

# Oper und Spektakel im 19. Jahrhundert

von Marta Ottlová und Milan Pospíšil, Prag

Wie die nicht eben zahlreiche Literatur über das Thema überzeugend dargetan hat, war eine der wichtigen Verwandlungen der theatralischen Vorstellungskraft, die seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts zutage trat, die Akzentuierung der visuellen Komponente<sup>1</sup>. Das Verlangen, die dargestellte Wirklichkeit vor allem in der Einmaligkeit des Augenblickes sehen zu können, führte so zur Ausarbeitung der Mittel der „couleur locale“; diese zielt darauf ab, durch die unmittelbarste sinnliche Wirkung eine möglichst große Anschaulichkeit zu erreichen. Die skizzierte Verschiebung der Akzente beeinflusste nicht nur die vorhandenen dramatischen Gattungen, sie schuf vielmehr auch die selbständigen – wie die Franzosen treffend sagen – „spectacles d’optique“<sup>2</sup>, Darbietungen, in denen die Schau zum Selbstzweck wurde. Auch in der Oper setzt sich die Tendenz zur neuen Bildlichkeit durch, schon weil sie im Wesen dieser musikdramatischen Gattung selbst enthalten ist. Es ist daher interessant zu verfolgen, wie sich die Oper, die seit jeher auf Sinnfälligkeit angewiesen war, zu einigen, heute schon vergessenen Erscheinungen jener optischen Darbietungen, besonders zum Diorama und lebenden Bild, stellte. Denn es wäre für die Oper kein schlechtes Zeugnis, sollte es sich zeigen, daß sie den Forderungen des neuen Publikums nach Befriedigung des aus seiner „ein wenig trägen Vorstellungskraft“ (wenn wir den bekannten Ausspruch Théophile Gautiers paraphrasieren<sup>3</sup>) resultierenden Bedarfs an gemeinfaßlicher sinnlicher Illusion zu entsprechen vermochte. Jedoch keineswegs nur mit dem Angebot einer prachtvollen und dekorativen Schau, wie die optische Seite der Oper des 19. Jahrhunderts bisher abgetan wird, sondern vornehmlich durch die Fähigkeit, die Effekte der „spectacles d’optique“ im musikalisch-dramatischen Ganzen zu verwerten.

Es ist kennzeichnend für die Situation der Opernforschung, daß die grundlegenden Eigenschaften der Oper als einer Kunst des szenisch sinnfälligen Gegenwärtigen erst in der neueren Zeit in zwei Arbeiten gründlicher behandelt wurden, und zwar nicht vom Standpunkt der Musikwissenschaft aus, die die Oper früher meist als eine Verbindung von Wort und Musik ansah<sup>4</sup>. Es erwies sich als wichtig für unser Interesse, daß das Stilprinzip des Theaters, die szenische Vergegenwärtigung, in der Oper ebenso absolut wie uneinge-

<sup>1</sup> Vgl. insbesondere M.-A. Allévy, *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris 1938. Außer der Arbeit H. Ch. Wolffs (*Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*, Leipzig), die die veröffentlichten Bildmateriale zusammenfaßt, hat auf die Menge der erhaltenen und bisher völlig unausgenutzten Quellen dieser Art der Aufsatz von N. Wild hingewiesen (*Un demi-siècle de décors à l’Opéra de Paris*, in: *Regards sur l’opéra*, Paris 1976, S. 11–22).

<sup>2</sup> In Übereinstimmung mit M.-A. Allévy (a. a. O.) behelfen wir uns auch weiterhin mit diesem zusammenfassenden Begriff.

<sup>3</sup> Siehe T. Gautier, *Histoire de l’art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Leipzig 1859, S. 66–67: „La perfection de l’exécution musicale n’exempte pas d’un grand soin pour la partie matérielle et visible du drama. Sans tout cela, l’opéra devient un concert, nous ne sommes plus au temps où l’inscription – Palais magnifique – clouée sur un poteau, suffisait à l’illusion des spectateurs. Shakespeare et ses contemporains n’en demandaient pas davantage; mais c’étaient Shakespeare et les Anglais d’Elisabeth, et nous autres bourgeois de 1840, nous avons l’imagination un peu paresseuse et nous manquons essentiellement de naïveté.“

<sup>4</sup> Eine der Arbeiten ist ein theaterwissenschaftlicher Abriß der französischen Grand Opéra (Ch. Frese, *Dramaturgie der großen Opern Giacomo Meyerbeers*, Berlin-Lichterfelde 1970), die andere verfolgt die Besonderheiten des Opernausdrucks anhand der Umwandlung von Schauspielvorlagen in Verdis Opern (L. K. Gerhartz, *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper*, Berlin 1968). Die Fruchtbarkeit dieser Anregungen zeigte sich unmittelbar darauf hauptsächlich in den Arbeiten von Dahlhaus (vgl. schon z. B. C. Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971).

schränkt herrscht und zu ihren primären Ausdrucksmitteln zählt. Der gesungene Ton ist in der Oper vor allem Träger des Affekts; seine Verständlichkeit ist an die Offensichtlichkeit der Bühnenaktion, an die Geste und theatralische Konfiguration eng gebunden. Der gesungene Ton weist nicht über das unmittelbar optisch Präsenze hinaus, er hat es vielmehr musikalisch zu erfüllen und auszuführen. Die Opernszene tendiert somit darin zur Bildlichkeit, daß sie die Handlung in der Situation fixiert, in der ein musikdramatisch interessanter Affekt sich erregt und zur Darbietung drängt. In dem Stillstand der augenscheinlichen Bühnenaktion, in der Verharrung der dramatischen Personen in dynamischen, die entstandene Situation ausdrückenden Posen, manifestiert sich die Festhaltung eines flüchtigen, realen Augenblicks. Die Musik verleiht ihm die zur Aufführung, zum Aussingen des inneren Erlebnisses notwendige irrealer Dauer<sup>5</sup>. Und in diesem Moment, wo die Oper in ihren eigentlichen Bereich des Dramatischen tritt, kommt auf der Bühne eine ‚sprechende‘ Konfiguration, ein ihr eigentümliches ‚tableau vivant‘, zustande.

Außer diesem Typus des Tableau, der zu den wichtigen Elementen der Oper gehört, gliedert die Oper im 19. Jahrhundert in ihren Organismus auch solche Bilder ein, die wie das Diorama und lebende Bild selbständig existierten, eben um ihre frappante Sinnfälligkeit zu nutzen. Bilder dieser Art entstehen nicht durch die Festhaltung der szenischen Bewegung der handelnden Personen, sondern sie werden anscheinend von außen hineingetragen.

Die Operntradition, die um der theatralischen Wirksamkeit willen die sensuellen Mittel im Finale massiert hatte, bot in erster Linie die Möglichkeit an, die Mittel der ‚spectacles d’optique‘ zu einer weiteren sinnlichen Gradation des Aktschlusses zu verwerten. Nach szenisch-musikalischem Kalkül wird der optische Effekt zur letzten Gelegenheit, die Sinne direkt anzugreifen und den Schluß der Aufführung zu steigern. Dazu bringt er Theaterdekorationen mit allen den technischen Errungenschaften ins Spiel, die in den selbständigen Darbietungen der ‚spectacles d’optique‘ entfaltet worden waren. Der Stoff wird dann diesem Zweck derart zugeordnet, daß das letzte ‚Wort‘ der Schau zufällt, daß – mit Victor Hugo gesagt – ‚die Dekoration zum untrennbaren und schrecklichen Zeugen der Handlung wird‘<sup>6</sup>. Richard Wagners *Rienzi* (Dresden 1842)<sup>7</sup> stirbt nicht durch Mörderhand, sondern unter den Trümmern des zusammenstürzenden Kapitols. Ein ähnliches katastrophisches Spektakel bot in der Oper *Samson et Dalila* von Camille Saint-Saëns (Weimar 1877) das Sujet selbst. Das Schauspiel einer Vesuveruption ereignete sich gleich in mehreren Werken<sup>8</sup>, so in Daniel François Esprit Aubers *La Muette de Portici* (Paris 1828). Die Kritik schrieb nach der Berliner Erstaufführung: ‚Der höchste Schluß-Effekt ist die Eruption des Vesuvs . . . Bei so höllischem Lärm ist die Musik nur accessorisch. Deshalb macht auch Auber nur den möglichsten Lärm im Orchester zu dieser großen Naturscene‘<sup>9</sup>. Dem muß

<sup>5</sup> Vgl. insbesondere C Dahlhaus, *Zeitstrukturen in der Oper*, in *Mf* 31, 1981, S. 2–11

<sup>6</sup> Siehe V Hugo, *Cromwell*, Paris, J Hetzel & Cie, Maison Quantin, s. a. Préface, S. 21 ‚On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. Les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l’esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits. Le lieu où telle catastrophe s’est passée en devient un témoin terrible et inséparable.‘

<sup>7</sup> Auch künftighin werden wir im Text der Orientierung wegen die Daten der Uraufführungen angeben. Bei den Finalbildern werden wir auf die Auftritte nicht verweisen, denn es ist für ihre zuverlässige Identifizierung nicht unbedingt notwendig.

<sup>8</sup> Siehe M.-A. Allévy (a. a. O.), S. 59; L. Finscher, *Aubers La muette de Portici und die Anfänge der Grand-opéra*, in: *Festschrift Heinz Becker*, Laaber 1982, S. 89; N. Wild (a. a. O.), S. 22.

<sup>9</sup> Siehe *Berliner Allgemeine Zeitung* 6, 1829, S. 27 ff. Abgedruckt von K. Rönnau, *Grundlagen des Werturteils in der Opernkritik um 1825*, in: *Beiträge zur Geschichte der Oper*, hrsg. von H. Becker, Regensburg 1969, S. 41–42.

man im allgemeinen zustimmen: die Komponisten ordnen hier die Musik der optischen Wirkung mit ihrem eigenen Klangnaturalismus völlig unter und unterstreichen mittels der musikalischen Koloristik die Illusion. Es stellt sich jedoch die Frage, inwiefern eine solche Gestaltung des Operschlusses nur eine zusätzliche oder auf Erfolg berechnete Schau ist?

