

„De Stephani roseo sanguine“ Vom Quadruplum zur einstimmigen Motette

von Rudolf Flotzinger, Graz

Eine Erscheinung, die zwar bereits seit Friedrich Ludwigs Arbeiten über das jüngere Organum bekannt ist, sich aber nicht ganz leicht in heutige Vorstellungen fügen will, ist die sogenannte reduzierte Überlieferung von Stücken aus dem Notre-Dame-Repertoire. Einerseits setzt sie wenigstens annähernd gleiche qualitative Beurteilung der einzelnen Oberstimmen voraus, die man meist mit der Annahme sukzessiver Stimmenerfindung zu erklären versucht; andererseits fragt es sich, warum es dann nicht auch in gleichem Maße erweiterte Organum-Überlieferungen gibt. Sonderfälle des Reduktionsproblems sind sodann Überlieferungen nur einzelner Stimmen eines ehemals mehrstimmigen Zusammenhangs, z. B. die vier isolierten Motetus-Stimmen im zweiten Motettenfaszikel von W₂ (fol. 167–170) für den 25. und 26. Dezember nach Perotins „*Viderunt*“ und „*Sederunt*“¹. Für diese Fälle hat Ludwig angenommen, daß die Tenores „aus dem 1. Faszikel von W₂ leicht zu ergänzen waren“. Bei einer späteren Überlieferung eines dieser vier Stücke, der Motette „*De Stephani roseo sanguine*“ aus der Handschrift Graz 756 (fol. 185) fand er es immerhin fraglich, ob die „Sänger den Tenor Sederunt rhythmisch richtig ergänzen konnten“². Die Ergänzung selbst glaubte er jedoch deshalb annehmen zu dürfen, weil am Schluß die Neumen der Silben „*princi*“, also die Fortführung des liturgischen Textes „*Sederunt principes*“ folgen. Die Tatsache, daß die „in primitivster Weise, in linienloser nicht-diastematischer Neumenschrift“ überlieferte Melodie als „*Tropus in die b[eat]i Stephani p[ro]tho[m]artyris*“ bezeichnet ist und auch „zwischen 2 Tropen zum 2. Weihnachts- und Epiphaniastropus“ steht, störte ihn deshalb nicht, weil sie „in der Tat der alten tropischen Motetten-Gattung“ angehöre. Nun ist nichts gegen die Annahme einzuwenden, daß die Augustiner des Klosters Seckau, woher die datierte Handschrift stammt, noch 1345 einer uralten Praxis gehuldigt hätten. Die choralische Fortführung des Gradualtextes wäre aber sowohl bei einer Motette dieses Entwicklungsstadiums als auch bei einem Tropus notwendig. Demnach ist sie als Argument im Sinne Ludwigs nicht brauchbar und muß der Tatsache weichen, daß dieses ehemalige Motettenduplum hier als „Tropus“ bezeichnet wird, in einstimmiger Umgebung steht und in Neumen notiert ist: was alles darauf hindeutet, daß es auch einstimmig gedacht ist³. Wir hätten also zumindest in der Handschrift Graz 756 eine weitere Reduktion von der Zwei- zur Einstimmigkeit vor uns, wie sie übrigens auch für einige Conductus im – möglicherweise zwar nicht mit dem Kloster Seckau, jedoch mit dem gleichnamigen Salzburger Suffraganbistum in Zusammenhang zu bringenden – etwa hundert Jahre älteren sogenannten Codex Buranus anzunehmen ist⁴.

¹ Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili* I, 1 (Halle 1910), S. 185 ff.

² Friedrich Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, in: *AfMw* 5 (1923), S. 310.

³ So bereits: Wolfgang Irtenkauf, *Das Seckauer Cartionarium vom Jahre 1345 (Hs. Graz 756)*, in: *AfMw* 13 (1956), S. 136, nicht aber Hellmut Federhofer – Renate Federhofer-Königs, *Mehrstimmigkeit in dem Augustiner-Chorherrnstift Seckau (Steiermark)*, in: *KmJb* 42 (1958), S. 98.

⁴ Rudolf Flotzinger, *Reduzierte Notre-Dame-Conductus im sogenannten Codex Buranus?*, in: *Muzikološki zbornik* XVII/1 (Ljubljana 1981), S. 97–102. – Von germanistischer Seite wurde allerdings vor kurzem für das Kloster Neustift b. Brixen/Südtirol plädiert (Georg Steer, *Carmina Burana in Südtirol. Zur Herkunft des ctm 4660*, in: *Zs. f. deutsches Altertum u. deutsche Lit.* 112, 1983, S. 1–37). Die vorliegende Frage wird dadurch nicht berührt.

sprache nicht dagegen, im Gegenteil: die vier genannten Motettenstimmen stellen jedenfalls einen Einschub dar (ihrer gemeinsamen Herkunft wegen nacheinander), und Analoges kam in diesem Faszikel bereits einmal vor, nämlich ein eingeschobener einstimmiger Conductus (diesmal im Alphabet richtig plaziert)¹. Wäre diese Deutung richtig, würde man in Hinkunft (wie beim Conductus nolens volens) auch von einstimmigen Motetten sprechen müssen, wobei es sich um eine reine Herkunftsbezeichnung handeln und die identische Struktur (und wohl auch Funktion) eine Vermittlung zwischen Organum und Conductus bilden würde⁶.

Dabei erhebt sich ein weiteres Mal die schon berührte Frage nach der Qualifizierung einer solchen Melodie (die nach moderner Terminologie einmal Mittel-, dann Ober- und schließlich Basisstimme wäre; oder: ob ein Duplum denselben Kriterien wie ein einstimmiges Lied der Zeit unterliege). Diese dürfte anders als in größerem Zusammenhang nicht lösbar sein, jedoch mögen die folgenden Ansätze, mit gutem Grund anhand von Abkömmlingen des berühmten „Sederunt“ entwickelt, gleichsam als Fallstudie dienlich sein⁷. Der Einfachheit halber wird als Basis die Übertragung des Organums durch Heinrich Husmann verwendet und danach zur leichteren Orientierung zitiert⁸. (Ein Vergleich mit der Ausgabe von Gordon A. Anderson⁹ würde sowohl den anderen Untersuchungsansatz – nicht einfach Gleichsetzung – als auch die dementsprechenden Ergebnisse stärker hervortreten lassen.)

Wie die Voranstellung in Handschriften, Zitate in Traktaten usw. zeigen, gehörten die Quadrupla zu den berühmtesten Kompositionen der Zeit, ja sind im Hinblick auf die Geschlossenheit der Überlieferung (die zweifellos nicht nur auf die Tatsache zurückgeführt werden kann, daß es nur wenige Handschriften sind) die ersten „Werke“ der Weltliteratur: man betrachtete sie als unantastbar (was z. B. beim *Magnus liber* keineswegs der Fall war) und stand ihnen wohl auch mit einem gewissen Staunen gegenüber, geboren aus dem Bewußtsein, daß nicht alle ihre Dimensionen gleich erfaßbar wären¹⁰. Dazu gehört zweifellos auch ihre weitere Benutzung als Motetten (was zwar eine Änderung bedeutete, den Noten-Text aber nicht allzusehr antastete). Wann und durch wen das „Sederunt“ textiert wurde, ist ebensowenig bekannt¹¹ wie der Grund, warum die Gruppe solcher Stücke

⁶ Aus diesem Grund spricht Gordon A. Anderson von „conductus-monosongs“, deren Ausführung ohne Tenor er als „far more likely“ ansieht (*The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstadt. 1099 [1206]*, = *Wissenschaftliche Abhandlungen* Bd. XXIV/1, Brooklin 1968, S. 221). – Längere Zeit nach Abschluß der vorliegenden Arbeit machte mich Koll. David Hiley freundlicherweise auf eine weitere Version von „De Stephani“ in Paris B. N. lat. 2208 f. 1, vor 1226, in einer rudimentären diastematischen Notation (siehe Facsimile) aufmerksam (vgl. Sarah Ann Fuller, *Aquitainian Polyphony of the Eleventh and Twelfth Centuries*, Diss. Berkeley 1969, vol. I, S. 75 f.). Die im Prinzip gleiche einstimmige Melodie scheint meine These zu bestätigen, doch zeigen die offensichtlichen Abweichungen, auch in textlicher Hinsicht, eine andere Tradition, weshalb diese Version wohl nicht als Beweis für direkte Zusammenhänge zwischen Notre Dame/Paris und St. Martial genommen werden kann. In die Untersuchung konnte sie nicht mehr aufgenommen werden.

⁷ Aus methodischen Gründen wird versucht, auch in der Darstellung so weit wie möglich die einzelnen Schritte ihres Zustandekommens zu dokumentieren.

⁸ *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa*, Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Heinrich Husmann, = *Publikationen älterer Musik* XI (Leipzig 1940), S. 29–32. Nicht nur für den unmittelbaren Fachmann dürfte selbstverständlich sein, daß dabei Taktangaben etc. (wie überhaupt die Verwendung moderner Terminologie) nur der leichteren Orientierung und kürzeren Ausdrucksweise dienen sollen (andererseits aber auch auf originale Verhältnisse rückführbar wären).

⁹ Gordon A. Anderson, *The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstadt. 1099 (1206)*, Part II: *Transcriptions*, = *Wissenschaftliche Abhandlungen* Bd. XXIV/2 (Brooklin 1976), S. 126–134.

¹⁰ Vgl. Rudolf Flotzinger, *Zu Perotin und seinem Sederunt*, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens*. Fs. für Hans-Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag, hrsg. von W. Breig, R. Brinkmann und E. Budde, = *AfMw Beih.* 23 (Wiesbaden 1984).

¹¹ Nach Irtenkauf wäre an Philipp de Grève zu denken.

in der Madrider Handschrift sogar an die Spitze gestellt wurde. Sollte sie als neueste Errungenschaft gelten? Das bloße Argument der Stimmenzahl würde ebenso einleuchtend sein wie die Ansicht Ludwigs, man hätte in allen diesen Fällen gleichsam durch die nachfolgenden Originale die rhythmisch richtige Interpretation sicherstellen wollen¹ – was aber bei einer Umkehrung noch plausibler wäre. Zu fragen bleibt daher, ob dies denn tatsächlich beabsichtigt war. Der Notation in Einzelnoten für den durchwegs syllabischen Ablauf (noch dazu eines Prosa-Textes) war dies bekanntlich in allen vergleichbaren Zusammenhängen nicht zu entnehmen (bei den Conductus gilt die Abwechslung der Syllabik mit Melismatik im selben Stück als Hilfsmittel).

Die vierstimmige Version des „*De Stephani roseo sanguine*“ ist in Madrid leider nur unvollständig überliefert. Sie setzt heute erst mit „nullique cede“ ein, entsprechend dem Abschnitt von der zweiten Hälfte des T. 100 bis T. 135 der Husmannschen Ausgabe des Organums. Retouchen, die es erlauben würden, den Text in allen drei Oberstimmen gleichzeitig auszusprechen (was Pierre Aubry an einen „Conductus triplex“ denken ließ), sind vorgenommen, so daß diese Möglichkeit immerhin gegeben erscheint. Trotzdem besitzt sie keine hohe Wahrscheinlichkeit. Der Text ist nicht den Einzelstimmen unterlegt, sondern nur einmal unter dem gesamten System notiert, also dort, wo eigentlich die Tenorsilben zu stehen hätten. Damit ist eine verbindliche Beziehung zwischen Text und Notation zumindest nicht in dem Sinne gegeben, wie es eine moderne Musiziervorlage aufweist: Es wäre z. B. denkbar, daß überhaupt nur die Möglichkeit, aber nicht die Verpflichtung zur Verwendung in allen Oberstimmen festgehalten werden sollte. Jedenfalls wird deutlich, wie solche frühen Notierungen keineswegs mit Vorlagen für die Musizierpraxis zu verwechseln sind¹². Wie die pausenüberbrückende Stelle T. 46/47 des Organums adaptiert sein mochte, muß dahingestellt bleiben. Im heute noch Vorliegenden betreffen nur die Änderungen in T. 100–103 und T. 124/125 auch das Duplum; bei T. 181 dürfte es sich ebenso um einen Schreibfehler handeln wie beim fehlenden Ton *d* am Ende der Zeile über „(de)fe(cerunt)“¹³. Keines dieser Momente schlägt in eine der beiden in Rede stehenden einstimmigen Versionen desselben Textes durch, so daß man für diese eine Reduktion aufgrund einer solchen Vorlage praktisch ausschließen kann.

Damit ist nun auch einiges an Plausibilität für diese Reduktionen gewonnen: sie halten – ihrerseits weniger mit eindeutigen Vor- als eher Nachschrift-Charakter ausgestattet – nur fest, was an Möglichkeiten stets auch in Niederschriften mit mehr Stimmen steckt, z. B. ein dreistimmiges Organum nur zweistimmig zu singen (wobei man offenbar stets die oberste Stimme wegließ) oder ein Organum durch Textierung einzelner Abschnitte und/oder Stimmen zu einer Motette zu machen (wobei bekanntlich der Begriff ursprünglich nur diese textliche Seite benennt und erst nach einem Verselbständigungsprozeß zur Gattungsbezeichnung wurde). Bleibt daher zu fragen, ob dies auch auf die Verwendung einzelner ehemaliger Organumstimmen als selbständiger Tropen oder Lieder auszudehnen sei.

Dem leichteren Nachvollzug möge folgende Gegenüberstellung dienen (der Griff zum Facsimile wird nicht gänzlich überflüssig sein): im Mittelpunkt steht die Version von W_2 (wobei die Längungen

¹² Vgl. Charles Seeger, *Prescriptive and Descriptive Music-writing*, in: *MQ* 44 (1958), S. 184–195, und Wolfgang Suppan, *Musiknoten als Vorschrift und als Nachschrift*, in: *Symbolae historiae musicae* (Fs. Federhofer) (Mainz 1971), S. 39–46. Von dieser Seite her sind die mittelalterlichen Handschriften bisher viel zu wenig gesehen oder gar untersucht worden.

¹³ Vgl. Faksimile-Ausgabe der *Handschrift Madrid 20486* mit einer Einleitung von Luther Dittmer, = *Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften 1* (Institute of Mediaeval Music 1957), S. 7.

Graz
Hugmann

W₂ *♩* De Ste-pha-ni ro-se-o san-gui-ne mar-ty-ri-i ver-nant pri-mi-ci-ae, E-li-mi-nat

pri-sti-ne nu-bem scri-ptu-rae, pa-tent fi-gu-rae le-gis ob-scu-rae, ir-ra-di-at pa-gi-nae

lux gra-ti-ae. E-rant fu-tu-rae si-gna pres-su-rae, quod A-bel iu-re fra-cto na-tu-rae

fra-tris ob-it a-ci-e. Cul-pa non est sub ca-li-gi-ne, cla-mat san-guis fu-sus ho-di-e,

non ce-la-tur, quod mon-stra-tur, nul-li du-bi-ae cul-pae; tur-pi-tu-di-ne in-di-ces et

vin-di-ces de cri-mi-ne cla-mant an-xi-ae Si-on fi-li-ae: "O do-mi-ne, se-de in pul-ve-re,

pro fi-li-o Si-on con-que-re-re." Que-re-lae plan-ctus a-spe-rae et pro-la-tus au-di-o,

vo-ces et lo-que-lae, mix-tae sunt su-spi-ri-o, plan-gi-tur a Ra-chae-le: "Sur-ge, pu-gna

tu-te, tu-os cum vir-tu-te ho-stes con-te-rit, sur-ge li-be-re, pul-sa ser-vi-tu-te a-gnum

se-que-re: hic glo-ri-ae sto-la, cur-sus bra-vi-um, (fru-ctus) vi-cto-ri-ae, hunc pi-e

com-ple-cte-re. Spe-ra, cre-de, nul-la cre-das ce-de (cer-ta stre-nu-e), cer-ta de mer-ce
ce-de iu-xta

de, nul-lum me-tu-e nul-li-que ce-de. Non per-mit-tet de-us te suc-cum-be-re. Nul-lus Pha-

ri-sae-us, nul-lus ie-bu-sae-us, nul-lus Phi-li-stae-us po-te-rit re-si-ste-re con-tra
Phi-li-stae-us Ge-bir-ze - us nul-lus-que e-the-us

Ste-pha-num, (non) po-te-runt prae-va-le-re e-i qui no-ce-re Se-de-runt, sunt af-fli-cti,
e-i-que et de-vi-cti

si in-vi-cti man-se-runt. Pe-ri-en-tes et fu-ren-tes vin-ce-runt, om-nes de-fe-ce-runt.
sunt af-fli-cti E-su-ri-en-tes et si-ti-en-tes vi-xe-runt per-i-e-runt.

einzelner Noten absichtlich übertrieben werden), in der obersten Linie ohne Diastematik die Rhythmuszeichen der zugrundeliegenden Duplumstimme des Organums, darüber die Neumen der Version Graz 756; der unterlegte Text entspricht W_2 , jedoch mit Satzzeichen nach der Textausgabe von Philipp Wackernagel¹⁴ versehen; einschneidendere Abweichungen von dieser in Graz 756 stehen darunter. Die Zahlen in runder Klammer sind die Taktangaben der Husmannschen Ausgabe, die Tenortöne finden sich in eckiger Klammer (T. 2, 52, 68, 90, 103, 125, 133).

Bereits Ludwig¹ fand es „singulär“, daß die eingangs genannten Duplummelodien in der Überlieferung W_2 „isoliert erscheinen, obwohl gerade bei den 4st. Organa die 3 Oberstimmen in lebhaften musikalischen Beziehungen der einzelnen Stimmen zu einander komponiert waren und die Du[plum]-Melodie der musikalischen Ergänzung durch die anderen Stimmen an vielen Stellen notwendig zu bedürfen scheinen“. Wenn nun die Hypothese gewagt wurde, sie seien gar nicht als von der ursprünglichen Vier- zu Zweistimmigkeit reduzierte Beispiele, sondern überhaupt zu einstimmigen Liedern (Conductus, Cantiones) verselbständigt (gedacht und überliefert), so bedeutet dies die nicht geringfügige Verdächtigung, spät- oder gar hochmittelalterliche Musiker hätten ihre Qualitätsansprüche derart niedrig gehalten, daß sie einer notwendigen Ergänzung entraten konnten. Dies wird man wohl nicht im Ernst aufrechterhalten wollen; vielmehr wird nach Kriterien zu suchen sein, welche dieses Genügen zu rechtfertigen imstande sind.

Bereits die allgemeine Sachlage und auch die eingangs angestellten Überlegungen dürften gezeigt haben, daß keineswegs der gregorianische oder mittelalterliche Choral als Vergleichsmaßstab für diese Melodien dienen kann. Im übrigen liegen zur Frage der Melodiebildung dieser Zeit nur wenige Arbeiten vor (im Vordergrund des Interesses steht ja meist das Problem des Zusammenklangs). Einer der wenigen Versuche in dieser Richtung, Helmut Schmidts wohl nur als Chiffren zu verstehende Unterscheidung zwischen einer Leoninischen und Perotinischen Melodiebildung¹⁵ ist, obwohl anhand des *Magnus liber* entwickelt, wenigstens als Ausgangspunkt auch für die Betrachtung der Tripla und Quadrupla geeignet (weiteres findet sich bei Fritz Reckow¹⁶). Der schon in den Beispielen von Santiago und St. Martial vorgebildete sogenannte Leoninische Typus sei charakterisiert durch ausgesprochen freien Rhythmus, deutlich linear-melodische Haltung, kleine Intervalle, Melismen in Sekundschritten, nur selten gebe es größere Intervallsprünge, allenfalls Oktavsprünge mit nachfolgenden abwärts strebenden glissandoartigen raschen Tonfolgen („Melodien, die auf Akkordzerlegungen beruhen, fehlen in diesen Partien gänzlich“), wichtigstes Konstruktionsprinzip sei die Sequenzierung (meist abwärts). Letzteres und die häufige Verwendung von (naturgemäß je verschiedenartigen) stereotypen Melodieformeln hat dieser Typ mit dem Perotinischen gemeinsam. Ansonsten sei letzterer deutlich anders charakterisiert: „streng modal rhythmisiert“, mit deutlichen Ansätzen „zu einer ausgesprochenen Dur- und Molltonalität und zu kadenzmäßigen Abschlüssen“, „Hand in Hand mit der Festigung“ gehe nun „auch die Entfaltung des Klangsinnes“, die Melodik beruhe jetzt „zum großen Teil auf Zerlegung und Umspielung eines Klanges“, unverkennbar sei der „Einfluß instrumentaler Tanzformen“, vor allem „zweitaktige Periodenbildung“ sowie die

¹⁴ Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts* Bd. I (Leipzig 1864), S. 160f.

¹⁵ Helmut Schmidt, *Zur Melodiebildung Leonins und Perotins*, in: *ZfMw* 14 (1931), S. 129–134.

¹⁶ Fritz Reckow, *Das Organum*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade I* (Bern–München 1973), S. 434–496.

deutlich unterscheidbaren Halb- und Ganzschlüsse seien Momente, die uns ebenso an noch heute geläufige Prinzipien erinnerten, wie manches im Leoninischen eher an Orientalisches gemahnt hätte.

Was Schmidt nun als klangliche Orientierung (gegenüber der linear-melodischen des älteren Typs) und als Grundlage für die Übernahme in die *Organa tripla* und *quadrupla* beschreibt, ist allerdings keineswegs in dem Sinne als klanggezeugt zu verstehen, daß die Melodik etwa auf kürzere oder längere Strecken als Projektion von der Vertikale in die Horizontale entstände. Für diese allzu sehr vom neueren Dreiklangsdenken inspirierte Vorstellung fehlen schlicht die Voraussetzungen: Die Häufigkeitsverteilung der einzelnen Klänge in dem der Motette zugrundeliegenden Organum zeigt z. B. ein starkes Überwiegen der Quint- und Quint-Oktav-Klänge, für die es in der Melodik kein Äquivalent (z. B. Quintsprünge) gibt. Aber auch die erstaunlich hohe Häufigkeit von Terzklängen daselbst kann nicht die der Terzschriffe in diesem Melodietyp erklären. Vielmehr gehen nicht nur diese, sondern auch andere Charakteristika bekanntlich auf das Prinzip der schrittweisen Klang-Verbindungen zurück. Dieses ist auch heute noch jedem Kontrapunkt-Schüler von Übungen aus der sogenannten „zweiten Gattung nach Fux“ (zwei Noten gegen eine) geläufig; im vorliegenden Fall hängt es mit der Regelung der Zusammenklänge an den ungeraden Orten (*Garlandia*) bzw. zu Beginn jeder *Perfectio* (*Franco*) ebenso zusammen, wie auch gewisse Mechanismen, die zur Ausgestaltung der *Moduslehre* überhaupt geführt haben (*Konkordanzregel!*) nachwirken. Deshalb eignet sich nur dieser Melodietyp sowohl für die Zwei- als auch für die Drei- und Vierstimmigkeit (und auch bei den Theoretikern fehlt jede Andeutung, daß die einzelnen Stimmen etwa nach verschiedenen Prinzipien zu gestalten wären). Eine Folge davon ist aber, daß – wie wiederum allein ein Blick auf das vierstimmige „*Sederunt*“ zeigt – es praktisch keine Parallelbewegung der Stimmen gibt, dafür umso mehr Umkehrungen, Stimmkreuzungen (die Klangorte als Kreuzungspunkte) sowie Seitenbewegung. Die melische Qualität aller dieser Stimmen ist also weitgehend die gleiche, auch wenn man mit Ludwig und Reckow¹⁶ fallweise von der „Verlegenheit“ sprechen muß, daß wegen vieler Tonverdoppelungen keine rechten neuen „Stimmen“ zustandekommen. Aber nur in diesem Sinne ist dieser Melodietyp auch durch die Modalrhythmik gekennzeichnet, und man sollte zudem diese Tatsache nicht überbewerten, denn nur bei Mehr-, also zumindest bei Zweistimmigkeit scheint die rhythmische Fixierung gleichsam zwingend, nicht aber bei Einstimmigkeit. Wie sich anhand der *Stephanus-Motette* gut zeigen läßt, ist die modalrhythmische Interpretation solcher Melodien, löst man sie aus dem ursprünglichen Zusammenhang, keineswegs mehr eindeutig und zwingend, ja sie scheinen sich einer solchen oft nur widerwillig zu fügen. Das weist, gelinde gesagt, auf eine nicht allzu enge Verbindung der rhythmischen und melischen Komponenten hin; jedenfalls wird von einer „höheren Einheit“, wie man sie etwa von einer kontrapunktischen „Stimme“ im neueren Wortsinn erwartet, nicht zu sprechen sein.

Nicht nur wegen der verschiedenen Notierungsweise sind die beiden einstimmigen Überlieferungen unserer *Stephanus-Motette* auseinanderzuhalten. Schon die zum Teil sehr alten Texteditionen haben gezeigt, daß sie zumindest gegen Schluß stärker auseinandergehen. Da die *W₂*-Version textlich mit den vorliegenden Teilen in Madrid übereinstimmt¹⁷, ist

¹⁷ Unterschiede: „eique“ statt „ei qui“ (ebenso in Graz 756), „et invicti“ statt „si iuncti“ in Str. 8, „furies“ statt „ferientes“, „vicerunt“ statt „vincerunt“ in Str. 9.

diese jedenfalls als die ältere bestätigt. Durch Großschreibung der Initialen ist in W_2 neben dem Beginn „Sederunt“ nur noch das Wort „Sede“, im Madrider Fragment jedoch auch „Non (permittet)“ und das letzte „Sederunt“ hervorgehoben. Alle diese Stellen entsprechen im Organum einem Wechsel des Tenortones, sie waren somit auch formal entscheidend. Trotzdem scheint eine Bezugnahme auf diese Tatsache nur für die vierstimmige Motettenversion zu bestehen, während die Hervorhebung nur mehr eines Punktes in W_2 (es ist eine Stelle, wo nicht nur ein neuer Tenorton, sondern auch eine neue Textsilbe einsetzt; Analoges wäre aber auch bei „Sunt afflicti“ der Fall gewesen) bereits als Zeichen einer Loslösung vom Tenor gedeutet werden kann.

In Hinblick auf die rhythmisch-metrische Interpretation des syllabischen Textes geben die Quadratnoten in W_2 öfter als in Ma durch einzelne graphische Längungen gewisse Hinweise (auch in dieser Hinsicht widersprechen einander diese Versionen nicht). Hingegen widersprechen derartige Hinweise oftmals der Rhythmisierung im Organum. Am deutlichsten ist die Problematik gleich zu Beginn: Hier war bereits im Organum nicht klar gewesen, ob der sechste oder dritte Modus gemeint sei (die Vorgruppe, T. 1 der Husmannschen Übertragung, ist weggefallen); die deutlichen Längungen der Töne über den Silben „De (Stephani)“, „mar(tyrii)“ und „E(liminat)“ können weder als Hinweise in der Modus-Frage (beide wären gleich schlecht) noch als Längen entsprechend der Silbenbetonung gewertet werden, sondern bestenfalls als Zeichen für freie Textdeklamation oder auftaktige Daktylen. Aus dem allzu künstlichen (wenn nicht gar widersinnigen) „*Dé Stephani roseo sanguine*“ einer bloßen Organum-Textierung wird so das natürliche „*Dé Stéphaní róseo sáanguine*“, entsprechend dann „*martyrii vérnant primície*“ und wohl auch „*elíminat prístine*“. Im nächsten Abschnitt („*nubem*“ bis „*acie*“) zeigen die – übrigens besonders deutlichen – Längungen die Daktylen der Vorlage und des Textes an; einer dem Anfang entsprechenden freien Rhythmisierung dürften etwa Zweitakter im geraden Takt am nächsten kommen (der Strich zwischen den beiden Worten „*irradiat*“ und „*paginae*“ könnte ein Schreibfehler, aber auch ein Silben-, jedoch kein Pausenstrich sein). Besonders beachtenswert ist aber, daß hier durch den Wegfall der beiden weiteren Stimmen keine Verarmung im Sinne Ludwigs eintritt, sondern die innere Geschlossenheit (im Organum fand hier Stimmtausch aller drei Stimmen statt) trotz der Abwechslung eher zunimmt: durch die Umkehrung des Motivs T. 8–12 in T. 19–22 scheint diese eine Melodie eine wesentliche Komponente des ehemals mehrstimmigen Satzes weiter zu behalten. Der Abschnitt „*Culpa*“ bis „*O domine*“ läßt sich fürs erste am besten dem ersten Modus der Vorlage unterordnen (die Einzelnoten sind auf weite Strecken graphisch nicht differenziert). Der erste Fall einer Längung über „(du)bi(ae)“ mit nachfolgender Pause spricht aber eine deutliche Sprache: es ist zweifellos wiederum eine Penultima-Länge, die zugleich sowohl auf eine freie Vortragsweise entsprechend der natürlichen Textdeklamation als auch auf die Parallele zum Zeilenschluß und Reimwort „*hodie*“ hinweist. Im Organum befand sich an dieser Stelle nicht nur keine Pause, sondern folgte eine – für Pausenüberbrückungen charakteristische – *Plica*. Aber mit diesem Widerspruch nicht genug: die zwei Töne des Unisonus T. 39 sind durch die Pause voneinander getrennt, und was ehemals ein verzierter Übergang war, ist nun zu zwei selbständigen Tönen mit verschiedenen Silben geworden; aus dem Schluß einer Phrase wurde der Beginn einer neuen. Diese Stelle kann also unmöglich so wie im zugrundeliegenden Organum gesungen werden (auch nicht indem man die

genannte Pause nur als *Suspirium* ausführt). Bestätigt wird die Änderungsabsicht des für die Version in W_2 verantwortlichen Musikers (die nur ein Verbesserungsversuch sein kann) nur wenige Silben später, wo der Terzfall *a-g-f* über „(turpitudi)ne“ T. 41 zu einer *currentes*-Gruppe wird, also zu einem typischen, frei ausschwingenden Zeilenschluß, wie er etwa aus dem Minnesang bekannt ist und bei dem sich ein eigenes, nachfolgendes Pausenzeichen auch erübrigen hätte können. (Tatsächlich ist ein solches dem Facsimile der Handschrift nur undeutlich zu entnehmen, und bei der Parallelstelle und Reimentsprechung „(fili)ae“ fehlt es jedenfalls.) Im übrigen werden die nachfolgenden Trochäen wiederum durch die Notenlängen über „cla(mant)“ nur bestätigt. Bei „(fili)ae“ allerdings sind die *currentes*-Noten erst recht eine Abweichung von der organalen Vorlage, wo sie die einzige größere pausenüberbrückende Passage (mit Pausen in den verschiedenen Stimmen zu verschiedenen Zeiten) bildeten. Diese Tatsache ist ihrerseits nur mit der einebnenden Parallelsetzung zum Reim „(turpitudi)ne“ erklärbar (außerdem wird damit gleichsam der dort eingeschobene Takt wieder eingespart). Über dem vorhergehenden Wort „Syon“ fehlen in der Handschrift W_2 die Noten, das durchgestrichene letzte *d* über „(anxi)e“ scheint einen nicht berechtigten Irrtum des Schreibers anzuzeigen (es wäre allerdings wieder höchst interessant gewesen, seine Lösung von T. 46/47 der Vorlage zu kennen). Überlang ist sodann die erste Note *a* über „O (domine)“, als wollte man den Aufschrei des Textes besonders emphatisch gestalten. Mit dem folgenden Wort „Sede“ beginnt im Organum ein neuer Abschnitt, entsprechend dem Silben- und Tenorton-Wechsel. Trotzdem muß auffallen, daß die Silben des bisher einzigen Wortes, das nicht syllabisch oder allenfalls mit *currentes*-Noten etwa gleicher Länge versehen ist, je zur Hälfte noch dem alten bzw. dem besagten neuen Tenorton zugewiesen sein soll. Auch in der Vorlage ist diese Stelle insofern etwas außergewöhnlich, als im Duplum eine typische Schlußgruppe mit dem Beginn der nächsten Phrase engstens verschränkt ist, während das Triplum den üblichen Übergang (Schlußgruppe – neuer Tonansatz – Pause – neuer Phrasenbeginn) bringt und das Quadruplum sogar, gleichsam als Gegengewicht zum vorgezogenen Duplumeinsatz, scheinbar die Schlußgruppe aufgreift und mit deren Umkehrung den Neubeginn bestreitet. Ein derartiger Zusammenhalt fehlt, wenn das Duplum allein vorliegt. Aber auch ein dazu tretender Tenor würde diesen Eindruck nicht verdrängen, ihn vielmehr noch verstärken. Es kann daher wiederum davon ausgegangen werden, daß der Sachverhalt anders begründet ist: vielleicht durch das so stark hervorgehobene Wort „Sede“ mit der deutlichen Anspielung an die Vorlage „*Sederunt*“? Der wohl interessanteste Abschnitt des Ganzen beginnt aber nicht mit der aufsteigenden Figur über „se-“, sondern mit der absteigenden Ternaria über „-de“: man ist deutlich an den Beginn des bekannten „*Resonet in laudibus*“ erinnert. Nun soll nicht behauptet werden, dieses Weihnachtslied sei so alt, daß es von Perotin an dieser Stelle zitiert (einen Takt später im Triplum des Organums wiederholt und dort nach einem Takt Unterbrechung fortgesetzt) hätte werden können. Ausgehend von der Tatsache, daß die früheste bekannte Überlieferung dieses Liedes in derselben Seckauer Handschrift Graz 756 vorliegt¹⁸, die auch eine Neumenversion unseres „*De Stephani roseo sanguine*“ enthält, müßte aber immerhin in Erwägung gezogen werden, ob nicht umgekehrt diese Melodie

¹⁸ Konrad Ameln, „*Resonet in laudibus*“ – „*Joseph, lieber Joseph mein*“, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 15 (1970), S. 52–112.

später aus der vorliegenden Motette entwickelt wurde (ähnlich wie das Osterlied „*Christ ist erstanden*“ aus der Ostersequenz – und dies ebenfalls von Augustiner-Chorherren im österreichischen Raum)¹⁹. In diesem Falle wäre ein melodiebildendes Element abermals zum Tragen gekommen, das in ähnlicher Wirkungsweise bereits hier zu beobachten ist: Die Vorlage ist einerseits durch das Zusammenspiel mehrerer ineinander greifender Stimmen geprägt²⁰, andererseits durch das wohl an die Stelle „(adversum) me“ der Choralvorlage anspielende mehrmalige Pendeln zwischen den Tönen *c* und *d*²¹. Perotin hatte das Duplum ab der zweiten Hälfte von T. 52 als Folge von verschieden langen symmetrischen Tongruppen gestaltet (die erste besteht aus 15 Tönen mit dem *d* in T. 54 als Mittelpunkt, gefolgt von einer Drei- und einer Fünftongruppe bis zur ersten Pause; dabei beachte man, daß das Produkt 3x5 wieder 15 ergibt; in der nächsten Tongruppe ist die Symmetrie durch zwei Töne *g* anstatt eines *f* gestört [10 Töne], die Dreitongruppe T. 62/63 entspricht derjenigen von T. 56/57 ebenso wie der von T. 67/68; dieser folgen T. 64/65 und 66–68 ebenso unsymmetrische Tonfolgen, wie sie in T. 51/52 vorausgegangen waren). Diese Strukturierung wird nun durch die Textierung zerstört (vielleicht war sie nicht mehr durchschaut worden), weil an die Stelle der zweiten Dreiklangsbildung eine absteigende Tongruppe tritt, welche die Terz *a* durch die zwei benachbarten Töne ersetzt und von einer neu eingeführten Pause begrenzt wird. Durch diese und eine weitere Pause sowie durch die Dehnung aller drei Töne über dem Wort „que-re-lae“ wird dieses deutlich herausgestellt und entspricht der Vorlage stärker als der einfachen Text-Rezitation. Vollkommenes Pendant dazu sind die drei ebenfalls langen Silben „lo-que-lae“ T. 62/63. Verzichtet aber ist auf das weitere Pendant, das zu „Ra-chae-lae“ T. 67/68 möglich gewesen wäre. Die Längung aller drei Silben ist zwar durch den graphischen Hinweis über „Ra-“ sichergestellt (die der Penultima und Ultima versteht sich von selbst). Anstelle der Nebennotenbildung *d-c-d* wird jedoch der letzte Ton wiederholt und der damit „überzählig“ gewordene Ton durch eine Binaria-Ligatur über „(plangi)tur“ kompensiert. Dies muß als Analogie zur Binaria über „(con)que(rere)“ verstanden werden, womit zumindest ein Moment dieser beabsichtigten Neuerungen endgültig klar wird: die textliche Geschlossenheit, die durch die nicht besonders glückliche Textunterlegung ab „O domine“ (noch vor Beginn des neuen musikalischen Abschnittes ab dem Tenortonwechsel beginnt ein neuer textlicher) gefährdet war, sollte nachträglich durch geringste musikalische Mittel wiederhergestellt werden. Jetzt erst entspricht – wenn auch mühsam und künstlich – der direkten Rede „O domine – conquerere“ des Textes auch ein musikalisches Gebilde. Die zwei nachfolgenden Teile („querelae – loquelae“ bzw. „mixte – Rachele“) dienen in dieser Form der zusätzlichen Absicherung dieses Vorhabens. Ein solches aber ist nur denkbar, wenn man nicht mit einer Ergänzung des Tenors rechnet!²²

¹⁹ Walther Lipphardt, *Studien zur Musikpflege in den mittelalterlichen Augustiner-Chorherrn-Stiften des deutschen Sprachgebietes 1. Osterlied und Osterspiel*, in: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg* N. F. 7 (1971), S. 40.

²⁰ Auf ihr Konto gehen nicht zuletzt die Dreiklänge T. 52 und T. 55/56.

²¹ Vgl. ein Graduale Romanum.

²² Im Falle einer tatsächlichen Inspirierung des „Resonet“ durch diese Stelle (eine Frage, der noch weiter nachzugehen wäre) ist in der Zwischenzeit aus dem fünften Kirchenton ein echter volkstümlicher *f*-Modus geworden, der mit dem Dreiklang exponiert und durch die Überhöhung zum *d* nur noch verstärkt erscheint. Dies und die Ergänzung des so entstandenen Kopfmotivs durch zwei liedmäßige Fortspinnungsteile entspräche weitgehend den eben beschriebenen Tendenzen, womit sich auch die Chronologie – frühes 13. Jahrhundert die Motette, vermutlich spätes 13. Jahrhundert das Lied – bestätigen könnte.

Der nächste Textabschnitt bereitet geringere Schwierigkeiten: die Tonwiederholung zu „(pugna tu)te“ ist lediglich eine Parallelsetzung zum folgenden „(virtu)te“. Über die Dreiteiligkeit und deren Geschlossenheit von „Surge – conerit“ ist kein weiteres Wort zu verlieren; ebensowenig darüber, daß die graphische Längung der Noten über „(servi)tu(te)“ und die nachfolgende Pause denselben Zweck (nämlich: viergliedrige Anlage von „Surge – glorie“) verfolgen; der dritte Teil dieses Abschnittes („stola – conplectere“) entspricht der Vorlage bis hin zur Längung der Töne über „hunc pie“ und „con(plectere)“. Dies ist zunächst auch noch beim nächsten Abschnitt („Spera – cede“) der Fall: die Längungen über „Spe-ra cre-(de)“ und dem ersten „ce(de)“ entsprechen ganz der Vorlage, weitere scheinbare Längungen bei „nulla credas“ dürften durch Berichtigungen eines Schreibfehlers zustande gekommen sein. Gewisse Rätsel gibt nur der Schluß „nullique cede“ auf: fest steht, daß W_2 den Ton über „nul(lique)“ deutlich längt, die Pause von T. 101 durch eine Tonwiederholung ersetzt und die zwei Längen von T. 102 der Vorlage zu einer einzigen Länge zusammenzieht. Damit ist der Rhythmisierung der Vorlage wieder deutlich widersprochen. Die Handschrift Madrid, deren Fragment genau hier beginnt, antizipiert hingegen, um den Text entsprechend der Durchgangsnote im Quadruplum deklamieren zu können, im Triplum das folgende *a*; im Duplum aber zieht es lediglich eines der beiden *g* von T. 102 vor, wodurch ein anderer Zusammenklang als in der Vorlage entsteht (das zweite ist so geschrieben, daß es eindeutig als zur ganzen Schlußgruppe – zum zweiten „cede“ – gehörig erkennbar ist). Da aber in Ma auch der neue Tenorton irrtümlich zu früh notiert ist und im Triplum auch ein überflüssiger Pausenstrich steht, muß insgesamt an eine Korruption gedacht werden. Sie kann also zur Klärung von W_2 bestenfalls so weit dienlich sein, daß die Eliminierung der Pause in W_2 als ein weiteres Zeichen einer absichtlichen Änderung genommen und daher gesagt werden kann, die ganze Stelle sei nicht wie im Organum zu rhythmisieren, sondern frei, einigermaßen der Textdeklamation gehorchend („nūllum metuere“ / „nullique cede“). Ebenso wird solch freie Deklamation beim nächsten Abschnitt gefordert: die Längungen stehen über den Penultima-Silben „de(us), (phari)se(us), (ebu)se(us), (phili)ste(us), (re)si-ste(re), (preva)le(re), (no)ce(re)“. Noch deutlicher aber dürfte folgende, zunächst unscheinbar anmutende Änderung in Richtung „nicht modal, sondern frei-rhythmisch“ weisen: die Sequenzierung T. 117–119 der Vorlage ist einmal durch einen eingeschobenen Ton („non“) durchbrochen; die danach entstehende Binaria-Ligatur bleibt ohne Folgen im Text, macht aber die ganze Stelle zum Gegenstück zu den Tönen über „preva-(lere)“, die nur so als  skandierbar wird und sich völlig natürlich in die Umgebung einfügt – so natürlich, daß die Figur des Wortes „Sederunt“ nicht mehr als ehemalige Schlußgruppe eines Großabschnittes des Organums erkennbar ist. Oben (T. 51) besaß das Wort „Se(de)“ dieselbe aufsteigende Tongruppe; an das folgende *c* hatte sich der absteigende Dreiklang geknüpft, der als möglicher Anknüpfungspunkt für das „Resonet in laudibus“ namhaft gemacht wurde. Hier aber folgen zwei absteigende Sekunden, und man ist daran erinnert, daß das mit dem „Resonet“ in engstem Zusammenhang stehende „Magnum nomen domini“²³ ebenfalls so beginnt (ein Umstand, der wiederum hier nicht weiter zu verfolgen ist). Im folgenden Schluß ist die freie Deklamation durch die graphischen Längungen über „man-se-runt“, „vin-ce-(runt)“ und

²³ Ameln, a. a. O., S. 98.

„(de-fe-)ce-(runt)“ deutlich genug. Als besonderes sprachliches Kunstmittel fällt die jeweilige Schlußsilbe „-runt“ auf, die deutlich auf das letzte „(sede-)runt“ anspielt. Nun spätestens wird klar, daß diese Bezugnahmen des Tropustextes auf den des Organums genau an denjenigen Stellen aufscheinen, wo ehemals die Silben des Tenors wechselten, daß also gewissermaßen sprachlich die erste (eben die sprachlich definierte) Formalebene des Organums nachgezeichnet wird: Das Wort „Se-de-runt“ wird gleichsam schrittweise entwickelt (der Beginn „De S[tephani]“ ist sogar die Umkehrung von „Sed[erunt]“). Entsprechend herrschen in den beiden ersten Teilen Reimworte auf und mit „e“ vor. Diese von der Tropierung des Organums her gegebene sprachliche Ebene wurde zwar ebensowenig optisch (durch Initialen) herausgestellt wie die musikalisch-formale (der im Organum eigene „Gliederungsstriche“²⁴ gedient hatten). Trotzdem kommt sie durch die beschriebenen Modifizierungen zu größerem Recht. Allein dies besagt deutlich auch eine andere Funktion: nicht nur Textierung einer vorliegenden musikalischen Gestalt, sondern der Versuch einer gewissen Homogenisierung und Verselbständigung. Diese schließt auch den Wegfall des Tenors ein. In diese Richtung weist schließlich am deutlichsten die Tatsache, daß der Tenor nur bis „(plo)ra(tus)“ T. 60 unter der Oberstimme läge, von hier aber bis zum Schluß (die Teile verhalten sich zueinander wie 8:9) nur umspielt würde oder über der Duplumstimme läge! Diese Tatsache fällt zwar bei der vierstimmigen Komposition wegen des klanglichen Charakters nicht ins Gewicht, der zweistimmigen Praxis der Zeit aber widerspräche sie vollkommen. Hingegen kann man annehmen: hätte man eine dem Üblichen entsprechende Zweistimmigkeit gewünscht, wäre nicht die Duplum-, sondern eine andere Stimme verwendet worden. Den Eindruck der völligen Verselbständigung erweckt nun nachträglich auch die Überlieferung: folgt in der Handschrift Madrid bald das Quadruplum, mußten die Herauslösung nur einer Stimme und die Einordnung in W_2 in einen anderen Zusammenhang diese Beziehung in Frage stellen. Schließlich dürfen nun auch die mehrfachen Hinweise darauf, daß eine modalrhythmische Ausführung im Sinne des Organums nicht zwingend, in Einzelfällen sogar unmöglich erscheint, als Zeichen eines völlig verselbständigten, mit einem freien, choralartigen Rhythmus auch der Prosa des Textes wiederum viel gemäßerem Liedes genommen werden. (Allen Hinweisen in diese Richtung steht jedenfalls kein einziger in die andere gegenüber.)

