann und seine Zeit. Laaber: Laaber Verlag (1982). 371 S., Notenbeisp., 24 Abb.
- ANDERS EDLING: Franskt i svensk musik 1880–1920. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1982. 337 S. (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia. Nova Series 8.)
- DAVID ETHERIDGE: Mozart's Clarinet Concerto. The Clarinetist's View. Gretna: Pelican Publishing Company 1983. 192 S.
- A Festschrift for Albert Seay. Essays by His Friends and Colleagues. Edited by Michael D. GRACE. Colorado Springs: The Colorado College 1982. XVII, 260 S.
- MICHAEL FÜTTERER: Das Madrigal als Instrumentalmusik. Versuch einer aufführungspraktischen und geistesgeschichtlichen Neuinterpretation des Cinquecento-Madrigals. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1982. 291 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 119.)
- The Galpin Society Journal XXXV/1982. London: The Galpin Society 1982. 180 S.
- James Galway's Weltsprache Musik. Hrsg. von William MANN. Herrsching: Schuler Verlagsgesellschaft (1982). 360 S., zahlreiche Abb.
- KARL GRAML / WALTER RECKZIEGEL: Die Einstellung zur Musik und zum Musikunterricht. Mainz–London–New York–Tokyo: Verlag B. Schott's Söhne (1982). 352 S. (Musikpädagogik. Band 6.)
- DAVID B. GREENE: Temporal Processes in Beethoven's Music. New York–London–Paris: Gordon and Breach Science Publishers (1982). 192 S., Notenbeisp.
- JOSEPH HAYDN: Lieder. Gesang und Klavier. Urtext. Hrsg. von Paul MIES und Marianne HELMS. München: G. Henle Verlag (1982). 96 S.
- THEO HIRSBRUNNER: Igor Strawinsky in Paris. Laaber: Laaber Verlag (1982). 264 S., Notenbeisp., Abb.
- PAUL KLEE: Art & Music. Hrsg. von Andrew KAGAN. Ithaca–London: Cornell University Press (1983). 172 S., zahlreiche Abb.
- ULRICO KOPKA: Psychologische Hintergründe des Musikhörens. Wandlungen des Musikbewußtseins. Merzhausen: Selbstverlag 1982. VIII, 97 S.
- HARTMUT KRONES / ROBERT SCHOLLUM: Vokale und allgemeine Aufführungspraxis. Wien–Köln: Böhlau 1983. 292 S.
- ULRICH KURTH: Aus der Neuen Welt. Untersuchungen zur Rezeption afro-amerikanischer Musik in europäischer Kunstmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Göppingen: Kümmerle Verlag 1982. 398 S., Notenbeisp. (Göppinger Akademische Beiträge. Nr. 116.)
- JÜRGEN J. LEUKEL: Studien zu Puccinis „Il Trittico“ Il Tabarro – Suor Angelica – Gianni Schicchi. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1983. 172 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 18.)
- HEINRICH LINDLAR: Lübbes Strawinsky Lexikon. Bergisch Gladbach: Gustav Lübke Verlag (1982). 224 S.
- Igor Markevitch. Hrsg. von Josef HEINZELMANN. Bonn: Boosey & Hawkes Musikverlage (1982). 120 S., Abb., Notenbeisp. (Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien 1.)
- Medieval and Renaissance Studies 9. Proceedings of the Southeastern Institute of Medieval and Renaissance Studies. Summer, 1978. Edited by Frank TIRRO. Durham, N.C.: Duke University Press (1982). 260 S., 14 Bildtafeln, Notenbeisp.
- ARNOLD MENDELSSOHN: Weihnachtslieder in Klaviersätzen. Ausgewählt und hrsg. von Marguerite JENNY-LOELIGER und Markus JENNY. Basel–Kassel–London: Bärenreiter (1982). 38 S.
- SERGIO MICELI: La musica nel film. Arte e artigianato. Fiesolo: discanto edizioni (1982). 343 S.
- WOLFGANG AMADEUS MOZART: Autographe und Abschriften. Katalog bearbeitet von Hans-Günter KLEIN. Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH (1982). 542 S. (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Katalog der Musikabteilung. Erste Reihe. Handschriften. Band 6.)
- Musicologica Austriaca. Band 3. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1982. 109 S.
- Nuovissimi Studi Corelliani. Atti del Terzo Congresso Internazionale. A cura di Sergio DURANTE e Pierluigi PETROBELLI. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1982. 418 S., Notenbeisp. (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia a cura della Società Italiana di Musicologia. No. 7.)
- IVANA PELNAR: Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein. Textband. Tutzing: Hans Schneider 1982. 139 S., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 32.)