Schon Aubers *La Muette* deutet an, daß der erwähnte Vorgang mit der Sinnfälligkeit der Oper überhaupt im Einklang steht und daß es zum Hauptproblem wurde, den Anschein der Notwendigkeit und Singularität des theatralischen Augenblickes zu erreichen. Der Vesuvausbruch in Aubers Oper unterstreicht nicht nur den Schluß, sondern verstärkt das Katastrophische in der ganzen Geschichte<sup>10</sup>. Er bezieht sich symbolisch auf das tragische Schicksal des Einzelnen sowie des Kollektivs. Die Oper, die auf Sinnfälligkeit und Vergegenwärtigung hinzielt, nutzt die bildliche Komponente im Bereich der Reflexion, die in dieser Gattung unvermeidlich zur Allegorie tendiert. Ähnliches sieht man auch dort, wo die Allegorie des Wetters oder einer Landschaft verwendet wird wie in der letzten Szene von Gioacchino Rossinis *Guillaume Tell* (Paris 1829)<sup>11</sup>. Das dioramatische Schlußbild einer von den Sonnenstrahlen überfluteten Alpenlandschaft, in der nach überstandenen Sturm die Barken auf dem See schaukeln, wird im Schlußensemble ausdrücklich als ein Symbol der bevorstehenden Freiheit gedeutet.

Die Beliebtheit erregender Bilder beeinflusste nicht nur den theatralischen Schluß einer Opernfabel, sie gab andererseits eigentlich erst die einzige Möglichkeit, in der Oper der Zeit das Verderben eines kollektiven Helden darzubieten. War die Oper aufgrund ihrer Beschaffenheit die einzige dramatische Gattung, die handelnde Massen unmittelbar darstellen konnte, so erlaubten ihr die Errungenschaften der verwandelten szenischen Darbietung, das Verderben einer ganzen Gemeinschaft in der Massendimension (nicht nur mit Hilfe ihres individuellen Repräsentanten) vor Augen zu führen. Die Schlußexplosion des Palastes in Giacomo Meyerbeers *Le Prophète* (Paris 1849) begräbt nicht nur den Propheten, sondern alle Widertäufer und auch ihre Feinde. Dieser wirkungsvolle Vorgang kommt auch dort vor, wo die Oper den Weltenuntergang vergegenwärtigen und symbolisieren will, wie am Schluß der tschechischen Oper *Pád Arkuna* von Zdeněk Fibich (*Arkuns Fall*, Prag 1900) den Niedergang des Heidentums.

Schon aus den bisherigen Ausführungen ergibt sich, daß die Verwandlung der szenischen Vorstellungskraft in die Opernkomposition eingeht, und zwar nicht als akzessorisches Moment. Sie beeinflusst die Dramaturgie und die musikalische Formung des Werkes und eröffnet neue Möglichkeiten der Gestaltung. Rossinis Oper *Moïse* (Paris 1827) gibt in mancher Hinsicht ein gutes Beispiel dafür<sup>12</sup>. Es wurde ein Abschnitt aus dem Alten Testament gewählt, der schon an sich Anlaß zum Einsatz der Theatereffekte bot. Die

<sup>10</sup> Die ursprüngliche szenische Vorstellung der Autoren lautet wie folgt: „Fenella. Elle sort peu à peu de son évanouissement, aperçoit Alphonse auprès d'Elvire, se relève, jette sur Alphonse un dernier regard de regret et de tendresse et unit sa main à celle d'Elvire, puis s'élance rapidement vers l'escalier qui est au fond du théâtre. Surpris de ce brusque départ, Alphonse et Elvire se retournent pour lui adresser un dernier adieu. En ce moment le Vésuve commence à jeter des tourbillons de flamme et de fumée, et Fenella, parvenue au haut de la terrasse, contemple cet effrayant spectacle. Elle s'arrête et détache son écharpe, la jette du côté d'Alphonse, lève les yeux au ciel et se précipite dans l'abîme. (Alphonse et Elvire poussent un cri d'effroi. Mais au même instant le Vésuve mugit avec plus de fureur; du cratère du volcan la lave enflammée se précipite. Le peuple épouvanté se prosterne.)“ Siehe das Textbuch E. Scribe & G. Delavigne, *La Muette de Portici*. Paris 1888, S. 54–55.

<sup>11</sup> Vgl. die Analyse der Szene bei C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, S. 105–106.

<sup>12</sup> Wir stützen uns auf die erweiterte französische Fassung der ursprünglich italienischen Oper aus dem Jahre 1818 *Mosè in Egitto*, deren voller Titel bezeichnenderweise lautet: *Moïse et Pharaon ou le Passage de la Mer Rouge*.

Realisation dieser Effekte sagt andererseits etwas darüber aus, für welche latent enthaltenen Momente in damaliger Zeit Mittel zu Gebote standen. Während von der Verwandlung des Wassers in Blut, von Heuschrecken und von Pest nur kurz im Rezitativ berichtet wird, werden die ägyptische Finsternis, das wundervolle Erlöschen des Opferfeuers und der Exodus selbst unmittelbar vorgeführt<sup>13</sup>. Der Stoff wurde so zugerechnet, daß der Zug durch das Rote Meer zum abschließenden Höhepunkt wird; dadurch wird die kompositorische Lösung des Finales wesentlich bestimmt. Im Gegensatz zu den oben erwähnten, im Grunde genommen traditionellen Finali, in denen der musikalische Höhepunkt mit der optischen Überraschung zusammenfällt (deren Nachklang ein längeres Orchesternachspiel begrenzt), ist es bei Rossini das umfangreiche Schlußbild selbst, das in der optischen Komponente ohne Teilnahme des gesungenen Wortes (begleitet von einer tonmalerischen Musik, die die Dauer seiner einzelnen Phasen begrenzt) die jeweilige Handlung löst und zu Ende erzählt. Gleichzeitig versinnbildlicht es die Bedeutung des Werkes: im Bilde des Auseinandertretens des Wassers, das den befreienden Durchgang ermöglicht und unmittelbar darauf in seinen Tiefen die Verfolger verschlingt. Die szenische Imagination beeinflusst hier die Konzeption des Werkes insofern, als sie sich auf den durch die Schlußbilder hervorgerufenen Sinn verläßt und dort bei ihnen Zuflucht findet, wo die Oper als Gattung auf Erzählung (die besonders im Finale nicht zu ihren eigensten Ausdrucksmitteln zählt) angewiesen wäre. Die sinnfällige Vergegenwärtigung verleiht dem Schluß das besondere Gewicht, dessen die Oper bedarf. Die Oper kann ihr Geschehen nicht auf die evokative Fähigkeit des Wortes gründen, wie das klassische gesprochene Drama, in dem die Realität, auf die das gesprochene Wort hinweist, oft wichtiger ist als die unmittelbar szenisch aufgeführte Wirklichkeit. Deshalb stellte sich für die Oper stets das Problem, wie das zu vergegenwärtigen ist, was im Rahmen der Handlungskonstruktion außerhalb oder über der szenischen Präsenz existiert<sup>14</sup>. Und hier nutzt die Oper des 19. Jahrhunderts nicht nur neue Errungenschaften der Bühnenpraxis, sondern auch die beliebte Gattung des lebenden Bildes.

Einen charakteristischen Beleg dafür bietet Bedřich Smetanas Behandlung des Textbuchs Josef Wenzigs zu *Dalibor* (Prag 1868). Smetana ließ die bekannteste Szene der Volkssage, in der das Volk dem Geigenspiel des eingekerkerten Dalibor zuhört, aus. Diese Szene näherte sich am meisten dem lebenden Bilde, im Blick auf das Ganze erwies sie sich jedoch als ein retardierendes Moment. Dagegen hielt es der Komponist für unumgänglich, in Dalibors Traum die Gestalt des Zdeněk mit Hilfe eines lebenden Bildes unmittelbar darzustellen, eine Person, die in der Geschichte gar nicht auftritt, deren Tod jedoch die Opernhandlung in Gang setzt. Während im klassischen gesprochenen Drama die evokative Kraft des Wortes fähig ist, Personen ins Spiel zu integrieren, die im Verlauf überhaupt nicht real auftreten, löst in der Oper das lebende Bild diese ihr fremde und schwer zugängliche Aufgabe. Noch bedeutender ist dann die augenblickliche dramaturgische Funktion des Bildes, denn die anschauliche Darstellung des Affektanlasses ermöglicht Dalibors Arie, unmittelbar (ohne ein rekapitulierendes Rezitativ) einzusetzen<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Siehe III. Akt, 3. Auftritt, I. Akt, 6. Auftritt, III. Akt, 3. Auftritt und Finale IV. Akt.

<sup>14</sup> Zu den unterschiedlichen Ausdrucksmitteln der Oper und des klassischen gesprochenen Dramas vgl. L. K. Gerhartz (a. a. O.).

<sup>15</sup> Siehe 4. Szene des II. Aktes in der kritischen Ausgabe des Librettos (J. Wenzig – E. Špindler, *Dalibor*, hrsg. von J. Bartoš. Prag 1944, S. 138–140) und die 3. Szene des II. Aktes.

Ebenso wie für die Verständlichkeit des Affektes in der Oper die szenisch lesbare Offensichtlichkeit des Motivs willkommen ist, ist natürlich an diese Evidenz um so mehr die plötzliche Wendung des Affekts gebunden. Die Oper des 19. Jahrhunderts greift oft nach den ausgearbeiteten Mitteln der optischen Wirkung, weil Eingriffe wie Blitz, Erscheinungen und andere Zeichen am anschaulichsten und daher am schnellsten die Verwandlung der Affektsituation motivieren können. Und auch hier verwendet die Oper manchmal das lebende Bild, das (begleitet von einer charakteristischen Musik) vor einer Person auf der Bühne erscheint und dem Publikum den Grund offensichtlich macht, der diese Person bewegt, ihre Haltung zu ändern. In Charles Gounods *Faust* (Paris 1859) zaubert Mefisto das Bild der Margarethe am Spinnrad hervor, um Fausts Widerstand zu brechen<sup>16</sup>, oder in Antonín Dvořáks *Armida* (Prag 1904) führt das Zauberbild des von Rinaldo geführten Kreuzheeres die Entscheidung der Armida herbei<sup>17</sup>. Das lebende Bild erfüllt hier außerdem die Funktion, eine unbekannte Person als einen Feind zu identifizieren. Es erhellt dadurch die weitere Entwicklung der Intrige und vergegenwärtigt dazu noch das Ergebnis der Vorgeschichte: die Situation der bedrohten Stadt. Erscheint dann in Karel Kovařovics *Psohlavci* (*Die Hundsköpfler*, Prag 1898) auf der Bühne der Traum des schlafenden Gefangenen Kozina, der ein mit den Leichen der Choden bedecktes Feld zeigt<sup>18</sup>, so erklärt dieses stumme Bild mit seiner charakteristischen Orchesterbegleitung nicht nur den ihm folgenden Affekt Kozinas, sondern teilt vor allem den Zuschauern die Folgen der zwischenzeitlich vergangenen Handlung, eines Aufstandes, mit, und vergegenwärtigt so das Schicksal des Volkes. Und auf ähnliche Weise löst die Oper das Problem, eine hinter der Bühne parallel verlaufende Handlung zu zeigen, z. B. die Ermordung des heiligen Wenzel in František Škroup's (Prag 1848) und Karel Šebor's Oper *Drahomíra* (Prag 1867)<sup>19</sup>. Bei Šebor ist das lebende Bild, das das Schlüsselereignis und darüber hinaus zum ersten- und letztenmal eine der Hauptpersonen der Handlung vorstellt, als Himmelfahrt stilisiert und nimmt die Belohnung des Guten und die Bestrafung des Bösen durch eine höhere Macht vorweg. Die szenische Vergegenwärtigung mittels eines narrativen „tableau vivant“ ist in erwähnten Fällen das für die Oper annehmbare Mittel, die opernwidrige Konzeption des Textbuchs zu überwinden, und das Ergebnis einer Vorgeschichte oder einer verdeckten Handlung operntauglich zu machen<sup>20</sup>.