Zur Untermauerung dieser Erkenntnis liegt ein kurzer Vergleich mit der einzigen belegten einstimmigen Komposition aus der Feder desselben Komponisten, dem „*Beata viscera*“ (F fol. 422r/v), nahe, wobei die Gemeinsamkeiten und Unterschiede sogleich ins Auge fallen: Schon die Verwendung eines Fünf- (anstatt eines Vier-)Liniensystems und die Notwendigkeit eines Schlüsselwechsels zeigen, daß der Tonumfang viel größer ist. Simplicesnoten und Zwei- oder Dreitonligaturen halten einander fast die Waage, es ist also eine andere Art von Syllabik und damit Melodik; dazu kommen zwei deutliche Melismen. Kein Zweifel kann darüber bestehen, daß die Rhythmik auch hier frei schwingt, obwohl es sich um eine kunstvolle Poesie handelt: sechs Jamben-Zeilen, von denen die zwei ersten Halbzeilen jeweils rein reimen, die zweiten aber nur am Anfang (*virginis/nominis*) und am Schluß (*gaudium/puerperium*). Diese Kunsthaftigkeit wird von der Musik nicht noch weiter unterstrichen oder gar gesteigert, dafür aber die Textaussage dadurch, daß einerseits die

²⁴ Husmann, a. a. O., S. XXX.

drei unechten Jamben „*cuius (ad ubera)*“, „*veste (sub altera)*“ und „*matris (integritas)*“ sprachlich richtig (nicht ‚auftaktig‘) deklamiert und andererseits „*O (mira)*“ und „*post (puerperium)*“ emphatisch herausgehoben werden: beides dient der Verkündigungs-Funktion des Textes (das Geheimnis der jungfräulichen Mutterschaft). Das bedeutet in Hinblick auf das vielbesprochene Wort-Ton-Verhältnis: beide Formen, Gedicht und Lied, behalten ihr eigenes Gesicht, (vor)gelesen oder gesungen werden sie recht verschieden (d. h. je eigentümlich) deklamiert. Das bedeutet aber in Hinblick auf die oben aufgeworfene Frage, daß im letzteren Fall sehr wohl so etwas wie eine neue, höhere Einheit erzielt wird. Betont wird dies schließlich noch durch die musikalische Strukturierung: Die zwölf Halbzeilen werden mit sieben musikalischen Motiven versehen, zunächst regelmäßig *a–b*, *a–b'*, *c–d*, *c'–e* (also musikalisch Verschiedenes den einzigen nicht-reimenden Zeilenenden zugeordnet!); *fd'–g* und *a'–fg'* schließlich stellen einerseits die zwei Melismen *f* (an verschiedenen Stellen der Verse!) heraus und runden andererseits mit der Bezugnahme auf den Anfang (*a–a'*) und die Zeilenschlüsse (*g–g'*) sinnfällig ab. Dahinter ist noch die Zahlensymbolik zu sehen. Sechs Verse: Sechszahl als „biblische Zahl der operatio dei in der Schöpfung“, „perfekte Zahl“, Hinweis auf die Erlösung im Kreuzestod; zwölf Halbverse: Produkt aus drei (= Trinität) mal vier (= Welt) als Symbol für die Verkündigung des Glaubens in der Welt; sieben Motive: Summe drei und vier für Vollkommenheit²⁵. Dichter und Komponist gehen also verschieden vor und betonen verschiedene Zahlen (sechs bzw. die Beziehung zwischen sieben und zwölf). Aber selbst wenn man diese Ebene vernachlässigen wollte, müßte man festhalten, auf welcher hohen Stufe eine derart einfache und kurze Vertonung eines Textes durch einen Meister bereits stehen konnte und die ausdrückliche Erwähnung dieses Stückes als Werk Perotins durch Anonymus IV kann nicht mehr überraschen.

Gleiche Ansprüche an die nachträgliche Vervollständigung eines aus dem vierstimmigen Zusammenhang gerissenen Teiles zu stellen, wäre zweifellos nicht nur wegen der umgekehrten Chronologie Text – Musik ungerechtfertigt. Tonumfang und Melodik sind naheliegenderweise enger als dort, aber vorgegeben. Umso bedeutsamer muß der oben aufgezeigte Korrekturversuch erscheinen, eine unbefriedigende Textunterlegung um den musikalischen Formeinschnitt T. 51 nachträglich zu sanieren. Aber nicht nur, daß ein derartiger Versuch nur ohne Tenor unternommen werden konnte, müßte ersichtlich geworden sein, sondern auch, daß dem Text insgesamt größere Rechte eingeräumt wurden und damit der Vortragsrhythmus gelegentlich stark von dem der Vorlage abweicht. (Man hat den Eindruck, die Modalrhythmik sei überhaupt weitgehend nur eine Sache der Mehrstimmigkeit gewesen.) In Hinblick auf die eingangs gestellte Frage bedeutet dies alles erstaunlich hohe Ansprüche bezüglich der Korrespondenz (wenn auch nicht der höheren Einheit) von Text und Melos. Man hat also nicht einfach reduziert, sondern, so gut es ging, adaptiert.

Somit bleibt zu fragen, ob Ähnliches auch für die Version in Graz 756 anzunehmen sei. Der offensichtlichste Unterschied – Neumen anstelle von Quadratnoten, obwohl vielleicht ein Jahrhundert später niedergeschrieben – scheint ja seinerseits in die besagte Richtung zu weisen. Dem steht fürs erste gegenüber, daß der Text insofern stärker am Organum orientiert erscheint, als (im Gegensatz zu *W*₂) fast alle Textabschnitte, die den formalen

²⁵ Heinz Meyer, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch*, = *Münstersche Mittelalter-Schriften* 25 (München), S. 129, 133, 146.

Einschnitten desselben entsprechen, mit einer neuen, groß geschriebenen Initiale hervorgehoben sind. (Grob gesprochen: es sind alle Worte unmittelbar nach Gliederungsstrichen bzw. nach Tenortonwechsel der Vorlage, die Abweichungen davon sind die besagten Stellen „O domine, sede“ T. 49–52 und „Sederunt“ T. 124/125, wobei die Abweichung von der Norm wiederum die Besonderheit der anderen Begründung hervorhebt.) Dem haben schon die älteren Editoren des Textes dadurch Rechnung getragen, daß sie – wenn auch nicht fehlerfrei und völlig übereinstimmend (so übergehen Wackernagel und Joseph Kehrein²⁶ die Großschreibung von „Sederunt“ und konstruieren dafür eine neunte Strophe ab „Ferientes“ bzw. „Esurientes“) – den Prosatext in ungleich gebaute Strophen unterteilten. Diese scheinbare größere Nähe zum Organum besagt jedoch zunächst nur, daß es sich nicht einfach um eine Umschrift von den Quadratnoten in die Neumen (also um eine weitere Reduzierung oder Simplifizierung) handeln kann, sondern der Ausgangspunkt wiederum das Organum oder dessen erste Tropierungsstufe (deren Text auch gelegentlich geändert worden wäre) sein muß. Ein eingehender Vergleich zwischen den beiden Versionen bestätigt zunächst das allgemeine Bild von dieser Neumenart, die außer Virga und Punctum kaum Zeichen verwendet: zwar zeigt die Folge / · / fast immer Nebennotenbildungen nach unten an, relativ oft die Folge · / einen Aufstieg und / · einen Abstieg, die Bedeutung des Einzelzeichens / als höherer und des · als tieferer Ton aber kann nur als statistisches und nicht absolut eindeutiges Maß gelten, analoge Stellen müssen keineswegs gleichartig notiert sein. Man mußte die Melodie und den Text also genau kennen – letzteres auch, weil etwaige Pausen nicht angegeben sind. Die Großschreibung einzelner Satzanfänge entsprechend den Formaleinschnitten der Vorlage kann hier nur wenig helfen. Noch ausschließlicher ist der Deklamationsrhythmus vom Text abhängig. Da dieser zwar Reimworte enthält, ansonsten aber in Prosa gehalten ist, und die Einfügung in den Choral vorgesehen ist, wird man von vornherein eher an eine dementsprechende Vortragsweise denken. Auf diese Weise bereiten größere textliche Abweichungen wie der Ausfall einzelner Worte („fructus“ T. 85, „certa strenue“ T. 95/96, „non“ T. 118) sowie die Mehrsilbigkeit der Worte „esurientes“ (statt „ferientes“ T. 130) und „sitientes“ (statt „furentes“ T. 131) keine Schwierigkeiten. (Nicht ohne Humor dürfte der Ersatz von „Jebusaeus“ durch „Gebirzeus“ T. 112/113 – wohl Gebirgler, Hinterwäldler, die Kirche Seckau wird noch heute als der „Dom im Gebirge“ bezeichnet – erfolgt sein.) Ziemlich deutlich gegen eine Ergänzung des Tenors sprechen die Schlußbildungen bei „(turpitudi)ne“ mit Climacus und bei „(fi)li(ae)“ mit Flexa; eindeutige melodische Abweichungen sind: die Clivis über „(pa)gi(ne)“ T. 15, „(praeva)le(re)“ T. 120, „(noce)re“ T. 123; der Podatus bei „pul(sa)“ T. 77 und „(vic)to-ri(ae)“ T. 85 (statt „fructus“) sowie der Climacus bei „(du)bi(e)“ T. 38. Bemerkenswert ist schließlich die Notierung von „Sede“ T. 51/52 und „Sederunt“ T. 124/125 jedesmal mit Scandicus (geschrieben wie ein Quilisma) und folgendem Climacus (wobei, wie erwähnt, die Vorlage im einen Fall einen absteigenden Dreiklang, im anderen aber zwei Sekundschritte verlangt). Hier ist also nichts mehr, was auf die mehrstimmige Abstammung hinweisen würde, die Funktionsangabe „Tropus“ ist ernst zu nehmen, die Bezeichnung als „(einstimmige) Motette“ kann nur eine nachträglich-wissenschaftliche (zur Herkunftsangabe) sein. Die österreichische Überlieferung paßt gut in den bislang bekannten Zusammenhang, der

²⁶ Joseph Kehrein, *Lateinische Sequenzen des Mittelalters aus Handschriften und Drucken* (Mainz 1873), S. 482.

nach der Quellenlage annehmen läßt, hier sei die Modalrhythmik nie rezipiert worden. Man dürfte in Seckau auch nichts mehr davon geahnt haben, was hinter dem Stück einmal steckte (ein Teil einer weithin berühmten Komposition). Entsprechend verhielt man sich wohl auch: die Melodie wird nur mehr in den Grundzügen vorhanden sein, die Details mag die Praxis verschliffen und den Gewohnheiten angeglichen haben. So hat sich das Stück daher auch nicht mehr von der Umgebung abheben können, die Altes (Gregorianisches) und Neues (Mittelalterliches) selbstverständlich nebeneinander kannte, als gleichrangig betrachtete und überlieferte. Dafür einen eigenen Begriff zu haben, erübrigte sich. Gleichwohl dürfte ein solcher für die Forschung einige Vorteile bringen können. Das besagte Wilheringer Beispiel könnte in anderem Sinne als bei Ludwig als Zeuge aufgerufen werden.

„... und sage deine letzten Worte in Schweigen“ Anmerkungen zur gegenwärtigen Zemlinsky-Renaissance

von Stefan Bodo Würffel, Genf

1. Markt und Aura

Die Frage nach der Bedeutung Alexander von Zemlinskys im gegenwärtigen Musikbetrieb ist zu trennen von der Frage, was an seiner Musik heute aktuell ist. Läßt sich auf die erste mit dem Hinweis auf die stark gestiegene Zahl der Aufführungen seiner Werke, die Edition bislang ungedruckter Arbeiten, die Publikation von Monographien, Briefwechseln, Einzelstudien und das zunehmende Interesse der Schallplattenindustrie, die den seit fast fünfzig Jahren vergessenen Komponisten einem größeren Publikum bekannt macht, antworten¹, so gilt für Zemlinskys Musik fraglos mehr denn je, was Theodor W. Adorno 1959 in einem Rundfunkvortrag über den Komponisten vermerkte:

¹ Zu den am häufigsten aufgeführten Werken Zemlinskys zählt die *Lyrische Symphonie* (Berlin, Genf, Salzburg, Nürnberg, Mainz, Zürich, Hamburg u. a.). Von den Opern sind vor allem die Einakter *Eine florentinische Tragödie* (Venedig, Kiel, Hamburg, Hannover u. a.) und *Der Zwerg* (Hamburg u. a.) sowie die abendfüllende Keller-Oper *Kleider machen Leute* (Remscheid, Oberhausen, evtl. Zürich) bekanntgeworden. Im Rahmen der Hamburger Zemlinsky-Tage 1982, die erstmals eine umfassende Retrospektive brachten, gelangte schließlich auch Zemlinskys späte Oper *Der Kreidekreis* nach Klambund zur Aufführung. Die *Maeterlinck-Lieder* wurden in jüngster Zeit auch in Berlin und Wien, der selten zu hörende *23. Psalm* in Amsterdam aufgeführt. Von der Kammermusik begegnet besonders das *zweite Streichquartett* op. 15 größerem Interesse.

Wie kaum anders zu erwarten, entspricht das insgesamt noch immer schmale Schallplattenangebot der Häufigkeit der Aufführungen der einzelnen Werke. So stehen den drei erhältlichen Aufnahmen der *Lyrischen Symphonie* unter Ferro (Italia ITL 70048), Klee (schwamm VMS 1602) und Maazel (DG 2532 021) je eine Aufnahme der *Florentinischen Tragödie* unter Pleyer (Fonit Cetra LMA 3010), der *Maeterlinck-Lieder* und der *Sinfonietta* op. 23 unter Klee (schwamm VMS 1603 F) und des frühen *Trios* op. 3 mit dem Schubert-Weber-Trio (Fono FSM 53 2 25) gegenüber. Außerdem ist inzwischen eine Gesamtaufnahme der vier *Streichquartette* mit dem LaSalle-Quartett erschienen (DG 2741 016). Eine Aufnahme der Oper *Der Zwerg* ist unter dem Wilder-Titel *Der Geburtstag der Infantin* ebenso angekündigt (schwamm VMS 1626) wie die Klavierfassung der *Maeterlinck-Lieder* (FSM 63 412). Einen weitgespannten Überblick über Zemlinskys Liedschaffen ermöglicht inzwischen eine Aufnahme mit Steven Kimbrough und Cord Garben (Acanta 4023 509), die aus den 50 gedruckten Liedern Zemlinskys 23 ausgewählt haben. Neben Adornos wichtigem Aufsatz (s. u.) und einigen kleineren musikwissenschaftlichen Beiträgen in verschiedenen Musikzeitschriften sind als größere Arbeiten zu Zemlinsky aus neuester Zeit zu erwähnen die Monographie von Horst Weber *Zemlinsky*, Wien 1977, der Sammelband *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, = *Studien zur Wertungsforschung* Bd. 7, Graz 1976, und Rudolf Stephans Vortrag *Alexander Zemlinsky – ein unbekannter Meister der Wiener Schule* aus dem Jahre 1977, Kiel 1978 (*Kieler Vorträge zum Theater* 4). Zemlinskys Briefwechsel mit Schönberg, Webern, Berg und Schreker wird von Horst Weber im Verlag der *Musik-Konzepte*, München, vorbereitet.

„Zemlinsky blieb sein ganzes Leben lang, darin Kind des neunzehnten Jahrhunderts, eigentlich ein homophoner Komponist, hat auch nie versucht, das durch äußerlich hinzugefügtes Stimmengewebe zu verbergen. Sicherlich hatte seine Begabung ihre Grenze am Kontrapunkt; er hat aber aus seiner homophonen Anlage die Tugend höchst transparenten, leichten und durchsichtigen Stils gemacht, ohne doch je ins Banale und Ungeformte zu verfallen. Wenn er in seinen reifsten Werken als Komponist dem Ideal eines vereinfachten, nicht überfrachteten und doch subtilen musikalischen Lustspiels, wie Hofmannsthal es Strauss vergebens abverlangte, näher kam als wohl irgendein anderer, so hat er das jener wissenden Selbstbescheidung inmitten voller Verfügung über die kompositorischen Mittel zu verdanken.“²

Adornos wohlwollende Charakteristik des Musikers und seines Werkes gibt unausgesprochen gleichwohl deutlich zu verstehen, daß rein kompositionstechnisch von ihm heute so wenig wie damals zu lernen sei, es wäre denn jene Haltung wissender Selbstbescheidung, die indes nicht als spezifisch musikalische, vielmehr als geistige Einstellung im weitesten Sinne einzustufen ist. Die Tatsache, daß Zemlinsky keine Schule gebildet hat und daß sich jüngere Musiker, selbst indirekt, auch nicht auf ihn beziehen, ist denn auch weniger in den zumindest nach 1938 äußerst schwierigen Lebens- und Arbeitsbedingungen begründet als in dem rückwärts gewandten Charakter des Werkes selbst, über dessen technischen Standard bereits zur Zeit von Zemlinskys größter Wirkung und Anerkennung in den zwanziger Jahren dessen engste Freunde, allen voran Arnold Schönberg, weit hinausgeschritten waren.

Knüpften diese an die avancierte kontrapunktische Verfahrensweise des vorangehenden Gustav Mahler an, der Zemlinsky auch in seiner aus anderen Gründen verwandten *Lyrischen Symphonie* op. 18 nicht nahekam, wohl auch nicht nahekommen wollte, so bleibt doch auffällig genug, daß gerade die Vertreter der avanciertesten Musik jener Jahre nach dem ersten Weltkrieg, die Vertreter der Zweiten Wiener Schule, ihrem Freund so unverbrüchlich die Treue hielten, wie dieser ihnen treu blieb. Ungeachtet der verschiedenen Wege, die Schönberg und Anton Webern beschritten, war das wechselseitige Eintreten für die Werke des anderen besonders in den Prager Jahren Zemlinskys eine Konstante in der Wirkungsgeschichte des Schönberg-Kreises, die ganz erst mit der Machtergreifung Hitlers und der anschließenden Emigration Schönbergs in die USA ihr Ende fand³.

Kaum läßt sich diese erst durch äußere Umstände abgebrochene enge Beziehung zwischen Zemlinsky und den bedeutendsten Komponisten der Neuen Musik aus den Erinnerungen an die gemeinsamen Wiener Jahre oder gar aus der verwandtschaftlichen Verbindung Zemlinskys zu seinem Schwager Schönberg allein herleiten⁴. Das berühmte Zitat aus Zemlinskys *Lyrischer Symphonie*, das Alban Berg in das „Adagio appassionato“ seines zweiten *Streichquartetts* aufnahm und das diesem schließlich auch den durch die Widmung des Werkes an Zemlinsky bekräftigten Namen *Lyrische Suite* gab⁵, verweist ebenso wie Schönbergs (freilich abgebrochener) Versuch, Zemlinskys zweites *Streichquartett*

² Theodor W. Adorno, *Zemlinsky*, in: *Quasi una fantasia, Musikalische Schriften II, Gesammelte Schriften* Band 16, Frankfurt a. M. 1978, S. 358.

³ Vgl. Horst Weber, *Zemlinsky*, Wien 1977, S. 33–35, und die dort zitierten Briefe, die den Prager Verein für musikalische Privataufführungen betreffen.

⁴ Schönberg hatte Zemlinskys Schwester Mathilde im Jahre 1901 geheiratet. Schönbergs schnelle Heirat nach dem frühen Tod Mathildes führte zu einer vorübergehenden Entfremdung der beiden Freunde. Die unterschiedlichen künstlerischen Wege, die beide einschlugen, waren allerdings nicht in diesen privaten Ereignissen begründet.

⁵ Vgl. Constantin Floros, *Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1974), S. 101–145.

op. 15 für zwei Klaviere zu bearbeiten, auf tiefere Gemeinsamkeiten, die aber eben auch nicht in Fragen der kompositorischen Verfahrensweise aufgehen. Vollends gilt das für den Philosophen der Neuen Musik, für Theodor W. Adorno, der mit dem Komponisten nur indirekt über seinen Lehrer Berg verbunden war, dessen Rundfunkvortrag aus dem Jahre 1959 aber gleichwohl so etwas wie einen letzten Rettungs- oder ersten Aktualisierungsversuch für Zemlinsky und sein Werk darstellte. Adornos Eintreten für Zemlinsky muß vorab umso mehr erstaunen, als er normalerweise die Frage nach der kompositionstechnischen Avanciertheit, die Frage nach den zeitgemäßen Mitteln der Materialverarbeitung zum Maßstab seiner Musikkritik macht⁶.

Angesichts dieses Sachverhalts liegt die Vermutung nahe, es könnte für die einstige Anerkennung, die Zemlinsky im Kreis der Freunde entgegengebracht wurde, und für die Renaissance, die seine bedeutendsten Werke gegenwärtig erfahren, gemeinsame Gründe geben, will man sich nicht von vornherein damit begnügen, in seinem homophonen Traditionsbezug die ausschlaggebende Begründung des Musikmarktes für einen mehr oder minder interessanten Wiederbelebungsversuch unter manchen anderen zu sehen. Denn so gewiß es ist, daß sich der Musikmarkt an der Avanciertheit der Materialverarbeitung prinzipiell nicht orientiert – ein Gesichtspunkt, der Adornos musikästhetischen Maßstab eher bestätigt, als daß er diesen infragestellt –, so sicher ist doch auch, daß er sich all jenem gegenüber aufgeschlossen und flexibel zeigt, was irgend dem ominösen Zeitgeist zu entsprechen scheint, worin er, auf welche Art auch immer, den Schlag der Stunde vernehmen zu können glaubt.

Daß dabei Werkbedeutung und Marktwert koinzidieren können, hat die jüngste Phase der Wirkungsgeschichte Gustav Mahlers seit Mitte der sechziger Jahre nachdrücklich bewußt gemacht. Hat in dessen Musik tatsächlich die Stunde geschlagen, so hat die Musikindustrie deren Stundenschlag als Gunst der Stunde genutzt und sich, unbekümmert um Strukturen und Materialverarbeitung, um eine Popularisierung des Komponisten bemüht, deren traurigen Höhepunkt die musikindustriellen Begleitprodukte des Visconti-Films *Der Tod in Venedig* darstellten: die Zerlegung der Symphonien in konsumierbare Stückchen verhinderte den Blick auf die Brüche, die Mahlers Werk als ganzes durchfurchen, ignorierte also konsequent dessen musikhistorische Bedeutung im einzelnen zugunsten einer Aura, die dem Werk mit durchaus außermusikalischen Argumenten zugesprochen wurde. Diese Aura war es denn auch, die sich marktstrategisch ausbeuten ließ und so wesentlich zur Ausbildung eines regelrechten Mahler-Kults in der folgenden Zeit führte⁷.

Der Gestus der Trauer über das für immer Verlorene, der dabei an Mahlers Musik als ganzer wahrgenommen wurde und in dem sich das Bewußtsein unserer Zeit eigentümlich gespiegelt sah, dieser durchaus nostalgische Zug der neueren Mahler-Rezeption traf indes gleichwohl ein wesentliches Moment der Musik: in dem Bruch, den das Werk an der Wende zur Moderne schmerzlich wie kein anderes seiner Zeit zu bezeichnen schien, war die Gebrochenheit der musikalischen Verfahrensweise aufgehoben. Selbst wo diese am Detail nicht wahrgenommen wurde, verzeichnete erstaunlicherweise das allgemeine, im wesentli-

⁶ Vgl. dazu vor allem den Abschnitt „Tendenz des Materials“ in Adornos *Philosophie der neuen Musik*, wo die Grundsätze aller späteren musikkritischen Arbeiten in nuce ausgesprochen sind. In: *Philosophie der neuen Musik, Ges. Schriften* Band 12, Frankfurt a. M. 1975, S. 38–42.

⁷ Vgl. dazu Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, München 1982.

chen außermusikalisch begründete Mahlerverständnis die Werkaussage nur in seltenen Fällen. Der von Nathalie Bauer-Lechner überlieferte Ausspruch Mahlers „Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen“⁸ läßt über alle Programmatik hinaus, die man den Mahlerschen Symphonien von Zeit zu Zeit zu unterlegen versucht⁹, erkennen, daß das gleichsam literarische Verständnis dieser Musik in deren eigenem weltanschaulichen Anspruch begründet war.

Die Berliner Festwochen 1982, die ausschließlich dem Werk Mahlers gewidmet waren, boten dafür erneut zahlreiche Belege. So trug Peter Wapnewski in seinem Vortrag *Annäherung an Gustav Mahler* unter dem Gesichtspunkt der „Vergleichbarkeit der finalen Bewußtseinslage“ als Argument für die gegenwärtige Bedeutung des Komponisten vor, daß sich Mahler der Welt abhanden gekommen fühlte, während die Welt uns langsam abhanden zu kommen scheint, und der Kritiker der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* stimmte Wapnewskis Gedankengang zu, indem er wie dieser nicht auf das musikalische Material an sich, sondern auf das durch es ausgelöste Gefühl verwies: „Das Gefühl unserer Jahre finden wir in Mahlers Musik: ‚Der Einzelne als Opfer‘“¹⁰.

Demgegenüber bleibt die Frage, auf welche Weise das im einzelnen in der Musik vermittelt ist, weitgehend sekundär, bestimmt so wenig das Konsumverhalten des breiteren Publikums wie das Konsumangebot der Kulturindustrie. Beide setzen an die Stelle der Adornoschen Fixiertheit aufs Material und dessen Verarbeitung das Interesse am tatsächlichen oder hypostasierten weltanschaulichen Gehalt.

Vor solcher Rezeptionssteuerung bleibt die Musik Zemlinskys so wenig bewahrt wie jede andere. Ja, sie scheint ihr auf andere Weise als die Musik Mahlers sogar besonders entgegenzukommen, wurde ihr doch bereits im Schönberg-Kreis ihre Bedeutung nicht aufgrund musiktechnischer Avanciertheit zugesprochen. Zu fragen wäre deshalb, was an diesem Werk wie im Fall Mahlers erneut auf eine Vergleichbarkeit der Bewußtseinslage hindeuten könnte, der sich das aktuelle Interesse an der Musik Alexander von Zemlinskys verdankt.

2. Text und Tonfall

Daß die so gestellte Frage nach den vorangehenden Überlegungen zunächst von den Texten her beantwortet werden soll, die Zemlinsky den wichtigsten, heute im Mittelpunkt des Interesses stehenden Werken seiner mittleren Periode zugrundelegte, erscheint insofern begründet, als im allgemein Verständlichen auch das allgemeine Verständnis, dem das Werk augenblicklich begegnet, aufgesucht werden muß. Als Geheimtip für Eingeweihte galt Zemlinsky ja schon lange. Was aber läßt ihn über diese Kreise hinaus heute interessant erscheinen?

Zu den Werken, denen Zemlinsky heute wie damals seine relative Bedeutung verdankt, sind vor allem die Arbeiten der mittleren Periode in den Jahren im und kurz nach dem ersten Weltkrieg zu zählen. Neben dem *zweiten Streichquartett* und der erst 1935 publizierten *Sinfonietta* op. 35 gehören dazu die *Maeterlinckgesänge* op. 13 und die *Lyrische*

⁸ Nathalie Bauer-Lechner: *Erinnerungen an Gustav Mahler*, hrsg. von J. Killian, Leipzig–Wien–Zürich 1923, S. 19.

⁹ Vgl. aus jüngster Zeit die großangelegte Untersuchung von Constantin Floros, *Gustav Mahler*, Wiesbaden 1977 (bislang zwei Bände einer dreiteiligen Studie).

¹⁰ FAZ 4./5. September 1982.

Symphonie op. 18. Beiden Werken liegen Texte zeitgenössischer fremdsprachiger Autoren zugrunde, die Zemlinsky in der jeweils vorliegenden deutschen Übertragung, aber in durchaus persönlicher Anordnung vertonte. Außer auf diese beiden Werke soll nachfolgend von den Opern, die auf Grund der schwierigen Aufführungsbedingungen erst allmählich in den Mittelpunkt des Interesses rücken, exemplarisch das einaktige Werk *Eine florentinische Tragödie* berücksichtigt werden. Die Oper fällt durch ihre Opus-Zahl 16 genau in die Mitte zwischen die beiden anderen Werke. Sie stand im Zentrum der Musik-Biennale 80 in Venedig, die dem musikalischen Jugendstil gewidmet war, und ist in jüngster Zeit zusammen mit Zemlinskys zweitem Einakter *Der Zwerg* in Hamburg wiederaufgeführt worden.

Mit der Wahl der Maeterlinck-Texte als Grundlage der *Sechs Gesänge für mittlere Stimme und Orchester* op. 13 verblieb Zemlinsky im Umkreis jener fortgeschrittenen Wiener Moderne, in der sich die Kunst des Symbolismus mit der Wissenschaft der Psychoanalyse auf spezifische Weise verschränkte. Maeterlinck, der bedeutendste belgische Dichter der Jahrhundertwende, dessen Ruhm freilich bald verblaßte und heute allein noch in den Kompositionen jener Jahre, vor allem in Debussys *Pelléas et Mélisande* überdauert, stand lange Zeit durch die Aufführung seiner von Todesstimmungen getragenen märchenhaften lyrischen Dramen auf Wiener Liebhaberbühnen im Zentrum des intellektuellen Interesses der Wiener Künstleravantgarde. Dieser galt er als der Prototyp des mystischen Künstlers, der zwischen den naturalistischen Bestrebungen und der idealistischen oder dionysisch-lyrischen Kunstkonzeption, für die Nietzsches Werk einstand, einen dritten, spezifisch ‚modernen‘ Weg zu weisen schien: „Nicht das wirkliche Leben und nicht die ideale Fortbildung dieses wirklichen Lebens für die Zukunft ist das Thema seiner Künstler, sondern die Vorstadien des Lebens, die Entwicklungsanfänge menschlicher Verhältnisse und seelischer Vorgänge. Kühn greifen diese Künstler in das geheimnisvolle Chaos, dem die menschlichen Schicksale und alle Gefühle, Leidenschaften, Wünsche enttauchen. Sie wollen diese nicht als schon Fertiges, Wirkendes, sondern als noch Werdendes, Keimendes belauschen und schildern“¹¹. Maeterlincks Weg nach innen entsprach genau dem zeitgenössischen Interesse an der Seele, und mit diesem Stichwort schlug sein Werk unter Ausklammerung alles Zeitlichen und Politischen die Brücke von der Neuromantik zurück zur romantischen Dichtung eines Novalis, in der die Zwiesprache des Ich mit dem ihm innewohnenden Schicksal präfiguriert war.

„Was ich sage, macht oft wenig aus, aber meine Gegenwart, die Haltung meiner Seele, meine Zukunft und Vergangenheit, was aus mir entstehen wird und was in mir tot ist, ein geheimer Gedanke, die Sterne, die mir günstig sind, mein Schicksal, tausend und abertausend Mysterien, die mich umgeben, wie sie euch umgeben: das alles spricht in diesen tragischen Augenblicken zu euch, und das antwortet mir auch“¹².

Die Geschöpfe der Maeterlinckschen Dramen sind denn auch zumeist einem unergründlichen Geschick ausgeliefert, erfahren Leben und Tod gleichermaßen als blindes Schicksal. Die Gefährdung des Individuums in der modernen Welt wird von diesem gleichsam bewußt unbewußt wahrgenommen, indem es sich den Blick auf die realen Strukturen der Welt in

¹¹ Max Messer, *Drei Reiche der Kunst. Über Maurice Maeterlinck*, in: *Die Wage*, Jg. 2, H. 20, 14. Mai 1899, S. 339f.; wieder in: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, hrsg. von Gotthart Wunberg, Stuttgart 1981, S. 335.

¹² Zit. nach: Albert Soergel, Curt Hohoff, *Dichtung und Dichter der Zeit*, 1. Band, Düsseldorf 1964, S. 339f.

der Zeit des hochentwickelten Kapitalismus verstellt und die Antworten auf die erfahrene Verunsicherung allein in der Nachtseite des Lebens, in Traum und Tod und der durch sie bestimmten Seele sucht.

Formulierte Adorno mit Bezug auf die Musik Mahlers, diese sei sich bewußt, „daß das Schicksal der Welt nicht länger vom Individuum abhängt“¹³, so wäre für Maeterlinck und den ihn komponierenden Zemlinsky vorab zu konstatieren, daß das Schicksal der Welt gar nicht mehr in ihren Blick rückt und das Ich den Zustand seiner wachsenden Entfremdung von der Welt wie ein Mysterium erfährt. Gleichwohl tendieren Text und Musik nicht ins abgeschlossene Private: die Personen, die auftreten, verweisen als Rollen aufs Allgemeine. Die gesellschaftliche Perspektive ist in ihrer Sprache beschlossen, der Sprache eines gleichsam kollektiven Unbewußten, das sich einmal noch als lyrisches Subjekt zu Wort meldet, bevor es, vom Weltlauf endgültig zur Sprachlosigkeit verdammt, in der allgemeinen Kollektivierung untergeht. Nirgends bildete sich das Wissen darum so genau ab wie im letzten Satz der *sechsten Symphonie* von Gustav Mahler, dessen Schluß die Möglichkeit von Musik überhaupt als Einspruch gegen den Lauf der Welt, wie sie in der schillernden Passage der Sologeige in der Reprise des Finales aufleuchtet, endgültig zu widerrufen schien¹⁴. Zemlinskys Musik als ganze hält noch einmal an diesem Einspruch fest, um dessen Vergeblichkeit sie so gut weiß wie die des bewunderten Mahler: sie ist dessen auskomponierte Geigenepisode unter Verzicht auf die letzten, alles widerrufenden, alles zerstörenden Takte. Als Trauer und Melancholie grundieren diese aber unausgesprochen das Melos des Komponierten getreu der berühmten Aussage Tassos:

„[...] Nur eines bleibt:
Die Träne hat uns die Natur verliehen,
Den Schrei des Schmerzens, wenn der Mann zuletzt
Es nicht mehr trägt – Und mir noch über alles –
Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide“¹⁵.

Dafür ist die Auswahl, die Zemlinsky unter den 1906 von K. L. Ammer (Karl Klammer) und Friedrich von Oppeln-Bronikowski auf deutsch vorgelegten Gedichten Maeterlincks, zumeist lyrische Einlagen seiner Dramen¹⁶, trifft, bezeichnend. Die chiasmusähnliche Anordnung des ersten Liedes, das den Todeswunsch der drei Schwestern mit der Natur konfrontiert, ehe sie in der Stadt dem Leben begegnen

„Und die Stadt tat auf die Tore
Und mit heißen Liebesküssen
Ließ die Gegenwart sie wissen“

ist mitnichten eine Entwicklung vom Tod zum Leben, hat nichts Rettendes an sich. Im ganzen Lied verschränken sich vielmehr auf dialektische Weise Vergangenheit, Gegenwart

¹³ Theodor W. Adorno, *Mahler*, in: *Die musikalischen Monographien, Gesammelte Schriften*, Band 13, Frankfurt a. M. 1971, S. 309.

¹⁴ *Sechste Symphonie* (C. F. Kahnt Nachfolger) Leipzig o. J., S. 228, vom letzten Takt an, mit Auftakt.

¹⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Torquato Tasso*, in: *Sämtliche Werke* (Jubiläums-Ausgabe), hrsg. von Eduard von der Hellen, Stuttgart und Berlin o. J., 12. Bd., S. 220.

¹⁶ Maurice Maeterlinck, *Gedichte*, verdeutscht von K. L. Ammer und Fr. von Oppeln-Bronikowski, Jena 1906.

und Zukunft, die dem Todeswunsch konfrontiert werden, mit dem Tode selber. Das „*Media vita in morte sumus*“, das man dem St. Galler Notker zuschrieb und das in der Verdeutschung Luthers zum Kirchenlied wurde, scheint hier nachzuklingen. Mit Hugo von Hofmannsthal wäre von „Landschaften der Seele“ zu sprechen¹⁷, die einzig zum Tode hin offen sind. Die schließliche Erfüllung des dreimal geäußerten Todeswunsches wird nicht im Gedicht, wohl aber in dessen Vertonung angedeutet: die Abwärtsbewegung der vier letzten Takte läßt die zuvor entfalteten Bilder des Innern, die „Konfigurationen der Innerlichkeit“, in denen Novalis' Mythos vom „Inneren Reich“ verwandelt wiederkehrt¹⁸, in die Landschaft des Todes als ihren eigentlichen Bezugspunkt einmünden und entschlüsselt die Liebesküsse als solche des Todes: „Tonfall im wörtlichen Verstande, ein ausdrucksvolles sich Senken der Stimme, melancholisch vorweg“¹⁹.

Geht in diesem Fall die Musik über den Text hinaus, so verweist sie doch zugleich auf die Gesamtaussage der von Zemlinsky ausgewählten Lieder, in denen das Leben allemal als Gefangenschaft erscheint, wie es das zweite Lied formuliert.

„Die Mädchen mit den verbundenen Augen
[...]
haben das Leben begrüßt,
ohne hinaus zu finden.“

Der Gruß ans Leben bleibt unwirklich wie dieses selbst, als wäre es gleichsam jenseits des Schicksals zu denken, das die Mädchen für sich finden wollen und in das sie doch längst eingeschlossen sind. Das wahre Leben wäre demgegenüber das ganz andere, die vollendete Utopie: im vergeblichen Wunsch, diese mit dem eigenen Schicksal verbunden zu sehen, dieses in jener zu vollenden, drückt sich das Bewußtsein der erfahrenen Entfremdung aus. Resignativ fordert das Lied auf, vor dem Bild des Glücks als des wahren Lebens die Augen zu schließen: „zieht fester die goldenen Binden“. Die als Rudiment dem Lied noch ablesbare rondoartige Formanlage²⁰ zeichnet das Eingeschlossensein wie die Vergeblichkeit, diesem entfliehen zu wollen, musikalisch nach: aus dem musikalischen Kreislauf ist so wenig hinauszufinden wie aus dem des falschen Lebens selber.

Das eigentliche Lied der Nacht innerhalb des Zyklus, das Lied der Jungfrau, verweist demgegenüber auf die Liebe, und das meint auch die göttliche, von der jede menschliche ein Teil ist, als das Moment, in dem Leben und Tod aufgehoben sind:

„Verirrt sich die Liebe auf irdischer Flur,
so weinen die Tränen zu mir ihre Spur.“

Das Thema des Novalis, gebrochen durch die Wagnersche Tristan-Erfahrung, kehrt in den Worten wie in der Musik wieder: die auf die Erde verirrte Liebe leuchtet wie die große None, die im vorletzten Vers auf eben dieses Wort führt, als Stern, der Nachhausekommen und Heimat verheißt, Sinnbild jener Utopie, die im Tode zum Leben findet – „trotz des tonalen Materials von einer Ausdruckskraft, wie sie sonst erst dem vollen Expressionismus beschieden war, selbstverständlich und doch unkonventionell, sozusagen gegen den Strich unter Umschreibung der Kadenz harmonisiert“²¹.

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal, *Gespräch über Gedichte*, in: *Ausgewählte Werke in zwei Bänden*, 2. Bd., Frankfurt a. M. 1957, S. 378.

¹⁸ Vgl. dazu Marianne Kesting, *Vermessung des Labyrinths*, Frankfurt a. M. 1965, S. 113.

¹⁹ Adorno, *Zemlinsky*, a. a. O., S. 360.

²⁰ Weber, *Zemlinsky*, a. a. O., S. 90.

²¹ Adorno, *Zemlinsky*, a. a. O., S. 360.

Das vierte und fünfte Lied des Maeterlinck-Zyklus nehmen in Form eines tatsächlichen Dialogs oder eines anteilnehmend beobachtenden Berichts das Thema der Gefangenschaft auf, das als Gebundensein an eine unvollkommene Liebe geschildert wird. Beide Lieder entfalten die Aussage des Liedes der Jungfrau, indem sie die dort angesprochene Verirrung der Liebe mit dem Irren im Leben verbinden. Die Zusammenstellung der Lieder durch Zemlinsky bezieht sie direkt aufeinander, wobei das erste vor allem die innere Disposition der zum Scheitern verurteilten Liebe, das zweite hingegen dieses Scheitern direkt ausdrückt:

„Und kehrt er einst heim, was sag ich ihm dann?
Sag, ich hätte geharrt, bis das Leben verrann.“

Das fünfte Lied konkretisiert Fortgehen und Wiederkehr:

„[...]
als ihr Geliebter schied,
da hab ich sie weinen gesehn.“

„[...]
doch als er wiederkam,
war ein anderer daheim.“

Sein Schluß mit der direkten Evokation des Todes

„[...]
und ich sah den Tod,
der erwartet ihn auch.“

läßt rückblickend auch die letzte Strophe des vorangehenden Liedes in anderem Licht erscheinen, spricht diesem eine existentielle Bedeutung zu, die es, für sich genommen, zunächst nicht zu haben schien, obgleich der seltsam schwebende letzte Akkord von Violine und Celesta ein solches Verständnis bereits hätte nahelegen können:

„Wenn er weiter fragt nach der letzten Stund?
Sag, aus Furcht, daß er weint, lächelte mein Mund.“

Das Thema des Todes, das allen Liedern gemeinsam war, kehrt im letzten personifiziert wieder als Fremde, la mort, die die Königin in einem unbestimmten „drüben“ erwartet:

„[...]
sie stieg zu der Fremden hernieder,
sie schloß sie in ihre Arme ein.“

Das Bild des Umschließens und Umschlossenseins wird von der Musik in der Coda in Form des Aufgreifens der einzelnen Themen nachgezeichnet. Als eigentliche Antwort auf die Frage des Königs „Wohin gehst du?“ geben sie ihm diese zurück als eine Frage, auf die es keine Antwort geben kann, es sei denn die Aufnahme des gehenden Motivs des Anfangs, das alles Leben als eines zum Tode bestimmt. Diese Gewißheit spiegelt sich nun auch in der musikalischen Formanlage: das letzte Lied greift auf die geschlossene Form des Sonatensatzes zurück und verbindet diese mit der Verfestigung der Tonalität in *D-dur* zum Gefühl, noch einmal, endlich, nach Hause zu kommen.

Überschaut man den Grundgestus der sechs Lieder, so erkennt man unschwer in ihnen eine Tendenz zur Verinnerlichung, ja zum Verstummen: das letzte Lied antwortet auf die viermal wiederholte, eindringliche Frage des Königs „Wohin gehst du?“, die als Zitat im Mittelsatz von Zemlinskys *Sinfonietta* op. 23 wiederkehrt, nicht mehr. Dem Bewußtsein aber, daß sich darauf nicht mehr antworten, darüber nicht mehr reden lasse, verdanken paradoxerweise die Gedichte ihre Entstehung und die Kompositionen ihre melodische

Verdichtung. „Zemlinskys Fähigkeit, kondensierteste Melismen zu formulieren, in welche die lyrische Süße wie in Waben sich zusammendrängt“²², entzündet sich an den Grenzsituationen, von denen die Lieder sprechen. Die Erfahrung der Entfremdung vom wirklichen Leben faßt dessen Deformation kaum mehr ins Auge, hält hingegen die Erinnerung ans verlorene Glück bereits wie ein Versprechen aus einem anderen Leben fest. Alle Lieder klingen wie aus weiter Ferne, den exponiertesten Stellen Mahlers aus der Zeit der Wunderhorn-Sinfonien nicht unähnlich, etwa dem Märchentönen des Posthornsolos im Scherzo der *Dritten* oder dem himmlischen Leben der *Vierten*, Stellen, in denen sich die Sehnsucht nach der Bilderwelt der Kindheit unauflöslich verschränkt mit dem Versprechen, diese einst wiederzufinden. Der „Charakter des bewußt definierten ‚Noch-einmal-Sagens‘“, den Otto Kolleritsch der Musik Zemlinskys bescheinigte²³, ist zugleich einer, der das Bild des verlorenen Glücks für eine Zukunft jenseits der Entfremdung zu retten sucht. Deshalb klingt Zemlinskys Musik, die einmal noch mit tonalen Mitteln ohne direkten Rückgriff auf den romantischen Formelschatz ans Verlorene erinnert, fremd und vertraut zugleich. Von ihren Melismen möchte man wie von den Kindern in Mahlers Lied meinen, sie seien uns nur vorausgegangen, nicht anders als die Königin des letzten Liedes.

Definierte Novalis alle Philosophie als Heimweh, so zeichnet Zemlinskys Musik die Spuren nach, die dieses Gefühl im Einzelnen hinterläßt und definiert zugleich wie die *Dialektik der Aufklärung* Heimat als Entronnensein²⁴. Deshalb, nicht aus bloßer Eklektik, klingt sie zuweilen wie ein Zitat, Zeichen der Gefährdung alles Individuellen, alles Authentischen in der Welt. Sie stellt die Zerrissenheit von Ich und Welt, die Brüchigkeit des Lebens nicht wie die Mahlers bewußt in Brüchen aus, sondern sie nimmt diese als gefährdende Momente in ihre eigene Gestalt hinein. In der Erkenntnis, daß es „kein richtiges Leben im falschen“ geben kann²⁵, streift sie zuweilen ans Falsche – das könnte man als ihren affirmativen Charakter mißverstehen, vor dem sie doch dadurch gefeit ist, daß sie an die Stelle Straussischer Brillanz und Effekte Trauer und Melancholie als ihren spezifischen Tonfall setzt.