CHRISTOPH PETER: Die Sprache der Musik in Mozarts Zauberflöte. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben (1983). 376 S., zahlreiche Notenbeisp.

Piano Music in Collections. An Index. Hrsg. von Rita M. FUSZEK. Detroit: Information Coordinators 1982. 895 S.

MARY PRIESTLEY: Musiktherapeutische Erfahrungen. Grundlagen und Praxis. Stuttgart–New York: Gustav Fischer Verlag / Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag 1982. 214 S. (Praxis der Musiktherapie. Band 1.)

Max Reger. Briefe an Fritz Stein. Hrsg. von Susanne POPP. Bonn: Ferd. Dümmler's Verlag (1982). 216 S., 8 Abb. (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes. Elsa-Reger-Stiftung Bonn. Band 8.)

RAY ROBINSON / ALLEN WINOLD: A Study of the Penderecki St. Luke Passion. Celle: Moeck Verlag (1983). 124 S. (Ed. Moeck No. 4026.)

Rocznik Chopinowski. Towarzystwo im. Fryderyka Chopina Warszawa 12/1980, 13/1981, 14/1982. 303, 179, 190 S., zahlreiche Abb.

HELMUT SCHAFFRATH / ERIKA FUNK-HENNIGS / THOMAS OTT / WINFRIED PAPE: Studie zur Situation des Musikunterrichts und der Musiklehre an allgemeinbildenden Schulen der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlins. Mainz–London–New York–Tokyo: Verlag B. Schott's Söhne (1982). 272 S., Abb. (Musikpädagogik. Band 20.)

VOLKER SCHERLISS: Igor Strawinsky, Le Sacre du Printemps. München: Wilhelm Fink Verlag 1982. 100 S. (Meisterwerke der Musik. Heft 35.)

NORBERT J. SCHNEIDER: Robert Schumann, I. Symphonie B-Dur op. 38. München: Wilhelm Fink Verlag 1982. 63 S. (Meisterwerke der Musik. Heft 34.)

Schubert Studies. Problems of style and chronology. Edited by Eva BADURA-SKODA and Peter BRANSCOMBE. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1982). 369 S., zahlreiche Notenbeisp.

ROBERT SCHUMANN: Klaviersonate. Konzert ohne Orchester f-moll, opus 14. Urtext. Fassungen von 1836 und 1853. Nach den beiden Originalausgaben und Autographen hrsg. von Wolfgang BOETTICHER. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München: G. Henle Verlag (1983). 73 S.

IGOR STRAVINSKY: The Rake's Progress. Hrsg. von Paul GRIFFITHS. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1982). XIV, 109 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge Opera Handbooks.)

Stravinsky. Selected Correspondence. Vol. I. Edited and with commentaries by Robert CRAFT. London: Faber and Faber (1982). XIX, 471 S.

Die Südosteuropäische Volkskultur in der Gegenwart. Musikethnologisches Kolloquium zum 70. Ge-

burtstag von Walther Wünsch (1978). Hrsg. von Alois MAUERHOFER. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1983. 173 S., Notenbeisp., Abb.

R. LARRY TODD: Mendelssohn's Musical Education. A Study and Edition of his Exercises in Composition. Oxford, Bodleian MS Margaret Deneke Mendelssohn C. 43. Cambridge: Cambridge University Press (1983). XII, 260 S.

GIUSEPPE VERDI: Briefe. Hrsg. von Werner OTTO. Kassel–Basel: Bärenreiter-Verlag (1983). 372 S., Abb.

RICHARD WAGNER: Siegfried. Kompletter Text und Erläuterung zum vollen Verständnis des Werkes. Verfaßt und hrsg. von Kurt PAHLEN unter Mitarbeit von Rosemarie KÖNIG. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1982). 408 S., Abb., Notenbeisp. (Opern der Welt.)

Wagner-Interpretationen. Hrsg. von Roswitha Vera KARPF. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katz-bichler 1982. 155 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Aufführungspraxis. Band 5.)

Das Buch der Weihnachtslieder. 151 Deutsche Advents- und Weihnachtslieder. Kulturgeschichte, Noten, Texte, Bilder. Mit Klavier- und Orgel-Begleitung. Hrsg. von Ingeborg WEBER-KELLERMANN. Mainz–London–New York–Tokyo: Musikverlag B. Schott's Söhne 1982. 288 S.