Man sieht auch hier, wie die Oper auch die visuelle Sphäre zur Transformation der darzustellenden Wirklichkeit in die theatralisch unmittelbar sinnfällige Gegenwart verwendet. Diese Tatsache tritt überzeugend zutage insbesondere dort, wo die Oper eine

<sup>16</sup> Siehe I. Akt, 2. Auftritt.

<sup>17</sup> Siehe I. Akt, 3. Auftritt.

<sup>18</sup> Siehe III. Akt, 3. Auftritt.

<sup>19</sup> Škroup siehe III. Akt, 12. Auftritt, Šebor siehe II. Akt, 3. Auftritt.

<sup>20</sup> Zur Ergänzung der Verschiedenheit der dramaturgischen Verwendung führen wir noch folgende Beispiele an. Am Schluß von Fibichs *Šárka* (Prag 1897) vergegenwärtigen die Erscheinungen der erschlagenen Mädchen Šárkas inneren Konflikt und darüber hinaus das Schicksal des kollektiven Helden. Auch in Smetanas *Čertova stěna* (*Die Teufelswand*, Prag 1882) zeigt das hervorgezauberte Bild der unglücklichen Kатуška (II. Akt, 1. Auftritt) Jareks inneren Kampf, der ihn auch im Traum verfolgt, und zugleich teilt es den Zuschauern das erreichte Stadium der parallel verlaufenden verdeckten Handlung mit. So wird es möglich, in der folgenden Verwandlung darauf unmittelbar anzuknüpfen. Ähnlich wird die Handlung aus der Zwischenzeit in Fausts Vision der gefangenen Margarethe in Gounods Oper (V. Akt, 3. Auftritt) vergegenwärtigt. Die letzte Szene in Meyerbeers *Les Huguenots* (Paris 1836) gehört einem lebenden Bild, das in voller Anschaulichkeit das Schicksal des kollektiven Helden offenbart und mit Hilfe der optischen Mittel das intensiviert, was vorher durch das gesungene Wort und die illustrative Musik angedeutet wurde.

Schauspielvorlage mit ihrer vielschichtigen, an die Fähigkeit des gesprochenen Wortes, über die dargestellte Wirklichkeit hinauszudeuten, gebundenen Gedankenstruktur in ihre Sprache überträgt. Als Jaroslav Vrchlický im Textbuch zu Fibichs *Bouře* (*Der Sturm*, Prag 1895) versuchte, der Vorlage Shakespeares treu zu bleiben und sie nicht bloß in eine der im 19. Jahrhundert beliebten „féeries“ zu verwandeln, nahm er, um sie gleichzeitig den Forderungen der Oper anzupassen, zu einem lebenden Bild Zuflucht. In seine sinnfällige Bildlichkeit übertrug er den bei Shakespeare durch die Ganzheit des Dramas mitgeteilten philosophischen Untertext. Es ist nicht das Erlebnis der Katharsis, sondern ein theatralisch effektvolles, Treue, Unschuld und Bosheit symbolisierendes „tableau vivant“, mit dessen Hilfe Prospero sowohl den Bestraften auf der Bühne als auch den Zuschauern anschaulich die ‚Moral‘ des Werkes mitteilt. Er zaubert es im Finale des Mittelaktes hervor und bezieht die Bildallegorie auf die Personen der Fabel<sup>21</sup>. Es zeigt sich wieder die schon anfangs erwähnte Tatsache, daß die Oper den Nutzen herausföhlte, den ihr die Mittel der „spectacles d’optique“ in einer ihr schwer zugänglichen Sphäre bringen konnten. Das lebende Bild kann einen Teil der Operngeschichte erzählen, d. h. das Erzählte durch das Sichtbare ersetzen, wobei ihm die allegorische Stilisierung einen zusätzlichen Sinn verleiht. Er erlaubt es, unter Bewahrung der opernspezifischen Sinnfälligkeit, das zu vergegenwärtigen, was als Sentenz und Reflexion über dem unmittelbaren, theatralisch Präsenten steht und auf die allgemeine Gültigkeit des eben erlebten musikdramatischen Werkes anschaulicher und sinnlich intensiver hinzuweisen, als es z. B. ein traditioneller, resümierender Schlußchor tun konnte. Die Frage, ob die „spectacles d’optique“ als ein dekorativer oder ein organischer, in die Entwicklung der Oper integrierter Bestandteil anzusehen sind, entscheidet über sein Niveau.

Es ist selbstverständlich, daß auch solche Werke entstanden sind, die nicht einmal versuchten, ihre Unterwerfung unter den Publikumsgeschmack zu verschleiern. Zu einer rein praktischen Lösung eines Aktschlusses griff Josef Richard Rozkošný in der Oper *Krakonoš* (*Rübezahl*, Prag 1890), als er die Gelegenheit einer Darstellung eines effektvollen lebenden Bildes, einer Apotheose des Krakonoš, ergriff, obwohl diese vom Gesichtspunkt des dramatischen Charakters der Person aus unmotiviert ist<sup>22</sup>. Waren die „tableaux vivants“, die in Meyerbeers *Ein Feldlager in Schlesien* (Berlin 1844) gezeigt wurden, wenigstens durch die Feier der Wiedereröffnung der Berliner Oper veranlaßt, so ist die Folge von lebenden Bildern böhmischer Herrscher, auf deren Höhepunkt die Personen des Stückes einem Bild „Seiner Majestät“ huldigten, in Jan Nepomuk Maýrs Oper *Jaromír, vojvoda český* (*Jaromír, Herzog von Böhmen*) durch nichts begründet<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Siehe II. Akt, Finale. Näheres dazu vgl. M. Ottlová – M. Pospíšil, *Operní libreto jako modifikace dramatu*, in: *Hudba a literatura*. Symposium in Frýdek – Místek 1981. Frýdek – Místek 1983, S. 36–39. Eine andere Funktion hat das lebende Bild in Scribes Bearbeitung desselben Stoffes für Halévys Oper (Paris 1851), wo die Gruppierung ganz am Ende das Handlungsergebnis resümiert.

<sup>22</sup> Siehe II. Akt, 5. Auftritt.

<sup>23</sup> „Gegen das Ende kommen im Hintergrunde Bilder böhmischer Herrscher von Jaromír an bis zu unseren Zeiten. Wenn dann das letzte Bild S. Majestät des jetzigen Königs kommt, werden im Orchester Intraden gemacht, und alle – Herzog Jaromír, seine Gattin, der Jäger Hovora, seine Tochter, der Narr Ferina, ja auch Boleslav, der alte *blinde* (unterstrichen von K. J. E.) Vater Jaromírs – alle verbeugen sich vor dem in diesem Augenblick vom griechischen Feuer beleuchteten Bilde Seiner Majestät.“ (Zitiert in Übersetzung.) Vgl. das Gutachten K. J. Erbens aus dem Januar 1864 der heute verschollenen Oper. Die Transkription der vollständigen Beurteilung siehe P. Daněk – J. Vyšohlířová, *Dokumenty k operní soutěži o cenu hraběte Harracha*, in: *Miscellanea musicologica* 30, 1983, S. 151.

Die Mittel der optischen Wirkung wurden von der Oper weiter auch zur Rekapitulation des Zentralthemas genutzt. Es wird dadurch nicht nur hervorgehoben, sondern bekommt durch sie erst den rechten Sinn. Die Enthüllung einer schicksalhaften Kulisse am Schluß von Wagners *Rheingold* (München 1869) steigert nicht nur das Finale durch die blendende Erscheinung des Göttersitzes Walhalla, der Ausgangspunkt und Ziel des Dramas ist; die Monumentalität und der Glanz der Schlußbilder, der Einzug der Götter in die Walhalla, offenbart vollständig erst die tragische Offenheit des Schlusses. In Jacques Fromental Halévy's Oper *Le Juif errant* (Paris 1852) tritt der Operngeschichte, die von den guten Taten Ahasverus' handelt und auf seine Erlösung hinzielt, ein mehrmals wiederkehrendes lebendes Bild gegenüber, in dem der Engel des jüngsten Gerichts Ahasverus auf den ewigen Irrgang weist. Und einzig im Zusammenspiel dieser Vorgänge wird der Gedanke der unsühnbaren Schuld und der vergeblichen Sehnsucht nach Erlösung realisiert (der auch Gegenstand der abschließenden „tableaux vivants“ des jüngsten Gerichts und Ahasverus' Verdammung ist)<sup>24</sup>.

Bei den Libretti, die nur einen Ausschnitt aus einem umfangreicheren Stoff wählen und daher nur relativ abgeschlossen sind, hat das lebende Bild mitunter die Funktion eines Epilogs und beschwört die Zukunft herauf, die den Sinn des in der Oper gestalteten Stoffabschnitts „ex eventu“ beleuchtet. Die Geschichte der Oper *Les Troyens à Carthage* von Hector Berlioz (Paris 1863) endet mit dem Selbstmord der Dido. Darauf erscheint dann im Kontrapunkt zum Chor der rachesüchtigen Karthager mit einer charakteristischen hymnischen Musik das Bild des siegreichen Roms, das durch das Kapitol und den von Gelehrten und Künstlern umringten Kaiser symbolisiert wird. Die Mittel des lebenden Bildes realisieren hier also schon parallel die Prophezeiung der Dido. Eine ähnliche Aufgabe hat die Weissagung der *Libuše* in Smetanas Oper (Prag 1881), wo die lebenden Bilder die Worte Libušes konkretisieren und so der Schlußapothese der tschechischen Nation theatralische Bedeutung geben<sup>25</sup>.