Die betörenden Melismen der Liebeslied-Passage zwischen Guido und Bianca in Zemlinskys einaktiger Oper *Eine florentinische Tragödie* op. 16, die nach einem erst aus dem Nachlaß bekannt gewordenen Manuskript Oscar Wildes in der Zeit des Ersten Weltkriegs entstand, nehmen in ihrer jugendstilhaften Zerbrechlichkeit das Thema von Traum und Tod, von Liebe und Leben wieder auf. Und so fremd sich die Bildlichkeit des literarischen Ästhetizismus der deutschen Übertragung von Max Meyerfeld in dem Zimmer des biedereren Kaufmanns Simone ausnimmt, wenn der adlige Liebhaber sich an dessen Frau wendet und singt

„Ach! Löse deines Haares Mitternacht
und laß mich in den Sternen, deinen Augen
mein Bildnis wie im Spiegel sehen, Geliebte!“

²² Ebda.

²³ Otto Kolleritsch, *Motivationen zur Zemlinsky-Retrospektive*, in: *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, = *Studien zur Wertungsforschung* 7, Graz 1976, S. 31.

²⁴ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, in: Adorno, *Ges. Schriften*, Band 3, Frankfurt a. M. 1981, S. 97.

²⁵ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, *Ges. Schriften*, Band 4, Frankfurt a. M. 1980, S. 43.

so sehr führen die exponierten Passagen der Violinen und die linearen Lyrismen der antwortenden Sopranstimme ins Unwirkliche, das nicht von dieser Welt ist, aber auch nicht ganz im Reich der Kunst aufgeht, von der sich dieses Werk wie andere Zemlinskys die einprägsamsten Bilder borgt:

„Und auf einer Leiter aus Seide
scharlachrot bestickt mit Perlen,
komm mir entgegen weißer Fuß nach Fuß,
wie Schnee auf dunklen Rosensträuchern.“

Horst Webers Auffassung, daß in der Oper der Kaufmann das gemeine Leben vertritt, während der Prinz der Repräsentant des Ästhetentums ist²⁶, ist so richtig wie unzulänglich: das Sujet des Ästhetentums ist selbst Ausdruck des deformierten Lebens. Mit dem zweifelhaften Recht des Stärkeren denunziert dieses es als das Kranke und zum Untergang Verurteilte, wie Simone den Widersacher Guido am Ende besiegt und die spätviktorianische Gesellschaft über Oscar Wilde den Stab brach. In Wahrheit ist der Ästhetizismus des fin de siècle nur der Spiegel, mit dessen Hilfe der Gesellschaft vorgehalten wurde, was diese längst unterm Diktat des Utilitarismus verloren hatte. Das allerdings war mehr als bloßer Ästhetizismus: es war das Menschliche am Leben selbst, und der Schmerz über den Verlust schoß in der florealen Gestaltung des Jugendstils wie in der Melodik Zemlinskys noch einmal zum Ornament zusammen, das sich bewußt der Funktionalisierung verweigerte, ganz so wie in der nur scheinbar souveränen, in Wahrheit tieftraurigen Gestalt des Flaneurs am Ausgang des Jahrhunderts das Bild des Ritters von der traurigen Gestalt nachlebte, der, obgleich am Boden liegend und besiegt, am Anspruch festhielt, daß Dulcinea von Toboso das schönste Weib der Welt sei.

Um solche Vergeblichkeit und Vergänglichkeit weiß Zemlinskys zerbrechlicher Zwiegesang so gut wie das Liebesduett Hoffmanns und Antonias in Offenbachs Oper: suchen in dieser die Liebenden vergeblich nach Worten für ihr Lied, und beschwören sie immer wieder nur dessen Melodie, so ist in der zitierten Passage Zemlinskys die Melodie selber zum seidenen Faden geworden, an dem noch einmal alles hängt:

„Du weißt, in Liebe und Tod gehör ich dir.“

Dem Versprechen, das wahr bleibt, selbst wenn es der Schluß der Oper zu widerlegen scheint, korrespondiert nach diesen Worten Biancas, die von der Solovioline wie ein Echo aufgenommen werden, in den nachfolgenden Takten die fallende Figur des Todesmotivs: dieses hält wie ein getrübler Spiegel alle zuvor im Zwiegesang entwickelten Bilder als bereits verlorene fest und in der Abwärtsbewegung seiner Intervallschritte klingt die Trauer über das Unwiederholbare nach. Dem entspricht der Schluß der *Florentinischen Tragödie*, der rein äußerlich das Leben über das Ästhetentum, den Händler über den Künstler siegen läßt. Wenn in der stürmischen Vereinigung der Eheleute Simone und Bianca leise auch das Liebesthema anklingt, das zuvor den Prinzen und Bianca verband, so wird man das jedoch nicht nur als musikalischen Ausdruck der unerwarteten Pointe verstehen dürfen, wie Rudolf Stephan es tut, wenn er meint: „Sie erweist alles Vorangehende als trügerisch, vor allem die Gefühle, die doch, vor allem von der Musik, als echte dargestellt worden waren!“²⁷ Die

²⁶ Weber, *Zemlinsky*, a. a. O., S. 55.

²⁷ Rudolf Stephan, *Alexander Zemlinsky – ein unbekannter Meister der Wiener Schule = Kieler Vorträge zum Theater 4*, Kiel 1978, S. 28f.

Aufnahme des Liebesthemas kontrastiert vielmehr noch einmal Liebe und Leben, Traum und Tod als einen letzten Einspruch der Kunst gegen den Lauf der Welt, den zu komponieren Zemlinsky sich weise versagt. Dieser ist in der sich gegen Schluß häufenden Verwendung des Todesmotivs, „einer bald diatonisch, bald chromatisch fallenden Figur mit dem Sprung einer verminderten Quart am Ende“²⁸, ohnehin deutlich vorgezeichnet: die letzten beiden Sätze, von Bianca „in zarter Begeisterung“, von Simone „in Bewunderung ihrer Schönheit“ gesungen,

Bianca: „Warum hast du mir nicht gesagt, daß du so stark?“

Simone: „Warum hast du mir nicht gesagt, daß du so schön?“

werden in beiden Fällen zur Melodie eben dieses Todesmotivs vorgetragen. Dessen schleichende Sekundschritte mit der pointierten Schlußwendung der verminderten Quart erinnern noch einmal an das Gesetz des Lebens, dem der Prinz zum Opfer fiel wie der Tristan in Platens Gedicht:

„Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben [...]“²⁹.

Und sie beziehen dieses Gesetz nun auch auf die beiden Eheleute, die sich erst jetzt, angesichts des Todes, richtig erkannt haben: wie im Fall des ersten der Maeterlinck-Gesänge ist ihr Kuß, der, vom Todesmotiv begleitet, die Oper beschließt, zugleich einer des Todes. Seine fallende Linie, sein Tonfall bezeichnet noch einmal das Schicksalslied des Lebens:

„[...]
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse hinab“³⁰.

Zemlinskys Landschaften der Seele, die immer auch solche des Todes sind, breiten sich auch in seinem berühmtesten Werk, der *Lyrischen Symphonie* op. 18 nach lyrischen Prosatexten von Rabindranath Tagore vor dem Hörer aus. Dabei ist vorab bemerkenswert, wie Zemlinsky sich die unterschiedlichsten Textvorlagen durch Auswahl und Anordnung anverwandelt, noch bevor er zu komponieren beginnt. In dieser Hinsicht erinnert er erneut an den vorangegangenen Mahler und dessen Verfahrensweise im Falle der *Wunderhorn-Lieder* und der Gedichte aus Hans Bethges *Chinesischer Flöte*, die dem *Lied von der Erde* zugrundeliegen. Auch darin ist unabhängig vom durchaus vorhandenen musikalischen Personalstil des Komponisten – Adorno sprach in diesem Zusammenhang einmal vom eigentümlich heißen Ton Zemlinskys³¹ – die innere Einheit seines Œuvres begründet. Der Komponist der Liebe, als den man Zemlinsky bezeichnet hat³², gestaltet dieses Thema immer wieder in seiner tragischen Dimension und entwickelt es im Widerspruch zum Leben: am Ende ereilt der Tod beide, die nicht erfüllbare Liebe und das liebevolle und

²⁸ Weber, a. a. O., S. 56.

²⁹ August Graf von Platen-Hallermünde, *Gedichte*, hrsg. von Carl Fischer, Heidelberg 1958, S. 43.

³⁰ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Friedrich Beissner, Frankfurt a. M. 1961, S. 192.

³¹ Adorno, *Zemlinsky*, a. a. O., S. 357.

³² Reinhard Gerlach, *Zemlinsky und Berg*, in: *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, a. a. O., S. 154.

darum ungeliebte Leben. Wie weit man darin eine lebenslang währende Trauerarbeit sehen kann, die dem Verlust der Jugendfreundin Alma Schindler an den väterlichen Freund Gustav Mahler gegolten haben könnte, sei dahingestellt. Zutreffend ist aber gewiß Stephans an der *Lyrischen Symphonie* gewonnene Einsicht: „Durch Musik scheint er mit dem Philosophen, der ihr Entscheidendes verdankt, Theodor W. Adorno, zu sagen: vielleicht liebt doch einzig der, der ohne Hoffnung liebt“³³.

Durch die Auswahl der Texte aus Tagores erstmals 1918 in deutscher Sprache erschienenem Gedichtband *Der Gärtner* ergibt sich in der *Lyrischen Symphonie* rein äußerlich die Erzählung einer kontinuierlich fortschreitenden Liebe mit den Stationen Sehnsucht, Erwartung, Erfüllung, Befreiung und Abschied. Der eigentliche Vorgang spielt sich indes auch diesmal ganz im Innern der Personen ab. Diese dialogisieren nicht eigentlich miteinander, sondern ihre Gedanken und Worte strömen nebeneinander her, bis sie schließlich als notwendigerweise getrennte im Kunstwerk aufgehoben sind:

„Laß Liebe in Erinnerung schmelzen
und Schmerz in Lieder.“

Darauf hatte bereits das dritte, vom Bariton vorgetragene und die Erfüllung der Liebe bezeichnende Lied hingewiesen, als es sich die geliebte Person als eine der Kunst und des Traums entwarf:

„Ich hab dich gefangen und dich eingesponnen, Geliebte,
in das Netz meiner Musik.
Du bist mein Eigen, mein Eigen,
Du, die in meinen unsterblichen Träumen wohnt.“

Nur als Kunst- und Traumfigur ist die Geliebte dem nah, der hier spricht, ist sie sein eigen. Die wiederum ausdrucksvoll fallende Linie des schlichten und doch eindringlichen Motivs macht in ihrem resignativen Gestus bereits jetzt auf dem Höhepunkt des Werkes, auf dem Zenit der Handlung klar, daß die Kehrseite der künstlerischen Aneignung die Entfremdung vom Leben ist. Aus dieser Bestimmung des gegenseitigen Ausgeschlossenheits der Kunst aus dem Leben und des Lebens aus der Kunst erwächst die tragische Grunddisposition des Werkes, in der zwanzig Jahre nach dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts musikalisch nachwirkt, was einmal als „die Abgelöstheit des deutschen Dichters um die Jahrhundertwende von der Gesellschaft“ bezeichnet wurde³⁴. Tatsächlich ist diese Situation ja nicht nur eine des Dichters gewesen, sondern eine des Künstlers im allgemeinen, und tatsächlich war sie ja auch keineswegs nur auf den relativ begrenzten Zeitraum der Jahrhundertwende beschränkt. In ihr bildete sich vielmehr das Auseinanderfallen des Subjekts in der modernen Gesellschaft überhaupt ab, in der Individuelles und Allgemeines, Persönlichkeit und soziale Rolle auseinandertraten. Künstler wie Zemlinsky versuchten, das Bild des nichtentfremdeten Subjekts zumindest noch im Traum zu retten und waren sich doch zugleich schmerzlich bewußt, daß es eben nur ein Traum war, der letzte einer Kunst, die davor zurückschreckte, sich selber als Ausdruck der Entfremdung zu setzen.

Die bereits in den Maeterlinck-Gesängen beobachtete dialektische Verschränkung von Umfängen und Umfangensein kehrt hier im Begriff der Gefangenschaft wieder:

³³ Stephan, a. a. O., S. 33.

³⁴ Vgl. die Studie von Hans Wilhelm Rosenhaupt, *Der deutsche Dichter um die Jahrhundertwende und seine Abgelöstheit von der Gesellschaft*, Diss. Bern 1935; Bern und Leipzig 1939.

„Ich bin in dich verloren,
eingefangen in die Umarmungen deiner Zärtlichkeit“

singt der Bariton in Parallele zu seinem eigenen Anspruch, die Geliebte eingefangen zu haben: im Jubel über das Gefangenhalten wie in der Klage über das Gefangensein schlägt sich das Wissen davon nieder, daß nicht mehr gelingen kann, was der Schluß des fünften Liedes noch erhofft:

„[...]
und gib mir den Mut zurück,
dir mein befreites Herz darzubieten.“

Die unentfremdete Freiheit ist dem Künstler so wenig mehr gegeben wie der Geliebten; ihren Abglanz rettet im Scheitern der realen Beziehung allein noch das Kunstwerk als Erinnerung:

„Laß Liebe in Erinn'ung schmelzen
und Schmerz in Lieder.
[...]
Steh still, o wundervolles Ende
für einen Augenblick
und sage deine letzten Worte in Schweigen.“

In ihm allein lassen sich die Träume bewahren, von denen der Sopran im vorletzten Lied weiß: „Träume lassen sich nicht einfangen.“ Wenn nach diesen Worten im Pianissimo der Posaunen das Hauptthema der Symphonie wiederkehrt, das den Beginn des ersten Liedes mit dem Bariton-Einsatz „Ich bin friedlos“ markierte, so verrät diese Stelle am deutlichsten die verschwiegene Einsicht Zemlinskys, daß der Traum des schönen Lebens sich auch im Kunstwerk nicht länger bewahren läßt: vermag das Kunstwerk aber nicht länger zwischen Traum und Leben zu vermitteln, ohne unwahr zu werden, so bleibt als resignativer Ausdruck dieser Erkenntnis nur das Schweigen, wie es der Schluß der *Lyrischen Symphonie* beruft. Weder ist dieses identisch mit der Vollendung des Kunstwerks noch mit dem Tod des Lebens. Es meint vielmehr das Ende einer Kunst, die einmal mit Traum und Tod wie mit Leben und Liebe zusammenfiel und die als Spiegel diese Bilder bewahren und reflektieren konnte, über die jetzt aber der Lauf der Welt hinweggeht und die sich deshalb ins Schweigen ihrer letzten Worte zurückzieht, das sie selbst nicht mehr entschlüsseln will.

3. Sprache und Schweigen

Die Dialektik von Sprechen und Schweigen, die sich als Problematik der Kommunikation in einigen Werken Zemlinskys entfaltet, ist nicht nur eine der handelnden Personen: als solche wäre sie auf die Opern und die Liederzyklen beschränkt. Sie ist jedoch im Gesamtwerk angelegt als die Spannung zwischen der Kunst und der Welt an der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert, wie sie sich in der Literatur dieser Zeit in Form einer Sprachkrise niederschlug. Während Hofmannsthals Lord Chandos sich in das Schweigen zurückzieht, da ihm die verfügbaren Worte nicht länger zur Erfassung der Welt in ihrer Veränderung taugen – „[...] die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze“³⁵ –, spricht Zemlinskys Musik noch einmal die Trauer über den Verlust der Einheit von Ich und

³⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*, in: *Ausgewählte Werke*, 2. Bd., a. a. O., S. 342.

Welt, von Sprache und Leben aus in melodischen Wendungen, die zu Herzen gehen, weil sie in dessen Schmerz das Bild jener verlorenen Einheit aufscheinen lassen.

Darin ist denn auch seine vermeintliche Epigonalität begründet: seine Musik zieht tatsächlich eine Summe, kondensiert die Entwicklung der klassischen abendländischen Musik in einem Augenblick, da die Umrisse der Neuen Musik bereits zu erkennen sind. Darin liegt aber auch der größte Unterschied zum wenig älteren Mahler. Hatte dieser in seine Musik den Bruch hineingenommen, ihn immer wieder gestaltet und so bewußt gemacht, daß die einstige Einheit unwiederholbar verloren war – nicht unähnlich dem ironischen Verfahren Heines, in dessen gebrochenem Verhältnis zur Romantik sich Heimweh und modernes Zeitbewußtsein unauflöslich verbanden –, so richtet Zemlinsky sein ganzes Interesse noch einmal auf das, was bereits verloren war. So wenig seine Musik den Mahlerschen Bruch kennt, so wenig kennt sie dessen Ironie, seit Heine das sichtbare Zeichen der modernen Zerrissenheit. Aber sie weiß um beides: aus dem Bewußtsein dessen, was sie nicht ausspricht, was sie sich schweigend versagt, gewinnt sie die Intensität der Gestaltung dessen, wovon sie redet. Indem sie als bereits verlorene auftritt, kommt Zemlinskys Musik noch einmal der Welt nah. „Umso genauer aber antwortet das Kunstwerk auf deren Heteronomie, je mehr es der Welt abhanden kommt.“³⁶ Das Paradoxon von Nähe und Ferne ist aufgehoben in der musikalischen Trauerarbeit, als die Zemlinskys Musik insgesamt erscheint: weder verdrängt sie das, was war, noch überspielt sie das, was bevorsteht. Auch wenn letzteres in ihr nicht unmittelbar erscheint, so ist es doch als musikalischer Schatten, als melodisch evozierte Trauer bereits in sie hineingenommen.

Daher vermag Zemlinskys Musik ein Licht zu werfen auf die vermeintliche Unverständlichkeit der Neuen: was seine Musik noch nicht ausspricht, kommt ganz erst in jener zur Sprache. Wo sich die Neue Musik so kalt und unerbittlich verhält, wie es nach einem Wort Adornos „ihr nach dem Untergang einzig noch zukommt“³⁷, da schießt im eigentümlich heißen Ton Zemlinskys noch einmal all das zusammen, wovon Musik bis zur Katastrophe des Untergangs kündete, wofür sie einstand: daß einmal das Glück des Einzelnen mit dem Glück aller identisch werden könnte. Weiß Zemlinskys Musik am Vorabend der Katastrophe wie kaum eine andere um die Vergänglichkeit und Vergeblichkeit solchen Glücksversprechens, so hält sie gleichwohl weitgehend daran fest, als könne sie sich schwer nur trennen von der tröstenden Funktion, die aller Kunst einstmals zukam. Sie erhellt noch nicht wie die nachfolgende Neue Musik die sinnlose Welt, sondern faßt in den melodischen Chiffren der versinkenden alten den Vorschein einer neuen Welt, die jenseits jener liegt, von der alle Neue Musik zeugt. Blickt Zemlinsky zurück, so doch von einem weit vorgerückten Standpunkt aus. In ihm wird die Anstrengung der Neuen Musik, sich dem Schein des Schönen endgültig zu versagen, ein letztes Mal suspendiert zugunsten der Sehnsucht nach dessen schließlicher Wahrheit. Sein zentrales Thema des Todes, die Unvereinbarkeit von Kunst und Leben, meint auch schon den Tod der Musik, die sich selbst widerrufen muß, um schweigend bewahren zu können, was ihre eigentliche Botschaft ist – das hat Schönbergs Musik mit der hermetischen Lyrik eines Paul Celan gemeinsam –, aber gerade die nachdrückliche Gestaltung, die intensive Auseinandersetzung mit diesem Sterben hält unausgesprochen an der Vorstellung von Auferstehung fest, was sich die Neue

³⁶ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a. a. O., S. 125.

³⁷ Ebda., S. 70.

Musik um der Wahrhaftigkeit ihres schonungslosen Blicks auf das Unglück der Welt versagen muß.

Darin liegt das Verbindende zu den Komponisten der Zweiten Wiener Schule, und kaum je wird das deutlicher als in der zitierenden Aufnahme der zentralen melodischen Wendung aus dem dritten Satz der *Lyrischen Symphonie* durch Alban Berg in seinem *zweiten Streichquartett*, der *Lyrischen Suite*. Zemlinskys Musik gestaltet noch einmal das Schicksal persönlich erfahrener Entfremdung, aber noch nicht den Zustand der allgemeinen Entfremdung, in der die vereinzelt erfahrene auch schon zu seiner Zeit längst unterzugehen drohte. Die Widerlegung des Themas „Du bist mein eigen, mein eigen“ durch den weiteren Verlauf der *Lyrischen Symphonie* vermag daher die Erinnerung an die persönliche Glückserfahrung nicht zu verdrängen. Zumindest im Traum, im Kunstwerk bleibt, dem besseren Wissen der Reprise des Hauptthemas im fünften Lied zum Trotz, das Moment persönlich erlebten Glücks als Schweigen des stillgestellten Endes der Symphonie bewahrt.

Indem Alban Berg eben diese Worte und das ihnen zugrundegelegte Motiv aus dem Kontext des Zemlinskyschen Werkes befreit, die melodische Wendung eigentlich enteignet und durch ihre Vereinzelung im gewandelten musikalischen Rahmen hörbar macht, was das Schicksal aller ist, Nichtidentität als Entfremdung von sich wie vom anderen, hebt er Zemlinskys Musik in seiner auf: als uneingelöstes, auch durch die Kunst nicht mehr einlösbares Versprechen benennt das Zitat, was Zemlinsky momentweise zumindest noch im Traum verwirklicht sah. Endgültig wandelt sich damit die Trauer über das, was verloren ging, zum Vorschein dessen, was so noch nie war: „Du bist mein eigen, mein eigen.“

In dieser Isolierung und Relativierung ihres Glücksmoments innerhalb der Musik Alban Bergs kommt die Zemlinskys erst ganz zu sich, wie umgekehrt für die Neue Musik am Zitat der *Lyrischen Symphonie* abzulesen ist, wovon sie sich herleitet. Bergs Evokation des musikalischen Versprechens, das Zemlinsky den Worten Tagores unterlegte, verweist nachdrücklich auf das, worauf sich alles Denken zu richten hätte, auf die Wiedergewinnung der Identität des Subjekts als Voraussetzung der Beziehung von Ich und Welt und als Bedingung des Glücks und der Emanzipation aller.

So verhalten sich die Werke Zemlinskys und die seiner Wiener Freunde spiegelbildlich zueinander; sie ergänzen sich: wovon jene noch sprechen, das kommt in diesen nicht mehr zu Wort; was diese aber ausstellen, ist in jenen im Tonfall der Trauer vorweggenommen. Einzig im Zitat der *Lyrischen Suite* verbinden sich die unterschiedlichen musikalischen Ausdrucksweisen, wird Zemlinskys Musik als Folie erkennbar, von der sich die Neue Musik abhebt und auf die sie doch immer bezogen bleibt, weil diese Folie die eigene verschwiegene Sehnsucht bewahrt. Beide bedingen einander und erst, wenn man die Musik Zemlinskys und die der Zweiten Wiener Schule so eng aufeinander bezieht, wie sie tatsächlich aufeinander bezogen sind, bringt man jede ganz zum Sprechen, versteht man ganz das, was jede für sich sonst verschweigt.

Damit stellt sich die Frage nach der gegenwärtigen Zemlinsky-Renaissance nun präziser, läßt sich die nach der Aktualität genauer beantworten: ist die augenblickliche Beliebtheit dieser Musik zweifellos zunächst einmal in dem begründet, was in ihr mit dem melancholischen Gestus des „Es war einmal“ nachklingt und was dem schnell zur Verfügung stehenden, durchaus werbewirksamen Begriff des Spätromantikers zu entsprechen scheint,

so erschließt sie ihre eigentliche Bedeutung doch erst in jener, in der sie selber nachklingt und der sie zur Voraussetzung wurde. Dialektisch bleiben Zemlinskys Œuvre und das der Komponisten der Zweiten Wiener Schule aufeinander bezogen. Erst ein Verständnis, das diesen Bezug ins Auge faßt, vermag daher der Musik Zemlinskys ganz gerecht zu werden.

Damit ist zugleich ein Kriterium für die weitere Auseinandersetzung mit diesem Komponisten gewonnen, in dem materialästhetische und weltanschauliche Gesichtspunkte zusammenfallen: Bergs Musik wie die der Zweiten Wiener Schule insgesamt ist die Probe aufs Exempel einer angemessenen Rezeption Zemlinskys. Soll dieser vor einer Mortifizierung als wesentlich homophon ausgerichteter Spätromantiker gefeit bleiben, muß sich das Interesse über die vordergründigen Bedürfnisse des Musikmarktes hinaus zugleich auf die Musik richten, die seine eigene mit den einzig angemessenen Mitteln, mit den ganz anderen einer neuen Tonsprache fortschreibt. Am Gelingen oder Scheitern dieser Aufgabe einer gleichsam dialektischen Rezeption seiner Musik wird sich erweisen, ob das gegenwärtige Interesse an Zemlinsky mehr ist als nur eine geschickt lancierte, schnell vorübergehende Mode. Unter diesem Aspekt aber hat die eigentliche Auseinandersetzung mit Zemlinsky noch kaum begonnen³⁸.

³⁸ Für die kritische Durchsicht einer ersten Fassung des vorliegenden Textes danke ich sehr herzlich Jürg Stenzl.

KLEINE BEITRÄGE

Auf dem Weg zur Rekonstruktion des Antiphonale S. Gregorii? Kritisches zu den Klassifizierungen des *Corpus Antiphonarium Officii*

von Hartmut Möller, Mainz

1979 beendete René-Jean Hesbert, achtzigjährig, den sechsten Band des *Corpus Antiphonarium Officii* (= CAO)¹. Zusammen mit dem fünften Band bildet dieser sechste den gewichtigen Schlußstein einer mehr als vierzig Jahre währenden Forschertätigkeit zur textlichen Überlieferung des Stundengebetes.

In den Bänden I–IV des CAO² hatte Hesbert unter Berücksichtigung aktueller Bedürfnisse im Zuge der Reformen des Zweiten Vatikanum zunächst zwölf ausgewählte Quellen ediert: (I) sechs Antiphonare des *Cursus Romanus*, (II) sechs Antiphonare des *Cursus Monasticus* (in beiden Bänden Initienedition in je sechs Parallelkolonnen; vgl. Hesberts *Antiphonale Missarum sextuplex*, Brüssel 1935); (III und IV) Edition sämtlicher Texte dieser zwölf Quellen (*Editio critica* lautet der anspruchsvolle Untertitel der beiden Bände. Doch Hesbert muß einschränken: „Il n’a pu s’agir ici que de la présentation critique des pièces contenues dans douze manuscrits“³.)

Mit den Bänden V und VI des CAO sollte die „objektive“ Grundlage für die Rekonstruktion von Texten und Strukturen des *Antiphonale Officii* geschaffen werden. Drei Teilschritte waren geplant: (1) „La présentation des Sources“, (2) „leur Classement“ und (3) „enfin – pour couronner le tout – . . . la restitution critique de l’archétype ainsi objectivement reconstitué“⁴.

Wie sieht nun das Endergebnis des CAO aus? Bezeichnenderweise verzichtet Hesbert auf die ‚krönende‘ Archetyprekonstruktion . . . Stattdessen beschränkt er sich darauf, eine Liste von 17 Handschriften (das sind zwölf lokale Typen) vorzustellen, die aufgrund dreier textkritischer Klassifizierungen für eine zukünftige Rekonstruktion des „archétype“ qualifiziert sind⁵: (1) auf der Ebene der Nokturnen-Struktur („Sondage“: Adventsresponsorien und ihre Abfolge), (2) hinsichtlich der Wahl von Responsorienversen und schließlich (3) durch die Treue der Textüberlieferung (s. Tafel 1).

¹ René-Jean Hesbert, *Corpus Antiphonarium Officii*, 6 Bde. (= *Rerum Ecclesiasticarum Documenta*, Vols VII–XII), Rom 1963–1979. – Vol. I: *Manuscripti Cursus romanus*, Vol. II: *Manuscripti Cursus monasticus*, Vol. III: *Invitatoria et Antiphonae*. *Editio critica*, Vol. IV: *Responsoria, Versus, Hymni et Varia*. *Editio critica*, Vol. V: *Fontes earumque prima ordinatio*, Vol. VI: *Secunda et tertia ordinationes*.

² H. Becker, Rezension CAO I–IV, in: *Theologische Revue* 69 (1973), Sp. 144–148; P. M. Gy in: *Revue des Sciences philosophiques et théologiques* 63 (1979), 295f.; M. Huglo in: *Revue de musicologie* 52 (1966), 128–130/56 (1970), 90f. / 57 (1971), 227f.; A. Kurzeja in: *Archiv für Liturgiewissenschaft* 1966, 450–455 / 1974, 406f.; V. Raffa in: *Ephemerides Liturgicae* 78 (1964), 521–524 / 79 (1965), 361–363 / 82 (1968), 371–373 / 85 (1971), 168–170.

³ CAO IV, XII B.

⁴ CAO V, V.

⁵ „ . . . les manuscrits les plus qualifiés pour restituer l’archétype“, CAO VI, 383 B.

Tafel 1: „Synthèse des trois classements“, CAO VI, 384

1 ^{er}	2 ^e	3 ^e	Totaux	Coefficient	Sigles	Manuscrits	Origines
0/36	3/45	4/77	7/158	4	123	Bamberg, Staatsbibliothek, lit. 22	Bamberg
1/36	3/46	6/78	10/160	6	124	Bamberg, Staatsbibliothek, lit. 23	Bamberg
1/36	3/39	2/40	6/115	5	126	Bamberg, Staatsbibliothek, lit. 25	Bamberg
0/36	3/45	3/77	6/158	4	127	Bamberg, Staatsbibliothek, lit. 26	Bamberg
3/36	1/46	5/78	9/160	6	181	Cassel, Landesbibliothek, theol. fol. 124	Fritzlar
3/36	1/46	5/78	9/160	6	182	Cassel, Landesbibliothek, theol. fol. 129	Fritzlar
2/36	1/46	12/78	15/160	9	200	Cologne, Cathédrale, 215	Franconie
1/35	4/45	5/54	10/134	8	206	Copenhagen, Ny kgl S. 137 4 ^o	germanique
1/36	0/46	10/77	11/159	7	247	Gorizia, Bib. Séminaire, A	Aquilée
1/36	0/46	9/78	10/160	6	248	Gorizia, Bib. Séminaire, B	Aquilée
1/35	4/46	3/77	8/158	5	339	Munich, Clm 16141	Passau (S. Nicolas)
3/34	1/45	8/76	12/155	8	356	Oxford, Bodl. Laud. misc. 284	Wursbourg
1/35	1/45	6/48	8/128	6	407	Paris, B. N. lat. 1062	Mayence
0/36	3/46	4/75	7/157	4	419	Paris, B. N. lat. 1310	Worms
3/36	4/46	5/76	12/158	8	442	Paris, B. N. nouv. acq. lat. 404	Passau
3/36	3/46	10/80	16/162	10	500	Saint-Gall, 390–391	Hartker
2/35	0/45	14/73	16/153	10	552	Trèves, Ville, 387	Trèves

Dieses Resultat des CAO sei, so Hesbert, eine „plate-forme objective et solide“⁶, eine „base excellente pour entreprendre le travail de restitution“⁷.

Einigkeit herrscht unter den bisherigen Stellungnahmen, Rezensionen und Analysen zum CAO V und VI⁸ hinsichtlich seiner Bedeutung als unverzichtbares Arbeitsinstrument und Materialsammlung. Wenn auch die Quellenauswahl („Religion du manuscrit“) und ihre summarische Präsentation sowie darüberhinaus die Vernachlässigung wichtiger Quellen der Jahrtausendwende kritisiert wurden, so steht doch der hohe Informationswert der beiden Abschlußbände des CAO für jede der bearbeiteten 800 Handschriften außer Frage.

Unterschiedlich dagegen wurden Hesberts „Archétype“ und – damit zusammenhängend – Ziel und Methode seiner Rekonstruktion beurteilt. Bereits 1959 übte Bernard Botte grundsätzliche Kritik an Hesberts „système majoritaire“⁹. Er wandte sich dagegen, „une forme d’antiphonaire, qui a eu une grande diffusion surtout en Gaule et en Germanie“ (139) als Archetyp zu bewerten. Hesberts Sichtweise erschien Botte als eine unzulässige Vereinfachung der geschichtlichen Überlieferungsproblematik; er ließ seine Kritik in der Überzeugung gipfeln, daß „croire que la méthode majoritaire nous ramène à la forme primitive de l’antiphonaire ou, du moins, à la seule forme authentiquement romaine me paraît une illusion“¹⁰. – Verfahrensweise und Ergebnis des CAO zeigen allerdings, daß Hesbert sich von dieser früh warnenden Stimme nicht hat darin beirren lassen, den eingeschlagenen Kurs weiterzuverfolgen.

1979 stellt Pierre-Marie Gy, sich ausdrücklich auf Bernard Botte berufend, in seiner Besprechung des CAO VI abschließend fest, „quel admirable instrument de travail ce recueil constitue, mais combien fragile est la recherche d’un archétype“¹¹.

⁶ CAO VI, 387 B.

⁷ CAO V, 384 B.

⁸ P. M. Gy in: *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 63 (1979), 296–299, 601–602; F. Huot, *A la recherche de l’Archétype de l’Antiphonaire*, in: *Revue Bénédictine* 87 (1977), 371–376; M. Huglo in: *Revue de Musicologie* 63 (1977), 164–168; D. M. (?) in: *Revue Bénéd.* 90 (1980), 159; P. Rocha: *Pour l’histoire de l’office divin. Le CAO*, in: *Gregorianum* 60 (1979), 147–155; J. Froger, *La méthode de Dom Hesbert dans le Volume V (VI) du CAO*, in: *Etudes grégoriennes* 18 (1979), 97–143 / 19 (1980), 185–196.

⁹ B. Botte, *A propos des répons de l’office*, in: *Questions liturgiques et paroissiales* 40 (1959), 139–142. Er bezieht sich auf eine Vorstudie zum CAO, die Hesbert im Vorjahr – auf der Basis von 25 Handschriften – veröffentlicht hatte: R.-J. Hesbert, *Les séries de répons des dimanches de l’Avent*, in: *Questions liturgiques et paroissiales* 39 (1958), 299–326.

¹⁰ Ebda., 142.

¹¹ P. M. Gy 1979, 602.

Weit unkritischer äußert sich demgegenüber D. M., der Verfasser des kurzen *Compte rendu* in der *Revue bénédictine* 1980: Das CAO sei „... une méthode permettant de remonter depuis cette masse de témoins jusqu'à l'ancêtre commun. A présent les matériaux sont rassemblés pour établir l'édition critique de l'Antiphonaire“¹².

Differenzierter hat sich François Huot in seiner gedankenreichen Stellungnahme zum CAO V geäußert: „Le mérite de ce travail, c'est de démontrer pertinemment qu'une liste de base articule les principaux types et qu'on pourra en toute légitimité trouver en elle – nous n'oserions pas dire la reconstitution exacte de l'archétype primitif – mais une base de référence suffisamment solide pour, à partir d'elle, publier une édition critique de l'Antiphonaire...“¹³.

Auf eine konkrete, ins Detail gehende Auseinandersetzung mit Hesberts statistischen Methoden und deren Prämissen hat sich bisher einzig Jacques Froger eingelassen¹⁴; ihm verdanke ich entscheidende Impulse für meine eigene Auseinandersetzung mit dem CAO. Auch Froger muß als Ergebnis seiner Analysen Hesberts Versuch, ein (Beziehungs-) Stemma der Antiphonarüberlieferung aufzustellen, als nicht überzeugend zurückweisen: „... la restitution critique de l'Antiphonaire ne relève pas de la méthode généalogique“¹⁵.

Das auf Tafel 1 abgedruckte Gesamtergebnis des CAO ist eine Zusammenfassung dreier textkritischer Klassifizierungen der von Hesbert bearbeiteten Handschriften:

- „1^{er} Classement“: abweichende Anschlüsse bei den Responsorien der vier Adventssonntage, bezogen auf ‚archetypische Neuner-Reihen‘.
 „2^e Classement“: Wahl der Responsorienverse, bezogen auf die ‚archetypische‘ germanische Handschriftengruppe.
 „3^e Classement“: 100 Textvarianten in ausgewählten Antiphonen des Kirchenjahres.

Was bedeuten die Zahlenwerte, woraus setzt sich der Coefficient, der die Distanz zum Archetyp anzeigt, zusammen?

Die erste Handschrift beispielsweise, die Nr. 123 (Bamberg, lit. 22) hat den geringsten Koeffizienten mit dem Wert 4, das bedeutet 4 % Distanz zum ‚Archetyp‘. Sie hat im einzelnen – immer bezogen auf den ‚Archetyp‘ – (1) im 1. Classement 0 Abweichungen bei 36 gemeinsamen Responsorien; (2) im 2. Classement 3 Abweichungen / 45 gemeinsame Verse; (3) im 3. Classement 4 Abweichungen / 77 vergleichbare Varianten.

$$\begin{array}{cccc} (1) & (2) & (3) & (1+2+3) \\ 0/36 & 3/45 & 4/77 & 7/158 = 0,0443 \cong 4\% \end{array}$$

Ob diese 17 Handschriften tatsächlich sinnvolle Grundlage für die Rekonstruktion des ältesten greifbaren Antiphonartyps sind, muß allerdings angesichts ihres Alters stark angezweifelt werden:

Alter (Jh.)	Nr. CAO	Herkunft
X.–XI.	500	St. Gallen (Hartker)
XII.	124, 126	Bamberg
	200	Franken
XII.–XIII.	123	Bamberg
	356	Würzburg
XIII.	127	Bamberg
XIII.–XIV.	181	Fritzlar
	247, 248	Aquilea
	339	Passau
XIV.	182	Fritzlar
	206	deutsch
XV.	407	Mainz
	419	Worms
	442	Passau
	552	Trier

¹² D. M. 1980, 159.

¹³ F. Huot 1977, 374.

¹⁴ J. Froger 1979/1980.

¹⁵ J. Froger 1979, 131.

Es überwiegen deutsche Handschriften ab dem 12. Jahrhundert; von den 22 Quellen des 8. bis 11. Jahrhunderts, die im *CAO* verarbeitet wurden, ist nur Hartker (Nr. 500) vertreten¹⁶. Das älteste vollständig erhaltene Antiphonar von Compiègne (Nr. 435)¹⁷ ist im dritten Classement (Textvarianten) wegen mangelnder Texttreue (!) ausgeschieden. Überhaupt sind nach Abschluß des *CAO* von den zwölf anfangs ausgewählten edierten Handschriften nur drei, nämlich Bamberg, Rheinau und Hartker für die Textrestitution als geeignet ermittelt worden¹⁸. (Dies belegt die Vorläufigkeit der Quelleneditionen im *CAO* I–IV.)

Zweierlei muß aus dem Endergebnis gefolgert werden:

A. Historisch gesehen, geht dieser ‚Archetyp‘, seinem Charakter nach größter gemeinsamer Nenner der Gesamttradition, an der Wirklichkeit der ältesten Quellen vorbei: Wenn sämtliche frühen Quellen (einschließlich der des 12. Jahrhunderts) zu weit vom ‚Archétype‘ Hesberts entfernt sind, dann kann dieser kaum bei der Suche nach Urform und erster Fixierung des römischen Gesangs im Frankenreich behilflich sein: Konstruktion statt Rekonstruktion.

B. Umgekehrt läßt sich positiv feststellen, daß Hesberts ‚Archétype‘ eine bestimmte Ausprägung ist, die relativ spät im deutschen Raum aufgekommen ist. Er ist sozusagen ein Grundtyp unter anderen – in nicht-genealogischem Verständnis.

Hesbert selbst mag gewußt haben, daß er mit diesem Ergebnis das Ziel seiner 45jährigen Arbeit, die kritische Edition des ‚Archetyps‘ trotz (oder gerade wegen) allen Bemühens um mathematische Objektivität nicht erreicht hat: „Ce programme réalisé, cette base établie, tout le reste est maintenant à faire, et d’abord l’édition critique, qu’on sait désormais comment entreprendre“¹⁹.

Jedoch, von welcher Relevanz wäre eine ‚kritische Antiphonaredition‘ auf der Basis des hier Erreichten? Inwieweit stellt Hesberts Gesamtergebnis nicht generell die Fruchtbarkeit des Suchens nach einem „ancêtre commun“ der Antiphonarüberlieferung in Frage? Hesbert klammert diese Probleme aus und stellt abschließend fest: „Ce présent *Corpus* est ce qu’il est: une plateforme objective et solide; la découverte même de documents nouveaux la laisserait intacte. Que si, à partir de là, quelque chercheur se sentait porté vers la préhistoire, il en aurait le droit, peut-être le devoir. Nous ne pourrions que l’encourager de tout cœur, et lui souhaiter bonne chance. ‚De la besogne pour les jeunes . . .‘“²⁰.

In welcher Richtung ist weiterzuarbeiten?

Drei Bereiche lassen sich unterscheiden:

- (1) zum einen, im engeren Sinn, die differenzierende Weiterentwicklung der statistischen Verfahren des *CAO* (Abweichungskoeffizient, Distanzberechnung);
 - (2) dann die Erschließung des *CAO*-Materials für die Identifizierung von Lokaltraditionen sowie die Einordnung von Handschriften unbekannter Provenienz;
 - (3) schließlich, dem übergeordnet, die kritische Auseinandersetzung mit den Prämissen des Gesamtunternehmens *CAO* (Quantifizierung und Objektivität, Archetyp- und Überlieferungsproblematik).
- (1) Tafel 2 stellt gegenüber: (A) die Meßgesänge in den ältesten Handschriften (*Antiphonale Missarum Sextuplex*) für den zweiten Advent und (B) die Nokturn-Responsorien, ebenfalls für den zweiten Advent, in den zwölf Quellen des *CAO* I und II.

¹⁶ Im ersten Classement stammte die älteste ‚archetypische‘ Handschrift gar aus dem 12./13. Jahrhundert: Nr. 123 Bamberg. Vgl. J. Froger 1979, 118–120.

¹⁷ Zu C(ompiègne) neuerdings J. Froger, *Le lieu de destination et de provenance du Compendiensis*, in: *Fschr. E. Cardine*, St. Ottilien 1980, 338–353. Hier 353; geschrieben wurde C wahrscheinlich in Soissons für Saint-Médard de Soissons; später gelangte C ins 25 km entfernte Saint-Corneille de Compiègne. – Das Ausscheiden von C wirft für Froger (1980, 192) die Frage auf, inwieweit es sinnvoll sei, die Einzelergebnisse zu addieren und damit zu einer nivellierten ‚durchschnittlichen‘ Texttreue zu gelangen.

¹⁸ *CAO* VI, 386 B.

¹⁹ *CAO* VI, 387.

²⁰ *CAO* VI, 387 B.

Tafel 2

A Die Meßgesänge des zweiten Advents in den ältesten Gesangstextbüchern aus dem 9. und 10. Jahrhundert
(*Antiphonale Missarum Sextuplex*, ed. Hesbert, 1935, Nr. 2)

	Monza	Rheinau	Blandinienberg	Compiègne	K = Corbie	Senlis
Introitus	–	Populus Sion	Populus Sion	–	Populus Sion	Populus Sion
Graduale	Ex Sion	Ex Sion	Ex Sion	–	Ex Sion	Ex Sion
Alleluia	Letatus	Letatus	Letatus	–	Letatus	Letatus
Offertorium	–	Deus tu	Deus tu	–	Deus tu	Deus tu
Communio	–	Jerusalem	Jerusalem	–	Jerusalem	Jerusalem surge

B Die Nokturn-Responsorien des zweiten Adventssonntages in den Handschriften des CAO
(CAO I, 8f.; CAO II, 14–17; vgl. CAO V, 62–68)

Signle	Nr.	1. Nokturn				2. Nokturn				3. Nokturn				
C	435	21	22	70	23	24	25	26	27	28	29			
G	229	21	22	23		24	25	26	27	28	29	70		
B	124	21	22	23		24	25	26	27	28	29			
E	264	21	22	23		24	25	26	27	28	29	92	64	60 75 97
M	328	21	22	60		24	25	26	27	28	29	62		
V	581	21	22	76		24	25	77	26	27	82	28	86	81 96 94 92
H	500	21	22	23		24	25	26	27	28	29			
R	896	21	22	23	71	24	25	26	73	61	27	28	29	
D	796	21	62	22	70	24	25	26	63	61	27	28	29	
F	792	21	22	24	25	26	72	28	27	73	92	29	63	
S	703	21	22	24	60	25	26	27	28	62	54	57	29	
L	615	(Lacuna)												
„Liste-type“	21	22	23		24	25	26		27	28	29			

(CAO V, 182 et al.)

Signlen der Handschriften des CAO I und II

Cursus Romanus

C	Soissons, S. Médard – Compiègne	860/880
G	Nordfrankreich	XI.
B	Bamberg	XII., Ende
E	Ivrea	XI.
M	Monza (?)	XI., Anfang
V	Norditalien (Verona, Nonantola)	XI.

Cursus Monasticus

H	St. Gallen (Hartker)	um 1000
R	Rheinau	XIII. (XII.?)
D	St. Denis	XII.
F	St-Maur-les-Fossés	XII.
S	Silos	XI.
L	San Lupo di Benevento	XII., Ende

Codierung der Responsorien (CAO V, 32f.)