Weihnachtslieder. Kulturgeschichte. Noten. Texte. Hrsg. von Ingeborg WEBER-KELLERMANN. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1982). 398 S.

ALFONS WELLER: Studien zur Geschichte der Kirchenmusik an St. Quirin in Neuss. Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH 1982. 442 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 133.)

PHILLIP T. YOUNG: Twenty-five Hundred Historical Woodwind Instruments. An Inventory of the Major Collections I. C. Denner. New York: Pendragon Press (1982). XII, 155 S.

## Mitteilungen

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Karl GEIRINGER, New York, am 26. April zum 85. Geburtstag,

Prof. Dr. Rudolf ELLER, Rostock, am 9. Mai zum 70. Geburtstag.

\*

Professor Dr. Helmut HUCKE, Frankfurt am Main, hat den an ihn ergangenen Ruf auf die C-4-Professur

für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main angenommen. An der Johann Wolfgang Goethe-Universität wurde er zum Honorarprofessor ernannt.

Professor Dr. Franz FÖDERMAYR, Wien, wurde zum korrespondierenden Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften gewählt.

Professor Dr. Rudolf BOCKHOLDT, München, hat einen Ruf auf das Ordinariat für Musikwissenschaft, Schwerpunkt Musikgeschichte nach 1600, an der Universität Utrecht erhalten.

Dr. Thomas KOHLHASE hat sich im Dezember 1983 mit Arbeiten über Gregorianische Semilogie, J. D. Zelenkas Kirchenmusik und P. I. Tschaikowsky (Kirchenmusik, Sechste Sinfonie) an der Universität Tübingen für das Fach Musikwissenschaft habilitiert.

Dr. Andrew D. McCREDIE, Adelaide/Australien, wurde am 26. Januar 1984 für seine Verdienste um die Musikwissenschaft von der Regierung Australiens zum Mitglied des Order of Australia ernannt.

Dem Musikantiquar und Verleger Hans SCHNEIDER, Tutzing, wurde im Hinblick auf seine hervorragenden Leistungen für die Wiener Musikwissenschaft vom Akademischen Senat der Titel eines Ehrenbürgers der Universität Wien verliehen.

Professor Dr. Francisco Curt LANGE, Direktor des Instituto Interamericano de Musicología, Montevideo, erhielt vom Rat der Organization of American States, Washington D. C., ein Ehrendiplom für seine Verdienste auf dem Gebiete der Musik und Wissenschaft im amerikanischen Kontinent.

\*

Der Nachlaß Igor Strawinskys, den die Paul Sacher-Stiftung 1983 erworben hat, wird vom 6. Juni bis 9. September 1984 vom Kunstmuseum Basel ausgestellt: *Strawinsky. Sein Nachlaß – Sein Bild*. Schwerpunkt dieses Nachlasses bilden die Sammlung der Musikautographen, die – beinahe lückenlos – alle Gebiete und Phasen im Schaffen Strawinskys umfaßt und die Korrespondenz, die Strawinsky mit den bedeutendsten Musikern, Choreographen, Schriftstellern und Malern seiner Zeit geführt hat.

Das Institut für Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck veranstaltet vom 28. bis 30. August 1984 in Innsbruck eine Fachtagung mit Referaten und Konzerten zum Thema *Kontrabaß und Baßfunktion*.

Die Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe teilt mit, daß der folgende Kritische Bericht fertiggestellt ist: Zu Serie IV/4 Lieder, bearbeitet von Walther Dürr. Der Kritische Bericht ist bei der Editionsleitung, D-7400 Tübingen, Mohlstraße 54, im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv, D-3500 Kassel, Schloß Bellevue, Schöne Aussicht 2, und den folgenden Bibliotheken zugänglich: Deutsche Staatsbibliothek, Berlin (DDR); Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin (West); Bayerische Staatsbibliothek, München; Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart; Österreichische Nationalbibliothek, Wien; Stadt- und Landesbibliothek, Wien.

Hinweis zum Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß 1985 in Stuttgart: Der Schlußtermin für die Anmeldung von Freien Referaten im Rahmen des Kongreßthemas oder zu Themen im Zusammenhang mit dem „Europäischen Jahr der Musik“ wird verlängert bis 30. September 1984. Vgl. Aufrufe in *Die Musikforschung*, Heft 4/1983, S. 226 und Heft 1/1984, S. 96.