Sogar bei den Stoffen, die auf ein „tableau vivant“ ohnehin zulaufen, erfüllt das lebende Bild die Funktion, die Opernfabel nicht nur pragmatisch zu Ende zu spielen, sondern sie durch eine ‚sprechende‘ Konfiguration auch zu deuten, wie wir an den Finaltableaux der Höllenfahrt der *Drahomíra* sehen. Die Zeugen dieser Szene sind in Škroup's Oper die Auserwählten mit dem heiligen Wenzel in der Mitte des Himmels und in Šebors *Drahomíra* die Personen der Handlung um Boleslav, der als einer der Přemysliden-Dynastie würdiger Herrscher durch den Strahl der Gnade erleuchtet ist. Das Schlußtableau in Gounod's *Faust*, das die Himmelfahrt der Margarethe und die Überwindung des Teufels darstellt, beendet und interpretiert erst das Liebesdrama der Margarethe<sup>26</sup>. Dagegen vergegenwärtigt in Wagners Oper *Der fliegende Holländer* (Dresden 1843) das Schlußtableau mit der Verklärung des Holländers und der Senta die Lösung eines von Anfang an auf diesen Ausgang hin konzipierten Dramas. Dem entspricht das musikalische Gewicht des Schlusses, das das mit der zentralen Idee verknüpfte motivische Material steigert.

<sup>24</sup> Siehe I. Akt, 4. und 9. Auftritt, IV Akt, 3. Auftritt und V Akt, Finale.

<sup>25</sup> Vgl. Näheres bei M. Ottlová – M. Pospíšil, *Smetanas Libuše. Der tschechische Historismus und die Oper des 19. Jahrhunderts*, in: Festschrift Heinz Becker (a. a. O.), S. 237–248.

<sup>26</sup> Ähnlich siehe auch den Schluß von Meyerbeers *Robert le Diable* (Paris 1831) und Giacomo Puccinis *Suor Angelica* (New York 1918).

Eine Zusammenfassung der in dem vorliegenden Aufsatz erörterten, von der Oper des 19. Jahrhunderts entwickelten Errungenschaften der „spectacles d’optique“ repräsentiert der Schlußteil der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*. Mit Hilfe ihrer evokativen Fähigkeit unternahm es Wagner, in der *Götterdämmerung* (Bayreuth 1876) das Problem des Doppeldramas der Tetralogie zu lösen. Dieses Problem tauchte auf, als Wagner den ersten Entwurf des Werkes wesentlich erweiterte, um die Vorgeschichte der Siegfried-Tragödie theatralisch zu vergegenwärtigen. Der Göttermythos, ursprünglich der Hintergrund der Geschichte, hat so an Gewichtigkeit gewonnen. Infolgedessen war es nach der Beendigung der Heroentragödie unumgänglich, ihn auf eine Weise abzuschließen, die ihn theatralisch derart betonte, daß er über die Siegfried-Historie hinaus als Ziel und Konsequenz der vorhergehenden Teile des Zyklus wirksam wurde<sup>27</sup>. Um dies zu erreichen, brachte Wagner alle bereits behandelten Mittel der „spectacles d’optique“ ins Spiel. Der musikalische Orchesterkommentar rekapituliert währenddessen die Leit motive in Verbindung mit den Erscheinungen, die ihrer Bühnenexposition entsprachen. Dabei dominiert, gemäß einer gewissen Offenheit des Schlusses, das in seiner Bedeutung am wenigsten bestimmte „Erlösungsmotiv“.

An den kennzeichnendsten Beispielen, die von der Häufigkeit und Verschiedenheit der Verwendung zeugen, versuchten wir zu skizzieren, auf welche Weise die erwähnten Mittel der „spectacles d’optique“ auf die Oper des 19. Jahrhunderts eingewirkt haben. Es wurde dabei eine ziemlich vernachlässigte Tatsache bestätigt, daß die szenische Vorstellung von dem musikalischen Operndenken nicht wegzudenken ist. Das fällt eben in dem Moment auf, wo die einkomponierten Effekte der „spectacles d’optique“ aus der Inszenierungspraxis allmählich verschwinden und dadurch die komplementäre Beziehung zwischen Musik und Bühne wesentlich gestört wird<sup>28</sup>.

## Zur Entstehungsgeschichte von Bernd Alois Zimmermanns Oper „Die Soldaten“

von Wilfried Gruhn, Freiburg i. Br.

Das zentrale kompositorische Verfahren in der Oper *Die Soldaten* hat Zimmermann selber immer wieder als pluralistische Kompositionsweise<sup>1</sup> beschrieben und damit eine spezifische Form mehrschichtigen musikalischen Denkens<sup>2</sup> angesprochen. Die Realisierung

<sup>27</sup> Zur Interpretation der Ursachen der Veränderungen vgl. C. Dahlhaus, *Über den Schluß der Götterdämmerung*, in: *Richard Wagner – Werk und Wirkung*, Regensburg 1971, S. 97–115.

<sup>28</sup> Dazu vgl. auch S. Döhring, *Multimediale Tendenzen in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts*, in: *Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977* Kassel – Basel – London 1981, S. 497–500.

<sup>1</sup> So in den verschiedenen Aufsätzen und Texten, die Chr. Bitter unter dem Titel *Intervall und Zeit*, Mainz 1974, herausgegeben hat, hier besonders S. 35, 36, 41, 44, 95, 97. Im folgenden beziehen sich die Seitenangaben im Text ohne weitere Quellenangabe immer auf diese Sammlung.

<sup>2</sup> Vgl. dazu Zimmermanns Äußerung in einem Gespräch mit M. Kagel (WDR 1967), zit. bei C. Kühn, *Die Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns*, Hamburg 1978, S. 90: „Ich bin vor allem von der Beobachtung ausgegangen, die für mich eine Überzeugung ist, daß sich das Denken niemals nur in einer einzigen Schicht manifestiert, sondern in dem Moment, wo musikalisches Denken überhaupt stattfindet, ist es mehrfaches Denken. Und ich sehe gerade in dem Phänomen des Pluralistischen ein sehr typisches Phänomen unseres musikalischen Denkens.“

dieses mehrschichtigen Denkens im pluralistischen Kompositionsverfahren ist häufig nur äußerlich in dem Collageprinzip<sup>3</sup> erblickt worden: verschiedene musikalische Zitate, Musikarten und Stile (in der Oper auch Handlungsebenen) werden übereinandergeschichtet und laufen gleichzeitig ab. Die Handhabung solcher Collageverfahren ist aber fest eingebunden in die Zeitphilosophie Zimmermanns<sup>4</sup> und verweist auf seine Vorstellung von der „Überwindung der Zeit kraft vollkommenster Organisation der Zeit“ (S. 16). Einzelne Schichten innerhalb des Tonsatzes verlaufen gleichzeitig in verschiedenen Zeitmaßen, deren Verhältnis zueinander aus dem Intervallverhältnis einer übergeordneten Proportionsreihe abgeleitet ist. So werden Zeitverhältnisse und Intervallverhältnisse integral verbunden, gehen Raum und Zeit, Vertikale und Horizontale ineinander über. Die daraus erwachsende kompositorische Denkweise habe ich an anderer Stelle als „integrale Komposition“ beschrieben<sup>5</sup>. Die Vorstellung einer integralen Raum- und Zeitstruktur entspricht in überraschender Übereinstimmung der philosophisch erkenntnistheoretischen Sicht Jean Gebsters, der eine integrale Bewußtseinsstruktur als konstitutiv für eine neue Weltsicht annimmt<sup>6</sup>, die durch die Überwindung der räumlich gemessenen Zeit („temps durée“) ein neues, aperspektivisch integrales Weltbild erschließt. Den Gedanken der Überwindung der Zeit und ihrer integralen, aperspektivischen Wahrnehmung faßt Zimmermann wie Gebster im Bild der Kugel<sup>7</sup>. „Die Zeit biegt sich zur Kugelgestalt zusammen. Aus dieser Vorstellung von der Kugelgestalt der Zeit habe ich meine, von mir in Anlehnung an den philosophischen Terminus so genannte pluralistische Kompositionstechnik entwickelt, die der Vielschichtigkeit unserer musikalischen Wirklichkeit Rechnung trägt“ (S. 35). Allein vor diesem philosophischen Verständnishintergrund des Zeitbegriffs ist Zimmermanns pluralistische Kompositionsweise (Überlagerung von Zeitschichten als Zeitmaße oder Collage heterogener Musiken) zu verstehen und bedingt gleichermaßen die rezeptionsästhetischen wie aufführungspraktischen Schwierigkeiten. Und eben diese Schwierigkeiten machte Heinz Joseph Herbolt wesentlich für das anfängliche Diktum der Unspielbarkeit von Zimmermanns Oper verantwortlich. „Gerade diese charakteristische Struktur der ‚Zeitschichten‘ jedoch führte unter anderem dazu, daß die ‚Soldaten‘ anfänglich für unspielbar und von den Verantwortlichen für ‚im Rahmen eines Opernbetriebes unaufführbar‘ erklärt wurden, da Zimmermann die ursprüngliche Notationsweise der ‚Zeitschichten‘ während des Aufenthalts in der Villa Massimo 1963/64 aufgab und die alten Partituren ‚in einem Anfall von Wahn‘ vernichtete<sup>8</sup>. In Rom schrieb Zimmermann die komplizierte Partitur neu. Er ordnete die verschiedenen Zeitschichten unter ein durchlaufendes Metrum, zog also allen Zeitschichten oder doch wenigstens den Hauptgruppen gemeinsame Taktstriche, führte in ihnen die verschiedenen Tempi auf ein je gemeinsames Tempo zurück und erleichterte so den Interpreten ihre Aufgabe beträchtlich. Zwar ist auf diese Weise das komplizierte Gebilde der verschiedenen Zeitschichten ein wenig uniformiert und neutralisiert, in seiner Grund-

<sup>3</sup> Vgl. M. Rothärmel, *Der pluralistische Zimmermann*, in: *Melos* 1968, S. 97ff. H. J. Herbolt: *Kugelgestaltige Zeit*, in: *Musica* 1969, S. 5ff.

<sup>4</sup> In ihren Grundansätzen wird sie entwickelt in dem Aufsatz *Intervall und Zeit*, Mainz 1974, S. 11–14.

<sup>5</sup> Vgl. dazu W. Gruhn, *Integrale Komposition. Zu B. A. Zimmermanns Pluralismus-Begriff*, in: *AfMw* 1983, S. 287–302.

<sup>6</sup> J. Gebster, *Ursprung und Gegenwart*, Stuttgart <sup>2</sup>1966.

<sup>7</sup> Vgl. B. A. Zimmermann, *Intervall und Zeit*, Mainz 1974, S. 35/101/103, und J. Gebster, a. a. O., S. 447.

<sup>8</sup> Die kausale Konjunktion „da“ ist grammatisch unverständlich. Die angebliche Unspielbarkeit lieferte nach Herborts Meinung ja gerade den Anlaß für die vermeintliche Umarbeitung der Partitur in Rom.

struktur ist es aber noch erkennbar und wird selbst im Klavierauszug noch deutlich sichtbar“<sup>9</sup>.