21	Jerusalem cito	44	Me oportet	73	Ecce ab Austro
22	Ecce Dns veniet et . . . et erit	54	Egredietur Dns et praeliabitur	75	Montes Sion
23	Jerusalem surge	57	Emitte Agnum	76	Canite tuba in Sion et
24	Civitas Jerusalem	60	Montes Israhel	77	Ecce Dns cum splendore
25	Ecce veniet Dns protector	61	Confortate (-mini) manus	81	Egredietur virga
26	Sicut mater	62	Alieni non transibunt	82	Ecce Dns veniet et . . . tunc
27	Jerusalem plantabis	63	Ecce dies veniunt	86	Ecce venio cito
28	Egredietur Dns de Samaria	64	Leva Jerusalem	92	Festina ne tardaveris
29	Rex noster	70	Docebit nos	94	Paratus esto
		71	Ecce veniet Dns princeps	96	Confortamini et jam
		72	Ecce Dns veniet cum splendore	97	Salus nostra (Salutis nostrae)

Der textlichen Einheitlichkeit bei den Meßgesängen (vgl. dazu das „Sanktifikationsprinzip“ Smits van Waesberghe²¹) steht repertoiremäßig und strukturell eine größere Variabilität in der Offiziumpgestaltung gegenüber. Für die Frage nach dem „Archétype“ der Antiphonarüberlieferung bedeutet dies, wie Michel Huglo auf dem Straßburger Kongreß der I. G. M. W. formulierte: „Si pour le Graduel nous pouvons arriver à reconstituer l'ordonnance et le texte des ‚messes‘ et la plupart des mélodies de l'époque carolingienne, il n'en va pas tout de même pour l'Antiphonaire“²².

Vielleicht besser als manche Detailanalyse zeigt die Gegenüberstellung auf Tafel 2 die Problematik der Archetyprekonstruktion im Offiziumbereich. Der Vergleich der Responsorienserien in den Quellen mit der von Hesbert errechneten ‚archetypischen Neuner-Reihe‘²³ zeigt überdies die bedenkliche Realitätsferne seiner Ergebnisse und damit auch seiner Methode. Andererseits ist aber auch nicht zu verkennen, daß die „liste-type“ als Grundbestand in relativer Abfolge (mit Einschüben) weitgehend nachzuweisen ist.

Mit den statistischen Methoden des CAO habe ich mich auf dem letzten Kongreß der Skandinavischen Liturgiewissenschaftler (Fünftes Nordisk Kollokvium i Latins Liturgieforskning, Sandbjerg/Dänemark) auseinandergesetzt²⁴. Hauptergebnisse sind:

- Die statistisch errechneten Basisreihen des CAO müssen neu berechnet werden: Korrigierte Basislisten ziehen notwendig eine Korrektur des Gesamtergebnisses nach sich (231).
- Das Grundproblem des Vergleichs von Responsorienserien ist das Benennen von „standard formats“ (Zemsky). Hesberts einseitiger „Coefficient d'écart“ muß durch ergänzende Distanzrechnungen abgesichert werden (237).
- Hesbert unterläßt es, die Distanzen aller erfaßten 880 Handschriften untereinander zu berechnen. Dabei wäre eine derartige Berechnung sämtlicher Distanzen – das zeigt das *Graduel critique*²⁵ – zu grundlegenden Einsichten in der Frage der Antiphonarentstehung und -überlieferung gekommen (252).
- Hesberts „Sondage“ zu den Adventsresponsorien muß durch ergänzende Stichprobenuntersuchungen verifiziert werden. Liturgiewissenschaftliche Argumente (ein *Cursus*) sowie die Quellenlage (Raimond Le Roux 1979) lassen dafür in erster Linie das *Triduum sacrum* (Kartage) als sinnvoll erscheinen.
- In Zusammenarbeit mit Prof. Gerd Hofmeister und Dr. Peter Stoll vom Fachbereich Mathematik, Universität Mainz, wurde ein Computerprogramm zur differenzierten Distanzberechnung entwickelt.

(2) „Un vieil ami (puis moins ami . . .) de Dom Hesbert fut le Père Gabriel Beyssac, qui a fini ses jours parmi nous († 1965, Le Bouveret). Sa méthode est inverse: il recherche non le tronc commun,

²¹ J. Smits van Waesberghe, *Einleitung zu einer Kausalitätserklärung der Evolution der Kirchenmusik im Mittelalter*, in: *AfMw* 26 (1969), 249–275; sowie: *Gedanken über den inneren Traditionsprozeß in der Geschichte der Musik des Mittelalters*, in: *Fschr. K. v. Fischer* 1973, 7–30. „In der Auctoritas-Mentalität des Mittelalters wurde das Proprium der Messe als ein abgerundetes, vollständiges Ganzes aufgefaßt (. . .) Im Hinblick auf das Offizium lag dies jedoch anders“ (*Einleitung* . . ., 261f.). „Das Offizium wird – wegen seiner Evolution – in mindere Maße als das Proprium der Messe als absolutistisch sakrosankt erfahren; demzufolge dürfen neue Offizien geschaffen werden“ (*Gedanken* . . ., 19).

²² M. Huglo, Paper *Archétype ou répertoire originel?* 30. August 1982, Arbeitsgruppe: *Ausgaben des gregorianischen Gesangs* / 19. September 1982, *Table Ronde sur l'Antiphonaire de l'office, Colloque international du C. N. R. S. sur Grégoire le Grand* (Chantilly). – „Die Differenzierungen im Bereich des Offiziums (. . .) sind ungleich zahlreicher als bei der Messe (. . .). Zunächst schon dadurch, daß es beim Offizium von vornherein 2 Grundchemata gibt, den *cursus romanus* und den *cursus monasticus*, die nicht aufeinander zurückgeführt werden können und deshalb gesondert behandelt werden müssen. Außerdem hat die Messe i. a. nur 5 Gesänge, die ihre genau festgelegte Funktion haben u. nicht auswechselbar sind. Hingegen hat das Offizium allein 19 Stücke für die Vigilien (26 im *cursus monasticus*), bei denen Antiphonen u. Responsorien innerhalb ihrer Gattung sehr verschieden angeordnet sein können. Nun enthalten die alten Hss. sehr oft noch eine Reihe überzähliger Stücke. Das hat zur Folge, daß im Gegensatz zum Meßantiphonar eine Vielzahl von verschiedenen Textkombinationen möglich war, die eine Vielzahl von verschiedenen Traditionen ergab, von den Textvarianten ganz abgesehen“ (Adalbert Kurzeja zum CAO I, in: *Archiv für Liturgiewissenschaft* 1966, 450–455. Hier 451).

²³ Siehe dazu meine Arbeit *Quantifizierende Verfahren* (Anm. 24), 230–231: Hesbert errechnet aus den mehrheitlichen Responsorienpaaren der unabhängigen Gruppenlisten vier „listes-types“ mit einer „régularité impeccable“ (CAO V, 184 B).

²⁴ *Quantifizierende Verfahren in der Antiphonarforschung. Methodische Überlegungen zum CAO 5 und 6*, in: *Nordisk Kollokvium V* . . ., ed. K. Ottosen, Institut for Kirkehistorie, Aarhus Universitet, 1982, 226–262.

²⁵ *Le Graduel Romain. Edition critique par les moines de Solesmes*; IV: *Le texte neumatique*, 2 vols. Solesmes 1960–1962.

mais les particularités et à partir d'elles le moyen d'identifier rapidement les traditions différentes“²⁶. Im Sinne dieser Beyssacschen Methode, die nach signifikativen Varianten fragt, hat Knud Ottosen das Material des CAO V (allerdings nur für jeden Sonntag getrennt) umgeordnet; die strikte numerische Anordnung der Responsorienserien gibt die Möglichkeit „de situer un manuscrit donné dans l'ensemble de la tradition médiévale“²⁷. – Wie eine derartige Materialsammlung für die Analyse regionaler Traditionen ausgewertet werden kann, hat François Huot an den Schweizer Offiziumshandschriften des CAO gezeigt. Gerade auch für die Identifizierung von Fragmenten ist eine Einkreisung von Varianten „caractérisant les usages différents“ von entscheidender Bedeutung²⁸.

Was ist in diesem Zusammenhang für die – zu leistende – Analyse der deutschen Quellen zu erwarten? Einheitlichkeit und damit Fehlen von Varianten, wie es Hesberts Ergebnis nahelegt, daß nämlich die Handschriften der „zone germanique“ durchweg „très proche de l'archétype“ seien? (Vgl. die Karte in CAO VI, 115.)

Für die alten deutschen Diözesanliturgien vor dem Tridentinum hat Franz Kohlschein²⁹ (im Bereich der antiphonalen Psalmodie des Weihnachtszyklus) einen überraschend breiten Bereich diözesaner Varianten festgestellt: „Einheit in relativer Besonderheit“.

Daraufhin bin ich der Frage nach der diözesanen Varianz im deutschen Raum bei den Adventsresponsorien des CAO nachgegangen. Das Ergebnis entspricht dem von Kohlschein: Die 110 deutschen Handschriften mit ‚römischem‘ *Cursus* (aus 43 Orten) lassen sich hinsichtlich der Responsorienserien aller vier Adventssonntage zu 50 verschiedenen Typen zusammenfassen. Davon sind 28 (= 56 %) (!) Einzelhandschriften, zehn Typen (= 20 %) zählen zwei bis drei Handschriften, und nur etwa ein Viertel (zwölf Typen = 24 %) umfassen vier und mehr Handschriften. Den „Archétype“ repräsentieren nur neun von 110 Handschriften. Dieser Befund verdeutlicht, daß die Auswertung des CAO unter dem Gesichtspunkt lokaler Varianten eine ausführlichere Untersuchung verdient.

(3) Daß das CAO – wie auch das *Graduel critique*³⁰ – aus der französischen Choralwissenschaft hervorgegangen ist, mag durchaus als symptomatisch begriffen werden: denn gerade die Geschichtswissenschaft Frankreichs räumt ja seit Jahrzehnten der quantifizierenden Forschung einen hohen Stellenwert ein. Von François Simiand, George Le Febvre über Mark Bloch und die Zeitschrift *Annales* bis hin zur seriellen Geschichte Pierre Chaunus werden natur- und sozialwissenschaftliche Methoden auf geschichtliche Fragestellungen angewendet, „breaking down phenomena or situations into single elements or indexes“³¹. Dabei gründet das Diktum eines George Le Febvre, „to describe is not enough: one must count“³² auf dem Verständnis von Geschichte als Sozialwissenschaft; „History is a social science . . .“³³.

Daraus folgt logischerweise auch die Übernahme der Methoden aus den sozialwissenschaftlichen Disziplinen – und die sind in erster Linie statistisch-mathematischer Art.

Unter dem Titel *Numbers and History: The Dilemma of Measurement*³⁴ hat sich Robert M. Zensky kritisch mit der (allzuoft unreflektierten) Anwendung statistisch-quantitativer Methoden auf Geschichte und deren Quellen auseinandergesetzt: „We will not succeed by simply, and often blindly, adopting Computer programs and research rationales“ (S. 39). Grundlage der sozialwissenschaftlichen Forschung ist das Experiment, gekennzeichnet durch Wiederholbarkeit und kontrollierbare Datener-

²⁶ Brief F. Huot vom 10. August 1981. Vgl. M. Huglo / K. Ottosen, *Le classement par ordinateur des listes de répons liturgiques*, in: *Informatique musicale, Journées d'étude* 1973.

²⁷ K. Ottosen im Vorwort (7) zu seiner noch nicht veröffentlichten *Rédédition des CAO*.

²⁸ F. Huot, *Le CAO de Dom Hesbert et les recherches liturgiques en Suisse*, in: *Revue d'histoire ecclésiastique Suisse* 71 (1977), 418–423, hier 421.

²⁹ F. Kohlschein, *Der Paderborner Liber Ordinarius von 1324 (= Studien und Quellen zur Westfälischen Geschichte II)*, Paderborn 1971, hier 154, 152.

³⁰ S. Anm. 25.

³¹ L. Tilly, *Materials for a Quantitative History of France since 1789*, in: Lorwin/Price, *The Dimensions of the Past*, New Haven 1972, 127–155, hier 129.

³² Zitiert bei Tilly (Anm. 31), 136.

³³ F. Braudel, E. Labrousse, P. Renaudin, zit. bei Tilly, 136.

³⁴ In: *Computers and the Humanities* 3 (1969), 31–40.

hebung; Grundlage der Geschichtswissenschaft dagegen sind in ihrer Individualität vorgegebene, oft unvollständige Daten. Während Statistik mit Gesamtheiten rechnet, muß Geschichte von Einzelzeugnissen ausgehen: „The test population is but a single person“ (oder schriftliche Quelle) (S. 36).

An der Schwelle der Umsetzung geschichtlicher Informationen in zahlenmäßige Daten entscheidet sich, ob der inneren Logizität der statistischen Auswertung auch ‚objektive‘ Gültigkeit entspricht. Die Anwendung statischer Methoden allein garantiert keineswegs die Objektivität des Ergebnisses (vgl. demgegenüber Hesberts Sichtweise, etwa wenn er von der „plate-forme objective et solide“³⁵ spricht!). Statistik setzt im Gegenteil ein Vielfaches an Prämissen und Hypothesen über das Ergebnis voraus und ist damit, so Zemsky (S. 37), hochgradig subjektiv.

Und doch kann umgekehrt gerade in dieser – Reflexion erzwingenden – Subjektivität die Chance quantifizierender Geschichtsbetrachtung liegen; denn „damit fällt endgültig die Maske einer historischen Objektivität, die sich angeblich in den Tatsachen birgt und mit diesen zugleich gefunden werde“³⁶.

Genau in diesem aufklärenden Sinne weist Jacques Froger nach, daß Hesberts „vraie méthode critique“, die Anwendung des Mehrheitsprinzips auf Handschriften-Gruppen³⁷, bei aller Statistik und Computerverwendung letztlich eine qualitative Methode sei: „Il est une méthode que Dom Hesbert se défend d'employer: celle du bon manuscrit“³⁸. Denn Grundvoraussetzung für die Anwendung des Mehrheitsprinzips ist, daß es sich um unabhängige Handschriften-Gruppen handelt; unabhängig sind sie jedoch nur dann, wenn sie direkt vom Archetyp abstammen³⁹ – ein *circulus vitiosus*, denn dem Mehrheitsprinzip „manque donc la condition qui est essentielle à sa validité“⁴⁰.

Der von Hesbert so oft verwendete und beschworene Archetyp-Begriff ist der philologischen Textkritik entlehnt, die sich seit Anfang des 19. Jahrhunderts im Zuge von Historismus und Denkmälerausgaben entwickelt hat. Für die Choralforschung nahm bereits André Mocquereau im Vorwort zum zweiten Band der epochalen *Paléographie musicale* (1891) wie selbstverständlich die Grundbegriffe literarischer Textkritik, „Recensio“ und „Emendatio“ (Karl Lachmann) in Anspruch: „... la méthode est très simple & très sûre: elle n'est pas autre que celle qui préside aux travaux préliminaires par lesquels on établit les textes des anciens auteurs avant d'en publier les éditions. (...) Or tout cela est possible aussi bien pour l'oeuvre musicale de Saint Grégoire que pour son oeuvre littéraire“⁴¹.

Im Bereich des Offiziums den Archetyp, also die dem Original am nächsten stehende Textfassung, restituieren zu wollen, impliziert (1) die Annahme eines Originals (vgl. Papst Gregor und die Taube auf zahlreichen Abbildungen in frühen liturgischen Handschriften⁴² sowie den Prolog „Gregorius praesul“⁴³); (2) eine ungestörte und schriftliche Überlieferung; und das meint negativ: keine mündliche Überlieferung der Gesänge mit ihren spezifischen Gesetzen der „reconstruction“ (Treitler⁴⁴) und: keine Redaktion, wie sie jedoch im Fall der Antiphonarüberlieferung für Amalar, Agobard, Helisachar, Berno von Reichenau bezeugt ist.

Schon Anfang des neunten Jahrhunderts blieb bekanntlich Amalar, der karolingische Liturgiker, auf der Suche nach dem verlorenen Archetyp ohne Erfolg. Wie er in seinem *Liber de ordine*

³⁵ CAO VI, 386.

³⁶ F. Furet, *Die quantitative Geschichte und die Konstruktion der historischen Tatsache*, in: C. Honegger (Hrsg.), *Schrift und Materie der Geschichte* (= edition suhrkamp 814), Frankfurt a. M. 1977, 86–107, hier 98.

³⁷ CAO V, 22 A; 22 B.

³⁸ Froger 1980 (Anm. 8), 193.

³⁹ Vgl. dazu bereits Hesbert (!) in: *Pal. mus.* 14 (1936), 72: „La seule indépendance qui soit en jeu, c'est celle qui consiste, pour deux manuscrits ou groupes de manuscrits, à n'avoir pas d'ancêtre commun plus proche que l'archétype lui-même“

⁴⁰ Froger 1980 (Anm. 8), 195.

⁴¹ In: *Pal. mus.* I/2, 13. Vgl. Hesbert in *Pal. mus.* XIV, 78, zur „critique musicale“: „au fond il est bien des points de vue qui lui sont communs avec la critique littéraire“ – Zu Karl Lachmann, mit Jakob Grimm der Begründer der philologischen Editionswissenschaft, s. S. Timpanaro, *Die Entstehung der Lachmannschen Methode*, Hamburg 1971.

⁴² Dazu zusammenfassend und mit Abb. L. Treitler, *Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant*, in: *The Musical Quarterly* 60 (1974), 333–372, hier 334–344. – Vgl. dazu neuerdings H. Schmidt, *Gregorianik – Legende oder Wahrheit?*, in: *Fschr. Hüsch* 1980, 400–411.

⁴³ B. Stäblein, *Gregorius Praesul, der Prolog zum römischen Antiphonale*, in: *Fschr. K. Vötterle*, Kassel 1968, 537–561.

⁴⁴ L. Treitler (Anm. 42).

antiphonarii berichtet, wiesen die drei ihm zugänglichen älteren Antiphonare (zwei römische unterschiedlichen Alters sowie ein fränkisch-gallikanisches Offiziumsbuch) beträchtliche Unterschiede auf: „Quae memorata volumina contuli cum nostris antiphonariis, invenique ea discrepare a nostris non solum in ordine, verum etiam in verbis et multitudine responsorium et antiphonarium, quas nos non cantamus“⁴⁵. Erscheint auf diesem Hintergrund die Prämisse eines Archetyps im Blick auf Repertoire, Anordnung und Textgestalt des „römischen“ Antiphonars zumindest sehr problematisch, so gilt das nicht minder für Aufbau und Zusammensetzung des Buches: Die geschlossenen, nicht gruppierten Responsorien-„Nester“ in den ältesten erhaltenen Quellen, dann auch die getrennte Aufzeichnung von Nokturnantiphonen und -responsorien (etwa im Antiphonar von Mont-Renaud⁴⁶) bezeugen die Genese des Offiziumsantiphonars aus der allmählichen Verschmelzung verschiedener *Libelli*⁴⁷.

Überhaupt ist ja die gesamte Liturgie des Mittelalters gewordene Liturgie, Mischliturgie. Jedes liturgische Manuskript dieser Zeit ist deshalb in seiner je spezifischen Fassung als authentisch anzusehen⁴⁸. Es ist deshalb zu überlegen, ob nicht – grundsätzlich anders als bei der literarischen – bei der liturgischen Textüberlieferung bis hin zur Ausbildung des Hesbertschen „Archétype“ auf den Originalbegriff verzichtet werden muß. Wie die musikalische, so ist auch die liturgische Überlieferung des frühen Mittelalters adäquater mit den Kategorien des „medieval paradigm“⁴⁹ zu sehen und zu beschreiben.

Zu den „in mi“ fundierten Werken aus Palestrinas Offertoriums-Motettenzyklus

von Bernhard Meier, Tübingen

Palestrinas Offertoriums-Motettenzyklus (*Offertoria totius anni*, Rom 1593)¹ – oder, genauer ausgedrückt: die Motetten Nr. 1–32 dieser Sammlung sind in neuerer Zeit mehrfach zum Gegenstand einer auf die Tonart dieser Werke zielenden Untersuchung gemacht worden; und im besonderen sind es die „in mi“ fundierten Offertorien Nr. 9–16, die die Aufmerksamkeit der an Fragen der Modalität des 16. Jahrhunderts Interessierten auf sich gezogen haben. Einhelligkeit besteht nun zwar darüber, daß Palestrina in der Anordnung dieser seiner ersten zweiunddreißig Offertorien einen Zyklus der acht traditionellen Modi zu geben beabsichtigt habe; doch glaubte Carl Dahlhaus, auf Grund der „in mi“ fundierten Werke diese Absicht Palestrinas als bloße Intention erweisen zu können². Eine bei weitem gründlichere Untersuchung von Palestrinas Offertoriums-Zyklus hat sodann Harold S. Powers vorgenommen³. Das Ergebnis dieser Untersuchung ist, in kurzen Worten ausgedrückt: Palestrina hat in seinen Offertorien Nr. 1–32 tatsächlich einen alle acht traditionellen Modi umfassenden Zyklus

⁴⁵ Amalar, *Prologus de ordine antiphonarii*, in: *Amalari episcopi opera liturgica omnia*, ed. J.M. Hanssens (= *Studi e testi*, 138–140), Rom 1948–1950, hier I, 1948, 361. Vgl. dazu zuletzt P. M. Gy, *Le „Corpus Antiphonale Officii“ et les antiphonaires carolingiens*, Beitrag zum *Table Ronde sur l'Antiphonaire de l'office, Colloque international du C. N. R. S. sur Grégoire le Grand*, Chantilly, 19. September 1982 (Kongreßbericht im Druck).

⁴⁶ Ed. *Paléographie musicale*, I/16, Solesmes 1956.

⁴⁷ R. Stephan, *Antiphonarstudien I. Quellen und Studien zur Geschichte des Gesanges im Stundengebet vor der Jahrtausendwende. I. Teil: Die Gesänge des Sanctorale*, Habilitationsschrift, mschr., Göttingen 1962. Hier 107–115. Stephan vermag überzeugend die Existenz folgender Vorlagen zum Antiphonar nachzuweisen: ein dem Wochenpsalterium verpflichtetes eigenes *Antiphonale* (Ferial-, Nokturn-, Laudes- und Vesperrepertoire möglicherweise in getrennten *Libelli*?), das relativ ungegliederte *Nokturn-Responsoriale*, das *Invitatoriale* (Anhang? / eigener *Libellus*?) sowie einen *Libellus* für die *Responsoria brevia*.

⁴⁸ K. Ottosen, *La problématique de l'édition des textes liturgiques latins*, in: *Classica et mediaevalia* (1973), 541–556.

⁴⁹ L. Treitler, *Transmission and the Study of Music History*, in: *Kongreßbericht Berkeley 1977* (Kassel 1982), 202–211, siehe insbesondere das Diagramm des „Medieval paradigm“ auf S. 209.

¹ Ausgabe: *Pierluigi da Palestrina's Werke*, Bd. IX, ed. F. Commer (Leipzig o. J.).

² C. Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Kassel 1968), S. 189f.

³ H. S. Powers, *Modal Representation in Polyphonic Offertories*, in: *Early music history 2: Studies in medieval and early modern music*, ed. I. Fenlon (Cambridge 1982), S. 58–73.

vorgelegt; er hat also bei allen vier Finals – auch bei der Finalis *mi* – zwischen authentischem und plagalem Modus unterschieden; und er hat es erreicht, diesen Unterschied jeweils als real, d. h. als im Hören wahrnehmbar darzustellen. Allerdings hat er, laut Powers, bei den zwei Modi der Finalis *mi*, dem dritten und dem vierten Modus, zur Darstellung des Unterschiedes einen äußerst ungewöhnlichen, nur in zwei anderen Motetten von ihm noch benutzten Weg gewählt. Palestrina unterscheidet nämlich – so Powers – in seinen Offertorien den dritten und den vierten Modus nicht vermittels der sonst üblichen Kriterien – Toncharakter der Finalis, Ambitus von Tenor und Sopran sowie modal typischer Melodik, im besonderen zu Beginn des Werkes –, sondern vermittels unterschiedlicher Lage aller Stimmen und, hieraus sich ergebend, vermittels eines unterschiedlichen Klangcharakters. Den dritten Modus charakterisiert Palestrina in den Offertorien Nr. 9–11, laut Powers, durch eine insgesamt sehr hohe Lage aller Stimmen und einen hieraus resultierenden hellen Klang, den vierten Modus – in den Offertorien Nr. 13–16 – durch eine, bezogen auf *e* bzw. *e'* als Tenor- und Sopran-Finalis, „reguläre“ Lage aller Stimmen und infolgedessen durch einen, verglichen mit den Offertorien Nr. 9–11, tieferen, gleichsam dunkleren Klang. (Die Modalität von Nr. 12 bleibt unbestimmt.)

Powers' Deutung mag auf den ersten Blick bestechen. Bei genauer Prüfung bleibt indessen als verwunderlich bestehen,

1. daß in den dem dritten Modus zugeschriebenen Offertorien Nr. 9–11 Sopran und Tenor, abgesehen vom Anfangston des Soprans in Nr. 9, niemals die Sopran- bzw. die Tenor-Finalis des dritten Modus, *e'* bzw. *e*, erreichen, sondern sich stets in Lagen bewegen, die den Ambitus des dritten Modus nach der Tiefe hin nicht ausfüllen, ihn jedoch, abgesehen vom Sopran in Nr. 9, nach aufwärts ständig überschreiten⁴; ferner
2. daß die Initialmotive der Offertorien Nr. 13–16 – Initialmotive, die, ihres raschen Aufstiegs von *e'* nach *c'* bzw. von *e* nach *c'* wegen, sonst als für den dritten Modus typisch nachzuweisen sind, hier den vierten Modus charakterisieren sollen; und endlich
3. daß ein und dasselbe Initial-Melodiemodell, das in den Offertorien Nr. 13–16 den vierten Modus exponieren soll, zu Beginn des Offertoriums Nr. 9 (im Sopran), der sodann ausschließlich benutzten hohen Lagen aller Stimmen wegen, auch den dritten Modus darzulegen imstande sei.

Soweit Powers' Interpretation und jene Punkte, die an ihr – zunächst rein hypothetisch – Zweifel hervorzurufen vermögen. Stellen wir indessen, ehe wir auf Powers' These näher eingehen, zur besseren Orientierung des Lesers erst einmal die Tonumfänge der Motetten Nr. 9–11 in extenso dar. Das Ambitus-Schema dieser Werke lautet jeweils wie folgt:

Nr. 9 („*Posuisti, Domine*“)⁵

C:	(<i>e'*</i> , <i>g'</i> , <i>gis'</i>)	<i>a'</i> – <i>e'</i> (<i>f''*</i>)
A:	(<i>a</i> , <i>h*</i> , <i>c'</i>)	<i>d'</i> – <i>a'</i> (<i>h'</i> , <i>c''</i>)
T:	(<i>g</i>)	<i>a</i> – <i>a'</i>
Q:	(<i>d*</i> , <i>e</i> , <i>f*</i> , <i>g</i>)	<i>a</i> – <i>e'</i> (<i>f'*</i>)
B:		<i>d</i> – <i>c'</i> (<i>d'*</i>)

Die Schlußkadenz des Werkes liegt auf *e''/e'* (Clausula cantizans im Cantus, Clausula tenorizans im Tenor). Eine gleichartige Binnenkadenz findet sich schon in Takt 33 f.

Nr. 10 („*Deus enim firmavit*“)

C:	(<i>f'*</i> , <i>g'</i> , <i>gis'*</i>)	<i>a'</i> – <i>g''</i>
A:	(<i>a</i> , <i>h</i>)	<i>c'</i> – <i>c'</i>
T:	(<i>g</i>)	<i>a</i> – <i>a'</i>
Q:	(<i>f*</i>)	<i>g/a</i> – <i>g'</i> (<i>a'*</i>)
B:		<i>c</i> – <i>c'/d'</i>

Schlußkadenz: wie in Nr. 9. Gleichartige Binnenkadenz in Takt 12.

⁴ Der als „Barritonans“ bezeichnete Quintus von Nr. 9 nimmt eine Art Mittelstellung zwischen Tenor und Baß ein. In den Offertorien Nr. 10 und 11 sowie in dem später noch zu besprechenden Offertorium Nr. 12 ist der Quintus stets ein zweiter Tenor.

⁵ Zu den im folgenden gebrauchten Abkürzungen: C = Cantus; A = Altus; T = Tenor; Q = Quintus; B = Bassus. Mit einem Sternchen versehene Töne erscheinen jeweils nur einmal im Verlauf der betreffenden Stimme.

Nr. 11 („*Inveni David*“)

C:	(<i>fis'</i>)	$g' - g''$
A:	(g^* , h^*)	$c' - c''$
T:		$g - a'$
Q:	(f^*)	$g - g' (a')$
B:	(<i>c</i>)	$d - c' (d', e'^*)$

Schluß ohne förmliche Kadenz; auch keine Binnenkadenz e''/e' .

Nur für sich betrachtet, stellen Motetten mit solch einer Stimmen-Disposition tatsächlich etwas sehr Befremdliches – um nicht zu sagen: Rätselhaftes – dar; und da sie innerhalb eines nach der Reihenfolge der acht Modi angeordneten Zyklus unmittelbar nach den „in re“ fundierten Werken – genauer noch: nach den im zweiten Modus (transponiert auf d' bzw. d'') stehenden Motetten Nr. 5–8 – erscheinen, muß sich die Vermutung aufdrängen, daß die Motetten Nr. 9–11 eine – allerdings sehr ungewöhnliche – Erscheinungsart des dritten Modus repräsentieren und daß die Motetten Nr. 13–16 folglich als dem vierten Modus – allerdings einer gleich ungewöhnlichen Erscheinungsart desselben – zugehörig anzusehen sind.

Gerade für die uns so sehr befremdenden Motetten Nr. 9–11 besitzen wir jedoch

1. ein gleichartig disponiertes, mit der Bezeichnung seines Modus versehenes Werk und
2. ein auf eben diesen Modus sich beziehendes musiktheoretisches Zeugnis.

Das Werk, von welchem nun die Rede sein soll, ist eines jener Ricercare, in welchen Palestrina, gleich wie in Nr. 1–32 seiner Offertorien und im Zweiten Buch seiner geistlichen Madrigale, die traditionellen acht Modi darstellt: das *Ricercar del Quarto Tono*⁶. Vergleichen wir dieses Werk mit dem ihm vorausgehenden, dem dritten Modus zugewiesenen Ricercar, so bemerken wir schon auf den ersten Blick, daß dem plagalen Modus hier ein insgesamt höherer, dem authentischen Modus ein tiefer liegender Tonraum zugewiesen erscheint. Im einzelnen stellen sich die Stimmen-Dispositionen beider Ricercare dar wie folgt:

*Ricercar del Terzo Tono*⁷

C:	(h^* , c' , d')	$e' - c''/d'' (e'')$
A:	(<i>f</i> , <i>g</i>)	$a - a'$
T:	(<i>c</i>)	$d - c' / d'(e'^*, f^*)$
B:	(F^*)	$G/A - a (h^*, c'^*)$

Schlußkadenz: e'/e

Ricercar del Quarto Tono

C:	(f^* , g')	$a' - g'$
A:	(a^* , h^* , c')	$d'/e' - c'' (d''^*)$
T:		$a - a'$
B:		$d/e - e' (f')$

Schlußkadenz: e''/e' . Binnenkadenzen e''/e' (Duo C/A) bzw. e'/e (Duo T/B) in Takt 46f. bzw. 48f. (= dritt- und zweitletzte Kadenzbildung innerhalb des Werkes)

⁶ Ausgaben: *Pierluigi da Palestrina's Werke*, Bd. XXXII, S. 84ff.; leichter erreichbar in: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Ricercari sopra li tuoni a quattro*; ed. K. G. Fellerer (Mainz o. J., Edition Schott ANT 85), S. 12ff. Dieser Zyklus von Ricercaren ist zwar nur in einer Handschrift des 18. Jahrhunderts erhalten, doch sprechen gewichtige Argumente für die Echtheit der Werke (oder, vorsichtiger ausgedrückt, zumindest für deren Herkunft aus dem Umkreis Palestrinas). Diese Argumente sind: 1. die Unterquint-Beantwortung (e'/a bzw. e'/A) in den Ricercaren des dritten und vierten Modus sowie die Beantwortung g'/c' (bzw. g'/c) im Ricercar des achten Modus, jeweils zu Beginn; Imitationen, die sich bei „modernen“ Meistern des ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhunderts nicht mehr finden (siehe hierzu B. Meier, *Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung*, in: *AfMw* 38, 1981, S. 58–75; speziell für die Instrumentalmusik: *Tonart-Studien zur Instrumentalmusik des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts*, Ms. im Druck); 2. die hohe Stellung, welche im siebten Modus der Kadenz auf *c*, dem Oberquartton der Finalis,

Wir sehen also: Beim *Ricercar del Terzo Tono* handelt es sich um eine normgemäße Disposition der Stimmen: der authentische *mi*-Modus erscheint repräsentiert durch den Sopran und Tenor, und das Initialmotiv durchmißt zumindest im Sopran sogleich den Sext-Tonraum $e'-c''$, real beantwortet aus der Unterquint bzw. Unterdezime durch den Alt und Baß⁸. – Die Stimmen-Disposition des *Ricercar del Quarto Tono* entspricht ihrerseits – besonders deutlich jeweils im Tenor – grundsätzlich der Disposition von Palestrinas Offertorium-Motetten Nr. 9–11; ausgenommen hiervon bleibt nur der Anfang des Offertoriums Nr. 9, dessen Initialmotiv in seiner Melodik und auch im Hinblick auf den Tonraum, in welchem der Sopran und der (lagenmäßig nicht genau bestimmte) „Barritonans“ es vortragen, dem Initialmotiv des *Ricercar del Terzo Tono* gleicht.

„Per analogiam“ können wir also Palestrinas Offertorium-Motetten Nr. 9–11 gleichfalls dem vierten Modus zuweisen; aber einem vierten Modus, der in den tonartlich vorrangigen Stimmen, dem Sopran und Tenor, auf e' bzw. e' fußt. Bezogen auf diese Haupttöne, ist der Ambitus der genannten beiden Stimmen tatsächlich plagal und zueinander grundsätzlich oktav-identisch. (Der Aufstieg des Soprans bis d' begegnet erst in den für virtuose Solostimmen geschriebenen Madrigalen des ausgehenden 16. Jahrhunderts, z. B. bei Luca Marenzio)⁹. Auch die für Palestrinas *Ricercar del Quarto Tono* bezeichnende Exposition der Quartenspecies *mi-la* durch das Exordialmotiv – als $h'-e'$ bzw. $h-e'$ in den modal „herrschenden“, als $e'-a'$ bzw. $e-a$ in den modal „dienenden“ Stimmen: auch diese Exordialmelodik finden wir in Palestrinas Offertorium-Motette Nr. 11¹⁰.

Wir gewahren also durch den Vergleich mit Palestrinas *Ricercar del Quarto Tono*, daß auch in Palestrinas Offertorium-Motetten Nr. 9–11 eine Oberoktav-Transposition des vierten Modus vorliegt. Diese Transposition begegnet zwar äußerst selten¹¹; doch erscheint sie auch in der Musiklehre wenigstens bei einem Autor „expressis notis“ belegt. Man sehe hierzu folgende Darstellung des „Hypophrygius“ im dritten Band von Michael Praetorius' *Syntagma Musicum*¹²:

eingeräumt wird. – Zur Echtheit der Madrigale Palestrinas äußert sich auch D. Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien* (= *Analecta Musicologica*, Bd. 10, Köln und Wien 1970), S. 126. – Zu Palestrinas zweitem Buch geistlicher Madrigale siehe Powers, a. a. O., S. 61.

⁷ Ausgaben: wie Anmerkung 6, jedoch S. 83f. bzw. S. 9ff. In Fellerers Ausgabe eine Quinte höher transponiert; unsere Angaben beziehen sich selbstverständlich auf die originale Lage.

⁸ Etwas abweichend verläuft der Tenor, indem er zunächst nur den Quint-Tonraum $e-h-e$ durchläuft, dann aber in der zweiten Melodiephrase (Takt 8–10) sogleich die Terz $a-c'-a$ zufügt.

⁹ Verwundern könnte vielleicht, daß auch in Palestrinas *Ricercar del Quarto Tono* der Sopran den Ton g'' nicht überschreitet; doch konnten solche in Mensuralnotation aufgezeichnete Ensemblericercare auch vokal ausgeführt werden, und die Komponisten mußten folglich auf die Grenzen der Leistungsfähigkeit von Knaben-Sopranen Rücksicht nehmen. – Als Belege für die Möglichkeit vokaler Ausführung von Ricercaren siehe z. B. die Titel der Drucke Brown 1540₃, 1547₁, 1549₇, 154?₆, 1551₆, 1574₃, 1584₃, 1595₁ und 1596₉.

¹⁰ In Nr. 10 ist die Einleitungs-Imitation (B/Q/A/C/T) aus folgenden Intervall-species gebildet: $a-e / e'-a / a'-e' / e'-a' / a'-e'$; die Quartengattung *la-mi* erscheint hier also, abgesehen vom Tenor (letzter Einsatz), nur in den „dienenden“ Stimmen.

Vorgeführt wird uns in diesem Schema dreimal die „abgekürzte“, d. h. auf die Darstellung des Ambitus von Sopran und Baß sich beschränkende Form der normalen Stimmen-Disposition: zu oberst der Ambitus eines auf die Finalis *e'* (Brevis) bezogenen plagalen Soprans, mit der hier ungewöhnlicherweise den Quartraum *h'–e'*, d. h. zwar eine Quartenspecies *mi–la*, aber die unterhalb der Finalis liegende Quartenspecies umfassenden Repercussio (schwarze Noten)¹³. Der Tenor-Ambitus (*h–e'–h'*) ist sinngemäß zu ergänzen; ebenso, auf Grund des Baß-Ambitus *e–e'*, der Ambitus des Altus (*e'–e'*). Es folgt sodann, hier als Unteroktav-Transposition bezeichnet, die uns geläufige Art des vierten Modus (Finalis *e'* bzw. *e*), zuletzt deren Oberquart-Versetzung „per b-molle“.

Können wir nun, auf Grund der Analogie zu Palestrinas Ricercar und Praetorius' Ambitus-Schema des „per b-durum“ komponierten vierten Modus die uns beschäftigenden Offertoriums-Motetten Nr. 9–11 aus Palestrinas Zyklus gleichfalls dieser Tonart zuweisen, dann folgt hieraus, daß Palestrinas Offertoriums-Motetten Nr. 13–16 dem „normalen“ dritten Modus zugehören, welchen sie durch ihre Stimmen-Disposition und Initialmelodik deutlich kundgeben.

Was zu beantworten noch bleibt, sind die Fragen: Weshalb hat Palestrina bei seinen „in *mi*“ fundierten Offertorien die numerische Reihenfolge der Modi vertauscht? Sodann: Weshalb wählt er für das erste Werk der „*mi*-Gruppe“ einen Anfang, welcher dem sich im Verlauf des Werkes als bald durchsetzenden (oktav-transponierten) vierten Modus nicht entspricht? Und endlich: Welchem Modus dürfte das als einziges Werk der „*mi*-Gruppe“ „per b-molle“ komponierte Offertorium Nr. 12 zugehören?

Um die erste Frage beantworten zu können, müssen wir unsere Offertorien nun auch in größerem Zusammenhang betrachten, und zwar in einem Zusammenhang doppelter Art: demjenigen der Tonarten-Folge und demjenigen der Feste, welchen die Offertoriums-Motetten Nr. 1–11 zugehören. Die für die Adventssonntage bestimmten Offertorien Nr. 1–4 finden wir in einer Tonart komponiert, welche für Palestrina offenbar einen ersten Modus, transponiert um eine Quinte aufwärts, darstellt¹⁴. Gemäß der numerischen Ordnung des Tonartensystems folgt nun diesem ersten, in seinem Affektcharakter „mittleren“ Modus mit den Modi zwei bis vier eine Reihe von Tonarten, die einen ausgesprochen „traurigen“ Affektcharakter tragen und die, wenn sie in ihrer üblichen Lage erschienen – der zweite Modus mit Finalis *g–re*, der dritte und vierte Modus mit Finalis *e* – gerade nach dem in die Oberquinte transponierten ersten Modus ihren „traurigen“ Affektcharakter noch besonders deutlich hervorkehrten. Eben diese Modi zwei bis vier treffen aber zusammen mit einer Festzeit ausgesprochen freudigen Charakters: mit Weihnachten und den in die Weihnachts-Oktav fallenden Heiligenfesten (samt dem Sonntag in der Weihnachts-Oktav) und mit Epiphanie, dem zweiten weihnachtlichen Hauptfest. Palestrina sah sich somit in die Lage versetzt, zwischen beiden, je für sich betrachtet, einander widersprechenden Ordnungen – der vorgegebenen Ordnung des Kirchenjahres und der frei gewählten zyklischen Ordnung der Modi – einen Ausgleich zu suchen. Für Weihnachten selbst und die ersten drei Heiligenfeste der Weihnachts-Oktav (das Fest des heiligen Stephanus, des Evangelisten Johannes und der Unschuldigen Kinder, d. h. für die Tage vom 26. bis zum 28. Dezember) fand er diesen Ausgleich dadurch, daß er zwar den gemäß der numerischen Folge der Tonarten fälligen zweiten Modus zur Komposition der Offertorien Nr. 5–8 wählte, diesen Modus aber um eine Oktave aufwärts transponierte, wodurch dem zweiten Modus, dank des ihm nunmehr eigenen hellen Klages, der „traurige“ Affektcharakter genommen wird¹⁵. Den noch folgenden

¹¹ Powers, a. a. O., S. 70, verweist auf Palestrinas Motetten „*Ardens est cor meum*“ (Werke, Bd. IV, S. 124 ff.) und „*Rex Melchior*“ (ibid., S. 143 ff.). Letztgenanntes Werk stellt jedoch, wie Melodik und Kadenzplan zeigen (man beachte die Vorzugsstellung der Kadenz auf der Tonstufe *d*), einen auf *d''* bzw. *d'* (Sopran bzw. Tenor) transponierten zweiten Modus dar, versehen mit einem irregulären Schluß auf *e*, der durch die Schlußworte des Textes – „*tribulationibus nostris*“ – motiviert ist.

¹² M. Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. III (Wolfenbüttel 1619; Faksimile-Neudruck: *Documenta Musicologica*, Erste Reihe, Bd. XXI, Kassel 1958), S. 37. Die Ziffern 4 und 6 zur Linken bzw. Rechten des Schemas geben die Benennung des Modus nach traditioneller bzw. spät-Zarlinischer Zählung.

¹³ Einen Grund für diese abnorme Lage der Repercussio gibt Praetorius nicht an. Es liegt jedoch nahe zu vermuten, daß die Beschränkung des Sopran-Tonraumes, wie wir sie in Palestrinas Offertorien Nr. 9–11 und in Palestrinas Ricercar *del Quarto Tono* beobachtet haben, und damit die Vermeidung eines über *g'* hinausgehenden Aufstiegs die Ursache bildet.

¹⁴ Hierzu Powers, a. a. O., S. 60 und 78 ff.

¹⁵ Hierzu B. Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie* (Utrecht 1974), S. 371 f. (Zeugnis Orazio Vecchis).

Festen innerhalb der Weihnachts-Oktav (und vielleicht auch dem Fest der Epiphanie) wäre nun, unter „normalen“ Umständen, der dritte Modus zugekommen. Dieser Modus aber hätte, in seiner üblichen Lage belassen, dem nach wie vor freudigen Charakter der Festzeit kaum entsprechen können; und auch bei einer Transposition „per b-molle“ (also auf $a'-mi$ bzw. $a-mi$ im Sopran und Tenor) wäre die Finalis der Offertorien Nr. 9–11 beträchtlich unterhalb derjenigen der Offertorien Nr. 5–8 gelegen. Einen etwa in gleicher Höhe fundierten Modus – und dementsprechend einen gleich hellen Klang der in diesem Modus komponierten Werke – erhält Palestrina jedoch dadurch, daß er in seinen Offertorien Nr. 9–11 von der numerischen Folge der Tonarten abweicht, indem er nicht den dritten, sondern schon den vierten Modus – diesen aber in ungewöhnlich hoher Lage – einführt: ein Verfahren, welches Palestrina, laut eigener Aussage, auch bei der Bearbeitung einstimmiger, von dem Herzog Guglielmo Gonzaga ihm übersandter Chormelodien angewendet hat, um diesen Melodien einen dem vierten Modus an sich nicht eigenen heiteren Affektcharakter zu verleihen¹⁶.

Doch sollte – dies die Antwort auf die zweite Frage, die wir stellten – der auf solche Weise motivierte „Sprung“ vom zweiten hin zum vierten Modus auch nicht allzu kraß in Erscheinung treten; deshalb gibt sich die Offertorium-Motette Nr. 9 zunächst derart, als ob – gemäß der Reihenfolge der Tonarten – ein dritter Modus vorläge, und erst im weiteren Verlauf des Werkes (spätestens etwa von Takt 15 an) enthüllt sich die tatsächlich intendierte Tonart. Nachdem der Hörer nun aber den tatsächlich vorliegenden Modus – den vierten Modus, transponiert um eine Oktave aufwärts – erkannt hat, kann dieser Modus in den Offertorien Nr. 10 und 11 auch zu Beginn schon offen dargeboten werden.

Betrachten wir nun noch das „per b-molle“ komponierte, also auf der Tonstufe $a-mi$ fundierte Offertorium Nr. 12. Es zeigt eine besonders durch die Abweichungen der Tonräume des Soprans und der zwei Tenor-Stimmen nicht ganz eindeutige Disposition:

C:	(f^*)	g'/a'	– $f''(g''^*)$
A:	(a^*, b^*)	c'/d'	– c'
T:	(f)	g/a	– $a'(b'^*)$
Q:	(f^*)	g/a	– a'
B:		c/d	– d'

Weist somit einerseits die Stimmen-Disposition eher auf einen dritten Modus, so ist das ostentativ die Quartenspecies $mi-la-mi$ durchmessende Initialmotiv doch wiederum aus einer speziell dem vierten Modus eigenen Melodiefornel – der Repercussio des vierten Modus – hergeleitet. Angesichts dieser Lage drängt sich die Vermutung auf, daß wir in Nr. 12, gleich wie in Nr. 9, ein „Nahtstück“ vor uns haben, das diesmal aber den Übergang in umgekehrter Richtung – vom vierten Modus hin zum dritten – vermittelt. Wie dem auch sei: bestehen bleibt in jedem Fall, daß wir auch hier noch einmal einen aufwärts transponierten mi -Modus vor uns haben und daß die Stimmen sich, wenn auch bezogen auf eine andere Finalis, auch jetzt noch in ähnlich hoher Lage bewegen wie in den Offertorien Nr. 9–11. – Die nun folgenden Offertorien Nr. 13–16 gehören einer Zeit von liturgisch geringerem Range zu: den Sonntagen zwischen Epiphanie und Septuagesima (einschließlich); hier kann nun der nicht transponierte und somit weniger „heitere“ dritte Modus seinen angemessenen Platz finden.

Modus und liturgischer „Affektcharakter“ werden also – dies das Ergebnis unserer Betrachtungen – bei den in die Zeit von Weihnachten bis Septuagesima fallenden Offertorium-Motetten Palestrinas in zumindest generelle Übereinstimmung gebracht, indem a) den plagalen Modi zwei und vier durch Hoch-Transposition ihr „trauriger“ Affektcharakter genommen wird und indem b) die Modi drei und vier nicht in ihrer „natürlichen“ Reihenfolge, sondern in umgekehrter Folge verwendet werden. Wohl kein Zufall ist auch – dies sei nur mehr kurz erwähnt –, daß in den späteren noch zyklisch angeordneten Offertorien Palestrinas gerade mit dem Ostersonntag, dem höchsten Fest des Kirchenjahres, die Gruppe der im siebten Modus – dem „heitersten“ aller Modi – stehenden Werke beginnt.

¹⁶ Siehe den bereits durch F. X. Haberl (*KmJb* 1, 1886, S. 31) und R. Molitor (*Die Nach-Tridentinische Choral-Reform*, Bd. I, Leipzig 1901, S. 231) mitgeteilten Brief Palestrinas an Herzog Guglielmo Gonzaga. Der uns hier interessierende Satz lautet – in der Übersetzung Molitors: er (sc. Palestrina) habe bei den Choralbearbeitungen, die er anbei übersende, „den Canto fermo bald eine Quinte, bald eine Oktave höher gesetzt, damit er freudiger klinge, was der vierte Ton [= Modus] seiner Natur nach nicht hat“

BERICHTE

Jakob-Stainer-Tagung in Innsbruck vom 30. September bis 2. Oktober 1983

von Rainer Gstrein, Innsbruck

Anläßlich des sich zum 300. Mal jährenden Todestags von Jakob Stainer veranstaltete das Institut für Musikwissenschaft in Innsbruck ein von über 100 Musikwissenschaftlern, Geigenbauern, Instrumentenhändlern und Musikern aus zehn Ländern besuchtes, von Walter Salmen geleitetes Symposium. Die Referate und Diskussionen konzentrierten sich auf drei Schwerpunkte: Leben und Werk Stainers, Streichinstrumentenbau im 17. und 18. Jahrhundert sowie Streichermusik und Spieltechniken zur Zeit Stainers. Als Essenz der zum Teil sehr lebhaft geführten Debatten sei folgendes kurz angedeutet: Die Lebenszeit vor 1646 liegt nach wie vor im Dunkeln, hinsichtlich seiner Ausbildung ergaben sich kaum neue Aspekte, mehrheitlich wurde für Cremona und die Schule Amatis plädiert, neu ist aber die Erwägung, er könne einen Teil seiner Ausbildung in Tirol selbst bei dem nebenberuflich als Instrumentenmacher tätigen Schwazer Pfarrmusiker Simon Gföller absolviert haben. Massiv wurde die Forderung nach systematischer Erschließung und Katalogisierung des Werkes Stainers erhoben, wobei konkret an eine Geigenzettel-Datenbank gedacht wird sowie nach Konstitution eines interdisziplinären Forschungsprogramms unter Einbeziehung von Chemie, Papierkunde, Druckgeschichte und Graphologie.

Als besonders aussichtsreich wurde von mehreren Teilnehmern die Methode der Maßnormbestimmung zur Erlangung gesicherter organologischer Erkenntnisse erachtet, etwa im Sinne der Eruierung eines jedem Geigeninstrument Stainers zugrundeliegenden Rechtecks, das die Feststellung spezifischer Personalkonstanten erleichtert. Besonders eindringlich wurde der terminologische Aspekt diskutiert, da es der Organologie bislang nicht gelungen ist, eine allgemein anerkannte Klassifikation zu entwickeln, die Bezeichnung und Sache verbindlich in Übereinstimmung bringt.

Keine Einigung konnte in wesentlichen Fragen der zeitgenössischen Besetzungspraxis erzielt werden, wobei besonders Bedeutung und Funktion von Viola und Violoncello ungeklärt blieben. Einige der aufgeworfenen Fragen dieses Symposions sollen 1984 im Rahmen einer *Kontrabaß und Baßfunktion* gewidmeten Tagung erneut aufgegriffen werden.

Drittes Europäisches Liszt-Symposion vom 3. bis 7. Oktober 1983 in Eisenstadt

von Gabriela Krombach, Mainz

Das vom European Liszt Centre unter der wissenschaftlichen Leitung von Serge Gut (Paris) veranstaltete Symposion stand angesichts des Wagner-Gedenkjahres unter dem Generalthema *Franz Liszt und Richard Wagner – musikalische und geistesgeschichtliche Grundlage der Neudeutschen Schule*. Grundsätzliches zum Begriff „Neudeutsche Schule“ brachten der Eröffnungsvortrag von Friedrich W. Riedel (Mainz) über *Die Neudeutsche Schule – ein Phänomen der deutschen Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts* sowie die Beiträge von Detlef Altenburg (Detmold) über *Fortschrittsdenken und Zukunftsmusik – zur Kunsttheorie der Neudeutschen Schule* und Serge Gut (Paris) über *Berlioz, Liszt und Wagner: Die französischen Komponenten der Neudeutschen Schule*.

Dem Bereich der geistlichen Musik widmeten sich Winfried Kirsch (Frankfurt) mit einem Referat *Musik zwischen Theater und Kirche: Zur Dramaturgie geistlicher Musik der Neudeutschen Schule*, Frank Reinisch (Köln) mit einem Beitrag über *Liszts Oratorium ‚Die Legende von der Heiligen Elisabeth‘ – ein Gegenentwurf zu ‚Tannhäuser‘ und ‚Lohengrin‘* und Elmar Seidel (Mainz) mit einer Untersuchung *Über die Wirkung der Musik Palestrinas auf das Werk Liszts und Wagners*. Die Frage *Absolute Musik und Programmmusik: Zur Theorie der Instrumentalmusik bei Liszt und Wagner* beschäftigte Peter Ackermann (Frankfurt), während Manfred Kelkel (Straßburg) *Form und Semantik der Symphonischen Dichtung – Wege zur Berg-Symphonie* aufzuzeigen suchte. Liszts Bearbeitungen Wagnerscher und eigener Werke waren Gegenstand der Untersuchungen von Helmut Loos (Bonn) über *Charakteristische Gestaltungsmerkmale der Wagner-Übertragungen Liszts* und Dorothea Redepning (Hamburg) *In memoriam Richard Wagner – Bemerkungen zu einigen späten Kompositionen Franz Liszts*. Rossana Dalmonte (Bologna) verglich *Liszts und Wagners Lieder über Goethes Gedichte*, Gerhard Winkler (Eisenstadt) sprach über *Liszt contra Wagner: Die späten Klavierwerke als Wagner-Kritik*. Über *Modell, Wiederholung, Sequenz. Über Liszts Technik der Intensivierung, mit einer Anmerkung zu Wagner* referierte Dieter Torkewitz (Essen), und Hans Rudolf Jung (Weimar) nahm Stellung *Zu einigen Lebens- und Schaffensproblemen Franz Liszts in den Jahren 1859 bis 1861*.

Als Ergänzung dienten Interpretationen Lisztscher und Wagnerscher Lieder innerhalb der Eröffnungsfeier durch Günther Massenkeil (Bariton) und Monika Hoffmann (Klavier), ferner ein Klavierabend mit Werken von Liszt und Wagner, dargeboten von der Pianistin Jeanette de Boor. Exkursionen ins mittlere Burgenland (Forchtenstein, Landsee, Raiding) und nach Rust am Neusiedler See rundeten das Rahmenprogramm ab. Die Referate des Symposions werden im Band 3 der *Liszt-Studien* erscheinen.

Brahms-Symposion in Kiel vom 6. bis 8. Oktober 1983

von Gero Ehlert, Kiel

Anläßlich des Brahms-Jahres 1983 veranstaltete das Kieler Musikwissenschaftliche Institut ein Symposion, dessen Generalthema *Analytische Studien zum Werk von Johannes Brahms* die Beiträge der Referenten inhaltlich auf Brahms' kompositorisches Schaffen konzentrierte. Dabei ermöglichte der enge Teilnehmerkreis einen intensiven Gedankenaustausch zu speziellen kompositorischen Problemen. Peter Gülke (vormals Weimar) versuchte in seiner umfangreichen Einführung *Sagen und Schweigen bei Brahms. Biographische und analytische Aspekte* das künstlerische Selbstverständnis des Komponisten an Hand seines Œuvre und der Biographie zu definieren.

Die folgenden Beiträge gruppieren sich in zwei Abteilungen, deren erste sich gattungsübergreifenden Fragen widmete. Victor Ravizza (Bern) unterstrich durch seine Betrachtungen *Zur Tonartencharakteristik* den besonderen Stellenwert des c-moll für Brahms' Schaffen: einige seiner zentralen Werke greifen in ihrer Disposition anscheinend bewußt auf diese, durch Beethoven in ihrem Affektgehalt festgelegte Tonart zurück. Reinhold Brinkmann (Berlin) referierte über die *Reprisen bei Brahms* und bestätigte in Form von Beispielen die gravierenden Unterschiede des Repriseneintritts gegenüber dem Expositionsbeginn.

Gegenstand der zweiten Abteilung waren einzelne Gattungen, vorwiegend der Instrumentalmusik. Die *Überlegungen zur Liedanalyse* von Christian Martin Schmidt (Berlin) bezogen sich auf das Beispiel *Mainacht*, op. 43,2. Sein Ansatz verzichtete auf eine Textinterpretation und zielte ausschließlich auf die kompositorische Struktur, um so zunächst zeigen zu können, daß deren Eigenständigkeit innerhalb des Liedes gewahrt wird, d. h. die Musik mehr ist als bloße Reaktion auf den Text. Heinrich W. Schwab (Kiel) sprach über *Die Kompositionen für zwei Gesangstimmen* und stellte innerhalb dieser Werkgruppe eine zielstrebige Entwicklung fest: durch die zunehmende Artifizialisierung ist die Gattung „Duett“ im Endstadium dieses Prozesses für Brahms nicht mehr entwicklungsfähig, sie wird zur Gattung ohne Perspektive. Hermann Danuser (Hannover) äußerte sich zu den *Schumannvariationen op. 9* und wies auf die Polaritäten hin, die sich innerhalb des Stückes

auf verschiedenen kompositorischen Ebenen manifestieren. Klaus-Jürgen Sachs (Erlangen) legte *Zur Konzeption des ersten Satzes aus dem Klaviertrio op. 101* eine detaillierte Analyse vor. Die besonders artifiziiellen und individuellen Züge dieses Werkes bestehen offenbar darin, daß auf dem Wege eines variativen Verfahrens scheinbar kontrastierende Motive der Exposition schließlich synthetisiert werden.

Christoph Wolff (Cambridge, Mass.) vermittelte durch seine *Beobachtungen am Klavierquartett op. 26* einen Eindruck von dessen Entstehungsprozeß. Da das Autograph als verloren gilt, läßt sich die Genese des Werkes nur schwer rekonstruieren, obwohl die Quellenlage ungewöhnlich reichhaltig ist. Wolfram Steinbecks (Kiel) Darlegungen *Liedthematik und symphonischer Prozeß. Zum ersten Satz der II. Symphonie* zeigten, daß ihr „pastoraler Ton“ zwar partiell Einfachheit und Volkstümlichkeit suggeriert, daß sich jedoch unter dieser Oberfläche eine erstaunliche Subtilität verbirgt, derzufolge symphonischer Prozeß tragfähig wird. Friedhelm Krummacher (Kiel) richtete sein Augenmerk auf *Symphonische und motettische Momente im Deutschen Requiem*. Dabei verdeutlichte er, daß die Zusammenstellung der Texte über die bloße motettische Reihung hinausgeht. Vielmehr ist sie den Gestaltungsprinzipien der Instrumentalmusik verpflichtet, deren Präsenz dem Werk die symphonischen Züge sichert. Von den ursprünglich vorgesehenen Beiträgen sind drei wegen Erkrankung von Wulf Konold (*Mendelssohn und Brahms am Beispiel der Klaviermusik*), Wolfgang Ruf (*Die Sextette op. 18 und op. 36. Ein Vergleich*) und Adolf Nowak (*Das Deutsche Requiem und seine Tradition*) ausgefallen; die Referate werden aber bei der Publikation des Tagungsberichtes nicht fehlen.

Resümierend ist festzuhalten, daß die gemeinsame Arbeit eine Reihe neuer analytischer Befunde hervorbrachte, deren Verwertung bei manchen Werkinterpretationen eine Schwerpunktverlagerung zur Folge haben wird. Die Leistungsfähigkeit des Symposions bestand aber nicht nur in der Vermittlung derartiger, bisher durch die Forschung unberücksichtigt gebliebener Aspekte. Vielmehr ergab sich die Gelegenheit, bedingt durch die thematische Konzentration der Veranstaltung, an Hand von Beispielen aus Brahms' Schaffen die Beweiskraft analytischer Methoden zu überprüfen.

Die erste internationale Werkstatt-Tagung zum *Corpus Troporum* in München

von Helmut Hucke, Frankfurt

Mit der Unterstützung des schwedischen Statens Humanistiska Forskningsråd erscheint in der Reihe der *Acta Universitatis Stockholmiensis* seit 1975 das *Corpus Troporum*, eine kritische Ausgabe der Tropentexte. Die Ausgabe schreitet zügig voran – inzwischen liegen vier Bände vor¹ – und sie hat in verschiedenen Disziplinen der Mittelalterforschung das Interesse an der Gattung Tropus geweckt. 1982 hat die European Science Foundation das *Corpus Troporum* in ihr Förderungsprogramm aufgenommen und einen internationalen und interdisziplinären Beirat bestellt. Zur Diskussion interdisziplinärer Aspekte der von der mittellateinischen Philologie initiierten Ausgabe sollen vier internationale Werkstatt-Tagungen veranstaltet werden.

Die erste dieser Werkstatt-Tagungen wurde in Verbindung mit der European Science Foundation von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, der Deutschen Forschungsgemeinschaft und dem *Corpus Troporum* vom 13. bis 15. Oktober 1983 in München veranstaltet. Die lokale Organisation hatte Prof. Dr. Theodor Göllner mit der tatkräftigen Unterstützung von Dr. Hans Schmid übernommen. Das Thema lautete *Literarische und ästhetische Aspekte des Tropus*. Die Stockholmer

¹ *Corpus Troporum I*: Tropes du propre de la messe 1, Cycle de Noël, par l'équipe de recherches sur les tropes placée sous la direction de Ritva Jonsson. *Corpus Troporum II*: Prosules de la messe 1, Tropes de l'alleluja, Edition critique des textes par Olof Marcusson. *Corpus Troporum III*: Tropes du propre de la messe 2, Cycle de Pâques, Edition critique des textes par Gunilla Björkvall, Gunilla Iversen, Ritva Jonsson. *Corpus Troporum IV*: Tropes de l'Agnus Dei, Edition critique suivie d'une étude analytique par Gunilla Iversen. Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia XXI, XXII, XXV und XXVI, Stockholm 1975–1982.

Arbeitsgruppe hatte Materialien versandt, an denen die Diskussion ansetzen sollte. Peter Dronke (Cambridge) entwarf in seinem einleitenden Vortrag eine poetische Typologie des Tropus.

Aber das Konzept der Tagung wurde durch das unerwartet große Interesse von Vertretern verschiedener Disziplinen der Mediävistik gesprengt; es waren mehr als 50 Teilnehmer aus fünfzehn Ländern gekommen, von denen sich mehr als die Hälfte mit einem Referat beteiligten. Die Themen beschränkten sich nicht auf die „literarischen und ästhetischen Aspekte“, es ergab sich ein eindrucksvolles Spektrum des Standes und der Probleme der Tropenforschung. Gunilla Iversen (Stockholm) und Susan Rankin (Cambridge) zeigten am Beispiel des Tropus *Quem quaeritis* exemplarisch auf, wie fruchtbar das Zusammenwirken von Mittellateinischer Philologie und Musikwissenschaft sein kann. Weitere Referate und Diskussionsbeiträge verdeutlichten, wie sehr die verschiedenen Disziplinen aufeinander angewiesen sind.

Es ist den Organisatoren der Tagung besonders zu danken, daß es nicht bei Referaten und Diskussionen blieb. In einem Konzert in der St. Georgskapelle der Residenz gab Konrad Ruhland mit Mitgliedern der Capella antiqua München einen Einblick in die Vielfalt des mittelalterlichen Tropus und zeigte, mit welcher Lebendigkeit und Frische sich diese Stücke musizieren lassen. Das umsichtig zusammengestellte Programm illustrierte zum Teil unmittelbar, was in den Referaten und Diskussionen zur Sprache gekommen war.

In der Schlußsitzung berichteten die Mitarbeiter des *Corpus Troporum* über den Fortgang der Edition und stellten den Entwurf einer Anthologie ausgewählter Tropen vor, die nicht nur für die Mediävisten verschiedener Disziplinen, sondern auch für interessierte Liebhaber bestimmt sein soll. Die Diskussion darüber spitzte sich auf das Problem der Edition der Melodien in einer solchen Anthologie und auf die musikwissenschaftlichen Aspekte des *Corpus Troporum* überhaupt zu. *Musicological Aspects of Trope Research* wird deshalb das Thema der zweiten Werkstatt-Tagung zum *Corpus Troporum* sein, die vom 31. Juli bis 4. August 1984 in Canterbury stattfinden soll.

Musik-Konferenz der Arabischen Liga am 19./20. November 1983 in Kuwait

von Issam El-Mallah, München

Am 19. und 20. November 1983 lud die Abteilung für Gesamtplanung der Arabischen Kultur, die zum Kultur-Departement der Arabischen Liga gehört, über zwanzig Fachleute für arabische Musik zu einem Gedankenaustausch ein. Ziel der Tagung war es, Probleme der einheimischen Musikpflege zu erörtern und Vorschläge zu deren Verbesserung auszuarbeiten. Zu diesem Zweck kamen Musiker, Wissenschaftler, Bibliotheksfachleute und Vertreter der Musikschulen und Konservatorien aus Ägypten, dem Irak, Libyen, Marokko, Kuwait, Qatar, Syrien, Tunesien und der Bundesrepublik Deutschland. Als Gastgeberland trat Kuwait auf, zum einen, weil sich der Sitz dieser Kulturabteilung in Kuwait befindet und zum zweiten, weil der Präsident Abdul-Aziz Hussein gleichzeitig das Amt eines Staatsministers in Kuwait bekleidet.

Die Sitzung begann mit drei allgemein gehaltenen Referaten: *Die Planung der Arabischen Musik* von S. el-Mahdi aus Tunesien, *Studien* von S. Al-Wadi aus Syrien und *Einführung in die Rolle der Musik bei der Planung der Arabischen Kultur* von H. Urebi aus Libyen. Aus der anschließenden Diskussion ist vor allem der Vorschlag Libyens hervorzuheben, im eigenen Land ein „Nationales Zentrum für Forschung und Studien der Arabischen Musik“ zu errichten. Aufgabe dieses Zentrums soll es sein, zur Erhaltung und Verbreitung der traditionellen arabischen Musik beizutragen sowie durch eine spezifisch arabische Musikausbildung der kulturellen Bedrohung auf musikalischem Gebiet durch allzu westliche Einflüsse entgegenzuwirken. Die Teilnehmer an der Konferenz waren sich allerdings daraufhin nicht einig, was denn unter dem Begriff der „Tradition“ in diesem Zusammenhang zu verstehen (S. Al-Hadithi, Irak, und K. Abu el-Magd, Ägypten) und inwieweit es möglich sei, die Entwicklung der arabischen Musik in diesem Rahmen zu beeinflussen (S. El-Kholy, Ägypten).

Weitere Diskussionspunkte waren die Musik im Islam (A. Al-Mufarrig, Kuwait), die Möglichkeit der Einführung eines Urheberrechtsschutzes für arabische Musik (H. Naam'ah, Qatar), die Funktion der Musik in der arabischen Gesellschaft (S. Al-Beiegan, Kuwait), die Rolle der Wissenschaft bei der Musikpflege, die Stärkung des zur Zeit schwer angeschlagenen musikalischen Selbstbewußtseins der arabischen Nationen usw. I. El-Mallah (Bundesrepublik Deutschland) forderte schließlich zur Begründung einer wissenschaftlichen Zeitschrift für arabische Musik sowie einer Schallplattenreihe als Medium der Klangdokumentation auf.

Es bleibt zu hoffen, daß einige der zahlreichen Vorschläge eines Tages in die Realität umgesetzt werden können und nicht alle in irgendwelchen Ministerialschubladen der Vergessenheit anheim fallen.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen Hochschulen*

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

Nachtrag Sommersemester 1984

Kassel. Prof. Dr. H. Rösing: Geschichte des Jazz (mit Seminar) (3) – Musik und ihre Wirkungen. Musikalische Rezeptionsforschung im Überblick (mit Seminar) (3) – Ausgewählte Fragen zur Systematischen Musikwissenschaft und Musikpädagogik (2).

Prof. W. Sons: Politisch engagierte Musik im 20. Jahrhundert (2).

Oldenburg. Prof. G. Becerra-Schmidt: Ü: Sprache und Bewegung als Grundlage musikalischer Artikulation (2) – S und Symposium: „Das sogenannte Schöne“ in der Musik (gem. mit Prof. Dr. U. Günther) (2).

Prof. Dr. U. Günther: S: Musikerziehung im 3. Reich. Ursachen, Folgen, Folgerungen (2).

Prof. Dr. W. Heimann: S: Musikalische Interaktion II: Motive musikalischen Handelns (2).

Hochschul-Ass. Frau Dr. F. Hoffmann: S: Musikpraxis von Frauen 1750–1850 II: Der verlorene Kampf um die Professionalität (2).

Lehrbeauftragt. Frau G. Meyer-Denkmann: Ü: Grenzbereiche in der Musik heute (2).

Prof. Dr. F. Ritzel: S: Einführung in Methoden der Film- und Filmmusikanalyse (I) (2) – S: Hören und Analysieren ausgewählter Musiken aus den Bereichen Kunst- und Populärmusik (2).

Akad. Rat Dr. P. Schleuning: S: Liebeslieder von Mozart, Schubert und Beethoven (2) – S: Entstehung des Öffentlichen Konzerts (2).

Prof. Dr. W. M. Stroh: S: Probleme der musikalischen Akustik. Experimental-Praktikum (2).

Würzburg. Prof. Dr. W. Osthoff: Haupt-S: „Volkslied“ und Kunstmusik von Brahms bis Mahler (2).

Wintersemester 1984/85

Augsburg. Prof. Dr. F. Krautwurst: Mehrstimmige deutsche Musik im Ausgang des Mittelalters (1) – Haupt-S: Die deutschen instrumentenkundlichen Traktate des 16. bis 18. Jahrhunderts (2) – S: Claude Debussys Kammermusik (2) – S: Analyse ausgewählter Sätze von Klaviersonaten Beethovens (2) – Musikwissenschaftliches Kolloquium (gem. mit Akad. Rat Dr. F. Brusniak) (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. W. Plath: Wolfgang Amadeus Mozart, quellen- und stilkundliche Probleme (2).

Basel. Prof. Dr. H. Oesch: Brahms-Probleme (mit Übungen) (2) – Haupt-S: Arbeitsgemeinschaft: Analysen zur Musik des 20. Jahrhunderts (2) – Ethnomuskologie: Die Musik Alt-Amerikas (Maya, Azteken, Inka) (2) – Materialien und Arbeitsweisen (2).

Prof. Dr. W. Arlt: Grund-S I: Übungen zur Musik des Mittelalters (2) – Paläographie der Musik III: Mensurale Aufzeichnungsweisen des 14. und 15. Jahrhunderts (2) – Haupt-S: Musik und Text im Mittelalter (2) – Übungen: Texte und Analysen zum Begriff des „Klassischen“ in der Musik.

Prof. Dr. M. Haas: Haupt-S III: Übungen zur Musikanschauung des Barock (2).

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

Assistent D. Müller: Historische Satzlehre II: Kompositionstechniken und Stilmerkmale in der Musik des 15. und des frühen 16. Jahrhunderts (2).

Priv.-Doz. Dr. U. Rauchfleisch: Ausgewählte Kapitel der Musikpsychologie (1).

Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: Arbeitsgemeinschaft: Beethovens Klaviersonaten (2).

N.N.: Arbeitsgemeinschaft zur indischen Musik: Der tabla und seine Musik (2).

Bayreuth. Es liegen keine Meldungen vor.

Berlin. *Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. T. Kneif: Geschichte der Sonatenform (2) – Pros: Die Pariser Große Oper (2) – Haupt-S: Das Lied im 20. Jahrhundert (2) – Kolloquium: Die Musikanschauung der Enzyklopädisten (2).

Dr. Chr.-M. Schmidt: Pros: Die isorhythmische Motette (2).

Prof. Dr. R. Stephan: Bruckner – Wolf – Mahler (4) – Haupt-S: „Lulu“ von Berg (2) – Doktoranden-Kolloquium (n. V.).

Lehrbeauftragt. R. Damm: Ü: Orpheus-Vertonungen von Monteverdi bis Krenek (3).

N.N.: Grund-Kurs: Musikalische Paläographie: Trecento-Notation (2).

N.N.: Pros: Gregorianik – Die Messen und Officium der Weihnacht (2).

Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. J. Kuckertz: Volksmusik und Stammesmusik in Indien (2) – Haupt-S: Indische Musik auf Schallplatten (2) – Pros: Metrum und Trommelspiel in der indischen Musik (2).
Dr. R. Schumacher: Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft (2) – Grund-Kurs: Transkription I (2).

Frau Dr. S. Ziegler: Haupt-S: Totenklagen in Südost-Europa (2).

Dr. U. Wegner: Ü: Musik und Musikausübung aus der Sicht des Islam (2).

Berlin. *Technische Universität.* Prof. Dr. C. Dahlhaus: Dramaturgie der Oper (2) – Haupt-S: Das Spätwerk Robert Schumanns (2) – Pros: Thema und thematische Arbeit (2).

Frau Prof. Dr. H. de la Motte: Ästhetische Theorien der Avantgarde (2) – Pros: Instrumentation und Form (2) – S: Motivation und musikalische Leistung (4) – Doktoranden-Kolloquium (n. V.).

Dr. T. M. Langner: Musik und Musikpflege zu Beginn des 20. Jahrhunderts (2).

Dr. M. Zimmermann: Pros: Mozarts Opern bis „Idomeneo“ (gem. mit Frau Dr. S. Leopold) (2).

Frau Dr. S. Leopold: Pros: Ostinato-Komposition seit Monteverdi (2).

Dr. M. Zenck: Luigi Nono (2) – S zur Vorlesung (2).

Bern. Prof. Dr. St. Kunze: Grundlinien der Musikgeschichte III: 19. und 20. Jahrhundert (2) – S: Heinrich Schütz (2) – Pros: Zur Methode verstehender Interpretation (an ausgewählten Werken) (2) – Kolloquium: Nationalbewußtsein in Geschichte, Literatur und Musik (2).

Priv.-Doz. Dr. V. Ravizza: S: Untersuchungen zur Sonatensatzform im 19. Jahrhundert (Sinfonie) (2) – Arbeitsgemeinschaft: Mahlers Musik im Spiegel neuer Literatur (2).

Prof. Dr. W. Arlt: Anfänge und frühe Entwicklung der musikalischen Schrift im Abendland (2).

Dr. P. Ross: Musikalische Rezeptionsforschung II (2).

Dr. J. Maehder: Grand Opéra und Drame lyrique – Zur Geschichte der französischen Oper im 19. Jahrhundert (2).

Bochum. Prof. Dr. H. Becker: Richard Strauss: Das dramatische Werk (2) – Haupt-S: Das Instrumentalwerk von Richard Strauss (2) – Doktoranden-Kolloquium (n. V.).

Dr. Chr. Ahrens: Geschichte der Blechblasinstrumente (2) – Pros: Formstrukturen außereuropäischer Musik (2) – Ü: Europäische Volksmusik (2).

Dr. W. Voigt: Programmatische Züge in der Musik seit dem Madrigalismus (2) – Pros: Grundlagen der elektroakustischen Musikübertragung (2) – Pros: Entwicklung und Gestaltungsprinzipien der elektronischen Musik (2).

Frau Dr. A. Kurzhals-Reuter: Ü: Musikbibliographie (2).

W. Winterhager: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – Pros: Gattungen mittelalterlicher Musik (2).

Bonn. Prof. Dr. G. Massenkeil: Musikgeschichte II. Die Musik von 1450 bis 1700 (2) – Haupt-S: Die Oratorien Georg Friedrich Händels (2) – Haupt-S: Das Sololied des 20. Jahrhunderts (1) – Doktoranden-Kolloquium (2).

Prof. Dr. S. Kross: Bachs Kantatenwerk (für Hörer aller Fakultäten) (2) – Einführung in die Musikpsychologie (2) – Grund-S: Musikwissenschaftliche Methodik und Bibliographie (2) – Haupt-S: Stilkritische Analyse von „Erfolgs“-Werken des späten 19. Jahrhunderts als Ansatz zu einer Typologie (2).

Prof. Dr. M. Vogel: Musik im Zeitalter des Biedermeier (2) – Haupt-S: Problematische Epochenbegriffe (2) – Haupt-S: Seminar zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft (2) – Grund-S: Übung im kanonischen Rechnen (1).

Prof. Dr. E. Platen: Haupt-S: Die zyklische Form. Thematische Einheit mehrsätziger Kompositionen (2) – Grund-S: Grundlagen der Formenlehre (2).

Dr. R. Cadenbach: Grund-S: Probleme der Skizzenforschung (2).

Dr. H. Loos: Grund-S: Die Klavierübertragungen Franz Liszts (2).

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. A. Forchert: Zyklische Vertonungen der Messe im 15. und 16. Jahrhundert (2) – Haupt-S: Musikästhetik im 19. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. G. Allroggen: Das Frühwerk Igor Strawinskys (2) – Haupt-S: Zur Entwicklung der nachbarocken Instrumentalmusik in Deutschland (2) – Pros: Das Verhältnis von Musik und Sprache, dargestellt an ausgewählten Vertonungen von Heinrich Schütz (2) – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. D. Altenburg: Allgemeine Musikgeschichte I (2) – Haupt-S: Deutsche romantische Oper (2) – Pros: Palestrina und die Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (2) – Pros: Das Liedschaffen Franz Schuberts (2).

W. Werbeck, M. A.: Ü: Paläographische Übung: Weiße Mensuralnotation (2) – Ü: Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts II (2).

Düsseldorf. Prof. Dr. H. Kirchmeyer: Geschichte der Musikkritik vom Ausgang des 18. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (2) – S: Interdependenzanalysen im Zusammenhang mit Richard Wagners „Tannhäuser“ (2).

Eichstätt. Prof. Dr. H. Unverricht: Geschichte der Musik II: Von der Vorklassik bis zur Spätromantik (2) – Pros: Notationskunde: Mensuralnotation und Tabulaturen (mit Übung) (2) – Haupt-S: Die musikphilologische Arbeitsweise (2) – Ü: Tonsysteme, Temperaturen und moderne Tonbestimmungen als Grundlagen und Probleme der systematischen Musikwissenschaft (2).

Dr. A. Gerstmeier: Ü: Analyse ausgewählter Kammermusikwerke von Franz Schubert (2).

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr. M. Ruhnke: Die Epoche der Niederländer (2) – Pros: Lektüre musiktheoretischer Schriften (2) – Haupt-S: Musik und Rhetorik (3) – Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. K.-J. Sachs) (2).

Prof. Dr. K.-J. Sachs: Die Sonate nach Beethoven (1) – Mittel-S: Übungen zur Sonate nach Beethoven (2) – Joseph Haydns Schöpfung (1) – Haupt-S: Das Bühnenwerk Carl Orffs (gem. mit der theaterwiss. Abteilung) (2).

Dr. K. Schlager: Repetitorium. Musikgeschichte im 17. und 18. Jahrhundert (2) – Pros: Formenlehre des Chorals (2) – Ü: Handschriften-Inventarisierung (2).

Th. Röder, M. A.: Pros: Musiksoziologie (gem. mit dem Institut für Soziologie) (2) – Pros: Ars-Nova und Trecento-Notation (2).

Frankfurt. Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Forschungsfreisemester.

Prof. Dr. K. Hortschansky: Musikgeschichte im Überblick III: 17. und 18. Jahrhundert (3) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Frau A. Bingmann, M. A.) (2) – S: Die Chanson im 15. und 16. Jahrhundert (3) – Ober-Seminar für Examenskandidaten (2).

Prof. Dr. W. Kirsch: Geschichte des Operneinaktors (2) – S: Katholische Kirchenmusik im 19. Jahrhundert (2) – S: Texte zur Ästhetik der Neuen Musik nach 1945 (2) – Ober-Seminar für Examenskandidaten: Besprechung wissenschaftlicher Arbeitsmethoden (2).

Prof. Dr. H. Hucke: S: Kontrafaktur, Parodie und Bearbeitung in der Musik des Mittelalters (2).

Chr. Ridil: Ü: Einführung in die musikalische Analyse (2) – Pros: Die Anwendung der Sonatenhauptsatzform in den Klaviersonaten Mozarts (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. P. Cahn: S: Geschichte des Klaviertrios (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Sandner: S: Die Geschichte der populären amerikanischen Musik im 19. und 20. Jahrhundert (2).

Freiburg i. Br. Priv.-Doz. Dr. P. Andraschke: Musik im Mittelalter I (2) – S: Drama und Libretto (2).

Prof. Dr. R. Dammann: Musik im Mittelalter (2) – S: Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke (2) – S: Christian Gottfried Krause: „Von der Musikalischen Poesie“ (Lektüreseminar) (2) – S: Haydn: Klaviersonaten (2).

Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: S: Einführung in die Musikgeschichte (2) – S: Beethovens Klaviersonaten (2) – S: Entwurf einer Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2).

Dr. A. Riethmüller: S: Spätstil Schuberts (Instrumentalmusik) (2) – S: Historische Musikwissenschaft und Ethnomusicologie (2).

Priv.-Doz. Dr. W. Ruf: S: Robert Schumann (2).

Prof. Dr. P. Gradenwitz: S: Mittelalterliches Mysterienspiel und Benjamin Britzens „Jünglinge im Feuerofen“ (n. V.).

Lehrbeauftragt. Dr. Chr. v. Blumröder: S: Zur Terminologie musikalischer Analyse (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Frobenius: S: Hanns Eisler (2).

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

Lehrbeauftragt. Prof. H.-P. Haller: S: Grundlagen des Musikhörens (2).

Freiburg i. Ue. Prof. L. F. Tagliavini: Die romantische italienische Oper (2) – Probleme der Aufführungspraxis (1) – Die französischen Chanson. Quellenforschung (1) – Kriterien und Methoden der Musikwissenschaft (1).

- Prof. J. Stenzl: Musikgeschichte III: Beethovens Klaviersonaten (1) – Einführung in die Musikwissenschaft (1).
- Gießen.** Prof. Dr. E. Jost: Forschungsfreiemester.
- Prof. Dr. E. Kötter: Pros: Funktionelle Musik (2) – Pros: Einführung in die Musikpsychologie (2) – S: Musik um 1900 (Ives, Satie, Skrjabin) (2) – S: Übungen zur italienischen Oper des 19. Jahrhunderts (2).
- Prof. Dr. P. Nitsche: Pros: Musikästhetik im 19. und 20. Jahrhundert (2) – S: Geschichte der Kompositionslehre (2) – S: Thomas Mann: Musik, Literatur, Musikliteratur (gem. mit Prof. Dr. Karthaus) (2).
- Prof. Dr. W. Pape: Forschungsfreiemester.
- Prof. Dr. E. Reimer: Pros: Grundlagen der Historischen Musikwissenschaft (2) – Pros: Die bürgerliche Musikkultur Deutschlands im 19. Jahrhundert (2) – S: Musikalische Analyse: Klavierstücke von Mendelssohn und Schumann (2) – S: Hanns Eisler. Theorie und Praxis der politischen Musik (2).
- OSTR i. H. G. Ritter: Pros: Einführung in Oratorien und Passionen von Schütz, Händel und Bach (2).
- M. Clemens, Wiss. Mitarb.: S: Neuere empirische Untersuchungen in der Musikpsychologie und Musiksoziologie (2).
- Göttingen.** Prof. Dr. R. Brandl: Einführung in die Musik Ost- und Südasiens (2) – S: Probleme der Mehrstimmigkeit in außereuropäischer Musik (2) – Pros: Musikethnologische Analyse (2) – Arbeitsgemeinschaft: Dokumentation des Musiklebens in Niedersachsen I (2).
- Frau Prof. Dr. U. Günther: S: Quellenkunde und Editionstechnik zur Musik des 14. Jahrhunderts (2) – S: Geschichte der Variation (2) – Ü: Modal- und Mensuralnotation (Notationskunde III) (2) – Arbeitsgemeinschaft: Anleitung zu selbständigen wissenschaftlichen Arbeiten (2).
- Prof. Dr. M. Staehelin: Zur Wirkungsgeschichte J. S. Bachs im 19. Jahrhundert (1) – S: Kirchenmusikalische Restauration im 19. Jahrhundert (2) – S: Musik des 17. und 18. Jahrhunderts (2) – Ü: Theoretikerlektüre – „Musica getuscht“ von Sebastian Virdung (1) – Ü: Analyse von Werken der jüngeren Musikgeschichte (2).
- U. Konrad: Pros: Einführung in die Historische Musikwissenschaft – Geschichte, Arbeitsmethoden, Bibliographie (2) – Ü: Allgemeine Musiklehre (2).
- Prof. Dr. W. Boetticher: Die romantische Oper in Deutschland von C. M. v. Weber bis R. Wagner (2) – Ü: Analyse und Stilkritik der letzten Streichquartette L. v. Beethovens (2) – Doktoranden-Kolloquium (2).
- Prof. Dr. R. Fanselau: Ü: Kompositionstheorie im 20. Jahrhundert (2).
- Dr. M. Morawska-Büngeler: Ü: Ausgewählte Kapitel zur musikalischen Akustik (2).
- Frau Dr. B. Suchla: Ü: Theoretikerlektüre: Das einstimmige weltliche Lied des Mittelalters IV (2).
- Graz.** Prof. Dr. R. Flotzinger: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – S zur Vorlesung (2) – Kolloquium für Diplomanden und Dissertanten (2).
- Prof. C. Nemeth: Opernwerkstatt. Das Entstehen einer Opernproduktion (1).
- Prof. Dr. W. Suppan: Die Musik Außer-Europas I: Die alten Hochkulturen (2) – Exkursion im Bartók-Archivum/Budapest.
- Lehrbeauftragt. Dr. A. Mauerhofer: Musikethnologie I (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar (2).
- Dr. W. Jauk: Systematische Musikwissenschaft I (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum (2).
- Frau Dr. I. Schubert: Musikwissenschaftliches Pros I: Bibliographie (2) – Musikhistorisches Pros I: Projektarbeit (2).
- Dr. J.-H. Lederer: Musikgeschichte III (2) – Notationskunde I (2).
- Hamburg.** *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. C. Floros: Haupt-S: Anton Bruckner (3) – Seminar für Doktoranden und Magistranden (2) – Ü: Notationskunde I, Quadrat- und Modalnotation (3).
- Prof. Dr. H. J. Marx: Haupt-S: Staatsmotetten der Renaissance (3) – Pros: Das „Wohltemperierte Clavier“ von Bach (3) – Seminar für Doktoranden und Magistranden (2).
- Prof. Dr. W. Dömling: Ü: Werkanalyse I (3) – Ü: Gregorianik (3).
- Priv.-Doz. Dr. P. Petersen: Haupt-S: Die Dramatisierung narrativer Texte und ihre mediale Transformation am Beispiel von H. W. Henzes Arbeiten für Bühne und Film (gem. mit Prof. Dr. J. Krogoll) (3) – Pros: Tonsysteme in der Musik des 20. Jahrhunderts (3) – Kolloquium: Schriften zur musikalischen Analyse (2).
- Dr. H. Kohlhase: Ü: Das Liedschaffen Robert Schumanns (2).
- Prof. Dr. W. Hochstein: Ü: Generalbaß (2).
- Prof. J. Jürgens: Ü: Heinrich Schütz II (2).
- Dr. M. Wang: Die chinesische Musikanschauung (mit Kolloquium) (2).
- Systematische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. V. Karbusicky: Musik und Literatur (Vorlesung und Kolloquium gem. mit Prof. Dr. K. Neumann) (2) – Haupt-S: Der Strukturalismus in der Musikauffassung (2) – Pros: Einführung in die Musikästhetik (2) – Kolloquium für Doktoranden und Magistranden (1) – Ü: Musikpsychologische Methoden und Techniken (2).
- Prof. Dr. A. Schneider: Zur Geschichte und Soziologie der Rockmusik I (2) – Haupt-S: Fortschritte und Tendenzen der Musiktheorie (2) – Pros: Einführung in die Ethnoorganologie (2) – Kolloquium: Aktuelle Fragen der Musikethnologie und der Vergleichenden Musikwissenschaft (2).