Diese Version, auf die wir im folgenden noch zurückkommen werden, übernimmt Wulf Konold 1978<sup>10</sup> und fast wörtlich auch in einem Rundfunkvortrag 1980<sup>11</sup>. Im Hinblick auf das so zentrale Kompositionsprinzip der Zeitschichtung bei Zimmermann wäre die Überarbeitung der Partitur im Sinne einer strukturellen Vereinheitlichung der metrischen Vielschichtigkeit aus aufführungspraktischen Gründen mehr als bloß ein äußerlich technischer Vorgang; er hätte zur Folge, daß die heute vorliegende Partitur eine geglättete Version darstellte, die die strukturelle Konzeption simultaner Zeitschichten verdeckt. Hinweise auf die Faktur der in Rom angeblich vernichteten ersten Partitur oder auf die ursprüngliche Fassung andeutende Kompositionsskizzen wären somit von nicht unbeträchtlichem Interesse für das Verständnis der integralen Verschmelzung der verschiedenen Zeitschichten.

Auffallend ist nun aber, daß in der heutigen Partitur, z. B. in der ersten Simultanszene (Kaffeehaus in Armentières, II/1), im polyphonen Tanz der drei Fähnriche (Couplets des „Rondeau à la marche“)<sup>12</sup> oder im Intermezzo des II. Akts, die unterschiedlichen metrischen Ebenen vollkommen unabhängig voneinander ausgeschrieben wurden und so auch in der Partitur erhalten blieben. Hätte Zimmermann generell eine „praktische Aufführungsversion“ herstellen wollen, hätte er diese Stellen sicher auch vereinheitlicht. Zweifel an einer vereinfachten Partiturversion sind nicht von der Hand zu weisen. Auch können weder Hans Zender<sup>13</sup>, der zusammen mit Zimmermann Stipendiat in der Villa Massimo war, noch Frau Sabine Zimmermann<sup>14</sup> Herborts Bericht über die Existenz einer frühen, in Rom vernichteten Partiturfassung der Oper bestätigen. Eine endgültige Klärung bringt hier der Briefwechsel zwischen Bernd Alois Zimmermann und Markus Lehmann, dem ersten Bearbeiter des Klavierauszugs, einerseits und Lehmanns mit dem Schott-Verlag andererseits. Daraus ergibt sich, daß die Arbeit an der Oper in zwei größeren Schüben, 1958–1960 und 1963/64, sich vollzogen hat. Lehmann bestätigt<sup>15</sup>, daß er von Anbeginn

<sup>9</sup> H. J. Herbort *Werkeinführung zu Zimmermanns Soldaten*, im Begleitheft zu der Plattenaufnahme WERGO 60030; dass. in *Musik und Bildung* 1971, S. 545.

<sup>10</sup> *Zimmermann-Aspekte*. in: *Musik und Bildung* 1978, S. 631 „Das Moment der Unspielbarkeit hat Zimmermanns Werk begleitet es hat – in der ersten, noch nicht koordinierten Fassung die Aufführung der *Soldaten* verhindert und den Komponisten gezwungen, eine zweite, vereinfachte ‚Aufführungsfassung‘ herzustellen, die die Koordinierung des Ablaufs durch allen Gruppen gemeinsame Taktstriche herstellte und damit die Simultaneität verschiedener Zeitschichten und Zeitebenen zwar nicht aufgab, aber doch domestizierte.“

<sup>11</sup> *B. A. Zimmermann. Ein Komponistenporträt*, Funkmanuskript einer Sendereihe des SWF Baden-Baden 1980, 6. Sendung: *Oper und Opernpläne*. Dort heißt es: „1963/64 erhielt Zimmermann ein Stipendium der Deutschen Akademie in Rom für einen Arbeitsaufenthalt in der ‚Villa Massimo‘, wo er sich – praktisch beraten durch den Dirigenten und Komponisten Hans Zender, der damals ebenfalls Massimo-Stipendiat war – an eine Umarbeitung des Werkes machte und eine praktische Aufführungsversion erarbeitete. Diese Umarbeitung hatte den Zweck, das Strukturprinzip der Zeitschichten zwar beizubehalten, es aber in den Rahmen eines durchlaufenden, für alle Ausführenden verbindlichen Metrums einzupassen, so daß die Ausführbarkeit durch einen Dirigenten gesichert war – die Komplexität der Zeitproportionen, die das Werk in seinem Ablauf gliedern, brachte es allerdings mit sich, daß so die Einzelpartien zum Teil sehr viel schwerer ausführbar wurden. Das genaue Ausmaß der Umarbeitung läßt sich heute nicht mehr genau feststellen, denn Zimmermann hat in Rom die Originalpartitur vernichtet“ (S. 7).

<sup>12</sup> Beim Mitschnitt der Kölner Aufführung (WERGO 60030) fehlt dieses Rondeau vermutlich wegen der damit verbundenen ungeheueren technischen Ausführungsschwierigkeiten.

<sup>13</sup> In einem Schreiben an den Verf. vom 14. März 1982.

<sup>14</sup> Nach einer mündlichen Auskunft. Für zahlreiche Hinweise und Auskünfte bin ich Frau Zimmermann zu Dank verpflichtet.

<sup>15</sup> In zahlreichen persönlichen Gesprächen mit dem Verfasser. Lehmann stand während der Arbeit an dem Klavierauszug, die er wegen eines Augenleidens nach dem III. Akt abbrechen mußte und die dann von Georg Kröll fortgesetzt wurde, in engem brieflichen und persönlichen Kontakt mit Zimmermann. Da zahlreiche Einzelfragen fernmündlich besprochen oder in persönlichen

seiner Arbeit am Klavierauszug an, also seit dem Juni 1959, die Partiturreinschrift in ihrer heutigen Gestalt von Zimmermann über den Verlag erhielt, die heutige Fassung also schon lange vor dem Rom-Aufenthalt vorlag. Nach den vorliegenden Quellen und Dokumenten stellt sich der Arbeitsprozeß an der Oper und damit die Geschichte ihrer Entstehung wie folgt dar.

Im Mai 1954 inszenierte Herbert Maisch, Generalintendant der Kölner Bühnen, in der Universitätsaula das Sturm-und-Drang-Stück *Die Soldaten* von Jakob Michael Lenz. Der Oberspielleiter Erich Bormann machte Zimmermann auf die Komödie aufmerksam. „Es war eine jener Findungen, wie sie gelegentlich nach langen Jahren des Suchens zuteil werden; eine Wiederbegegnung . . . Ich hatte das Stück des Stürmer und Drängers in sehr jungen Jahren gelesen und stieß nun auf Lenzens ‚Anmerkungen übers Theater‘. Die unerhörte Kühnheit dieser theoretischen Schrift . . . wies in eine Richtung, welche in geradezu frappierender Weise mit meinen musikdramaturgischen Vorstellungen von einer Form . . . übereinstimmte. Das Erregendste für mich war wohl vor allem der Lenzsche Gedanke von der Einheit der inneren Handlung . . . Konsequenz werden bei Lenz also die drei klassischen Einheiten negiert, mehrere Handlungen übereinander geschichtet: eine Vorwegnahme des Joyceschen ‚Studentanzes der Simultaneität‘. Der Schritt von der Dramaturgie des Sturm und Drang zur Jetztzeit ist erstaunlich klein: Aufhebung der drei Einheiten führt stracks zur Aufhebung von Raum und Zeit, befindet sich im Innern der ‚Kugelgestalt der Zeit‘ . . .“ (S. 96). Im März 1958 erhielt Zimmermann von der Stadt Köln den Kompositionsauftrag und begann mit der Komposition der Oper<sup>16</sup>, die zu einem Schlüsselwerk wurde: Zimmermann fand in dem Schauspiel von Lenz nicht nur Tendenzen und Formen seines eigenen Denkens vorgeprägt, in seiner Oper manifestiert sich auch eine tiefe innere Beziehung zu der Person des Dichters und dessen in der Komödie ästhetisch sublimierten Erfahrungen. So scheint eine Übereinstimmung ästhetischer Prinzipien, formaler Konsequenzen, ja selbst einzelner biographischer Details in der psychisch ähnlichen Persönlichkeitsstruktur von Lenz und Zimmermann begründet zu liegen<sup>17</sup>.

Die Uraufführung sollte ursprünglich während des Weltmusikfestes der IGNM im Juni 1960 in Köln stattfinden. Die ungeheuer großen technischen Schwierigkeiten der Partitur, die ihr zunächst das Signum der Unaufführbarkeit aufdrückten, vor allem aber wohl Dispositionsschwierigkeiten der Kölner Oper wie die Tatsache, daß die Komposition nicht rechtzeitig fertig wurde, verhinderten den rechtzeitigen Probenbeginn und führten schließlich zur Absetzung der Uraufführung, die dann schließlich doch nach fast fünf Jahren 1965 in Köln zustande kam.

Begegnungen geklärt wurden, stellen die erhaltenen Briefe eine wichtige Quelle zur Dokumentation der Entstehungsgeschichte der Oper dar. Für viele wertvolle Auskünfte sowie die großzügige Überlassung der gesamten Korrespondenz sei Herrn Lehmann an dieser Stelle herzlich gedankt.

<sup>16</sup> In einem Schreiben an den Schott-Verlag teilt Zimmermann am 20. Februar 1959 mit, daß er bereits mit der Instrumentation des I. Aktes beschäftigt sei. Für die großzügig gewährte Einsichtnahme in die Verlagskorrespondenz mit Zimmermann sei dem Schott-Verlag, Mainz, an dieser Stelle herzlich gedankt.

<sup>17</sup> Zu denken ist hier an die Parallelität der hochsensiblen, verletzlichen, gefährdeten und am Leben leidenden, zum Suicid neigenden psychischen Konstitution beider Persönlichkeiten, die sich am scheinbar unerreichbaren Vorbild (Goethe-Stockhausen/Kölner und Darmstädter Kreis) messen und in Selbstzweifel verzehren. In dem gleichen Maße, wie in Lenz' Schauspiel viel Selbstreflexion in die Figur des Stolzius eingegangen ist, ist auch bei Zimmermann eine Affinität zu Stolzius spürbar. Wenn er in der Musik zum *Roi Ubu* gleichsam sich selbst im „Entrée“ mit seinen *Soldaten* zitiert, so tut er dies mit den Quintolen-Repetitionen des Stolzius!