- Dr. W. Thies: Ü: Musikalische Akustik (2) – Ü: Der Computer als Musikinstrument (mit Praktikum) (2).
 Dr. A. Beurmann: Ü: Analoge und digitale Synthesizer. Basiskurs für Anfänger (2).
 Frau Dr. S. Wiehler-Schneider: Ü: Literatur zur Nordindischen Musik (in westlichen Sprachen) (1) – Ü: Arbeitsmethoden und Techniken in der Musikethnologie (1).
 Dr. H. J. Herbort: Ü: Analyse, Interpretation, Wert, Urteil als Voraussetzung für eine Musikkritik.
Hannover. Prof. Dr. K.-E. Behne. Einführung in die Systematische Musikwissenschaft (2) – Massengesellschaft – Massenmedien – Massenmusik (2) – Examenskolloquium (2).
 Prof. Dr. H. Danuser: Grundzüge der musikalischen Rezeptionsästhetik (1) – Haupt-S: Übungen zur Rezeptionsästhetik (2) – Pros: Studien zur musikalischen Vortragslehre seit dem 18. Jahrhundert (2) – S: Theorien der musikalischen Form (2).
 Prof. Dr. G. Katzenberger: Die Musik seit Mitte des 19. Jahrhunderts (1) – Übung zur Vorlesung (mit Beispielen) (1) – S: Die Instrumentalmusik von Bach und Händel im Vergleich (2).
 Dr. W. Konold: S: Das Vokalwerk Georg Friedrich Händels – Geschichte und Aufführungspraxis (gem. mit H. Rovatkay) (2).
 Prof. Dr. H. Kühn: Romantische Musik im Überblick. Von der „Missa solemnis“ zu den „Gurre-Liedern“ (1) – S: Liederzyklen/Liederkreise. Von Beethoven bis Schönberg (2) – S: Aufführungspraxis heute I: Mittelalter und Renaissance, untersucht und recherchiert an der Schallplattenedition „Reflexe. Stationen europäischer Musik“ (2).
Heidelberg. Prof. Dr. H. Schneider: Die Anfänge der Neuen Musik (2) – Pros: Einführung in die Analyse (2) – S: Das Oratorium des 18. Jahrhunderts (2) – Kolloquium für Examenskandidaten (2).
 Priv.-Doz. Dr. A. Riethmüller: Geschichte der Musikästhetik in Deutschland (2) – Pros: Die sprachliche Darstellung musikalischer Sachverhalte (2) – S: Beethoven. 9. Symphonie und Missa Solemnis (2) – Kolloquium: Aristoxenos – Begründer der Musikwissenschaft? (2).
 Priv.-Doz. Dr. M. Bielitz: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – S: Musiktheorie im 15. und 16. Jahrhundert (2).
 Dr. G. Morche: S: Übungen zur Kirchenmusik Claudio Monteverdis (2).
 Frau Dr. S. Ziegler: S: Musik in der Türkei (2).
Innsbruck. Prof. Dr. W. Salmen: Musik der antiken Hochkulturen (2) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – S: Programmusik (3) – Konversatorium (4).
 Lehrbeauftragt. Dr. B. Sarosi: Volksmusik in Ungarn (2) – S: Volksmusikinstrumente des Balkan (3).
 Lehrbeauftragt. Dr. G. Andergassen: Kontrapunkt I – Linearität 16.–20. Jahrhundert (2) – Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts (2).
 Lehrbeauftragt. Pater Dr. K. Gschwend: Gregorianik (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. G. Schneider: Afro-amerikanische Musik (2) – Tabulaturen (2).
 Lehrbeauftragt. Ch. Kratzenstein: Norddeutsche Orgelmusik (2).
 Lehrbeauftragt. Doz. Dr. E. Waibl: Geist der Moderne (2).
Karlsruhe. Prof. Dr. S. Schmalzriedt: Anton Bruckner (2) – S: Französischer und italienischer Stil in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts (2) – S: Musikästhetik und Musiktheorie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (2) – Ü: Einführung in den Gregorianischen Choral (2).
 Prof. Dr. U. Michels: Beethoven und seine Zeit (2) – Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (2) – S: Das Oratorium der Klassik (2) – Ober-S: Brahms-Lieder (2).
 Prof. Dr. K. Schweizer: Instrumentenkunde, Instrumentation, Aufführungspraxis (mit Übung zur Vorlesung) (2) – Musik des 20. Jahrhunderts. Teil II (von 1945 bis zur Gegenwart) (mit Übung zur Vorlesung) (2) – S: Alban Berg (2).
 Lehrbeauftragt. J. Krebs: Ü: Neueste Tendenzen in der Musik. Zur Analyse von Kompositionen der letzten zehn Jahre II (2).
Kassel. Prof. Dr. A. Nowak: Musik in Deutschland 1600–1750 (2) – S: Einführung in die historische Analyse (2) – S: Musiktheoretische Texte des 20. Jahrhunderts (2).
 Prof. Dr. H. Rösing: Forschungsfreisemester.
 Prof. W. Sons: S: Musik im 20. Jahrhundert (2).
 U. Götte: S: Musik zwischen „U“ und „E“ (2).
 Th. Phleps: S: Theodor W. Adornos Kritik der Zwölftontechnik – zur Diskrepanz zwischen ihren Maßstäben und ihrem Gegenstand (2).
 H. Bruhn: S: Musikpsychologie: Wahrnehmung und Erleben von Musik (2).
Kiel. Prof. Dr. F. Krummacher: Forschungsfreisemester.
 Dr. Chr. Berger: S: J. S. Bachs Klavierkonzerte (2) – S: Einführung in die Musikwissenschaft (1) (Veranstaltung am Institut für Schulmusik in Lübeck).

Prof. Dr. A. Edler: Die Musik des 16. Jahrhunderts (1) – S: Übung: Ausgewählte Musikstücke des 16. Jahrhunderts (1) – S: Ausgewählte Kapitel der Musikästhetik im 18. und 19. Jahrhundert (2) – Kolloquium für Schulmusiker (1) (Alle Veranstaltungen am Institut für Schulmusik in Lübeck) – S: Mussorgskij und die russische Musik des 19. Jahrhunderts (2).

Wiss. Dir. Dr. W. Pfannkuch: S: Das Streichquartett bei Mozart und Haydn (2) – S: Alban Berg: Lulu (3).

Prof. Dr. F. Reckow: Jean Baptiste Lully (2) – S: Aufzeichnungsweisen von Musik im frühen und hohen Mittelalter (2) – S: Einführung in Liturgie und liturgischen Gesang des Mittelalters (2).

Prof. Dr. H. W. Schwab: Musikgeschichte: 1750–1814 (1) – S: Das 18. Jahrhundert in der Musikgeschichtsschreibung (2) – Besprechung schriftlicher Arbeiten (2).

Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer: S: Probleme der Bach-Rezeption (Veranstaltung am Institut für Schulmusik in Lübeck) (2).

Prof. Dr. W. Steinbeck: Claudio Monteverdi und der stile nuovo (1) – S: Übungen zum Werk Claudio Monteverdis (2) – S: Einführung in die musikalische Analyse (2).

Prof. Dr. A. Edler, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. F. Krummacher, Prof. Dr. F. Reckow, Prof. Dr. H. W. Schwab, Prof. Dr. W. Steinbeck: Doktorandenkolloquium (2, 14täglich).

Dr. Chr. Berger, Prof. Dr. A. Edler, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. F. Krummacher, Wiss. Dir. Dr. W. Pfannkuch, Prof. Dr. F. Reckow, Prof. Dr. H. W. Schwab, Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer, Prof. Dr. W. Steinbeck: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (2, 14täglich).

Köln. Prof. Dr. K. W. Niemöller: Die Romantik in der Musik und Robert Schumann als ihr Exponent (2) – Pros: Die Opern Mozarts (2) – Haupt-S: Improvisation, Quellenwerke und aufführungspraktische Ausprägungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart (gem. mit Dr. D. Gutknecht) (2).

Prof. Dr. D. Kämper: Die italienische Musik des 20. Jahrhunderts (2) – Pros: Frühe Musik für Tasteninstrumente (14.–16. Jahrhundert) – Haupt-S: Pierre Boulez: Kompositionen und Schriften (2).

Prof. Dr. H. Schmidt: Palestrina und seine Zeit (2) – Pros: Haydn–Mozart–Beethoven in der Anschauung des 19. Jahrhunderts (2) – Haupt-S: Musik des Mittelmeerraumes (gem. mit Prof. Dr. R. Günther) (2).

Dr. U. Tank: Ü: Einführung in die Instrumentalkunde (2).

Dr. M. Gervink: Paläographische Ü: Mensuralnotation (2).

Prof. Dr. R. Günther: Die Musik Japans: Tradition in der Moderne, II (2) – Haupt-S: Musik des Mittelmeerraumes (2) – Transkriptionsübung (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Dr. B. Schmidt-Wrenger: Pros: Musik der melanesischen Inseln (2).

Prof. Dr. J. Fricke: Grundlagen der musikalischen Hörwahrnehmung (2) – Pros: Akustik der Musikinstrumente (2) – Haupt-S: Tonsysteme und Praxis der Intonation innerhalb und außerhalb Europas (2) – Kolloquium für Fortgeschrittene: Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft (1).

Mainz. Prof. Dr. Chr. H. Mahling: Schütz–Händel–Bach (2) – Pros: Einführung in die musikalische Terminologie (2) – S: Alban Berg (2) – Forschungs-S (nur auf besondere Einladung): Studien zu Opern Verdis (22.–26.10.1984, gem. mit Prof. Dr. M. Dick, Prof. Dr. W. Fröhlich, Prof. Dr. P. Petrobelli, Prof. Dr. K. Ringger) – Ober-S: Die Musikergestalt in der Erzählliteratur (gem. mit Prof. Dr. H. Fritz, Prof. Dr. M. Schuler, Prof. Dr. E. Seidel, Dr. K. Oehl) (2) – Ü: Editionspraxis musikalischer Werke III (gem. mit Dr. K. Oehl und L. Friedrich) (2).

Prof. Dr. F. W. Riedel: Die Musik des Spätbarock (2) – S: Der Symbolismus in der Musik um 1900 (2) – Ober-S: Musikästhetisches Schrifttum der Aufklärung: Mattheson, Scheibe, Gottsched (für Doktoranden, Magistranden und Staatsexamenskandidaten; mit stilkundlichen Übungen) (2) – Ü: Kammermusik der Bach-Söhne und -Schüler I (2).

Prof. Dr. M. Schuler: Ü: Notationskunde I: Modal- und Mensuralnotation (2).

Prof. Dr. R. Walter: Ü: Formenlehre: Die Sonatenformen (1).

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

N.N.: Ü: Gregorianischer Choral. Ordinarium und Proprium der Messe. Mit Übungen (1).

Marburg. Prof. Dr. W. Seidel: Mozarts Opern (für Hörer aller Fachbereiche) (2) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – S: Zur Opera buffa (2) – Forschungsseminar: Klassik-Probleme (1) – Kolloquium: Besprechung eigener Arbeiten und neuer Literatur (1).

Prof. Dr. H. Heussner: Forschungsfreiemester.

Prof. Dr. M. Weyer: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik I (2).

Dr. N. Dietrich: Pros: Johann Sebastian Bach. „Die Kunst der Fuge“ (2).

Dr. D. Rexroth: S: Der junge Paul Hindemith und die Situation der Neuen Musik nach dem 1. Weltkrieg (2).

München. Prof. Dr. Th. Göllner: Die Notre-Dame-Schule und die Anfänge der schriftlichen Komposition (2) – Pros: Zum Thema der Vorlesung (2) – Haupt-S: Heinrich Schütz (2) – Ober-S: (gem. mit Prof. Dr. J. Eppelsheim, Prof. Dr. R. Bockholdt) (2, 14täglich).

Prof. Dr. R. Bockholdt: Johann Sebastian Bachs Instrumentalmusik (2) – Haupt-S: Mozarts Klavierkonzerte (2).

Prof. Dr. J. Eppelsheim: Musikinstrumente und instrumentales Musizieren 1600–1900, II (2) – Ü: Partitur und Orchester (ausgewählte Beispiele) (3).

Priv.-Doz. Dr. M. H. Schmid: Ü: Arcangelo Corelli (2).

Priv.-Doz. Dr. M. Danckwardt: Johann Sebastian Bachs Motetten (1) – Ü: Die Kammermusik Claude Debussys (2).

Akad. Dir. Dr. R. Schlötterer: Ü: Palestrinasatz I (3) – Ü: Béla Bartók als Musikethnologe (2) – Ü: Giuseppe Verdi, Messa da Requiem (2) – Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe (3).

Akad. Rat Dr. R. Nowotny: Ü: Guillaume de Machaut: Weltliche Werke. Übung mit Aufführungsversuchen (3).

Akad. Rat a. Z. Dr. I. El-Mallah: Ü: Grundelemente der arabischen Musik (2) – Ü: Die Sängerin Umm Kaltum als Spiegel der arabischen Musikgeschichte bis zum 20. Jahrhundert (2) – Ü: Einführungskurs für Anfangssemester (2).

B. Edelmann, M. A.: Ü: Die Invention (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Ü: Die Musica Enchiriadis und ihre Überlieferung (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schulz: Ü: György Ligeti und Witold Lutosławski (2).

W. Brunner: Gesellschaftstanz in Deutschland um 1800 (2).

F. Büttner, M. A.: Ü: Notation im 13. Jahrhundert (mit Aufführungsversuchen) (gem. mit B. Schmid, M. A.) (2).

Münster. Frau Prof. Dr. M. E. Brockhoff: Neue Musik I (1900–1950) (2) – S: Übungen zur Vorlesung (2) – Haupt-S: Richard Wagner „Parsifal“ (gem. mit Prof. Dr. E. Heftrich) (2) – Haupts-S: Forschungsseminar zur Computermusik (Fortsetzung) (gem. mit Dr. W. A. Slaby) (2).

Prof. Dr. W. Voigt: Ü: Grundlagen der elektroakustischen Musikübertragung (2).

Frau Dr. U. Götze: Ü: Musikgeschichte im Überblick I (2) – Ü: Einführung in die Methode der strukturwissenschaftlichen Darstellung von Tonsätzen (2) – Haupt-S: Musikästhetik des 19. Jahrhunderts (2).

Dr. D. Riehm: S: Merkmale historischer Kompositionsstile (2).

Dr. M. Witte: Ü: Grundfragen der Notation. Einführung und Tabulaturen (2) – Haupt-S: Die Sinfonik W. A. Mozarts (2).

Oldenburg. Akad. Rat Dr. N. Knolle: Ü: Musikzeitschriften der Rockszene (2).

Lehrbeauftragt. Dr. A. Lüderwaldt: Ü: Musikalische Sozialisation, Erziehung und Schulung in außereuropäischen Kulturen (2).

Lehrbeauftragt. W. Meyberg: Ü: Theorie und Praxis der Musiktherapie (2).

Prof. Dr. F. Ritzel: Ü: Musik und Film II (2) – Ü: Live Model Song Slides – Analyse und Produktion von Diaserien als Musikillustration (gem. mit Prof. Dr. D. Hoffmann) (2).

Akad. Rat Dr. P. Schleuning: Ü: Liebeslieder von Mozart, Beethoven und Schubert (2) – Ü: Analysen von Fugen, 18. und 19. Jahrhundert (2) – Ü: „Zukunftsmusik“ und „Absolute Musik“. Gegenpositionen in der Musik des 19. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. F. Ritzel).

Lehrbeauftragt. G. Walter: Ü: Sozialgeschichte des Blues und Jazz (2).

N. N.: Ü: Musikästhetik – Historische Positionen und alternative Überlegungen (2).

N. N.: Inhalte und Methoden der Musikpsychologie mit ausgewählten Experimenten (2).

Osnabrück. Akad. Rat B. Enders: S: Unterrichtsbezogene Analyse ausgewählter sinfonischer Werke osteuropäischer Komponisten (2).

Prof. Dr. W. Heise: S: Modelle einer nichtszeneischen Operndarstellung: The Beggar's Opera.

Prof. Dr. I. Henning: S: Die Instrumentalschule als musikdidaktischer Spiegel ihrer Zeit.

Prof. Dr. H.-Ch. Schmidt: S: Zur Ästhetik von Musik in Film und Hörspiel (2) –

Prof. Dr. S. Schutte: S: Schönberg und Strawinsky (2) – S: Herkunft und gesellschaftliche Funktion der Unterhaltungsmusik in Deutschland zwischen 1850 und dem Ende der Weimarer Republik (2).

Passau. Frau Prof. Dr. I. Stampfl: Von der Gregorianik des Mittelalters zur Elektronik des 20. Jahrhunderts (2) – Pros: Das Musikerleben des vorschulpflichtigen Kindes (2) – Haupt-S: Phänomene des musikalischen Hörens (2).

Regensburg. Im Wintersemester 84/85 finden keine Vorlesungen statt.

Saarbrücken. Prof. Dr. E. Apfel: Beurlaubt.

Prof. Dr. W. Braun: Romantische Klaviermusik (2) – Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik (2) – S: Klaviermusik 1830–1860: „Kleinmeister“ (2) – Seminar für Doktoranden (gem. mit Prof. Dr. W. Müller-Blattau) (2).

Prof. Dr. W. Müller-Blattau: Heinrich Schütz, Leben und Werk (2) – Pros II: Zur Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 (2) – Musikwissenschaft und Rundfunk (gem. mit W. Korb) (2).

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

Salzburg. Prof. Dr. G. Croll: Pros: Notationskunde II: Mensuralnotation und Einführung in die Analyse (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. M. Flothuis: Aspekte von „Pelléas et Mélisande“ (Maeterlinck – Fauré, Debussy, Schönberg, Sibelius) (2) – Kolloquium zur Vorlesung (2) – S: Mahler-Aspekte (2).

Prof. Dr. F. Födermayr: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft III (2) – Geschichte der Country Music I (1).

Prof. Dr. G. Gruber: Musikgeschichte Österreichs von 1919 bis zur Gegenwart (2) – S: Musikalische Rhetorik in der deutschen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts (2).

Frau Dr. S. Dahms: Pros: Geschichte der Opernästhetik (2).

Dr. P. R. Frieberger: Pros: Elementare Einführung in die Gregorianik (Quadratnotation und ausgewählte Kapitel der Choralgeschichte) (2).

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

Dr. S. Mauser: Pros: Einführung in die Analyse I (2).

Dr. N. Nagler: Pros: Einführung in die Musiksoziologie (2).

Dr. G. Walterskirchen: Pros: Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formen und Gattungen (2).

Mag. P. Widensky: Pros: Aufführungspraxis an Tasteninstrumenten der Renaissance und des Frühbarock (2).

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

P. Radauer: Algorithmische Komposition und Klangsynthese mit dem Computer (gem. mit dem Institut für Mathematik – Zentrum für elektronische Datenverarbeitung).

Salzburg. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. W. Roscher: Rezeptionsästhetik und Rezeptionsdidaktik der Musik (2) – Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik der Musik (2) – Dissertantenseminar (2) – S: Musikinterpretation, Musizierpraxis, Musikcurriculum (gem. mit Dr. P. M. Krakauer) (2) – S: Problemgeschichte der Musikpädagogik und ihre Reflexe in der Gegenwartspraxis (gem. mit Mag. B. Hemetsberger und Mag. E. Lachinger) (2).

Tübingen. Prof. Dr. G. von Dadelsen: J. S. Bach (1).

Prof. Dr. W. Dürr: S: Musikalische Editionstechnik (2).

Prof. Dr. A. Feil: Außereuropäische und europäische Musik: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft (2) – S: Seminar zur Vorlesung (2) – S: Echtheitsfragen bei den Wiener Klassikern (2).

Priv.-Doz. Dr. Th. Kohlhasse: S: Tschaikowskys Orchesterwerke über literarische Stoffe (2) – S: Litterae significativae in den frühen Neumen-Codices (2).

Prof. Dr. B. Meier: Forschungsfreiemester.

Prof. Dr. U. Siegele: Musikgeschichte III (1600–1750) (3) – S: Grundkurs Musiktheorie: Christoph Bernhard (2).

UMD Dr. A. Sumski: S: Instrumentation im modernen Symphonieorchester: Mussorgsky – Ravel, Bilder einer Ausstellung (1).

Wien. Prof. Dr. O. Wessely: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Dissertantenseminar (2) – Giovanni Pierluigi da Palestrina (4).

Prof. Dr. F. Födermayr: Die Musik Indiens I (2) – Grundlagen der vergl.-system. Musikwissenschaft I (2) – Vergl.-musikwissenschaftliches Pros III (2) – Dissertanten-Kolloquium (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar (2).

Prof. Dr. W. Pass: Musik des Mittelalters I (2) – Dissertantenseminar (2) – Paläographie für Musikwissenschaft (2) – Interdisziplinäres Literaturkonversatorium (1) – Bestimmen und Bewerten von Musikwerken (1) – Wissenschaftliche Arbeiten (2).

N.N.: Musik und Sprache in mittellateinischen Hymnen I (2) – Hymnen als historische Quellen I (2) – Vergleichende Motivgeschichte mittelalterlicher Dichtung I (2).

Prof. Dr. Hannick: Denkmäler des byzantinischen Kirchengesangs (2).

Univ.-Doz. DDr. J. Angerer: Einführung in die einstimmige Musik des Mittelalters (Westkirchen) und die Semiologia Gregoriana I (1) – Einführung in die musikalisch-liturgische Handschriftenkunde I (2).

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

Univ.-Doz. Dr. L. Kantner: Italienische Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (2) – Gaetano Donizetti und seine Zeit (2).

Univ.-Doz. Dr. Th. Antonicek: Musikwissenschaftliches Pros I (2) – Instrumentalkonzerte des Barock (2) – Entstehung und Frühgeschichte der Oper (2).

Prof. Klein: Philosophisch-musikwissenschaftliches Konversatorium (gem. mit Univ.-Doz. Dr. Th. Antonicek) (2).

Univ.-Doz. Dr. H. Seifert: Johann Joseph Fux II (1) – Einführung in die Methoden der musikalischen Analyse I (2) – Dissertantenseminar (1).

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

Univ.-Doz. Dr. E. Schwarz-Haselauer: Einführung in die Musiksoziologie I (2) – Musiksoziologisches Seminar I (2).

Lektor Dr. K. Schnürl: Notationskunde III (2) – Notationskunde I (2).

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

Lektor Prof. F. Schleiffelder: Musiktheorie I (2).

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

Lektor Dr. G. Stradner: Spielpraxis und Instrumentarium bei alter Musik I (2).

Lektor Dr. G. F. Messner: Ethnomusikologische Übungen III. Analyse und Transkription (2).

Lektor Dr. Schüller: Vergl.-musikwissenschaftliches Pros I (2).

Lektor Dr. G. Haas: Historisch-musikwissenschaftliches Pros I (2).

Lektor Dr. Angerer: Historisch-musikwissenschaftliches Pros I (2).

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

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

Lektor Dr. J. Kubik: Einführung in die Volksmusik der West- und Ostslawen (2).

Lektor Dr. Kowar: Ethnomusicologie in Beispielen I (2).

Wien. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. F. C. Heller: Probleme der musikalischen Stilkunde (2) – Geschichte und Ästhetik der Fuge (2) – S: Idylle und Kampf, musikalische Sujets (2) – Musik nach 1945 (2).

Prof. Dr. G. Scholz: Methoden der Musikanalytik (2) – S: Programmusik: der Niederschlag außermusikalischer Ideen im musikalischen Resultat (2) – S: Die „Vorklassik“: Problematik der Definition und Abgrenzung; Auswirkungen auf die sogenannte klassisch-romantische Musikepoche (2) – Dissertantenseminar (2).

Prof. K. Blaukopf: Probleme der Musiksoziologie (2) – Systeme der Musiksoziologie (2) S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens (2).

Würzburg. Prof. Dr. W. Osthoff: Stationen der Musikgeschichte 1777–1785 (2) – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenkandidaten) (2) – Haupt-S: Gluck (2) – Ü: Musikalische Terminologie und Musik um 1750 (Quantz) (2).

Prof. Dr. M. Just: Forschungsfreisemester.

Dr. R. Wiesend, M. A.: Ü: Mozarts Serenaden (2) – Musikhistorischer Kurs: Die Musik zur Zeit Haydns und Mozarts (1).

Lehrbeauftragt. Frau Dr. F. Dangel-Hofmann: Ü: zur Messenkomposition in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. H. K. H. Lange: Angewandte Harmonik – Harmonikale Akustik (2).

Wuppertal. Prof. Dr. W. Breig: Forschungsfreisemester.

Prof. D. Hinney: Einführung in die Volksliedkunde (2) – S: Die Symphonien Anton Bruckners (2).

Dr. E. Fischer: Pros: Musikgeschichte im Überblick IV: Die Musik des 20. Jahrhunderts (2) – Pros: Musik und Musikleben in den europäischen Kulturzentren des 18. Jahrhunderts (2).

Dr. A. Jerrentrup: Pros: Einführung in die musikalische Analyse: Instrumentalsoli in Jazz- und Rockmusik (2) – Pros: Komponist und Gesellschaft (2).

Frau Dr. Chr. Nauck-Börner: Pros: Theorien des Musiklernens (2).

Zürich. Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Musiktheater im 20. Jahrhundert (2) – Pros: Einführung in die Musikästhetik (2) – S: Arnold Schönberg (2).

Prof. Dr. M. Lütolf: Aspekte des gregorianischen Chorals (1) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft I (1) – Musikalische Aufzeichnungen der Antike und des Mittelalters: Ein- und frühe Mehrstimmigkeit (2) – S: Musikgeschichtliche, editionstechnische und aufführungspraktische Fragen zur Triosonate des 17. Jahrhunderts (gem. mit Dr. B. Billeter) (3).

Prof. Dr. H. Conradin: Kolloquium zu Wagners Spätschriften (gem. mit Dr. D. Baumann) (1).

Dr. D. Baumann: Ü: Akustik und Instrumentenkunde (2).

Dr. A. Mayeda: Ü: Analyse außereuropäischer Musik. Einführung und Übungen (1).

Dr. A. Godel: Ü: Formanalyse (2).

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

H. U. Lehmann: Ü: Kontrapunkt (2) – Pros: Analyse ausgewählter Beispiele aus der Neueren Musik (2).

P. Wettstein: Ü: Analytisches Musikhören I (1).

BESPRECHUNGEN

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

In der Festschrift zum 70. Geburtstag von Laurence Picken, an der sich Autoren aus der ganzen Welt beteiligten, spiegeln sich die wissenschaftlichen Anliegen und Methoden des bedeutenden Ethnomusikologen. Die neun Beiträge stehen unter dem Motto „Musik und Tradition“, versuchen also nicht primär das Individuelle, sondern die geschichtliche Bedingtheit musikalischer Kreation zu begreifen. Es zeigt sich hier auch die ganze Breite des Arbeitsbereichs von Laurence Picken, des Autors und akademischen Lehrers: geographisch befassen sich die Aufsätze mit Japan, Korea, China, Burma, Zentral-Asien, Indien, Gambia und dem anglosächsischen England, zeitlich mit Phänomenen zwischen dem 5. Jahrhundert und der Gegenwart. Bedauerlicherweise hält die Cambridger Schule bei all ihren Publikationen bei der Umschrift chinesischer Wörter am Pinyin-System fest, während der Großteil asiatischer und westlicher Autoren sich der Methode von Wide-Giles bedient.

Jonathan Condit vermag in *Two Song-dynasty Chinese tunes preserved in Korea* via Tabulaturen die koreanischen Fassungen chinesischer Melodien des 15. und 16. Jahrhunderts zu erkennen. Gegenüber den importierten chinesischen Originalen handelt es sich bereits um ornamentierte und erweiterte Versionen. Nach Picken's Kriterien gelingt es Condit überzeugend, bei zwei Melodien die wahrscheinliche Struktur der Fassungen des 11. Jahrhunderts zu rekonstruieren. Sehr subtil werden sodann an jüngeren Quellen bis hinauf in unser Jahrhundert der zunehmende Koreanisierungsprozeß und die Verlangsamung der Melodie aufgezeigt, die das Chinesische schließlich fast ganz in den Hintergrund drängen. Allan Marett zeigt dasselbe Phänomen anhand der ältesten japanischen Flötentabulatur (996 n. Chr.) auf: Die heute außer Gebrauch gekommene Suite *Banshiki Sangun* sowie *Shōenraku* – zwei T'ang-Melodien, vom Verfasser in Tran-

skription vorgelegt – haben im Verlaufe der Zeit eine dermaßen eingreifende Verwandlung erfahren, daß sie nichts Chinesisches mehr an sich haben. Erreicht wurde diese Ent-Sinisierung durch eine massive Verlangsamung des Vortragstempos, der die ehemals komplizierte metrische Struktur zum Opfer fiel und die gar dazu führte, daß die gelangte Melodie als solche nicht mehr zu erkennen ist.

Rembrandt Wolpert demonstriert den Prozeß der japanischen Rezeption chinesischer T'ang-Musik (*Tōgaku*) an Manuskripten für die Laute. Seit dem 12. Jahrhundert läßt sich im japanischen Lautenrepertoire anhand der schriftlichen Tradierung kaum ein Wandel feststellen; der chinesische Charakter der Melodien, wie er sich in den Aufzeichnungsweisen offenbart, würde aber eine um vieles raschere Wiedergabe erfordern als dies heute in der Praxis der Fall ist. So wurde auch der japanischen Lautenmelodie die chinesische Qualität durch Zerdehnung genommen. Yoko Mitani zeigt in *Some melodic features of Chinese qin music*, wie die chinesische Langhalszither ch'in trotz Notation über Jahrhunderte hinweg in sich wandelnder Weise musikalisch eingesetzt wurde, denn von den Melodien für dieses Soloinstrument ist nicht viel mehr als ein Gerüst aufgezeichnet. Auch in metrischer und rhythmischer Hinsicht lebt das ch'in-Spiel von der Ästhetik des jeweiligen Spielers. Trotz Aufzeichnungen ließ jede Zeit gemäß dem sich wandelnden Musikdenken spezifische Ausprägungen solistischer Zithermusik entstehen.

Richard Widdess demonstriert im Gegensatz dazu, wie in Nordindien musikalische Formen bei nur spärlicher schriftlicher Fixierung über Jahrhunderte hinweg verhältnismäßig stabil bleiben können (*Aspects of form in North Indian ālāp and dhrupad*). Die im 13. Jahrhundert von Śārṅgadeva erstmals beschriebene Form des *rāgālāp* entstammt und lebt von Improvisationstechniken. Der große Enzyklopädist des 13. Jahrhunderts beschreibt die Improvisationsformen als identisch mit den heutigen, nur sind seine Beispiele kürzer. Die gleichfalls von Śārṅgadeva beschriebenen *drupad*-Kompositionen und der

Vergleich mit ihrer rezenten vierteiligen Form (A B A' + B) legt nahe, daß sich in der nordindischen Vokalform wie auch in der *rāga*-Entfaltung im *ālāp*-Teil zumindest 600 Jahre alte Traditionen erhalten haben. Lucy Durán untersucht das Verhältnis von Thema (*kumbengo*) und Variation (*birimintingo*) im Rahmen der Musik für kora (Harfen-Laute) von Gambia und stellt fest, daß es sich bei den Stücken dieses Repertoires um individuell geprägte Varianten tradierter Strukturen handelt, die nur gerade als Gerüste von Melodien zu betrachten sind. Mit der Frühgeschichte dreier Instrumente befassen sich die letzten drei Beiträge. Harvey Turnbull diskutiert die Funktion von Plektren, Reibstöcken und Bogen im Zusammenhang mit Lauten des alten Zentral-Asien; die ausgewiesene Burma-Spezialistin Muriel C. Williamson befaßt sich mit der Ikonographie birmesischer Bogenharfen (saung-gauk), von der wir seit dem 7. Jahrhundert bildliche Zeugnisse besitzen; und Graeme Lawson schließlich vergleicht frühe europäische Harfen und Leiern (9. Jahrhundert) unter sich und mit antiken Beispielen.

Eine Festschrift, die dem Geehrten zur Ehre gereicht, und die in unmittelbarem Anschluß an Forschungsarbeiten Laurence Pickens die Forschung vorantreibt.
(Juli 1982)

Hans Oesch

Musica Italiana del Primo Novecento „La Generazione dell'80“. Atti del Convegno Firenze 9-10-11 maggio 1980. A cura di Fiamma NICOLodi. Firenze; Leo S. Olschki-Editore MCMLXXXI. 444 S. (*Historiae Musicae Cultores. Biblioteca XXXV.*)

Es war eine glückliche Idee, die geschichtliche Situation der um 1880 geborenen Generation – u. a. Alfano, Ballila Pratella, Casella, Malipiero, Pizzetti, Russolo, Torre Franca, Wolf-Ferrari, Zandonai – in einem Convegno darzustellen und dafür außer dem Moderator Roman Vlad eine Reihe von Komponisten, Musikwissenschaftlern, Musikschriftstellern und Kritikern zu gewinnen, die noch in persönlichem Kontakt mit dieser Generation war. Offenbar um jede Einseitigkeit zu vermeiden, war auch Berio eingeladen worden, der im ersten Referat erklärte: „Ich bin kein Musikhistoriker und habe kein großes Interesse für die sogenannte Generation der 80er Jahre . . . Meine musikalischen Beziehungen sind sehr

schwach und ungenau und es macht mir Mühe, sie zu erkennen. Mir scheint es jedoch sicher, daß meine musikalischen Wurzeln nicht in ihr liegen.“

Den aus der Sicht des deutschen Sprachraums interessantesten und gewichtigsten Beitrag (62 Seiten) leistete die Herausgeberin mit *Su alcuni aspetti dei festival tra le due guerre*, der sich auf umfangreiche Quellenforschungen stützte (u. a. Segreteria Particolare del Duce, Archive Gatti, Malipiero, Pizzetti sowie Archivio Casella, das sich im persönlichen Besitze der Autorin, einer Enkelin von Casella, befindet). Im Archivio Storico Arti Contemporanee Venezia gelang es ihr, sechs zum größten Teil unveröffentlichte Briefe Alban Bergs aufzufinden, die im Anhang im Original und in einer einwandfreien italienischen Übersetzung Nicolodis geboten sind. Über das von Dent inaugurierte Fest der SIMC von 1923 schrieb Malipiero an Gatti: „È scandaloso il programma di Salisburgo. Lasciamo andare i 14 austro-tedeschi, ma 7 francesi, 2 inglesi, 2 russi, 2 ungheresi, tutti con opere considerevoli, contra due italiani con 4 pezzettini! Busoni non si può considerare italiano!“ Damit ist die Stellung Busonis zwischen den Nationen angesprochen, der sich in sieben ebenfalls veröffentlichten Briefen wütend verteidigt. An Casella schrieb er am 21. Juli 1923 „Abito la Germania, dove non faccio altro che combattere per l'italianismo nella musica; e voi ‚Italiani‘ in Italia, esultate Strauss, Stravinsky, Debussy! Insultate Puccini (Torre Franca hatte 1910 vom ‚morbus melodramaticus‘ geschrieben und ging so weit zu erklären ‚il Puccini non è musicista‘!) rinnegate Verdi, e vi prostrate – a Roma – dinanzi a delle mediocrità tedesche . . .“ und an Gatti im gleichen Jahre „Fu una infezione . . . per addormentarsi ai suoni della Passione di Bach (grand'opera, ma contraria alla nostra razza ed ai nostri gusti cattolici) . . .“.

Die Unzufriedenheit mit der Programmgestaltung führte zur Einrichtung einer Biennale in Venedig, für die sich Mussolini sehr interessierte. Er übernahm den Ehrenschatz, wohnte 1934 einer Aufführung von *Così fan tutte* unter Krauss mit dem Ensemble der Wiener Staatsoper und den Wiener Philharmonikern bei und hatte die Absicht, *Die Frau ohne Schatten* in Italien bekannt zu machen. Der Berg-Biograph, Webern-Experte und Mussolini-Übersetzer Willi Reich bestätigte die „erstaunlichen Fachkenntnisse“ auf musikalischen Gebieten des „gütigen und

liebenswürdigen Menschen Mussolini“ (Wiener Reichspost 4. Oktober 1934). Dazu mag der faschistische Abgeordnete Adriano Lualdi beigetragen haben, der als Komponist, guter Dirigent und sehr guter Organisator Präsident des venezianischen Unternehmens wurde. Von ihm erbat Berg im Februar 1934, ein undatiertes Schreiben, „möglichst bald nach Venedig zu kommen zum Zweck von Besprechungen und Vorarbeiten wegen der Aufführung meines Werks beim Festival“, das er aber nur benutzen wollte, um von seinem Kärntner Landhaus „im Falle des Ausbruches solcher Unruhen über die sehr nahe italienische Grenze zu gehen“.

Berg hatte für das Programm von 1934 die *Lyrische Suite* vorgeschlagen und dazu das Kolisch-Quartett. „Die Herren spielen das – wie fast alles –, auswendig“, das heißt ohne Noten, spielen es ganz unvergleichlich schön und überzeugend und haben es weit über 50mal öffentlich aufgeführt“ (Brief an Lualdi 28. Juli 1933). Damit verstieß er gegen das Reglement, weil dieses Stück – allerdings ohne sein Wissen – bereits in Mailand und Florenz gespielt worden war. In einem sechs Seiten langen Brief an Malipiero (10. April 1934) legte er die näheren Umstände dar und sagte darin: „Ich höre ja hier so viel Musik aus Mailand und Rom und stelle meinen Radio-Apparat, wann ich Zeit habe, so gerne auf diese geliebten Wellen ein, wie ich gerne die Wiener Welle vermeide“. Berg war damals auf Wien nicht sehr gut zu sprechen, am 17. Juli 1934 heißt es in einem Brief an Malipiero: „Dieser Vermutung entspräche ja auch die Weigerung der Wiener Philharmoniker, die ‚Wozzeck‘-Stücke in Venedig zu spielen.“ Malipiero war ein großer Verehrer von Berg „che è il più grande fra i musicisti della sua scuola e vorrei anche dire l'unico...“ (Brief an Lualdi vom 20. Juli 1934). Es kam dann zur Aufführung der Wein-Arie und Berg schreibt an Lualdi in entwaffnender Offenheit: „... daß ich leider, leider ganz unmöglich meine Arie dirigieren kann. Ich habe noch nie im Leben dirigiert, und was für einen Berufsdirigenten ein Leichtes wäre, würde – ständ ich am Pult – zu einer Katastrophe werden“ (28. August 1934). Er schlug Scherchen vor, der die Uraufführung dirigiert hatte.

Die übrigen Beiträge sind unterschiedlich im Gewicht, sie behandeln u. a. Alfano, Respighi, Torrefranca, Malipiero, Pizzetti, d'Annunzio, das Ballett, Klaviermusik. Interessante Daten erfährt man über den Aufbau des Orchesterlebens in

Rom (R. Melomelli, *Sul Rinnovamento della Vita Musicale Romana*). Erst 1895 konnte der Präsident der Accademia di S. Cecilia regelmäßige Konzerte einrichten, die sich 1908 im Augustum fortsetzten. Die Tradition des ganz auf die Oper ausgerichteten italienischen Musiklebens erwies sich als großes Hindernis, ebenso das Fehlen leistungsfähiger Oratorienchöre. Das Brahms-*Requiem* wurde erst 1899 aufgeführt, die *Missa solennis* 1924, die *Matthäus-Passion* 1932. Aber dank der Energie Molinaris erklangen seit etwa 1910 die meisten Orchesterwerke bald nach ihrer Entstehung, und Casella, der 1915 nach neunzehnjährigem Aufenthalt in Paris in die Heimat zurückkehrte, gab der Kammermusikpflege einen starken Auftrieb.

Bei der Lektüre stößt man auf hübsche Formulierungen, so auf einen Satz Casellas „Sotto il sole di Roma, l'impressionismo non era possibile“ oder auf jenen Rat, den Malipiero schon 1915 einem Schüler über Schönbergs *Pierrot lunaire* gab „È molto interessante ed un musicista la deve conoscere, ma . . . non fidarti troppo“, oder man amüsiert sich über Wortbildungen wie „Gesamtkunstwerkista“.

Der Convegno wurde ergänzt durch eine Ausstellung *Musica italiana del primo Novecento. La Generazione dell'80*, die von der Herausgeberin dieses Bandes eingerichtet und vom 9. Mai bis 14. Juni gezeigt wurde (Katalog Firenze 1980, Coppini).

(Juni 1982)

Walter Kolneder

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

Das Verzeichnis des musikalischen Nachlasses von Carl Philipp Emanuel Bach ist der Forschung seit der Neuausgabe durch Heinrich Miesner (*Bach-Jahrbuch* 1938–1940/48) als aufschlußreiche Quelle zur Werküberlieferung des Komponisten geläufig. Sein Wert liegt in den authentischen Informationen über die Kompositionen des Bach-Sohnes und über zahlreiche Manuskripte, die er von seinem Vater geerbt hatte, darunter das Alt-Bachische Archiv. Musikwissenschaftliches Interesse verdienen außerdem eine Anzahl aus dem Besitz Bachs stammender Kompositionen anderer Meister sowie eine grö-

bere Bildnissammlung. Eine entscheidende Hilfe zur Identifizierung bieten die Incipits der Instrumentalwerke.

So überrascht der wohlgelungene Versuch des Herausgebers kaum, mit verfeinerten Methoden bibliographischer Forschung die ältere Arbeit von Miesner zu ergänzen und mehrere Fehldeutungen zu korrigieren, zumal der thematische Bach-Katalog von Alfred Wotquenne (Leipzig 1905, Nachdruck Wiesbaden 1965 und 1972) zahlreiche Werke überhaupt nicht registriert oder aber dem Komponisten irrtümlich zuweist. Der Wert des neuen Reprints besteht daher nicht nur in einem ausführlichen Vorwort des Herausgebers, welcher zur Bedeutung und zur Form des Nachlaßverzeichnisses Stellung nimmt, sondern in einer Fülle von bemerkenswerten quellenkritischen Anmerkungen (S. 143–155) mit neuen Erkenntnissen zur Identifizierung verschiedener Werke. Ihre Berechtigung zum Wiederabdruck erhält die Publikation darüber hinaus durch minuziös angefertigte Register mit wertvollen, auf Wotquennes thematischen Katalog bezogenen Konkordanzen sämtlicher Nummern des Nachlaßverzeichnisses (S. 157–163). Eine eigene umfangreiche Konkordanz ist dem im Augenblick modernsten, von Eugene Helm verfaßten Bach-Verzeichnis im neuen *Grove* gewidmet (S. 165–178), eine weitere bietet eine Übersicht über die im Nachlaßverzeichnis angeführten Werke Johann Sebastian Bachs und deren Korrespondenz zum *Bach-Werke-Verzeichnis*. Die Namen in den verschiedenen Teilen des Nachdrucks sind in einem eigenen Register zusammengefaßt, welches keine Wünsche offen läßt. Für alle Verzeichnisse der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs bietet der Reprint eine mustergültige Grundlage.

(Juli 1982)

Richard Schaal

ULRICH SCHMIEDEKE: Der Beginn der Neuen Orgelmusik 1961/62. Die Orgelkompositionen von Hambraeus, Kagel und Ligeti. München/Salzburg: Katzbüchler 1981. 97 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Band 19.)

„Neue Orgelmusik“ ist für den Verfasser schon nicht mehr Olivier Messiaen, sondern das, was danach kommt, speziell vier Kompositionen kompromißloser Neuerung gegenüber den verhältnismäßig konservativen Orgelspieltraditionen, die als Kompositionsaufträge für das „ultra-

moderne“ Musikfestival *Pro Musica Nova* von Radio Bremen (federführend: der Komponist und Hindemith-Schüler Hans Otte, den die amerikanische Fluxus-Bewegung inspirierte) entstanden. Bengt Hambraeus' *Konstellationen I*, Mauricio Kagels *Improvisation Ajoutée*, György Ligetis *Volumina* und Bengt Hambraeus' *Interferenzen* werden Gegenstand gewissenhafter, allzu gewissenhafter Analysen und Reflexionen.

Denn der Verfasser ist nicht nur Musikwissenschaftler, sondern auch Organist, der die analysierten Stücke auch selbst zu spielen unternommen hat und nun der Sache auf den Grund gegangen ist: den Urkonflikt zwischen Neuer Musik und ihren Interpreten nicht leichthin überspielend, sondern ihn – ich will nicht sagen: auskostend, aber doch ihn bewußt machend und dem Leser miterlebbar. Das sind die spannendsten Stellen seines Buches, das sonst eigentlich nicht sehr leicht zu lesen ist. Denn die endlose Beschreibung und Beobachtung von Elementen der Neuen Musik ergibt noch keine Erkenntnis, mit der dem Leser gedient wäre, minuziöse Protokolle ergeben kein Buch, und der Leser wird ein wenig müde, dem Autor durch Detailprobleme zu folgen, ohne daß ihm Abstraktion geboten würde, was denn das sei: Neue Orgelmusik.

Vielleicht hat es sich der Autor auch einfach nur zu schwermacht mit dem Versuch, als etwas Bewußtes und Deutbares hinzustellen, was dem Komponisten bei der Komposition womöglich unbewußt und unterbewußt unterläuft. Die spieltechnischen Probleme, die dem Komponisten womöglich gar nicht bewußt waren, sind dafür nur ein Beispiel, das allerdings immer wieder ins Visier kommt. Schmiedeke ärgert sich schwarz über die unzulänglichen und widersprüchlichen Spielanweisungen bei Mauricio Kagel, der von der Orgel offenbar die wenigste Ahnung hat, und man kann es ihm nachfühlen. Aber vielleicht rührt diese unlösbare Diskrepanz zwischen Beschreibung und Objekt auch nur aus dem unangemessenen, daher verzweifelt mißblin-genden Versuch, als musikalische Form zu beschreiben, was als theatralische Form gemeint war?

So demonstriert der Verfasser mehrfach und vielleicht ungewollt, daß eine noch so genaue Beschreibung von Sachverhalten der Neuen Musik nicht unbedingt etwas erklärt, daß man den Sinn einer Musik nicht mit Gewalt erfragen kann, daß es in bestimmter Hinsicht überhaupt keinen

Sinn hat zu fragen. Der Inhalte der Neuen Musik inne zu werden, schafft keine Detailanalyse. Wenigstens das ergibt sich als Erkenntnis aus dem Buch von Ulrich Schmiedeke.

(Juni 1982)

Detlef Gojowy

A. I. GRIGOR'EV und Ja. M. PLATEK: Sovetskije Kompozitory i Muzykovedi (Sowjetische Komponisten und Musikwissenschaftler), Band 2, K-P. Moskau: Sovetskij Kompozitor 1981, in Deutschland Hamburg: Sikorski. 416 S.

Gegenüber sowjetischen Nachschlagewerken der fünfziger und sechziger Jahre werden doch einige Fortschritte sichtbar. Nikolaj Roslavec, Schöpfer atonaler Tonsatzsysteme vor Schönberg und in der UdSSR ein halbes Jahrhundert lang totgeschwiegen, wird hier wieder erwähnt, desgleichen der Komponist und Musiktheoretiker Sergej Protopopov.

Noch immer nicht gebrochen wurde dagegen mit dem noch aus der Zarenzeit stammenden Prinzip, jemanden, der aus Rußland wegging, nicht mehr zu erwähnen, ganz egal, wann er das tat. So bleibt Arthur Lourié, der von 1917 bis 1922 der erste Musikminister des jungen Sowjetstaates unter Lenin und Lunačarskij war, weiterhin eine Unperson und ein wichtiges Stück sowjetischer Musikgeschichte damit tabu. Arvo Pärt, der im Januar 1980 die UdSSR verließ, gibt es auch schon nicht mehr. Das ist etwas ungewohnt, da der westliche Leser davon ausgeht, auch Conlon Nancarrow noch unter den amerikanischen oder José Luis de Delás unter den spanischen Komponisten zu finden, auch wenn der eine in Mexico und der andere in Köln lebt.

Unter denen, die nicht aus Rußland weggingen, scheint es dagegen keine parteiische Auswahl mehr zu geben. Auch Komponisten wie Alexander Knaifel, deren Aufführung im Westen zumindest nicht gern gesehen wird, erhielten ausführliche Artikel. Gar nicht mehr in Erscheinung tritt der Julianische Kalender: auch bei denen, die vor 1924 geboren wurden, ist nur noch das Geburtsdatum nach dem gregorianischen (= westeuropäischen) System erwähnt.

(Juni 1982)

Detlef Gojowy

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

Die besondere Bedeutung von Johann Stamitz für die frühe Geschichte der Sinfonie ist seit Hugo Riemann anerkannt. Einer fundierten musikhistorischen Beschreibung des Anteils an der Entwicklung dieser zentralen instrumentalen Gattung seit dem 18. Jahrhundert stellte jedoch eine problematische Quellenüberlieferung schier unüberwindliche Hindernisse in den Weg. Es gibt weder Autographen noch authentische Kopien, die eindeutige Feststellung der Autorschaft ist oft schwierig, da nicht wenige falsche Zuschreibungen anzutreffen sind und die Zuordnung zu den verschiedenen komponierenden Mitgliedern der Familie Stamitz und zu nicht zu ihr gehörigen Trägern des gleichen oder eines ähnlichen Namens nicht immer klar ist. Außerdem gibt es kaum datierbare Quellen für ein chronologisches Gerüst, anhand dessen man wenigstens einen Teil der Sinfonien von Johann Stamitz einigermaßen zuverlässig zu ordnen vermöchte, um daran die Entwicklung des Komponisten verfolgen zu können, wichtige Voraussetzung für die Betrachtung des gesamten sinfonischen Werks und die Beurteilung der Authentizität der einzelnen Sinfonien.

Eugene K. Wolf ist es zu verdanken, daß hier endlich einmal ein neuer, weit ausholender Anlauf genommen wird, um diese musikhistorische Aufgabe umfassend anzupacken. Die Ergebnisse sind beeindruckend. Mit bewundernswertem Fleiß und originellen Ideen baut der Autor ein Mosaik aus quellenkundlichen, chronologischen und stilistischen Beobachtungen zusammen, aus dem die Bedeutung von Stamitz als Komponist von Sinfonien und allgemein seine kompositorische Qualität deutlich zutage tritt. Mit Akribie werden die Details der Biographie, der Quellenüberlieferung, der – allerdings nur selten möglichen – Terminierung aus Erscheinungsdaten von Drucken und aus datierbaren Eintragungen in Incipitkatalogen des 18. Jahrhunderts abgeklopft und zusammen mit den Erfahrungen aus den stilistischen Untersuchungen einer Gruppierung der Werke dienstbar gemacht, die deren einleuchtende Beschreibung ermöglicht. Zugute kommt dem Autor dabei seine Reisefreudigkeit, sein Bestreben, nicht nur anhand von Mikrofil-

men und Fotokopien zu arbeiten, so daß auch die bei einer so problematischen Quellenlage wichtigen und hilfreichen äußeren Kriterien der Quellen wie Herkunft und Beschaffenheit des Papiers, die verwendete Tinte usw. abgeprüft und nutzbringend verwendet werden können.

Drei Werkgruppen werden in chronologischer Abfolge gebildet, wobei die zugeordneten Sinfonien im jeweiligen Zeitraum nochmals auf Untergruppen aufgeteilt werden, wodurch ein feiner Raster entsteht für die Analysen der Werke und eine daraus resultierende detaillierte Darstellung des kompositorischen Werdegangs von Stamitz. Vor allem kann so auch das Problem der Authentizität vieler Sinfonien durch das Nebeneinanderstellen von stilistisch nahe verwandten Werken angepackt werden.

In die frühe Gruppe, von ca. 1735 bis ca. 1745/48 reichend, werden zwanzig Werke eingeordnet, der mittleren Periode, die sich bis ca. 1752/54 ausdehnt, gehören 29, der kurzen Endphase bis zu Stamitz' frühem Tod im Jahre 1757 neun Sinfonien an. In den drei Hauptkapiteln 10–12, die sich ausführlich mit diesen drei Gruppen auseinandersetzen, wird die je eigentümliche Struktur der Bauglieder und ihr Einsetzen zur Bildung der beiden Satzteile mit Exposition und Durchführung/Reprise untersucht. Mit Klugheit vermeidet der Autor die bei der Betrachtung der vorklassischen Sinfonie üblicherweise anzutreffende Methode, namentlich die Ecksätze in das Prokrustesbett der schulmäßigen Sonatenform aus der Musiklehre seit dem 19. Jahrhundert zu zwängen oder sie daran zu messen.

Die frühe Gruppe ist geprägt von Dreisätzigkeit, Instrumentierung für vier und sechs Teile, noch stark „kontrapunktische“ Textur in allen Satzteilen, Terrassendynamik, weitgehend undifferenziertes thematisches Material, harmonischen Rhythmus auf der Ebene von Halben und Vierteln. Die Bauglieder schließen sich kaum zu größeren Einheiten zusammen, Sequenzen sind noch häufiger anzutreffen.

In der mittleren Gruppe wird die Viersätzigkeit zur Norm, Instrumentation à 8 zur Regel. Die Bläserparte werden aus der Colla-parte-Führung herausgelöst und individueller behandelt. „Homophone“ und homorhythmische Textur gewinnt die Oberhand. Die ersten Beispiele für das typische Mannheimer Orchester-Crescendo treten auf. Die Satzabschnitte werden entsprechend ihrer Funktion differenziert. Der harmonische Rhythmus verschiebt sich mehr und

mehr zur Ebene des ganzen und halben Takts hin. Die Bauglieder verbreitern sich.

In der letzten Gruppe sind alle Sinfonien viersätzig. Eine große Vielfalt von „homophonen“ Baumöglichkeiten steht zur Verfügung. Die Durchführung gewinnt durch Einbeziehen kontrapunktischer Techniken an spezifischer Gestalt. Crescendo-Passagen werden zum „Cliché“ und erscheinen wenigstens dreimal im Satz. Kantabler Stil greift in den raschen Sätzen über die Seitenthemen hinaus. Häufige Verwendung der Mannheimer „Manieren“ ist zu beobachten. Die volle klassische Hierarchie in der Beziehung der Bauglieder untereinander ist erreicht. Die thematische Differenzierung hat weiter zugenommen.

Bibliographische Quintessenz der Studien ist ein mustergültiger Incipitkatalog von Stamitz' Sinfonien und Orchestertrios. Ein breit angelegtes Register erschließt das Buch und kann auch demjenigen, der sich nicht die Zeit nehmen kann oder will, das ganze Buch durchzunehmen, sicher mannigfaltige Hilfe und Anregung geben.

(Juli 1982)

Helmut Hell

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

Man weiß, wie nützlich Taschenpartituren sind – weniger für die Praxis des Dirigenten als für sein Studium, in der Hand des Musikwissenschaftlers, vor allem aber auch in der des interessierten Laien. Man weiß auch, wie nützlich Werkmonographien sind – vielleicht nicht in erster Linie für den Musikwissenschaftler, wohl aber für den Praktiker und für den Musikliebhaber. Deshalb hatten und haben Ernst Eulenburg und seine Nachfolger und Nachahmer so großen Erfolg; deshalb wünscht man der von Ernst Ludwig Waeltnier (†) herausgegebenen hervorragenden Reihe *Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte* größere Verbreitung.

Wenn nun, so möchte man meinen, beides miteinander verbunden würde: Taschenpartitur und Werkmonographie (mit Analyse), dann müßte diese Verbindung doch für alle Interessen-

ten ideal sein. Ja, sie wäre es, wenn sich die Verlage und die Herausgeber die Mühe gäben, die sich einst Eulenburg und seine besten Herausgeber und die sich Waeltner und seine besten Autoren gegeben haben und geben. Wo aber lediglich der Notentext einer vorhandenen Ausgabe abgedruckt ist und Erläuterungen beigegeben sind, die manchmal kaum einen Konservatoriums-Schüler befriedigen, dann ist des Guten nicht genug getan, selbst wenn ein paar hübsche Bildchen beigegeben sind, die nichts nützen („In Wien zur Zeit Schuberts“), und ein paar (meist nur schwer lesbare und oft unzulänglich übertragene oder erläuterte) Handschriftenfaksimiles, die den Uneingeweihten eher verwirren. Warum nicht? Weil bei Taschenbuch-Ausgaben dieser Art die Aufgabe nicht ernst genommen ist, die schwere Aufgabe, einen Notentext herzustellen, der den heute hohen Anforderungen von Wissenschaft und Praxis genügt, und die noch schwerere Aufgabe der verantwortungsvollen verbalen Interpretation großer Werke der Musik. Indessen, solche Strenge der Forderung und der Maßstäbe ist zugleich Undankbarkeit! Daß Taschenpartituren von Meisterwerken nun auch auf dem großen Markt der Taschenbücher erscheinen und für einigermaßen billiges Geld zu haben sind und also unter die Leute kommen, ist gut und wichtig und dankenswert, – auch wenn auf die Frage „Was will man mehr?“ durchaus eine Antwort zu geben ist (s. o.).

Unter den zahlreichen Publikationen dieser neuen Art ist die hier zu besprechende sicherlich eine der besten. Der Notentext ist (unverändert) der, den Otto Erich Deutsch und Karl Heinz Füssl 1959 für eine Neuauflage als Philharmonia-Taschenpartitur revidiert haben, er ist damit der beste derzeit erreichbare, und *Einführung und Analyse* von Peter Andraschke informieren gut und ausreichend. Ob freilich die gebotene Kürze schon rechtfertigt, daß bei der Dokumentation dies und jenes, das keineswegs bis zu Ende geklärt ist, nicht einmal als Problem erscheint (etwa die Datierung der großen C-dur-Sinfonie oder der Zusammenhang der *Unvollendeten* mit dem Steiermärkischen Musikverein), ist ebenso problematisch wie die hochtrabende Überschrift *Struktur und Gehalt* über der zwar im traditionellen Sinne durchaus bemühten, im Hinblick auf Struktur und Gehalt des Werks aber doch einigermaßen hilflosen „Analyse“. Von einer wirklichen Interpretation hätte man auch erwarten dürfen, daß sie zur Grundfrage dieser Sinfonie:

„Warum wirkt dieses unvollendete Werk wie kaum ein anderes abgeschlossen und vollendet?“ mehr von einer Antwort gibt, und daß sie wenigstens andeutet, wie sehr die *Unvollendete* im Grunde anders ist, als wir sie gerne hören möchten und meist auch zu hören bekommen: „In Wahrheit gehört sie zum Härtesten, zum Unbarmherzigsten, was die Wiener Klassik hervorgebracht hat . . . Man müßte etwa einen Zwölftonakkord aus dem Apogäum von Lutoslawskis *Trauermusik* einsetzen, um heute der Wirkung nahezukommen, die Schubert [etwa mit der Generalpause und dem dann fortissimo hereinbrechenden c-moll-Akkord nach dem zweiten Thema des ersten Satzes] beabsichtigt hat und gewiß erzielt hätte, wäre das Werk zu seinen Lebzeiten aufgeführt worden“ (Peter Gülke, in: *NZfM* 1/1966). Aber von so etwas ist hier keine Rede. (April 1982) Arnold Feil

Briefe und Gedichte aus dem Album Robert und Clara Schumanns, nach den Quellen der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, hrsg. von Wolfgang BOETTICHER. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik 1981, 2., durchgesehene Auflage. 416 S., 16 Abb.

In der Sächsischen Landesbibliothek Dresden befindet sich eine Sammlung mit einem Album Robert und Clara Schumanns, die 1935 aus dem Besitz des 1954 verstorbenen Enkels Ferdinand Schumann erworben wurde und durch Verlagerung in einen Keller aus den Bombennächten im Februar 1944, wenn auch teilweise durch eindringendes Elbwasser beschädigt, gerettet werden konnte. Obenauf lag die Widmung des Künstlerehepaars „Unseren Kindern zu treuer Aufbewahrung / Dresden, den 13 ten Juni 1845“. Diese Sammlung enthält Briefe und Schriftstücke aus dem engen Verwandten-, Freundes- und Bekanntenkreise sowie von bedeutenden Persönlichkeiten, Notenhandschriften, Gedichte, Stiche, Zeichnungen und andere Erinnerungstücke wie Haarlocken und getrocknete Blumen. Unter den Briefschreibern sind vertreten u. a. Komponisten und Musiker wie William St. Bennett, Ludwig Berger, Hector Berlioz, Ole B. Bull, Ferdinand David, Heinrich Dorn, Robert Franz, Niels W. Gade, Stephen Heller, Adolph Henselt, Ferdinand Hiller, Johann Nepomuk Hummel, Franz Liszt, Albert Lortzing, Felix Mendelssohn Bartholdy, Ignaz

Moscheles, Wolfgang Amadeus Mozart d. J., Otto Nicolai, Carl Reinecke, Friedrich Silcher, Louis Spohr, Wilhelm Taubert, Sigismund Thalberg, Dichter wie Hans Christian Andersen, Joseph von Eichendorff (mit einem Gedicht), Heinrich Hoffmann von Fallersleben, bildende Künstler wie Eduard Bendemann und Ernst Rietschel.

Wolfgang Boetticher hat nun nach früheren Veröffentlichungen über dieses Album von 1968, 1973 und 1978 aus ihm in vorliegendem Band Briefe, Gedichte und sechzehn Abbildungen von bisher unbekanntem Zeichnungen – u. a. sind Stephen Heller, Paganini, Friedrich und Clara Wieck, Ferdinand David abgebildet – sowie Scherenschnitte von Moritz von Schwind herausgegeben. Die Textsammlung ist nach Absendern alphabetisch angelegt. Die Möglichkeit einer chronologischen Ordnung, die für die biographische Auswertung vielleicht günstiger gewesen wäre, hat der Herausgeber in der die ehemalige Kassette mit dem Album genau beschreibenden Einleitung nach reiflicher Erwägung verneint, da er eine systematische Würdigung der Relation einzelner Schreiber zu Schumann bezweckte, die nicht selten über größere Zeiträume ging. Wichtigste Hilfsmittel dazu und zur Ergänzung der ausgewählten Dokumente waren ihm neben den tagebuchartigen *Haushaltsbüchern* und den verschiedenen Tagebüchern vor allem das im Schumann-Haus in Zwickau befindliche *Briefbuch* Schumanns und die sogenannte *Correspondenz*, eine in der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek in Berlin vorhanden gewesene und vom Komponisten selbst in 28 Bänden mit laufenden Nummern zeitlich geordnete Sammlung von ca. 5000 Briefen aus den Jahren 1835 bis 1854 an ihn. Diese müssen heute, nach dem Zweiten Weltkriege, als verschollen gelten; viele dieser Briefe sind aber durch Abschriften u. a. des Herausgebers (seit 1936), des 1941 verstorbenen früheren Direktors des Schumann-Museums in Zwickau, Martin Kreisig, und des Rezensenten (seit 1929) gerettet und größtenteils veröffentlicht worden. Bereits in seiner umfangreichen Schumann-Dissertation von 1939 hatte der Herausgeber alle Einsender aus der *Correspondenz* alphabetisch zusammengestellt und Einzeltexte daraus erschlossen und in seiner Schrift *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, Berlin 1942, einige Faksimiles dieser verlorenen Briefe veröffentlicht. Für das Album hatte Schumann nach eigenem Vermerk zahlreiche Briefe der

Correspondenz entnommen, was der Herausgeber unter Anführung der entsprechenden Nummern bezeichnet hat.

Anschließend an die Textsammlung gibt der Herausgeber ausführliche Kommentare zu jedem der ausgewählten 147 Dokumente und ihren Absendern. Es folgen die sechzehn Abbildungen mit einem Abbildungsverzeichnis und dann ein Verzeichnis der nicht aufgenommenen Objekte mit allen Einzelsignaturen, das uns ein anschauliches Bild über alle in diesem Album gesammelten Dinge gibt. Ein ausführliches Personenverzeichnis vervollständigt diesen Band. Dabei wäre bei Walther von Goethe (S. 371), dem Enkel des Dichters, von dem ein Brief im Album enthalten ist, zu ergänzen, daß dieser nicht nur „in Leipzig unter F. Mendelssohn Bartholdy und Ch. Th. Weinlig Komposition von Oktober 1836 bis März 1838 studierte“, sondern ab 1838 auch Kompositionsschüler von Carl Loewe in Stettin gewesen ist (vgl. *Dr. Carl Loewe's Selbstbiographie*, hrsg. von C. H. Bitter, Berlin 1870, S. 77f. und S. 316ff.) und Loewe und seiner Familie bis zu dessen Tod freundschaftlich verbunden blieb.

Bei der englischen Pianistin Anna Robena Laidlaw (S. 383) ist zu ergänzen, daß sie von 1830 bis 1834 Schülerin von Georg Tag in Königsberg/Pr. gewesen ist, wo sie später mehrmals konzertiert hat, und von wo sie 1837 und 1838 mehrere Briefe an Robert Schumann gerichtet hat (s. Werner Schwarz, *Robert Schumann und der deutsche Osten* in *Musik des Ostens*, Band 2, 1963, S. 217–221). Bei Ernestine von Fricken (S. 251) ist zu berichtigen, daß Schumann bereits am 25. Oktober und 4. Dezember 1834 in Asch in Böhmen geweiht hat, also nicht „erstmal“ im Frühjahr 1835 (s. *Robert Schumann, Tagebücher*, Band I, hrsg. von Georg Eismann, 1971, S. 420 und S. 473, Anmerkung 448).

Zu bedauern ist, daß der Herausgeber bei der Auswahl der Dokumente sich mehr auf Robert Schumann konzentriert hat, obwohl das Album nach der Eheschließung 1840 und nach dem Tode des Komponisten 1856 von Clara Schumann mitgestaltet ist und zahlreiche Briefe an sie u. a. von führenden Musikern wie Liszt, Saint-Saëns, Spohr und Sängerinnen wie Jenny Lind und Wilhelmine Schröder-Devrient, ein Notenautograph von Brahms (1872), eine Widmung von Goethe (1831) und Gedichte auf sie von Klaus Groth und Friedrich von Schlegel enthält. Trotzdem hat der Herausgeber mit diesem auch

äußerlich in Einband und Umschlag stilvoll gehaltenen Buch einen weiteren wertvollen Beitrag zu Schumanns Persönlichkeit, Leben und Wirken und dem ausgedehnten Personenkreis um ihn geliefert.

(Juni 1982)

Werner Schwarz

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

Der Titel der Schrift macht den nicht auf die Wagner-Rezeption spezialisierten Leser neugierig: wo liegt das Problem der Untersuchung, wie wird es gelöst? Spontan wird der Dichter Mallarmé mit dem französischen Symbolismus assoziiert und mit einigen Kompositionen von Debussy bis Boulez; Mallarmé regte Musiker zu Vokal- und Instrumentalmusik an, die ausdrücklich „musique française“ sein wollte. Nun wird im Titel einer wissenschaftlichen Arbeit Mallarmé mit Wagner verbunden, von dessen Einfluß sich Debussy und zahlreiche andere französische Komponisten explizit zu befreien suchten. Mallarmé und Wagner – ein Widerspruch, ein unlösbares Problem?

Mallarmé ist französischer Literat und „genießt den Ruf eines Dichters, ohne ein bemerkenswertes Werk veröffentlicht zu haben“ – diese Bemerkung eines Künstlers aus dem Jahre 1893 stellt der Verf. an den Beginn seiner Untersuchung. Gleichsam in konzentrischen Kreisen geht der Verf. das eigentliche Problem an. Er beschäftigt sich gerade so ausführlich mit Mallarmés Dramen-Plänen, um den Leser zu überzeugen, daß Mallarmé lebhaftes Veranlassung hatte, „sich mit der Theorie des Dramas, die Wagner ausgearbeitet und in die Praxis umgesetzt hatte, zu beschäftigen“ (S. 11).

Der Vorgeschichte von Mallarmés kritischem Gedicht – „halb Artikel, halb Prosagedicht“ –, das 1885 unter dem Titel *Träumerei eines französischen Dichters* in der *Revue Wagnérienne* erschien, geht der Verf. mit viel Spürsinn nach. Der Leser findet ein knappes Bild des Literaten, der im Hauptberuf Gymnasiallehrer für Englisch war; er liest über Mallarmés Weg zur Musik und die ersten Begegnungen mit dem Denken und der Musik Wagners. In diesem Zusammenhang zieht der Verf. Texte von Mallarmé heran, die in

der von ihm herausgegebenen Damenzeitschrift *La dernière mode* 1874 erschienen; dabei ist allerdings nach dem Wert dieser Texte als Quellen einer musikhistorischen Arbeit zu fragen; denn Mallarmé hatte keine musikalische Bildung, die Literaten seiner Zeit kokettierten mit „Unmusikalität“, und unerwartet trat die Dichtung zugunsten der Musik im Publikumsgeschmack zurück.

Wenngleich es sich um eine philologisch angelegte geisteswissenschaftliche Arbeit handelt, die induktiv zum Problem hinführt, ist die Sprache nicht immer wünschenswert klar und folglich der Umgang mit dem Text zuweilen etwas mühsam, zumal aus etlichen Quellen im Sinne eines Impulses zitiert wird.

Die Kargheit der sprachlichen Formulierungen verkürzt leider, vor allem in der Vorgeschichte zur *Träumerei*, m. E. manchmal unangemessen Inhaltliches (z. B. Charakteristik der *Revue Wagnérienne*; Begriff der Dekadenz, u. a. im Blick auf Mallarmé und Dujardin; Herleitung von Mallarmés Musik-Begriff aus der Antike). Dabei ist die Zielstrebigkeit, mit der der Verf. auf Analyse, Interpretation, Quintessenz zugeht, überzeugend.

Ungewohnt ist die Arbeit insofern, als ein „kritisches Gedicht“ eines mittelmäßigen französischen Literaten Zentrum einer wissenschaftlichen Untersuchung wird, nicht weil es hohen literarischen Wert besitzt, sondern sich mit Wagner befaßt. Um Besonderheiten dieses Opus im Unterschied zu anderen Erscheinungen dieser Gattung herauszustellen, um seine Bedeutung als Ergebnis der Wagner-Rezeption im weitesten Sinn erkennbar zu machen, wendet der Verf. beträchtliche Mühen auf, die ihn u. a. auch als Sprachwissenschaftler und Historiker auszeichnen. So gelingt es ihm nachzuweisen, daß Mallarmé dem Zufall keinen Raum in seinem Opus ließ – eine Arbeitsmethode, die Mallarmé bei Wagner sehr imponiert habe.

Über die Art der im Titel angesprochenen Verbindung „Mallarmé und Wagner“ äußert sich der Verf. in einer kurzen Zusammenfassung der *Träumerei*: es gibt Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem Literaten und dem Musiker; Gemeinsamkeiten, die mehr durch äußere Fakten zu belegen sind oder sehr allgemein formuliert sind, z. B.: „Wagners Drama ist nicht das Ziel. Aber in ihm drückt sich das Verlangen nach einem Ideal aus, das auch Mallarmés Ideal ist; und Wagners äußerer Erfolg bestätigt, daß

auch das Publikum dieses Ideal ahnt“ (S. 167). Trennendes liest der Verf. aus dem Text u. a. dergestalt heraus, als Mallarmé von der Literatur, Wagner von der Musik zum Drama findet.

Mit Scharfsinn und viel Akribie wird am Text gearbeitet und ein „Ergebnis“ herausgeschält. Aber angesichts der vom Verf. formulierten *Zusammenfassung* drängt sich die Frage auf: ist eine solch kurzgefaßte Gegenüberstellung bzw. Verbindung von Mallarmé und Wagner gerechtfertigt, da Wagner kraft seiner künstlerischen Potenz kaum mit dem mittelmäßigen Literaten in einem Vergleich verknüpft werden kann. Die Auswirkungen des wagnérisme auf einen Literaten untergeordneter Bedeutung sind zwar im Rahmen einer auf Vollständigkeit zielenden Forschung interessant, soweit es die Wagner-Rezeptions-Forschung betrifft; ob das Mallarmé-Bild der Literaturhistoriker aufgewertet werden könnte, würde sich zeigen, wenn ein Transfer der Erkenntnisse auf andere Gedichte und das Dramen-Fragment vorgenommen werden könnte. – Eine anregende, nicht alltägliche musikgeschichtliche Untersuchung, die durch breitgefächertes geisteswissenschaftliches Arbeiten charakterisiert ist.

(Juni 1982)

Ursula Eckart-Bäcker

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

Der für alle Bände der schnell wachsenden Reihe gleichgestaltete Umschlag bereits ist verdächtig: *Opern der Welt . . . Kompletter Text und Erläuterung zum vollen Verständnis des Werks*. Das klingt nach Redundanz, und sie erweist sich in der Tat, jedenfalls für den vorliegenden Nicolai-Band, als das hervorsteckende Merkmal. Dem Textabdruck folgt für denjenigen, dem die Lektüre des Librettos noch zu aufwendig ist, eine immerhin etwa achtzehnteilige Inhaltsangabe. Die den Text begleitenden „musikalischen Erläuterungen“ mit zahlreichen Notenbeispielen aus dem Klavierauszug der Edition Peters paraphrasieren den Textinhalt und sagen wenig Substantielles zur Musik aus. Die vornehmlich auf (zugegeben: geschickt verbundene und zumeist korrekte) Tagebuch- und Briefzitate gestützte Be-

schreibung des Lebensgangs des Komponisten, hier etwas irreführend *Zur Geschichte der Oper . . .* überschrieben, kehrt in geraffter Form wieder in den *Biographischen Daten . . .* Auf manche bloße Annahme gestützte Anmerkungen zur historischen und dichterischen Gestalt des Falstaff und zur Vertonungsgeschichte enthält ein Abschnitt *Von der Historie über Shakespeare zu Nicolai (und Verdi)*. Die stichwortartig abgefaßten *Gedanken zu dieser Oper* bringen Ergänzendes zum Musikstil, zur Gattung und zur Dramaturgie und gipfeln in dem feinsinnigen Vorschlag, „Weiber“ durch „Frauen“ zu ersetzen und die Andeutungen pekuniärer Interessen des Falstaff wegen der Unmusikalität solcher Details zu streichen. Einzelnes ist korrekturbedürftig: „Literaturoper“ beispielsweise meint mehr als die Plünderung der Dramenliteratur durch Librettisten. Die „soziale Komponente“ einer Dramenvorlage geht nicht automatisch in die Vertonung ein, und sie sollte nicht, schon gar nicht bei Shakespeare, mit dem altbekannten Verweis auf das Reinmenschliche hinweggeredet werden.

Ob die Orientierungshilfen dem Laien nützen, an den sich das Buch richtet, erscheint fraglich. Die *Erläuterungen musikalischer Fachausdrücke* weisen hinsichtlich der Stichwortauswahl und des Inhalts ein auffallendes Moment von Zufälligkeit und Inkonsequenz auf und lassen einen Bezug zum behandelten Werk nur gelegentlich erkennen, obgleich sie – im Unterschied zu den für die ganze Reihe gleichbleibenden, doch wohl unnötigen Erklärungen der „Tempobezeichnungen“ und „dynamischen Bezeichnungen“ – speziell für den Band zusammengestellt sind. Manches, so „a cappella“ und „Rezitativ“, ist zuvor schon im Kommentar definiert. Dessen Fußnoten wirken häufig aufgesetzt und kärglich: Helfen Umschreibungen wie „Cabaletta“ = „Gesangsstück in italienischen Opern“ oder „Exposition, Verwicklung, Peripetie und Katastrophe“ = „Dramaturgische Begriffe, auf alle Arten von Theater anwendbar“ weiter? Ist es wirklich nötig, ein Wort wie „Furore“ zu erklären? Man kann den Leser, den man zu informieren vorgibt, auch dadurch brüskieren, daß man ihm zu wenig zutraut.

Der Leser hätte stattdessen einige Überlegungen zur Beantwortung der Frage erwarten dürfen, warum ein Werk, das sich bei allem Liebreiz durch Anspruchslosigkeit auszeichnet und nichts von den gegensätzlichen Stimmungen seiner Entstehungszeit verrät, diese günstige Aufnahme

gefunden hat. Er hätte einige differenzierende Anmerkungen zum Genre der Spieloper und zur musikgeschichtlichen Einordnung Nicolais verdient und sicher den desillusionierenden Hinweis verkraftet, daß nicht alles, was sich in unseren Häusern hält, den Rang von „Meisterwerken“ besitzt. Und er hätte bezüglich der Form zumindest beanspruchen können, daß die Textquellen und -varianten sowie die Zitate des Kommentars belegt und die benutzte oder weiterführende Literatur in einem Verzeichnis erfaßt worden wären.

Die Lektüre hinterläßt den peinlichen Eindruck, daß hier ein erfahrener Dirigent und erfolgreicher Musikbuchautor seine flinke Feder und seine unbestreitbare Kenntnis des Opernpertoires auf allzu leichte Art vermarktet.

(April 1982)

Wolfgang Ruf

Documenta Bartókiana. Neue Folge, Heft 6. Hrsg. von László SOMFAI. Mainz etc.: Schott und Budapest: Akadémiai Kiadó 1981. 296 S. und 15 Faks.

In der Fülle der 1981 vor allem in Ungarn erschienenen Centenaire-Literatur könnte ein wichtiger Beitrag zur Bartók-Forschung leicht übersehen oder beiseitegedrängt werden, zumal es sich um eine Reihenpublikation handelt: der zweite Band in der „Neuen Folge“, wie die *Documenta Bartókiana* seit ihrer Betreuung durch László Somfai im Untertitel gekennzeichnet sind.

Angesichts der Impulse Somfais, der mit der Leitung des von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften getragenen Budapester Bartók-Archivs auch die Herausgabe der *Documenta* übernommen hat, zeigt die ungarische Bartók-Forschung fast so etwas wie einen neuen Frühling – nach gewissen Stagnationen (vgl. die brillante Besprechung neuerer Dissertationen aus der Bundesrepublik durch Tibor Tallián, S. 279ff.). Dabei möchten die *Documenta* in der Konzeption ihrer Neuen Folge – mit Dokumenten (in Druck und/oder Faksimile), Quellenstudien (unter Einbezug von Tonträgern), Werkanalysen und Rezensionen – für die internationale Bartók-Forschung Motor, Muster und Angebot sein. Wie sehr sie diese Funktion tatsächlich erfüllen, demonstriert der vorliegende Band exemplarisch. Dabei konzentrieren sich Somfai, seine Mitarbeiter und die übrigen Autoren vor allem auf das in

Budapest verfügbare (oder erreichbare) Material, solange die Zersplitterung der archivierten Bartókiana – New York contra Budapest – nicht überwunden werden kann . . .

In seiner Bedeutung nicht hoch genug zu veranschlagen ist ein Quellenkatalog der Volksmusikbearbeitungen Bartóks, den Vera Lampert nach langwierigen Vorarbeiten akribisch zusammengestellt hat. In ihm sind 313 Melodien von Liedern oder Tänzen mit Notation und ggf. Text sowie mit den nötigen Quellenangaben erfaßt. Damit wird zum Thema „Bartók und die Volksmusik“ für einen breiten Ausschnitt des Komponierens – jede dritte Bartóksche Komposition ist eine Volksmusikbearbeitung – die folkloristische Grundlage exakt aufgeheilt. Dies „ist der erste Versuch zur Erschließung aller Melodien“ (S. 17).

Als eine große Bereicherung für die biographische Forschung erweist sich die Veröffentlichung der Korrespondenz zwischen Bartók und der holländischen Konzertdirektion Kossar (1935 bis 1939). János Demény, der wohl beste Kenner des Briefautors Bartók, präsentiert breit kommentierend das nahezu vollständige Korpus – vollständig jedenfalls, soweit es bekannt und erhalten ist –, d. h. 50 Bartók-Briefe und 55 Briefe der Agentur. „Durch die Herausgabe dieses Materials wird“ – zumindest – „für Holland mit eingehender Gründlichkeit der Hintergrund der Konzerttourneen von Béla Bartók erschlossen und dokumentiert, wieviel Energie beide Parteien jedesmal in ein solches Unternehmen steckten“ (S. 153).

Unter der Rubrik „Werkstatt“ werden von András Wilhelm zum *Mikrokosmos* und von Somfai zum *II. Violinkonzert* Kompositionsskizzen untersucht, um den kompositorischen Prozeß zu rekonstruieren sowie genetische und ästhetische Fragen zu beantworten. Wilhelm identifiziert fernerhin ein Handschriften-Faksimile von 1917 (*Fünf Lieder*, op. XV).

Zum Stichwort „Interpretation“ behandelt Somfai die *Allegro barbaro*-Schallplattenaufnahme Bartóks von 1929. Die Studie reiht sich ein in Somfais minuziöse quellenkritische Befragungen von Tonträgern; sie macht plausibel, daß der Universal-Edition-Notentext, auch in der revidierten Fassung (1929?), keineswegs als Ausgabe letzter Hand zu werten ist, d. h. daß das klingende Dokument als eine zusätzliche, erst-rangige Textquelle genutzt werden muß. (Nach der Drucklegung tauchte eine 1922 aufgenom-

mene Interpretation Bartóks auf, auf die Somfai dann in einer den *Documenta*-Aufsatz erweitern- den Version für seine 1981 erschienene Monographie *Tizennyolc Bartók tanulmány* [= Achtzehn Bartók-Studien] eingegangen ist, während das Klangdokument selbst seit 1981 bei Hungaroton in der Jubiläumsedition aller Bartókschen Schallaufnahmen allgemein zugänglich ist.)

Bei Gelegenheit verhehlt man im Budapest- er Bartók-Archiv nicht, daß das umständliche und störanfällige *procedere*, Dokumente und Forschungsergebnisse aus dem Ungarischen zu übersetzen und in einer länderübergreifenden Gemeinschafts- edition zu veröffentlichen, stark belastet. Die Berechtigung zu solcher Unzufriedenheit spiegeln beim vorliegenden Band denn auch einige Übersetzungs- mißlichkeiten und ein überaus langwieriger Drucklegungs- prozeß (zu beiden Aspekten vgl. Somfais Studie zum *Allegro barbaro*). Wenn schließlich die thematisch breiter orientierten und für einen internationalen Adressatenkreis eingerichteten *Studia Musicologica* der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in der Bundesrepublik von nur einer einzigen (!) Universitätsbibliothek akzessioniert werden, dann wundert es nicht, daß sich bei den Ungarn die raschere (Doppel-)Veröffentlichung in ungarischer Sprache, ja auch der Verzicht auf eine für das Ausland berechnete Mitteilung eingebürgert hat.

Diese Umstände bringen den des Ungarischen nicht Mächtigen, jedoch an Bartók Interessierten, hoffnungslos in die Position des Hasen bei dessen Wettlauf mit dem ungarischen Igel. Darum sollten die Bemühungen vieler darauf gerichtet sein, die *Documenta Bartókiana* als das für die internationale Bartók-Forschung unentbehrliche Forum allen Widrigkeiten zum Trotz zu erhalten. (NB: Eine konsequente und kontinuierlich fortgesetzte Bibliographie – etwa nach Art derjenigen des *Mozart-Jahrbuchs* – könnte den Funktionswert der Reihe noch steigern.)

(Juni 1982)

Jürgen Hunkemöller

BERND ENDERS: Studien zur Durchhörbarkeit und Intonationsbeurteilung von Akkorden. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. 228 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung Band 115. Akustische Reihe Band 8.)

In der Dissertation wird der Frage nach der „Durchhörbarkeit eines Akkordes als vertikalem

Klanggebilde in der Abhängigkeit von der spezifischen Intervallstruktur“ (S. 9) nachgegangen. Als Untersuchungs- bzw. Befragungsmaterial dienen 39 meist vierstimmige Akkorde, die eine Spannweite vom einfachen *B*-dur-Dreiklang bis zum dissonanten Akkord (Sekundreibung) umschreiben (vgl. Tabelle S. 66/7). Jeweils ein Ton des Akkordes, meist der Melodieton, wird in je einem Beispiel um 20, 40 bzw. 60 Cent erhöht oder erniedrigt. 84 Versuchspersonen (14 „Experten“, 55 „Fachmusiker“ und 15 „Laien“) hatten die Intonationsabweichungen der Akkorde, die in einer Klavier- und in einer Streichquartettfassung von Tonband vorgespielt wurden, zu beurteilen. Das Hauptergebnis dieses mit Akribie durchgeführten und ausgewerteten Experiments läßt sich kurz zusammenfassen: „Je dissonanter ein Akkord ist, desto größer muß die Verstimmung eines enthaltenen Tones sein, um als solche erkannt zu werden“ (S. 203).

Der Arbeitsaufwand stünde in keinem angemessenen Verhältnis zum Nutzen, würden nicht eine ganze Reihe von Beobachtungen und Überlegungen mitgeteilt werden, denen weiter nachzugehen sich lohnen dürfte: Welche Abhängigkeit besteht zwischen dem Sonanzgrad eines Akkordes und dem Eindruck einer Intonationsabweichung (bei konsonanten Akkorden neigen die Vpn dazu, auch dann von Intonationsabweichungen zu sprechen, wenn keine vorhanden sind); wie würden die dargebotenen Akkorde beurteilt werden, wenn sie im Musikverlauf erklingen; ist die Durchhörbarkeit eines Akkordes überhaupt ein für das Musikhören primär relevantes Kriterium oder steht nicht der komplexe Eindruck eines Akkordes im Vordergrund der Rezeption („Akkordqualität als Ganzes“, S. 186); bis zu welchem Grad hängt die Beurteilung der Intonationsreinheit ab von musikalischen Sozialisations- und Konditionierungsprozessen, die die Vpn durchlaufen haben (mit dem Ergebnis, daß einfachere Akkorde als „normativ empfundene Akkordmodelle für den Zurechthörprozeß dienen“, S. 181)?

Vor dem Hintergrund derartiger Fragen bedürften auch die von Bernd Enders zur Zwölftonmusik dargelegten Gedanken einer weiteren Differenzierung. Die in Anlehnung an Albersheim, Federhofer, Wellek u. a. geäußerte Meinung, daß bei dieser Musik unter Umständen die Hörfähigkeit überfordert wird bzw. wahrnehmungspsychologische Gesetzmäßigkeiten mißachtet werden, erfährt durch die Feststellung:

„Der dodekaphonische Kontext dürfte keine wesentlichen Hörhilfen bieten, die das aktive Zurechthören fördern und die Wahrnehmungssensibilität für ungenaue Intervalle steigern“ (S. 206), solange keine Bestätigung, wie nicht geklärt ist, in welchem Ausmaß das Kriterium der Durchhörbarkeit von Akkorden für Musik generell und für Zwölftonmusik im Besonderen von Bedeutung ist.

(April 1982)

Helmut Rösing

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

Seit Eppelsheims Dissertation über das Orchester bei Lully (1961) holen sowohl die Bundesrepublik als auch die DDR den Rückstand auf dem Gebiet der Instrumentenkunde, der in den anderthalb Jahrzehnten nach 1945 hier entstanden war, rasch auf. Als Grundlage solcher Untersuchungen werden auch von privater Seite hierzulande wieder Instrumentensammlungen zusammengetragen.

Gunther Joppig besitzt eine Sammlung von 77 Objekten, hauptsächlich Flöten und Rohrblattinstrumenten, die im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1978 in Hamburg zugänglich war (*Mf* 31/1978, S. 481) und von welcher der Sammler in *Glareana* 29, 1980, S. 13–36, einen summarischen Katalog veröffentlicht hat. Auch anhand dieser Sammlung veröffentlichte Joppig die erste deutschsprachige Studie über Doppelrohrblattinstrumente nach dem Zweiten Weltkrieg (*Die Entwicklung der Doppelrohrblatt-Instrumente von 1850 bis heute und ihre Verwendung in Orchester- und Kammermusik*, Frankfurt a. M. 1980).

Der vorliegende Band will nun einerseits die Geschichte der Doppelrohrblattinstrumente weiter zurückverfolgen – das Werk handelt also nicht lediglich von Oboe und Fagott – und will das, im Rahmen der Hallwag-Serie, auf populärwissenschaftlicher Basis tun. Nichts ist so schwer wie das Schreiben eines populärwissenschaftlichen Buchs, und es ist ein leichtes, bei gezwungenmaßen kurzen Formulierungen Fragezeichen zu setzen. Diese Neigung verspürt der Leser vor allem bei der Behandlung der Instrumente vor

dem Entstehen der barocken Doppelrohrblattinstrumente. Doppel-„Oboen“ im alten Ägypten, Aulos und Tibia sind erstens, wie wir seit der Habilitationsschrift von Heinz Becker wissen und wie dem Autor auch bekannt ist, nicht immer Doppelrohrblattinstrumente und haben eine zylindrische Röhre, was auch für den japanischen Hichiriki gilt, der inmitten der konischen Instrumente genannt wird. Daß die genannten Blasinstrumente der Antike und der Hichiriki etwas mit Oboe und Fagott zu tun haben, ist somit fraglich. Daß die konische Doppelrohrblattschalmei recht verbreitet ist, stimmt, nicht aber, daß sie „über die ganze Welt verbreitet“ sei (S. 28): östlicher als Djawa und Madura begegnet sie nicht (die indonesischen Saronèn und Tarompèt nennt der Autor nicht), ebensowenig in Afrika südlicher als die Haussa-Schalmei, und nach Amerika haben sie – wie auch erwähnt wird (S. 28) – erst die Conquistadores gebracht. Daß der Dudelsack nicht immer ein „Oboeninstrument“ ist (S. 30) und, wenn schon Doppelrohrblätter darin vorkommen, doch nicht unbedingt in allen Pfeifen, dürfte spätestens seit Anthony Baines' Sackpfeifenmonografie bekannt sein. Über die Veroneser Doppioni schrieb Baines in *Galpin Society Journal* 1953 (S. 99): „But if these Verona objects cannot be *doppioni*, what are they?“ Die Schlußfolgerung, daß „Anthony Baines in dem gleichen Blatt die Ansicht“ vertrete, „daß es sich nicht um Doppioni handle“ (S. 38), ist unrichtig. Daß Krummhörner nicht immer unter Dampfdruck gebogen werden (S. 39), geht aus A. 214 (Signatur I MILLÄ) der Wiener Sammlung hervor. In bezug auf das 16. Jahrhundert wird Georg Kinskys noch immer wichtige Studie *Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel* (*AfMw* VII, 1925, S. 253–296) nicht herangezogen, sonst wäre auf die Mehrdeutigkeit von „Kortholt“ (S. 41) eingegangen worden.

Bei der Entstehung der barocken Oboe vermißt man einen Hinweis auf die Zwischenform der „deutschen Schalmei“. Unter den frühen Kontrafagotten wird noch einmal das Instrument von Thomas Stanesby Jr. (1739) erwähnt, während das älteste erhaltene Kontrafagott von Andreas Eichentopf (Nordhausen, 1714) stammt (Leipzig, Musikinstrumentenmuseum der Karl-Marx-Universität). Erfreulich ist die Behandlung der „Nebeninstrumente“, obwohl es sich herumgesprochen haben dürfte, daß Oboe d'Amore mit Liebe oder Weichheit nichts zu tun hat (S. 72). Auch die Oboen in *F* werden – unter der falschen

Überschrift „Englischhorn“ (S. 92) – unterschieden.

Unschlagbar ist der Autor bei der (gezwungenermaßen summarischen) Behandlung der späteren Entwicklung der Haupt- und Nebeninstrumente sowie der neuen Instrumente (Bariton-oboë, Heckelphon, Sarrusophone, Contrebasse à Anche, Rothphon). Der praktische Musiker macht sich bei den vielen Bezügen zur Musik sowie bei der Beschreibung der Aufgaben von Oboë und Fagott im Orchester und als Soloinstrument bemerkbar. Willkommen ist auch die Aufzählung von berühmten Oboisten und Fagottisten einst und jetzt. Das Buch schließt mit Hinweisen auf die Wahl eines geeigneten Instrumentes, auf Atemtechnik und Rohrbau. Hier macht sich der – zweifellos hervorragende – Pädagoge Joppig bemerkbar.

Daß es heute unmöglich ist, ein Buch druckfehlerfrei zu veröffentlichen, ist dem Autor nicht anzulasten. Eine sprachliche Bemerkung möge mir als Ausländer ebensowenig angelastet werden: Von Grimm bis Duden ist „Pommern“ die Mehrzahl von „Pommer“ im Sinne eines Bewohners einer ehemaligen Ostseeprovinz; die Mehrzahl von „Pommer“ als Musikinstrument ist, außer im Dativ, „Pommer“ (vgl. S. 35 und 98).

Fazit: ein brauchbares und mit Sachkenntnis geschriebenes Werk, wenn die Behandlung der Periode vor dem 17. Jahrhundert nicht kritiklos gelesen wird.

(Juni 1982)

John Henry van der Meer

Humanität. Musik. Erziehung. Hrsg. von Karl Heinrich EHRENFORTH. Mainz: B. Schott's Söhne (1981). 269 S.