Im Juli 1959 lag der I. Akt vollständig in Partiturreinschrift in der heutigen Gestalt vor. Bis Oktober 1959 waren auch die 3., 4. und 5. Szene des damals in sieben Szenen konzipierten II. Akts<sup>18</sup> (= später III/1–3) fertiggestellt. Ende Oktober teilt Zimmermann mit, daß er auch die 1. und 2. Szene des II. Akts fertig instrumentiert habe (Brief an Lehmann vom 28. Oktober 1959). Im November ist die 1. Szene dann beim Verlag; auf ihre besondere musikdramatische Funktion machte Zimmermann in seinem Brief vom 1. November 1959 den Verlag aufmerksam: „Vor allem die 1. Szene des II. Aktes hats in sich: entfesseltes Musiktheater, wie Du’s noch nicht gesehen hast! Geschweige denn gehört!“ An der Partitur dieser Szene kritisiert der Verlag die unterschiedlich vorgenommene Takteinteilung im Tanz der Fähnriche und schlägt hier eine Vereinheitlichung vor (19. November 1959), während Zimmermann aber auf seiner Notation besteht (26. November 1959). Bis Ende Januar 1960 ist auch die 2. Szene des II. Akts abgeschlossen. Dazu schreibt Zimmermann an Lehmann am 28. Dezember 1959: „Bei der 2. Szene galt es im übrigen besonders schwierige Probleme zu lösen. Aber die Szene haut hin – und wie!“ Die besonderen Probleme, die sich aus der Struktur der beiden ersten Simultanszenen ergeben, erklären wohl auch die ungewöhnliche Reihenfolge ihrer Entstehung. Gesundheitliche Schwierigkeiten Zimmermanns und Aufregungen im Zusammenhang mit der Kölner Oper lassen die termingerechte Uraufführung im Juni des kommenden Jahres immer fraglicher werden. Ein Wettlauf gegen die Zeit beginnt, damit das Aufführungsmaterial doch noch rechtzeitig fertiggestellt wird. Denn „Köln schwebt immer noch zwischen Zusage und Absage“ (Schott an Lehmann vom 4. Dezember 1959). Doch Lehmann versucht, Zimmermann zu beruhigen: „Die Sorge, daß das Studiermaterial nicht rechtzeitig fertig wird, ist unbegründet. Da die Aufführung erst im Juni kommenden Jahres stattfinden soll, haben sie mehr als genug Zeit, das Stück auf die Beine zu bringen, wenn der Auszug bis Februar vorliegt“ (13. Dezember 1959). Doch Ende Februar sind erst zwei Drittel der Oper fertig komponiert, und es ist noch unklar, wie lang der II. Akt werden soll. Am 8. März 1960 teilt der Verlag Lehmann mit, daß die vorgesehene 6. und 7. Szene des II. Akts (später III/4 und 5) noch nicht vorliegen und Zimmermann vorhabe, „diese beiden evtl. mit zum 3. Akt zu rechnen“. In einer kurzen Notiz vom 10. März 1960 gibt Zimmermann dann Lehmann an, daß der II. Akt doch aus den ursprünglich geplanten sieben Szenen bestehen soll.

Infolge zunehmender Verärgerung über die Haltung der Kölner Bühnen geriet ab Februar 1960 die Arbeit an dem Werk ins Stocken. Als schon abzusehen war, daß der Uraufführungstermin nicht mehr zu halten sein würde, wandte sich Zimmermann mit einem Presseartikel im *Kölner Stadtanzeiger* (20./21. Februar 1960) über seinen Opernplan an die Öffentlichkeit. Faßt er in seinem Schreiben an Lehmann vom gleichen Tage (21. Februar 1960) noch den Vorsatz, im März mit neuen Kräften den letzten Akt zu beginnen, so teilt er dem Verlag am 27. März 1960 mit: „Für den Abschluß des III. Aktes möchte ich mir noch einmal Zeit lassen, um vor allen Dingen unter dem Gesichtspunkt der größtmöglichen

<sup>18</sup> Eine frühe Disposition teilt Zimmermann seinem Verleger am 14. Juni 1959 mit. „Der erste Akt hat 4 Bilder, der 2. Akt 3 Bilder, der 3. Akt enthält eine Simultanszene, auf der verschiedene Bilder gleichzeitig erscheinen. Die Bilder des ersten Aktes erscheinen in den weiteren Akten mehrmals. Der 1. Akt hat 5 Szenen, der 2. Akt 7 Szenen, der 3. Akt ist durchkomponiert“

Erleichterung (. . .) evtl. Umarbeitungen vornehmen zu können.“ Er unterbrach dann aber die Arbeit an der Oper, um ein Auftragswerk des Süddeutschen Rundfunks fertigzustellen: die Cello-Solosonate, die am 24. April 1960 uraufgeführt wurde.

Es ist also einerseits festzustellen, daß tatsächlich im Februar 1960 die beiden letzten Szenen des II. (später III.) Aktes und der ganze letzte Akt noch nicht vorlagen. Doch die Erklärung, dies allein habe die Absetzung der Oper erzwungen, griffe zu kurz, weil die strukturbedingten Schwierigkeiten der Partitur zu grundsätzlichen Vorbehalten führten, Zimmermanns *Soldaten* überhaupt herauszubringen. Diese Schwierigkeiten belasteten Zimmermann und beeinträchtigten seine Schaffensenergie nicht unwesentlich. „Sie können sich vorstellen, daß die letzten Wochen für mich mit Ärger bis an den Rand gefüllt waren, und es war auch völlig unmöglich, an der Oper weiter zu arbeiten“ (Zimmermann an Lehmann am 21. Februar 1960). Richtig dürfte sein, daß weder der einen noch der anderen Seite die alleinige Verantwortung für das Scheitern der geplanten Uraufführung 1960 anzulasten ist<sup>19</sup>.

Es trat nun eine längere Unterbrechung ein, während derer die Arbeit an den *Soldaten* aber nicht gänzlich ruhte<sup>20</sup>, sondern im Sinne des darin eingeschlagenen kompositorischen Weges in anderen Werken weitergeführt wurde. So entstanden die *Dialoge. Konzert für zwei Klaviere und großes Orchester* in enger Verflechtung mit dem kompositorischen Denken in den *Soldaten*. Die Werkkommentare und –einführungen aus diesen Jahren bezeugen, wie sehr Zimmermanns strukturelles Musikdenken immer wieder um das Phänomen der Zeitschichtung, der Zeitkomposition kreist, das er im Begriff des Pluralismus zu fassen versucht<sup>21</sup>. So kann es nicht verwundern, daß die *Dialoge* in materialer und struktureller Hinsicht so eng mit den *Soldaten* in Beziehung stehen. Die räumliche Dislozierung der Orchesterinstrumente („man setzt das Orchester sinnvoll ‚durcheinander‘“) führt den „Raumeffekt“ als „Konsequenz aus der Zeit-Komposition“ ein. „Die ‚Dialoge‘ indessen basieren auf dem Prinzip der, so nenne ich sie, Schichtkompositionen: Schicht um Schicht. Omnia tempus habent: jedes Ding hat seine Zeit, jeder Mensch, jedes Instrument, jeder Ton, jedes Ereignis, sie alle kommunizieren in der gleichen Sekunde der Ewigkeit, empfangen Anrufe aus Schichten, die ihnen unbekannt, senden Anrufe an's Unbekannte, ständige Vertauschung von allen Dimensionen – Rätsel – Geheimnis – Symbol – Schicht um Schicht: Dialoge, schier rettungslose Vereinzelung, aufgefangen in schier rettungsloser Vervielfachung. Klang als Erscheinung, Rotation, Kompression pluralistischer Vorgänge: die Partitur der ‚Dialoge‘ – und einen neuen Begriff des Konzertanten dazu!“ (Zimmer-

<sup>19</sup> Es erscheint müßig, die Schuldfrage der verhinderten Uraufführung klären zu wollen, verschiedene Faktoren, die sich gegenseitig beeinflussen, wirkten hier zusammen. Tatsache ist, daß erstens Ende Dezember 1959 noch keine Besetzungsliste in der Kölner Oper aushing, wie es für den 1. Dezember vereinbart war (vgl. das Schreiben Zimmermanns an Schott vom 23. Dezember 1959), daß zweitens der Klavierauszug des I. Aktes für den Arbeitsbeginn seit September 1959 fertig vorlag und daß drittens Zimmermanns Arbeitskraft durch die fortwährenden Unsicherheiten und Gerüchte stark beeinträchtigt wurde. Eine rechtzeitige Fertigstellung der Komposition wurde so unmöglich, und dies, obwohl Klavierauszug-Bearbeiter und Verlag mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln die Arbeit unterstützten, um eine rechtzeitige Herstellung des Aufführungsmaterials zu gewährleisten.

<sup>20</sup> Durch die Korrespondenz Zimmermanns mit dem Schott-Verlag zieht sich während dieser Jahre das Thema *Soldaten* wie ein roter Faden. So heißt es in einem Schreiben des Verlags vom 30. September 1960 im Hinblick auf den Abschluß der Arbeit an den *Dialogen* „Schön, daß Sie bald wieder Zeit haben, an der Oper zu arbeiten“

<sup>21</sup> Dies wird deutlich in den fast wörtlichen Entsprechungen, mit denen er die zentralen Gedanken in dieser Zeit formuliert, etwa in: *Mozart und das Alibi* (1955); *Intervall und Zeit* (1957); *Zukunft der Oper* (1965); *Vom Handwerk des Komponisten* (1968).

mann an den Schott Verlag vom 2. August 1960)<sup>22</sup>. Erst eingehende analytische Studien werden im einzelnen die internen Beziehungen zwischen den *Dialogen* einerseits und der Oper, insbesondere deren Zwischenspielen andererseits aufdecken können. Eines jedoch ist mit Sicherheit unzutreffend, die These nämlich, daß Zimmermann „um die Aufführbarkeit der Oper zu beweisen“, die Dialoge „aus Teilen der Oper, vor allem aus den Zwischenspielen“ komponiert habe<sup>23</sup>. Die Vor- und Zwischenspiele sind erst viel später während des Rom-Aufenthalts 1963/64 entstanden<sup>24</sup>. Es ist also eher anzunehmen, daß die Zwischenspiele der Oper unter teilweiser Verwendung einzelner Sätze der *Dialoge* entstanden sind. Hier liegt also ganz offensichtlich eine Verwechslung Herborts vor, die dann in der Literatur weiter übernommen wurde<sup>25</sup>. Die Partitur der *Dialoge* wurde in Rom ebenfalls überarbeitet, wobei die verschiedenen Zeitschichten synchronisiert und die Urfassung dann vernichtet wurde<sup>26</sup>. Der Hinweis auf eine verlorene oder vernichtete Partitur der *Soldaten*, auf die anfangs verwiesen wurde, geht also wohl auch auf diese Verwechslung zurück. Es werden also nicht Einflüsse zu suchen sein, die von den Zwischenspielen auf die *Dialoge* eingewirkt haben, sondern umgekehrt wird das kompositorische Verfahren in den *Dialogen* als Voraussetzung für die Zwischenspiele der Oper anzusehen sein, bzw. müssen beide auf gemeinsame Strukturprinzipien bezogen werden.

Nachdem die Uraufführung der Oper abgesetzt war, tauchte schon bald die Idee auf, wenigstens einzelne bereits fertiggestellte Szenen konzertant in einer Fassung als „Vokalsinfonie“ aufzuführen. Am 20. Mai 1963 gelangten so das Vorspiel zum I. Akt, die Szenen 3 und 5 des I. Aktes und die 2. Szene des II. Aktes in einem Konzert des Westdeutschen Rundfunks zur Aufführung, obwohl zunächst Bedenken bestanden, daß damit die Chancen einer Bühnenaufführung der gesamten Oper weiter verringert würden (Schreiben des Verlags vom 21. März 1962).

Schon 1961 hatten Winfried Zillig und Hans Rosbaud<sup>27</sup> das Verdikt der Unaufführbarkeit zurückgewiesen, und es gab verschiedene Pläne, die Oper an anderem Ort aufzuführen, und damit immer wieder Impulse zur Fortsetzung der Komposition, bis Arno Assmann schließlich doch in Köln die Uraufführung ermöglichte, die für den 15. Februar 1965 angesetzt wurde.

Während seines Aufenthalts in der Villa Massimo 1963/64 setzte Zimmermann die Komposition fort und überarbeitete sie. „Über das bereits vorliegende Vorspiel zur Oper [Nov. 1962] sowie das Zwischenspiel zwischen der ersten und zweiten Szene des zweiten Aktes [Apr. 1963] hinaus wurden in Rom noch Vor- und Zwischenspiele zu den einzelnen

<sup>22</sup> Mit dieser Beschreibung weist Zimmermann – unbewußt – auf das Phänomen der Überwindung der Zeit-Dimension als „Amension“ hin, auf ein Denken, das Jean Gebser „aperspektivisch“ nennt. Vgl. dazu auch die in Anmerkung 6 genannte Studie.

<sup>23</sup> H. J. Herbolt in der *Werkeinführung* zur Schallplatte WERGO 60030, dass. in *Musik und Bildung* 1971, S. 541

<sup>24</sup> Am 16. April 1964 schreibt Zimmermann aus Rom: „daß ich der gesamten Oper eine neue Akteinteilung gegeben habe (vier Akte statt drei), daß ich eine Reihe von Vor- und Zwischenspielen hier in Rom hinzukomponiert und einige Szenen hinzugefügt habe, bzw. noch hinzufüge“ Die originalen Partiturmanuskripte hierzu gehen dem Verlag zwischen Oktober 1963 und März 1964 zu.

<sup>25</sup> Der Darstellung Herborts folgt wiederum W. Konold in seinem Radiovortrag, a. a. O., S. 7. Vgl. auch einen entsprechenden Hinweis in: Brockhaus/Riemann, *Musiklexikon*, Bd. 2, Mainz 1979, S. 720.

<sup>26</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Frau Sabine Zimmermann.

<sup>27</sup> „Ich gebe zu, daß das Werk teilweise ungewohnte Aufgaben an die Sänger, an das Orchester und an den Dirigenten stellt. Man kann aber deshalb nicht von ‚unaufführbar‘ sprechen“ (H. Rosbaud in einem Brief an Zimmermann vom 4. Mai 1961, zit. in: F. Berger, *Die Geschichte von den Soldaten*, in: *Kölner Stadtanzeiger* vom 10. Februar 1965).

Akten hinzugefügt und eine andere Akteinteilung vorgenommen“ (S. 98). Diese neue Disposition teilte Zimmermann 1964 dem Verlag und Lehmann mit. Danach besteht nun der II. Akt aus den beiden Simultanszenen mit dem Intermezzo dazwischen. Die folgenden Szenen bilden den III. Akt, dem dann ein Schlußakt folgt (Toccata III, Ciacona III und Nocturno III). Alle Zwischenspiele und die 4. Szene des III. Akts (Nocturno II) sind bis zum Mai 1964 fertiggestellt. Der gesamte III. Akt ist im Juni 1964 abgeschlossen. Die Arbeit an der 1. Szene des IV. Akts erforderte mehr Zeit, als ursprünglich vorgesehen war, „da die Koordinierung mit verschiedenen Fakten des Bühnengeschehens und gleichzeitig die Findung der ‚leichtesten‘ Ausführbarkeit schwierig und zeitraubend ist“ (Zimmermann an den Verlag vom 15. Juli 1964). Im August 1964 liegen die 1. und 2. Szene des letzten Aktes vor, der schließlich im November beendet wird. Am 9. November 1964 bestätigt der Verlag „der guten Ordnung halber . . . den Empfang der 3. Szene des IV. Aktes, den Schluß der Oper“.

Am 23. November 1964 begannen die Orchesterproben. Um den enormen Anforderungen an die Orchestermusiker in ausreichender Probenzeit gerecht werden zu können, wurde das Gürzenichorchester bei seinem regulären Operndienst durch die Philharmonia Hungarica entlastet, die für das tägliche Repertoire stärker herangezogen wurde<sup>28</sup>. Im Januar 1965 fanden die ersten Bühnenproben statt. Die Uraufführung am 15. Februar 1965 fand eine überwiegend positive Aufnahme; man erkannte das Neue, Zukunftsweisende dieser Oper. Herbert Eimert stellte nun – fünf Jahre nach dem Debakel der abgesetzten Aufführung – fest: „Wer einen Blick in die Partitur von Zimmermanns Oper getan hat, der wird bei aller eminenten Schwierigkeit und komplexen Vielschichtigkeit des Werkes nichts Unausführbares darin entdeckt haben – vorausgesetzt allerdings, daß ein Operninstitut bereit ist, die Mittel dafür einzusetzen“<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Vgl. F. Berger, a. a. O., *Kölner Stadtanzeiger* vom 10. Februar 1965.

<sup>29</sup> H. Eimert, *Die Soldaten von Lenz als totales Musiktheater*, in: *Melos* 1965, S. 125.

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Joseph Riepel (1709–1782) und seine musiktheoretischen Schriften

von Thomas Emmerig, Regensburg

Joseph Riepel, geboren in Deutsch-Hörschlag/Oberösterreich, wurde am 22. Januar 1709 in Rainbach im Mühlkreis getauft. 1749 kam er nach Regensburg, wo er als „Kammermusicus“ in die Dienste des Fürsten von Thurn und Taxis trat. Er starb am 23. Oktober 1782 in Regensburg.

Der Forschung gilt Joseph Riepel als bekannt. Dafür haben drei Dissertationen gesorgt, die in den Dreißigerjahren dieses Jahrhunderts zeitlich parallel entstanden sind<sup>1</sup>. Dennoch hat das Bild, das wir von Riepel besitzen, mehr Ähnlichkeit mit einem Schattenriß als mit einem Porträt. Seine Biographie konnte bisher nur teilweise geklärt werden. Die Kenntnis des Komponisten beschränkt sich auf ein Werkverzeichnis, das ebenso fehlerhaft wie unvollständig ist<sup>2</sup>. Aufführungen seiner Werke finden kaum statt. Über die Schriften des Musiktheoretikers Riepel schließlich wurde seit Dominikus Mettenleiters *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*<sup>3</sup> so oft berichtet, so oft wurde daraus zitiert, daß darüber anscheinend vergessen wurde, daß diese Schriften noch immer nicht vollständig veröffentlicht worden sind.

#### I

Joseph Riepel schrieb seine Werke in Regensburg. Wie Dominikus Mettenleiter erstmals mitteilen konnte<sup>4</sup>, umfassen sie zwölf Bücher:

- 1 *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst. Erstes Capitel De Rhythmpoeia oder von der Tactordnung* Zu etwa beliebigem Nutzen herausgegeben von Joseph Riepel, Seiner Durch[au]cht des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus.
2. – [Zweites Capitel] *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Abermal durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefasst und gesprächsweise vorgetragen.
3. – [Drittes Capitel] *Gründliche Erklärung der Tonordnung* insbesondere, zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein. Wieder durchaus mit musicalischen Exempeln abgefasst und gesprächsweise vorgetragen.

<sup>1</sup> W Twittenhoff, *Die musiktheoretischen Schriften Joseph Riepels (1709–1782) als Beispiel einer anschaulichen Musiklehre*, = *Beiträge zur Musikforschung* 2, Halle 1935, Repr Hildesheim 1971 – E. Schwarzmaier, *Die Takt- und Tonordnung Joseph Riepels. Ein Beitrag zur Geschichte der Formenlehre im 18. Jahrhundert*, Wolfenbüttel 1936, Neuausgabe Regensburg 1978, = *Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 4. – J. Merkl, *Josef Riepel als Komponist (1709–1782). Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Kallmünz 1937

<sup>2</sup> Vgl. dazu Th. Emmerig, *Joseph Riepel (1709–1782). Hofkapellmeister des Fürsten von Thurn und Taxis. Biographie – Thematisches Werkverzeichnis – Schriftenverzeichnis*, = *Thurn und Taxis-Studien* 14, Kallmünz 1984. – Ders., „Die Katholischen halten seine Messen in hohen Ehren“ Zum kirchenmusikalischen Werk Joseph Riepels, in: *Musica Sacra* 102, 1982, S. 405–407 – Ders., „worrinn Geschmack, Ordnung und Gründlichkeit herrschet“ Zum kompositorischen Werk Joseph Riepels ohne Berücksichtigung seiner Kirchenmusik, in: *Musik in Bayern* 25, 1982, S. 71–79.

<sup>3</sup> D. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Regensburg 1866, S. 49ff.

<sup>4</sup> D. Mettenleiter, a. a. O. – Die Zählung berücksichtigt nicht den Band *Silva Rerum*, der eine Materialsammlung und keine „Schrift“ darstellt. Vgl. dazu W Twittenhoff, a. a. O., S. 40ff. – Bei dem – keineswegs verlorenen – italienischsprachigen Manuskript über den Kanon handelt es sich entgegen den bisherigen Annahmen wohl um eine Abschrift aus einem anderen, noch nicht identifizierten Werk, dafür sprechen auch deutsche Anmerkungen im Text wie etwa: „Die 2 Quinten gefallen mir nicht sehr wohl, wo ich NB angemerkt habe.“

4. – *Erläuterung der betrüglichen Tonordnung*, nämlich das versprochene vierte Capitel. Abermal durchaus mit musicalischen Exempeln abgefasst und gesprächsweise vorgetragen.
5. – *Fünftes Capitel. Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct*, über die durchgehend-, verwechselt- und ausschweifenden Noten &c. Theils auf Borg und theils auf eigne Gefahr mit musicalischen Exempeln abgefasst und wieder gesprächsweise vorgetragen.
6. – *Sechstes Capitel vom Contrapunct*.
7. – [Siebentes Capitel] *Fugen=Betrachtung*. Erster Theil.
8. – [Achstes Capitel] *Der Fugen=Betrachtung zweyter Theil*. Abermal gesprächsweise, und mit kurzgefaßten Beyspielen abgefaßt.
9. – [Neuntes und Zehntes Capitel] *Baßschlüssel, das ist, Anleitung für Anfänger und Liebhaber der Setzkunst*, die schöne Gedanken haben und zu Papier bringen, aber nur klagen, daß sie keinen Baß recht dazu zu setzen wissen.
10. *Harmonisches Sylbenmaß*, Dichtern melodischer Werke gewidmet und angehenden Singcomponisten zur Einsicht mit platten Beyspielen gesprächsweise abgefaßt. Der 1. Theil: von dem Recitativ.
11. – 2. *Theil von Arien*.
12. – *Des Harmonischen Sylbenmaßes IIIter Theil*.