„Wenn wir uns daran erinnern, wie verformt viele Menschen unserer Zeit sind und welche schwerwiegenden Folgen sich aus Verkopfung und Unterentwicklung des Emotionalen ergeben, so wird es höchste Zeit, daß musische Erziehung in unserem Schulwesen den Platz erhält, der ihr, gemessen an den Aufgaben und an ihren Möglichkeiten der Bewältigung, zukommt. Der erste Schritt hierbei wäre . . . eine Beschneidung des kognitiven Wildwuchses in diesem Fach“ (S. 166). So die Stimme eines Psychotherapeuten in der vorliegenden Publikation, die Beiträge verschiedener Autoren zum Themenfeld Humanität, Musik und Erziehung vereinigt. Mancher wird sich beim Lesen verwundert die Augen reiben:

„musische Erziehung“, „Flötenlehrgang in der Unterstufe“ (S. 256), „handfeste Leistungsanforderungen“ (S. 257), „Gebärde der Ehrfurcht und Liebe“ als Erfahrung der Schüler im Musikunterricht (S. 262), „beim Musikhören seinen Emotionen . . . lauschen“ (S. 242f.). Ist dies nicht alles in den vergangenen fünfzehn Jahren aus scheinbar guten Gründen zum geschichtlichen Müll gekippt worden? Oder – so könnte man auch fragen – ist das Alte inzwischen so alt, daß es als neu verkauft werden kann?

An einem Faktum jedenfalls kommt man heute nicht mehr vorbei: Die pädagogischen Reformen der vergangenen Jahre haben – aus welchen Gründen auch immer – nicht das erbracht, was man sich erhoffte. Es gilt daher, die Gründe des Mißlingens aufzuspüren und Wege aus dem Dilemma zu zeigen. Genau dies macht sich die vorliegende Veröffentlichung zur Aufgabe, wobei über das Schulfach Musik und die Schule hinaus der Blick auf die abendländische kulturelle Tradition gerichtet wird. Beiträge von Gottfried Bräuer, Hans-Georg Gadamer, Ulrich Hommes und Albrecht Peters kreisen um die Sinnfrage in unserer Zeit, während die Aufsätze von Rudolf Affemann und Hans-Hermann Groot Hof mehr psychologisch pädagogisch ausgerichtet sind.

Zum musikphilosophischen Aspekt äußert sich Georg Picht, Zusammenhänge zwischen Musik und Theologie versucht Henning Schröder zu erhellen, und die Ästhetik des Schönen findet in Carl Friedrich von Weizsäcker einen Fürsprecher. Verbindungslinien von der Herausforderung der Gegenwart zur Kunst und zur Schule bemüht sich A. M. Klaus Müller zu ziehen. Mit Giselher Klebe kommt ein Komponist zu Wort, dem es um die Sprachlichkeit der Neuen Musik geht. *Musik – Sprache – Sprachlosigkeit* betitelt sich ein Beitrag von Elmar Budde; im Mittelpunkt dieser musikwissenschaftlich fundierten Untersuchung steht die zweite Wiener Schule.

Karl Heinrich Ehrenforth durchleuchtet kritisch das Bedingungsgefüge der schulischen Musikerziehung und wendet sich gegen resignative Gleichgültigkeit. Ebenfalls kritisch die gegenwärtige Situation des schulischen Musikunterrichts betrachtend, umreißt Christoph Richter die Aufgabe des Lehrers in einer humanen Schule; um den Musikunterricht als das „Experiment des Humanen“ realisieren zu können, fordert der Verfasser für den Lehrer mehr Freiheit. Ganz auf dem steinigem Boden der Schulpraxis angesiedelt

sind die Gedanken und Überlegungen Werner Hahns zum Musikunterricht an der humanen Schule. Sicher zu Recht weist Hahn darauf hin, daß curriculare Konzeptionen und eine sich emanzipatorisch verstehende Erziehung nur allzu häufig den Schüler mit seinen konkreten Bedürfnissen und Wünschen außer acht gelassen haben. Man höre und staune andererseits, welche verblüffenden Erfolge der Verfasser in der Unterstufe mit der guten alten Blockflöte erzielte. Wie rasch sich doch die Zeiten ändern!

Auf einen bislang vernachlässigten Aspekt des schulischen Musikunterrichts meint Karl-Jürgen Kemmelmeier mit seinem Beitrag *Kann Musik heilen?* aufmerksam machen zu müssen: Die Bedeutung des Schulfachs Musik sei gerade darin zu sehen, potentiellen Lernstörungen, Verhaltensauffälligkeiten und Neurosen präventiv entgegenzuwirken. Bleibt noch anzumerken, daß einige dieser Beiträge (nämlich die von Bräuer, Gadamer, Picht und von Weizsäcker) älteren Datums sind und bereits im Druck vorliegen. Im Rahmen der vorgegebenen Themenstellung erweist sich nichtsdestoweniger ihre Aktualität.

(Juni 1982)

Manfred Schuler

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

Vielerlei Gründe, nicht zuletzt mangelnde finanzielle Unterstützung haben die Publikation einer Arbeit verhindert, die bis auf wenige neu hinzugefügte Kapitel und Ergänzungen bereits im Jahre 1959 fertiggestellt war. Nunmehr hat Laade nach langem Bemühen die erste umfangreiche Monographie über das weltliche korsische Volkslied veröffentlicht, mit dem Anspruch, „das Wesentliche seiner musikalischen Eigenschaften und seiner kulturellen und historischen Hintergründe darzulegen“ (S. IX). Die Arbeit fußt in erster Linie auf den empirischen Ergebnissen mehrfacher eigener Feldforschungen auf Korsika, des weiteren auf anderwärtig vorhandenen Tonaufnahmen und auf einschlägiger Literatur.

Band 1 mit seinen sieben Abschnitten enthält u. a. ein Kapitel „Anthropologie und Ethnogra-

phie“ (S. 1–39). Darin wird die Geographie, politische Geschichte und Sprache sporadisch skizziert und ein Einblick in die Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Insel sowie in die traditionellen und seit jüngster Vergangenheit sich stärker verändernden Lebensformen ihrer Bewohner vermittelt. Anhand des erreichbaren Quellenmaterials und mit Bezug insbesondere auf die Arbeiten von Mathieu Ambrosi entwirft Laade eine Kulturgeschichte des korsischen Liedes, in der auch den Musikinstrumenten, den Tänzen, den neuzeitlichen musikalischen Veränderungen, der organisierten Volksmusik Platz eingeräumt und die „Stellung des korsischen Liedes im weiteren Mittelmeerraum“ (S. 132–155) abgehandelt wird. Das Kapitel über die musikalische Tradition (S. 41–69) bringt eine Übersicht über die wichtigsten Liedgattungen, eine Quellengeschichte sowie Belege und Informationen zur Tradition, Verbreitung und Autorschaft.

Laade berichtet auch über den Verlauf seiner Feldforschungen und über die musikalische Situation im Zeitraum von 1955 bis 1973. In den kritischen Bemerkungen zum vorliegenden Material werden größtenteils die Urteile korsischer Mitarbeiter und Autoren wiedergegeben. Ein biographisches Verzeichnis von Liedautoren und Musikern, ein recht umfangreiches Literaturverzeichnis, eine Diskographie und 28 Abbildungen runden den Band ab.

Band 2 enthält eine generelle Abhandlung über Liedgattungen, kategorisiert nach ihren Trägern resp. ihren Funktionen in Frauenlieder: Totenklagen und Wiegenlieder, und Männerlieder: Totenklagen für Tiere, Lamenti der Banditen, Soldatenlieder, Lieder zu Kommunalwahlen, Satire, Arbeitslied, Liebeslied, Serenade, Barkarole, Kinder- und Tanzlied, Poesie und Volkspoeten, mehrstimmige Liedformen, historische Lieder.

Die anschließende Dokumentation des Materials ist etwas ungewöhnlich angelegt. Die Belegtexte zu den Musikbeispielen und die Zusammenfassung der musikanalytischen Ergebnisse für die jeweilige Gattung befinden sich in diesem Band, während die Musikbeispiele selbst quasi als Beiheft getrennt gebunden sind. Dabei sind die den Notenbeispielen handgeschrieben unterlegten Texte manchmal schwer leserlich. Ein in Vorbereitung sich befindender Band 3 wird die Liedtexte enthalten. Wer also künftighin eine bestimmte Liednummer nach textlichen, musikalischen, nach allgemein kultur- und sozial-

historischen Gesichtspunkten befragen will, wird beim Studium gewisse Umständlichkeiten in Kauf nehmen und drei Bände einsehen müssen.

Laade hat zu verschiedenen Punkten seiner Arbeit schon vor der Publikation einige Kritik hinnehmen müssen. Er hat sich aber nicht geschaut, diese zusammengefaßt wiederzugeben und mit seinen Gegenargumenten zu versehen (S. XVf.). In Gutachten (die über die Publikations-*'würdigkeit'* entscheiden sollten) wurden Mängel und Schwächen reklamiert – nach meiner Meinung teils zu Recht, teils zu einseitig und zu unreflektiert, teils aber sicher zu Unrecht. So beispielsweise wurde Laades Absicht, alle zur Thematik gehörenden Informationen in diese Arbeit einzubringen – was rein äußerlich heterogen erscheinen mag – als „Uneinheitlichkeit“ des Stoffes“ (S. XV) kritisiert. Zwar ist für den Rezensenten die gewählte Gliederung des Inhaltes logisch und sachlich nicht immer ganz einsichtig, aber die angebliche Diskrepanz des Stoffes kann weder nachvollzogen noch könnte sie von der Intention der Arbeit her als Negativum abqualifiziert werden. Dem ausschließlich musikanalytisch, vorwiegend an der sogenannten Hochkunst interessierten Musikhistoriker mögen anthropologische Zusammenhänge nicht interessieren und deshalb auch entgehen, ihm werden dann musikimmanente Aspekte einerseits, kultur- und sozialhistorische Gesichtspunkte andererseits in ein und derselben Arbeit als Heterogenität erscheinen. Seine Einwände jedoch entlarven eher isolierten, „monotrope[n] Spezialistengeist“ (S. XV), als daß sie fundierte Sachkritik bekundeten.

Zusammenfassend läßt sich aus den Befunden des Autors über das korsische Volksliedszenarium ablesen: (a) Die Ausprägung von Musikstilen steht mit ihrer jeweiligen praktischen Funktion und mit historischen Bedingungen in spezifischer Beziehung; (b) viele früher und anderwärtig mitgeteilte Volksliedmaterialien halten einer strengen Quellenkritik nicht stand; (c) aus dem Vergleich mit anderem Material des Mittelmeerraumes ergeben sich überraschende Zusammenhänge, die zu kulturhistorischen Fragen von hoher Relevanz führen.

(Juli 1982)

Alois Mauerhofer

JOHANN BERNHARD STAUDT (1654–1712): *Ferdinandus Quintus Rex Hispaniae Maurorum Domitor. Drama des Wiener Jesuitenkollegs anlässlich der Befreiung von den Türken 1683. Veröffentlicht von Walter PASS, Textbearbeitung und Übersetzung von Karl PLEPELITS. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1981. IX und 147 S. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 132.)*

Die Bedeutung des Jesuitentheaters innerhalb der Welt des barocken Dramas kann schwerlich überschätzt werden. So fehlt es denn auch nicht an literatur- und theatergeschichtlichen Untersuchungen zu den Texten und Autoren, zur Bühnentechnik und Aufführungspraxis, sowie zu den pädagogischen, religiösen und auch politischen Zielsetzungen, welche hinter den prunkvollen Schaustellungen des jesuitischen Schultheaters standen. Nicht selten wird in Studien dieser Art der Begriff „Gesamtkunstwerk“ auf das Jesuitendrama in seiner Blütezeit angewandt, weil hier „Wort, Gesang und Tanz, Gebärde und Maske, Kostüm und Prunkdekoration zur dynamischen Einheit eines . . . Bühnenkosmos verschmolzen wurden“ (Heinz Kindermann). Erst recht versäumt kaum eine Arbeit, auf die bedeutsame Rolle der Musik in den Aufführungen der Jesuitengymnasien und -kollegien hinzuweisen.

Von ihr vermag sich nun auch der Musikwissenschaftler eine klarere Vorstellung zu bilden, seit im 132. Band der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* zum ersten Mal ein Jesuitendrama in einer Neuauflage vorliegt, die auch die Wiedergabe aller vertonten Teile des Spiels einschließt. Für die Veröffentlichung wurde ein Stück aus der in der Österreichischen Nationalbibliothek reich dokumentierten Spielpraxis der Wiener Jesuiten gewählt, deren vornehme Zöglinge in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit bis zu acht Aufführungen pro Jahr auf zwei wohleingerichteten Bühnen ein Publikum unterhielten und begeisterten, das in Einzelfällen an die 3000 Zuschauer zählte.

In Wien, das im Jahr 1555 der Schauplatz der ersten von Jesuitenschülern im deutschsprachigen Raum veranstalteten theatralischen Darstellung war, erreichte das Jesuitendrama – im Wettbewerb mit der gerade auch hier aufstrebenden Oper – eine Ranghöhe und Vollendung, die es zum Glanzvollsten gehören läßt, was die europäische Bühnenwelt des Barock aufzuweisen hatte. Hof und Adel unterstützten die Bestrebungen der Ordensleute. Leopold I., einst selber

Jesuitenzögling, besuchte nicht nur regelmäßig die Aufführungen, er förderte großzügig die Spiele (etwa durch Spenden von Kulissensätzen) und ermunterte die Patres, sie weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Die zunehmende Anwesenheit von des Lateins Unkundigen im Publikum war wiederum einer der Gründe, weshalb man zu immer umfassenderen szenischen Verdeutlichungsmitteln griff: wenn das Festhalten am Latein die unmittelbarste Einwirkung auf die Klasse der Gebildeten beschränkte, so konnte doch der beträchtliche Aufwand an Ausstattung und Maschinerie und vor allem die reiche musikalische Ausgestaltung nicht ohne Wirkung auch auf den einfachen Zuschauer bleiben. Eben das, was das Jesuitentheater immer deutlicher in die Nähe der Oper rückte, ist also nicht nur als Tribut an den Zeitgeist oder an gattungs-immanente und gattungs-ästhetische Prinzipien zu begreifen, sondern durchaus auch als Verwirklichung des ursprünglichen Ziels aller Tätigkeiten des Ordens, der „propaganda fidei“, mit neuen und erweiterten Mitteln. Immer stärker stellten sich die Spiele gerade in Wien allerdings auch in den Dienst „imperialer“ Propaganda – die habsburgischen Kaiser wußten schon, weshalb sie sie so eifrig förderten. Zumal die „Ludi caesarei“ wurden unmittelbar als Huldigungsspiele größten Formats entworfen, sie gipfelten jeweils in der „Licenza“, dem Preis des Herrscherhauses und seiner politischen Unternehmungen.

Walter Pass hat in *DTÖ* 132 ein Stück dieses Typs veröffentlicht: mit der Aufführung des *Ferdinandus Quintus* feierte das Wiener Jesuitenkolleg am 8. Dezember 1684 den endgültigen Sieg Leopolds über die Türken. Das Spiel macht die Bedeutung des jüngst Geschehenen an einer geschichtlichen Parallele sichtbar, am Sieg Ferdinands des Katholischen über die Mauren im Jahr 1492 (nicht 1472, wie das Vorwort zur Edition angibt). Der exemplarische Gehalt der historischen Spielhandlung, die es mit der geschichtlichen Wahrheit allerdings nicht allzu genau nimmt, wird wiederum veranschaulicht durch großangelegte, durchweg vertonte allegorische Szenen. Umfang und Gewicht dieser keineswegs nebensächlichen Abschnitte sind schon daraus zu ersehen, daß sie mit 33 Rollen nicht weniger solistisches Personal fordern als die eigentlichen Spielszenen (mit 30 Sprechrollen). Verkörperungen von Tugenden und Lastern dürfen im Zusammenhang dieser Allegorien ebenso auftreten wie Sonne und Mond oder Mars, Juno und

Herkules oder die Genii von Europa und den habsburgischen Erbländen. Wie in der Regel allegorische und historische Szenen streng getrennt sind, so auch die komponierten und die nur gesprochenen Abschnitte: Auf den Prologus (mit zwölf musikalischen Nummern) folgt der erste Akt mit fünf Sprechszenen, auf diesen der *Chorus primus* (mit dreizehn musikalischen Nummern). Den zweiten Akt beschließt der *Chorus secundus* (vierzehn Nummern), auf den dritten folgt der wiederum komponierte Epilog (zwölf Nummern) mit der Huldigung an das Herrscherhaus. In drei Sprechszenen finden sich musikalische Einschübe, wobei die Musik in II/4 und III/2 den Wechsel der Realitätsebene unterstreicht (Visions- bzw. Traumszene!) und in III/3 einem *Gefangenenchor* gilt, der als einstimmiges strophisches Lamento gefaßt ist. Auch der weitere Text von III/3 war, wie aus dem Versbau und dem allegorischen Personal der Szene zu schließen ist, zur Vertonung bestimmt, die anscheinend nicht zustandekam. (Man kann sich den Zeitdruck vorstellen, unter dem bei so reicher und anhaltender Produktion die einzelnen Spiele entstehen mußten!) Die Szene I/2 sieht als höfische Lustbarkeit in Ferdinands Palast einen *Saltus pygmaeorum cum gigantibus* vor. Auch dazu fehlt, wie zu den Tanzszenen der meisten Jesuitenspiele, die Überlieferung der Musik. Man hat sich für diese Einlagen wohl aus dem geläufigen Repertoire von Tanzmusik bedient.

Komponist des *Ferdinandus Quintus* ist Johann Bernhard Staudt, der nicht zu den namhaftesten Meistern gehört, die für die Wiener Jesuitenbühne gearbeitet haben (da wären zuerst Johann Kaspar Kerll und Ferdinand Tobias Richter zu nennen), aber als Autor von mindestens 39 Vertonungen zu den meistbeschäftigten und fleißigsten. (Zu Staudt siehe auch Walter Pass' Artikel in *The New Grove Dictionary* 1980.) Von den wenigen Chor- und Ensemblesätzen abgesehen, die, kaum individuell gestaltet, gewöhnlich den Abschluß der musikalischen Szenen bilden, reiht Staudt mit einer gewissen Sorglosigkeit größere und kleinere Arien in den zahlreichen Spielformen der venezianischen Operschule (unter auffälliger Bevorzugung der Devisen-Technik und formelhafter Koloraturen), kurze arioso-artige Gebilde und reichlich schematische Rezitative aneinander. Es ist nicht leicht zu entscheiden, inwieweit die Schlichtheit der musikalischen Faktur dem beschränkten Ingenium des Komponisten anzulasten ist und inwieweit sie

sich aus der Rücksichtnahme auf die Kapazität der ausführenden Schüler erklären läßt.

Die Edition der Musik ist leider nicht in allen Punkten vorbildlich. In der Setzung zusätzlicher Akzidentien geht der Herausgeber inkonsequent und keineswegs in Übereinstimmung mit den Angaben seines Kommentars vor. Die spärliche und offensichtlich flüchtige Bezifferung in der Handschrift entschuldigt kaum manche Abenteuerlichkeit von Pass' Generalbaßaussetzung. Wo sich eigentümliche Melodieführungen aufgrund von Parallel-Stellen eindeutig als Schreibversehen ausmachen lassen, sollten sie zur Korrektur und nicht zu waghalsigen Fortschreitungen im Continuo Anlaß geben. Gegen die durchweg vorgeschlagenen Dur-Schlüsse für Moll-Sätze ist einzuwenden, daß sie bisweilen zu unnötiger Härte im Anschluß führen (z. B. von Nr. 14 zu Nr. 15), bisweilen in groteskem Widerspruch zum Affekt des gleichzeitig endenden Textes stehen (z. B. in Nr. 49 „Heu, heu! Concido“).

Da diese Mängel aber hauptsächlich die ausführungspraktische Seite betreffen, fallen sie nicht zu stark ins Gewicht. Zwar hat sich Karl Plepelits (der auch eine fundierte sprachwissenschaftliche Einleitung zur Edition beisteuert) der Mühe unterzogen, nicht nur den gesamten Spieltext zu übersetzen, sondern sogar die vertonten Teile in den antiken Versmaßen der Vorlage zu übertragen, so daß die lateinische Sprache einer praktischen Wiederbelebung des Spiels nicht im Weg zu stehen bräuchte. Gleichwohl ist eine solche kaum vorstellbar angesichts der Zeitgebundenheit des Inhalts und seiner Darstellung in den Sprechszenen, die, wie Plepelits zugeben muß, „in einem Maße bar jeder realistischen Wirklichkeitsnähe sind, daß sie fast wie Deklamationen aus der Rhetorenschule wirken“.

Zur Aufführung läßt das Spiel heute also gewiß nicht mehr ein. Der musik- und theatergeschichtlichen Forschung allerdings ist mit der Veröffentlichung seines Textes und seiner Musik ein wichtiger Dienst geleistet worden.

(Juni 1982)

Rhabanus Erbacher

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Geistliche Gesangswerke. Werkgruppe 1: Messen und Requiem. Abteilung 1: Messen. Band 3. Vorgelegt von Walter SENN. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. XXVII, 272 S., Faks. – Dazu Kritische Berichte, ebenda 1981. 60 S.

Walter Senn legte bereits die beiden ersten in der *NMA* erschienenen Messenbände vor. Ihnen folgte – nur wenige Monate vor dessen Ableben – der dritte Band. Mit insgesamt sechs Bänden dürfte Senn deren bisher eifrigster Mitarbeiter gewesen sein. (Einen von der Internationalen Stiftung Mozarteum, dem Zentralinstitut für Mozartforschung und der Editionsleitung der *NMA* unterzeichneten Nachruf enthalten *Kritische Berichte* Serie IV, Werkgruppe 12, Band 5, Kassel etc. 1981.) Auch im vorliegenden Band finden grundlegende Beiträge zur Überlieferung der Quellen, zur Lösung philologischer Probleme und zur Kenntnis kirchenmusikalischer Praxis während Mozarts Salzburger Zeit, die Senn als erfolgreichen Mozartforscher ausweisen, ihren Niederschlag. Erst sie ermöglichten eine authentische Wiedergabe des Notentextes und die Zurückweisung mancher Fehldeutungen hinsichtlich der stilistischen Entwicklung Mozarts als Kirchenkomponisten, die z. T. auf Unkenntnis oder Mißdeutung kirchlich-zeremonialer Vorschriften beruhen.

Der Band enthält die Messen KV 257 (*Große Credo-Messe*), 258 und 259 (*Orgelsolo-Messe*). Nur erstgenannte ist eine *Missa solennis*, die beiden letzten hingegen entsprechen dem auch außerhalb Salzburgs begegnenden Typus der *Missa brevis et solennis*, deren eigenständige Sonderform Senn betont (*AM* 48, 1976, S. 218). Die Quellenlage kann als außerordentlich günstig bezeichnet werden. Neben den autographen Partituren standen dem Herausgeber von Mozart angefertigte Auflagestimmen für zwei Oboen zu KV 258, die das Partiturautograph nicht vermerkt, sowie authentische Stimmenabschriften zur Verfügung. Folglich ist die Mitwirkung zweier Oboen auch für KV 259 und dreier Posaunen – dem Salzburger Brauch entsprechend – für alle drei Messen gesichert. Fraglich bleibt allerdings deren Chronologie. Die auf den autographen Titelblättern angeführten, jedoch mehrfach korrigierten Jahreszahlen und Namen der Monate, die in *KV*⁶ noch als authentisch angesehen werden, stammen weder von Leopolds noch Wolfgang's Hand. Senn konnte mit Hilfe von Auszügen der Mozart-Verzeichnisse aus dem Hause André und mittels entsprechender Vergleiche nachweisen, daß „André für die Manipulationen mit den Jahreszahlen verantwortlich ist“. So wird man vorläufig als Entstehungszeit dieser drei Messen den Zeitraum von vermutlich 1775 bis 1777, vor des Meisters Abreise nach Mannheim

und Paris, anzunehmen haben. Obwohl KV 257 sowohl der Schrift nach als auch aus stilistischen Gründen eher nach KV 258 und 259 entstanden sein dürfte, geht der Herausgeber mit Recht von der traditionellen Reihung nicht ab, da während der Fertigstellung dieses Bandes verschiedene Autographe des betreffenden Zeitraums zu Vergleichszwecken noch nicht wieder zur Verfügung standen. Notentext und Kritischer Bericht lassen die größte Sorgfalt des Bandbearbeiters erkennen, mit dem einer der fundiertesten Kenner und Forscher österreichischer Kirchenmusik dahingegangen ist.
(Juni 1982) Hellmut Federhofer

A Collection of Favourite Lessons for Young Practitioners on the Harpsichord. Composed by Different Authors. A facsimile of the eighteenth-century edition with an introduction by Gwilym BEECHEY. London: Oxford University Press (1981). 3 Bl., 24 S.

Die vorliegende Sammlung des bisher wenig bekannten Londoner Druckers Adolphe Hummel enthält in Faksimile 22 gefällige Stücke in leichtem Schwierigkeitsgrad: Menuette wechseln mit anderen Tänzen (Gavotte, Bourlesque und Polonaise), Märschen und einigen Andantes und Allegros ab. Bei Hausmusik und Unterricht kann dieses Heft angenehme Abwechslung zu den in gleicher Absicht zusammengestellten Notenbüchlein etwa für Anna Magdalena Bach (1725) oder für Nannerl Mozart (1759) bieten. Der Druck (um 1760–1770) wurde 1969 durch Ankauf des British Museums wiederentdeckt. Die ursprüngliche und heutige Zweckbestimmung der Sammlung ist in ihrer pädagogisch-didaktischen Absicht zu sehen, d. h. sie wendet sich zu allererst an Anfänger auf dem Tasteninstrument und an Musikliebhaber.

Zu fragen bleibt, was der Herausgeber, der lediglich ein Vorwort beigesteuert hat, darüber hinaus mit seiner Veröffentlichung bezwecken will und worin seine editorische Leistung besteht. Im Vorwort, das beim Erscheinen des Neudrucks bereits sechs Jahre alt war, schreibt Beechey als Schlußsatz: „Hummel's anthology, then, served, and can still serve, a variety of didactic purposes in introducing young players to the arts of performance, improvisation and composition, and, by virtue also of its consistently high quality, is an important document of its period.“ Vorher

weist er auf Eigenheiten des galanten Stils hin und geht auch auf die in dieser Zeit noch gebräuchliche ad-libitum-Praxis ein. So ist der Marsch auf S. 8 und die Bourlesque auf S. 11 möglicherweise im Original für Bläserensemble, das Menuett auf S. 20 vielleicht für Streicher komponiert worden. Dann zieht er durch Stilvergleich bei der Gavotte S. 3, den Menuetten S. 7 und 9 und den Bourlesquen S. 11 und 19 Parallelen zu Kompositionen von Georg Christoph Wagenseil. Dies unter anderem mit dem Hinweis, daß Adolphe Hummel auch Werke unter Wagenseils Namen druckte. Weitere Parallelen sieht Beechey bei den Menuetten auf S. 10, 13 und 20 zu Mozarts frühesten Menuetten KV 1d, 2, 4 und 5, jedoch scheint er die Stücke vorliegender Sammlung damit aufwerten zu wollen. Denn Beechey kann keines der Stücke einem bestimmten Komponisten zuschreiben. Wenn er auch das Dunkel um die Person des Londoner Druckers Hummel stellenweise lichten konnte, so sind inzwischen die Angaben zu Hummels Wagenseil-Drucken durch neuere Forschung präzisiert worden (zu Anm. 3 bei Beechey vgl. Helga Scholz-Michelitsch, *Georg Christoph Wagenseil*. Wien: Braumüller 1980, S. 89f.).

Beechey entwertet einige seiner Aussagen dadurch, daß er auf eine eindeutige Numerierung der Stücke in seiner Ausgabe verzichtet, und der Bezug beim Lesen nicht immer sofort ganz klar herzustellen ist. Dem Musikwissenschaftler dürften die dargelegten Zusammenhänge geläufig sein, den Lernenden werden sie kaum interessieren, jedenfalls bieten sie ihm für seinen Gebrauch keine Hilfen. So hätte beispielsweise der Herausgeber in einem ausführlichen Vorwort die Sticheigentümlichkeiten (etwa das Zeichen für die Viertel-Pause), die Bedeutung und die Dauer des 8^{va}-Zeichens (z. B. in der Bourlesque S. 19) oder die alte Anordnung der Kreuze erläutern können, eine Reihe von Stichungenauigkeiten und -fehlern (nicht genau untereinanderstehende Zeitwerte, fehlende Triolierungszeichen, versetzte Vorschlagnoten) angeben können und auf einige spieltechnische Schwierigkeiten in der Baßführung des Marsches auf S. 8 hinweisen können. Bei den aufgezählten Punkten handelt es sich um Dinge, die dem Anfänger vermeidbare Schwierigkeiten bereiten werden. Ginge es dem Herausgeber wirklich um die Vermittlung vor-klassischer Musik für junge Spieler, dann wäre auch an eine neu gestochene Ausgabe zu denken gewesen. Die ansprechend präsentierte und klare

Wiedergabe der historischen Notenvorlage vermittelt jedoch auch einen ganz unmittelbaren Eindruck dieser Musik des 18. Jahrhunderts. Hierin, diesen Eindruck der Allgemeinheit zugänglich gemacht zu haben, ist das Verdienst des Herausgebers zu sehen.
(Juni 1982) Ulrich Mazurowicz

Eingegangene Schriften

The Ancient History of the Korea-Dong-I Race. Hrsg. von An HO-SANG. Seoul: Institute of Baedal (Korean) Culture (1974). 108 S., 21 Bildtafeln.

ERNEST ANSERMET: *Ecrits sur la Musique*. Publiés par J.-Claude Piguet. Neuchâtel: A la Baconnière (1983). 2^e éd. 245 S.

ERNEST ANSERMET et J.-CLAUDE PIGUET: *Entretiens sur la Musique*. Neuchâtel: Editions de la Baconnière 1963 et 1983. 186 S.

Bachiana Et Alia Musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Wolfgang REHM. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1983. 379 S., Notenbeisp., Abb.

ROBERT C. BACHMANN: *Karajan. Anmerkungen zu einer Karriere*. Düsseldorf: Econ Verlag (1983). 398 S.

Beethoven Studies 3. Edited by Alan TYSON. Cambridge - London - New York - New Rochelle - Melbourne - Sydney: Cambridge University Press (1982). IX, 298 S., Notenbeisp.

MICHAEL BEHR: *Musiktheater - Faszination, Wirkung, Funktion*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1983). 250 S., Abb. (Veröffentlichungen zur Musikforschung. Band 6.)

HUBERT BOONE: *La Cornemuse*. Bruxelles: Editions La Renaissance Du Livre (1983). 120 S., Abb. (Les Instruments de Musique Populaire en Belgique et aux Pays-Bas.)

Brahms biographical, documentary and analytical studies. Ed. by Robert PASCALL. Cambridge u. a.: Cambridge University Press (1983). VIII, 212 S.

Johannes Brahms in Baden-Baden und Karlsruhe. Eine Ausstellung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe und der Brahmsgesellschaft Baden-Baden e. V. Ausstellungskatalog hrsg. von der Badischen Landesbibliothek (1983). 184 S., Abb., Notenbeisp.

JOHANNES BRAHMS: *Briefe*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983. 309 S., 12 Notenbeisp. (Reclams Universal-Bibliothek. Band 980.)

JOHANNES BRAHMS: *Briefwechsel mit dem Mannheimer Bankprokuristen Wilhelm Lindeck 1872-1882*. Hrsg. vom Stadtarchiv Mannheim. Bearbeitet von Michael MARTIN. Heidelberg: Heidelberg-Verlagsanstalt und Druckerei GmbH (1983). 51 S., Abb. (Sonderveröffentlichung des Stadtarchivs Mannheim Nr. 6.)

Brahms-Studien. Band 5. Hrsg. von der Johannes Brahms Gesellschaft Internationale Vereinigung e. V. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1983. 204 S., Notenbeisp.

BENJAMIN BRITTEN: *Peter Grimes*. Compiled by Philip BRETT. Cambridge: Cambridge University Press (1983). XIII, 217 S.

Bruckner. Monographie von Manfred WAGNER. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1983). 430 S., Abb., Notenbeisp.

FERRUCCIO BUSONI: *Von der Macht der Töne. Ausgewählte Schriften*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983. 164 S., 3 Notenbeisp. (Reclams Universal-Bibliothek. Band 992.)

RODOLFO CELLETTI: *Storia del belcanto. Fiesole: discanto edizioni* (1983). 221 S., Notenbeisp. (Contrappunti 15.)

A Chinese Zither Tutor. The Mei-an ch'in-p'u. Translated with commentary by Fredric LIEBERMAN. Seattle-London: University of Washington Press (1983). XI, 172 S., Abb., Notenbeisp.

CARL DAHLHAUS: *Analysis and Value Judgment*. New York: Pendragon Press (1983). VIII, 87 S. (Monographs in Musicology Nr. 1.)

MICHAEL DICKREITER: *Partiturlernen. Ein Schlüssel zum Erlebnis Musik*. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1983). 271 S., Abb., Notenbeisp.

PIUS DIETSCHY: *Schulkind und Musik im 19. Jahrhundert. Darstellung der sozialen und bildungspolitischen Aspekte am Beispiel der Region Zürich*. Basel: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde 1983. 325 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Volkskunde. Band 4.)

Divitiae Musicae Artis (DMA). Schola Palaeographica Amstelodamensi Conspirante Collectae. Auspice Josepho SMITS VAN WAESBERGHE. Series A-Liber I-III, Series A-Liber VI-Pars A, Series A-Liber VI b, Series A-Liber VII, Series A-Liber X a, Series A-Liber X b.

Dizionario Enciclopedico Universale Della Musica E Dei Musicisti. Hrsg. von Alberto BASSO. Volume primo A–C. Torino: Unione Tipografica – Editrice Torinese (1983). XII, 742 S., zahlreiche Abb., Notenbeisp.

Dizionario Enciclopedico Universale Della Musica E Dei Musicisti. Hrsg. von Alberto BASSO. Volume secondo D–Liv. Torino: Unione Tipografica – Editrice Torinese (1983). VIII, 765 S., zahlreiche Abb., Notenbeisp.

WERNER FAULSTICH: Jeff Wayne: „The War Of The Worlds“. Analyse und Interpretation einer Popmusik-Oper. Tübingen: Selbstverlag 1983, 2. Auflage. 208 S., Abb., Notenbeisp.

KURT VON FISCHER: Johann Sebastian Bach. Welt, Umwelt und Frömmigkeit. Jahrgabe 1982 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1983). 23 S. (Societas Bach Internationalis.)

Four Hundred Songs and Dances from the Stuart Masque. With a Supplement of Sixteen Additional Pieces. Edited by Andrew J. SABOL. Hanover–London: University Press of New England for Brown University Press (1982). 682 S.

The Galpin Society Journal XXXVI. March 1983. London: The Galpin Society 1983. 152 S., Abb.

LEO KARL GERHARTZ: Oper. Aspekte der Gattung. Laaber: Laaber-Verlag (1983). 206 S., Notenbeisp.

Das Große Buch vom Klavier. Hrsg. von Dominic GILL. Freiburg–Basel–Wien: Verlag Herder 1983. 288 S., zahlreiche Abb.

Gertraut HABERKAMP und Robert MÜNSTER: Die ehemaligen Musikhandschriften der Königlichen Hofkapelle und der Kurfürstin Maria Anna in München. Thematischer Katalog. München: G. Henle Verlag 1982. 251 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 9. Hrsg. von der Generaldirektion der bayerischen staatlichen Bibliotheken.)

HERBERT HAEUSSERMAN: Herbert von Karajan. Eine Biographie. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: B. Schott's Söhne (1983). 315 S., Abb.

CHRISTOPH HAGEMEISTER: Das Formschema der Sonate in der russischen Instrumentalmusik um 1800. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1983. 151 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 128.)

HELMUTH HOPF: Wolfgang Köhler. Ein Komponist unserer Zeit. Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH 1983. 99 S., Abb., zahlreiche Notenbeisp.

ALBERT JAKOBİK: Arnold Schönberg. Die ver-räumlichte Zeit. Regensburg: Gustav Bosse Verlag

1983. 131 S. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 6.)

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe. Reihe H / Band 2. Anleitung zum Gesangsunterricht. Gesang und Klavier. Hrsg. von Milena DUCHONOVÁ und Leoš FALTUS. Praha: Supraphon /Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. XV, 67 S.

FRIEDERIKE KIEDL: Liturgisches Spiel – Geistlicher Gesang. Das wissenschaftliche Werk von Walther Lipphardt. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet (1983). (Sonderdruck aus: Archiv für Liturgiewissenschaft, 24. Jg. 1982, Heft 3, S. 317–364.)

WILHELM J. KRÜGER-WUST: Arabische Musik in europäischen Sprachen. Eine Bibliographie. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1983. XV, 124 S.

CLEMENS KÜHN: Gehörbildung im Selbststudium. München: Deutscher Taschenbuchverlag / Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag (1983). 112 S., zahlreiche Notenbeisp.

Leierkästen in Berlin 1912–1932. Hrsg. von Diethart KREBS. Berlin-Kreuzberg: Dirk Nishen (1983). 31 S. (Edition Photothek I.)

JANET M. LEVY: Beethoven's Compositional Choices. The Two Versions of Opus 18, No. 1. First Movement. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1982. 101 S. (Studies In The Criticism And Theory Of Music.)

P. MEYER-SIAT: Historische Orgeln im Elsaß 1489–1869. Fotos von Kurt Gramer. München–Zürich: Verlag Schnell & Steiner (1983). (Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde. Band 98.)

Mozart-Jahrbuch 1980–83 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1983. 431 S.

Mitteilungen der Internationalen Joseph Martin Kraus-Gesellschaft, Heft 1/1983. Buchen: Internationale Joseph Martin Kraus Gesellschaft 1983. 16 S.

Music in Eighteenth-Century England. Essays in memory of Charles Cudworth. Ed. by Christopher HOGWOOD and Richard LUCKETT. Cambridge: Cambridge University Press (1983). XVIII, 265 S.

Musical Morphology. A Discourse and a Dictionary. Hrsg. von Siegmund LEVARIE und Ernst LEVY. Kent: The Kent State University Press (1983). 344 S., Notenbeisp.

Musik in Humanismus und Renaissance. Hrsg. von Walter RÜEGG und Annegrit SCHMITT. Weinheim: Acta Humaniora 1983. 169 S. (Mitteilung der Kommission für Humanismusforschung; 7.)

Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Robert GÜNTHER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1982. 463 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 57.)

HANS NAUTSCH: Friedrich Kalkbrenner. Wirkung und Werk. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1983. 255 S., Notenbeisp.

Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert. Tagungsbericht hrsg. von Walter SALMEN. Innsbruck: Musikverlag Helbling (1983). 136 S. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 9.)

HANS RAUPACH: Das wahre Bildnis des Johann Sebastian Bach. Bericht und Dokumente. München: Karthause Verlag (1983). 119 S.

Max-Reger-Bibliographie. Das internationale Schrifttum über Max Reger von 1967 bis 1981 nebst einem Nachtrag bis 1966 und Materialien des Max-Reger-Institutes. Zusammengestellt von Susanne SHIGIHARA. Bonn: Ferd. Dümmlers Verlag (1983). 109 S. (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes. Elsa-Reger-Stiftung Bonn. Band 9.)

Répertoire International des Sources Musicales. Series C: Directory of Music Research Libraries. Volume I: Canada and the United States. Second Revised Edition. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1983. 282 S.

PETER RUMMENHÖLLER: Die musikalische Vorklassik. München: Deutscher Taschenbuchverlag / Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag (1983). 195 S., Abb., Notenbeisp.

CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT: Johannes Brahms und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag (1983). 272 S., 26 Abb., Notenbeisp.

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH: Erfahrungen. Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983. 358 S., Notenbeisp., Faks. (Reclams Universal-Bibliothek. Band 947.)

BEDŘICH SMETANA: Die Moldau. Einführung und Analyse von Christian Martin SCHMIDT. Taschenpartitur mit Erläuterung. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1983). 163 S.

ANDREAS TRAUB: Johann Sebastian Bach, Goldberg-Variationen BWV 988. München: Wilhelm Fink Verlag 1983. 79 S. (Meisterwerke der Musik, Heft 38.)

HUBERT UNVERRICHT: Kammermusik im 20. Jahrhundert. Zum Bedeutungswandel des Begriffs. München: Minerva Publikation 1983. 28 S. (Eichstätter Hochschulreden Nr. 39.)

Die Viola. Jahrbuch der Internationalen Viola-Gesellschaft 1981/82. Hrsg. von Wolfgang SAWODNY. Kassel–Basel–London: Bärenreiter (1983). 95 S., Notenbeisp.

LEOPOLD VORREITER: Die schönsten Musikinstrumente des Altertums. Frankfurt: Verlag Das Musikinstrument (1983). 216 S. (Fachbuchreihe Das Musikinstrument. Band 40.)

RICHARD WAGNER: Der Ring des Nibelungen. Götterdämmerung. 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 (1983). 408 S., Abb., Notenbeisp. (Opern der Welt.)

RICHARD WAGNER: Tristan und Isolde. 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 (1983). 383 S., Abb., Notenbeisp. (Opern der Welt.)

GRETE WEHMEYER: Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder Die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie. Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag/Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1983. 228 S., Abb., Notenbeisp.

Arnold WERNER-JENSEN: dtv junior Opernführer. Mit Figurinen und Zeichnungen von Reinhard HEINRICH. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (1983). 239 S.

ELWYN A. WIENANDT: Johann Pezel (1639–1694). A Thematic Catalogue of his Instrumental Works. New York: Pendragon Press (1983). XXXIII, 102 S. (Thematic catalogue series 9.)

DIETER ZÖCHLING: Opernhäuser in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Geschichte, Ereignisse, Interpretieren. Düsseldorf: ECON Taschenbuch-Verlag (1983). 368 S. (Hermes Handlexikon.)

Der Zupfgeigenhansl. Hrsg. von Hans BREUER. München: Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1983). 227 S., Abb.

Mitteilungen

Es verstarb:
am 3. Juli 1984 Walter LEBERMANN, Bad Hom-
burg, im Alter von 74 Jahren.

Wir gratulieren:
Dr. Konrad AMELN, Lüdenscheid, am 6. Juli zum
85. Geburtstag,
Prof. Dr. Kurt STEPHENSON, Bad Bramstedt, am
30. August zum 85. Geburtstag.

*

Die Österreichische Akademie der Wissenschaften
hat in ihrer Sitzung vom 15. Mai 1984 Professor Dr.
Hans Heinrich EGGBRECHT zum korrespondieren-
den Mitglied ihrer philosophisch-historischen Klasse
gewählt.

Professor Dr. Hans-Peter REINECKE, Berlin, ist
am 7. Mai 1984 das Bundesverdienstkreuz am Bande
verliehen worden.

Bundespräsident Dr. Rudolf Kirchschräger hat dem
Verleger Hans SCHNEIDER, Tutzing, im Hinblick auf
seine Förderung der österreichischen Musikwissen-
schaft das goldene Ehrenzeichen für Verdienste um die
Republik Österreich verliehen.

Dr. Arthur SIMON, Leiter der Abteilung Musiketh-
nologie am Museum für Völkerkunde, Berlin, wurde
zum Honorarprofessor für Musikwissenschaft (Musik-
ethnologie) an der Hochschule der Künste Berlin
ernannt.

Professor Dr. Stefan KUNZE, Bern, hat einen Ruf
auf die Professur für Musikwissenschaft (C 4) an der
Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt er-
halten.

Dr. Wolfgang RUF hat sich am 23. Januar 1984 an
der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. habili-
tiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Mo-
dernes Musiktheater. Studien zu seiner Geschichte und
Typologie.*

Dr. Bernd SPONHEUER hat sich am 20. Juni 1984
an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel habili-
tiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Musik
als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur ästheti-
schen Dichotomie im musikästhetischen Denken zwi-
schen Kant und Hanslick.*

Dr. Albrecht RIETHMÜLLER hat sich am 25. Juni
1984 an der Universität Freiburg i. Br. mit der Arbeit
Ferruccio Busonis Poetik habilitiert. Er ist eingeladen
worden, im Wintersemester 1984/85 den Lehrstuhl für
Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg (Prof.
Dr. L. Finscher) zu vertreten.

*

Das Deutsche Historische Institut in Rom (Musikge-
schichtliche Abteilung) lud in den letzten Monaten zu
zwei öffentlichen Vorträgen ein. Prof. Dr. Peter Wap-
newski, Berlin, sprach am 7. März 1984 über *Rivale
Faust: Überlegungen zu Wagners Goethe-Verständnis*
(in Verbindung mit der Universität Rom und dem
Goethe-Institut Rom); Maestro Roman Vlad, Rom,
sprach am 4. Juni 1984 über *Anton von Webern fra
ragione e intuizione.*

*

Berichtigung

„In meiner Besprechung der Oper *David et Jonathas*
von Marc-Antoine Charpentier wurde versehentlich
der Reihentitel falsch mitgeteilt. Korrekt lautet er:
Publications du Centre d'Etudes de la Musique Fran-
çaise aux XVIIe & XVIIIe siècles. Vol I.“

Herbert Schneider