Von diesen zwölf Büchern erschienen sieben in sechs Bänden zu Lebzeiten des Verfassers im Druck<sup>5</sup>; einen weiteren Band<sup>6</sup> gab sein Schüler Johann Caspar Schubarth<sup>7</sup> nach Riepels Tod heraus<sup>8</sup>.

## II

Diese Schriften wurden von den Zeitgenossen mit großer Zustimmung aufgenommen. So schreibt Friedrich Wilhelm Marpurg im ersten Band seiner *Historisch-Kritischen Beyträge*<sup>9</sup>:

„Er handelt dieselbe [die Taktordnung; d. Verf.] so gründlich und so deutlich Gesprächsweise ab, daß alle wahre Praktiker, denen verschiedene Ausschweifungen itziger Zeit noch nicht das Gefühl verdorben haben, mit Verlangen auf die Folge dieses Buches warten werden. [ . . . ] Bücher dieser Art verdienen in den Händen eines jeden practischen Componisten ohne Unterscheid zu seyn, und Tag und Nacht gelesen zu werden.“

In Johann Adam Hillers *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*<sup>10</sup> steht zu lesen

„Sollten die Muster des Herrn Riepels einigen dieser Herrn noch nicht bund genug aussehen, so werden sie es ihm doch danken können, daß er eine Sache, wovon öfters kein Mensch weis, was sie sagt oder sagen soll, auf vernünftige Regeln der Wiederholung und Nachahmung zu gründen sucht, um sie nicht bloß ein Werk des Ohngefährs seyn zu lassen. [ . . . ] Wir wünschen, daß der Herr Verfasser in seinen Bemühungen nicht müde werden möge; die musicalische Welt weis es ihm gewiß Dank, wenn er so fortfährt, sie mit neuen Einsichten zu bereichern, und ihr die Geheimnisse der Tonkunst aufzuschließen.“

<sup>5</sup> *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. De Rhythmopoeia oder von der Tactordnung*, Regensburg und Wien 1752. – *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt und Leipzig 1755. – *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere*, Frankfurt und Leipzig 1757. – *Erläuterung der betrüglichen Tonordnung*, Augsburg 1765. – *Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct*, Regensburg 1768. – *Harmonisches Sylbenmaß. Der 1. Theil / 2. Theil*, Regensburg 1776.

<sup>6</sup> *Baßschlüssel*, Regensburg 1786.

<sup>7</sup> Zu J. C. Schubarth vgl. D. Mettenleiter, a. a. O., S. 226ff. – A. Scharnagl, Art. *Schubarth*, in: *MGG* 12, Sp. 99f. – R. W. Sterl, *Neue Quellenfunde zur Biographie und zum Werk J. K. Schubarths*, in: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg* 110, 1970, S. 255ff.

<sup>8</sup> G. Chr. Hamberger / J. G. Meusel, *Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden Schriftsteller*, Band 20, Lemgo 1825, Repr. Hildesheim 1966, S. 295, nennt diese Schrift als Werk Schubarths ohne Hinweis auf Riepel.

<sup>9</sup> F. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* I. Band, Berlin 1754, Faks.-Nachdruck Hildesheim 1970, S. 341 und 342f.

<sup>10</sup> J. A. Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 1766, Faks.-Nachdruck Hildesheim 1970, S. 18f.

Kritisiert wurde an Riepels Schriften nur die „Schreibart“<sup>11</sup>: „Seine Schreibart ist eben nicht die angenehmste, weil er alles Gesprächsweise vorgetragen und den Präceptor und Discipel mit einander reden lässt, an Gründlichkeit aber überwiegt dieses Werk manches das anziehender geschrieben ist.“

Johann Nikolaus Forkel<sup>12</sup> nennt Riepel „einen unserer verdienstvollsten Musikgelehrten“, dessen Schriften „an Gründlichkeit nicht übertroffen werden können“. In seinem *Versuch einer Anleitung zur Composition* schreibt Heinrich Christoph Koch<sup>13</sup>: „Riepel war der erste (und ist auch der mir bisher einzige bekannte Theorist) der diese Gegenstände ausführlich behandelt hat. [ . . . ] Diese vier Kapitel verbreiten über diese Gegenstände, die damals theoretisch betrachtet noch ganz in Dunkelheit gehüllt waren, die ersten Strahlen des Lichts.“

Nach Ernst Ludwig Gerber<sup>14</sup> hat Riepel „schon dadurch jedes Tonkünstlers Dank und Achtung verdient [ . . . ], daß er die Lehre vom Rhythmus, dieses Chaos vor seiner Zeit, so deutlich und für jeden verständlich in seinen Anfangsgründen auseinander gesetzt hat.“ Und Christian Friedrich Daniel Schubart<sup>15</sup> berichtet schließlich: „Seine in Folio herausgegebene ‚Anweisung zum Satze‘, hat sich unter den Tonsetzern zum klassischen Ansehen erhoben. Die Grundsätze darin sind unverbessertlich gut, und sein Vortrag ist leicht und deutlich so wie auch die Beyspiele mit Einsicht und Geschmack gewählt sind.“

### III

Trotz dieser positiven Beurteilung fanden Riepels Schriften nicht die entsprechende Verbreitung. Erlebte das erste Kapitel *De Rhythmopoeia oder von der Tactordnung* eine zweite Auflage<sup>16</sup>, so ist der Anlaß dafür „nicht in zu hohem Absatz, sondern im Gegenteil zu suchen“<sup>17</sup> Riepel selbst teilt dazu in den *Grundregeln zur Tonordnung insgemein* in der „Nachricht des Freundes an den Verfasser“ mit: „Weil ich dann sah, daß das elende Capitel ewig liegen bleiben und verfaulen hätte müssen, so nahm sich auf mein Anerbiethen ein anderer Buchhändler, nämlich der Herr Montag, darum an. Von welchem Augenblicke her es in verschiedenen Orten bereits wacker herumflattert, so daß auch den nachfolgenden Theilen von der Tonordnung u. s. f. mit Verlangen entgegen gesehen wird.“<sup>17a</sup> Bereits in der Druckausgabe von Riepels drei Violinkonzerten aus dem Jahre 1756<sup>18</sup> ist folgende „Nachricht des Verlegers“ enthalten:

„Gegenwärtige Concerte und des Verfassers erst= und zweytes Capitel zur musicalischen Setz=Kunst sind bei mir, Johann Leopold Montag, Buchhändler in Regensburg, zu haben, wie auch bey allen hier nachfolgenden Herren Buchhändlern, [ . . . ]. Diese Anzeige ist nur zu dem Ende, damit des Verfassers Schriften nicht mehr so leicht verhelt und unterdrückt können werden.“ Im Jahre 1757 schreibt Marpurg<sup>19</sup>: „(Ich kann nicht umhin, dem H[er]rn Concertmeister bey dieser Gelegenheit zu melden, wie ich von verschiedenen Oertern aus Schlesien um eine Adresse wegen seiner Schriften ersuchet worden bin. Man hat sie allenthalben in den Buchläden gesucht, und nicht gefunden.)“ Ernst Ludwig Gerber berichtet<sup>20</sup>: „Auffallend ist indessen die sichere Nachricht, daß von seinen gedruckten Capiteln, das 2te ausgenommen, noch jetzt (1800) nach beynahe 50 Jahren, mehrere hundert Exemplare bey dem H[er]rn Kapellm[eister] Cavallo zu Regensburg, um den halben Ladenpreis,

<sup>11</sup> [J. S. Gruber], *Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntnis der vorzüglichen musikalischen Bücher*, Nürnberg 1783, S. 37

<sup>12</sup> J. N. Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784*, Faks.-Nachdruck Hildesheim 1974, S. 211f

<sup>13</sup> H. Chr Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition. Zweyter Theil*, Leipzig 1787, Faks.-Nachdruck Hildesheim 1969, S. 11

<sup>14</sup> E. L. Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1790–1792)*, Repr. Graz 1977, Sp. 289.

<sup>15</sup> Chr. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1806), mit Vorbemerkungen und Register zum Neudruck von F. und M. Kaiser, Hildesheim 1969, S. 237

<sup>16</sup> Regensburg 1754.

<sup>17</sup> W. Twittenhoff, a. a. O., S. 37.

<sup>17a</sup> J. Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, S. (1).

<sup>18</sup> „Trio Primo da Camera, / cioè / CONCERTO I. in B. / CONCERTO II. in G. con terza minore. / CONCERTO III. in G. con terza maggiore. / a / Violino principale, / Violino primo, / Violino secundo, / Violetta, e / Basso. / Di / RIEPEL, / Musico di S. A. il Principe della Torre e Tassi. / Aller Orten Teutschlands, wo das erste und zweyte Capitel zur Setzkunst zu haben sind.“ (Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique, Bruxelles, Sign. 5790).

<sup>19</sup> F. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge*, III. Band, Berlin 1757, Faks.-Nachdruck Hildesheim 1970, S. 369.

<sup>20</sup> E. L. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1812–1814)*, Repr. Graz 1966, Sp. 865.

zum Verkaufe liegen. Und wenn auch die Verbreitung dieser gemeinnützigen Schriften dadurch um etwas erschwert worden wäre, daß sie wenig oder gar nicht in der Buchhändler Hände gekommen sind; so giebt dies doch von der Wißbegierde der Künstler im südlichen Deutschlande, wo sie bekannt genug seyn konnten u[nd] näher zu haben waren, eben keinen vortheilhaften Begriff. Noch mehr: in des würdigen H[er]rn Kantor Schubarts Händen befinden sich sogar noch verschiedene zum Drucke fertig ausgearbeitete Kapitel desselben, ohne daß man Hoffnung zu ihrer Ausgabe fassen durfte.“

Nach Johann Anton André<sup>21</sup> hat Riepel „sich durch seine musikalischen Schriften ein weit grösseren Verdienst erworben, als solches bisher anerkannt worden ist“. Und bei Gustav Schilling<sup>22</sup> steht zu lesen: „Sie [ . . . ] verdienten aber wohl, daß sich einmal ein gewandter Schriftsteller ihrer annähme, ihnen eine zeitgemäße Form gäbe und auf irgendeine Weise in die Hände unserer jungen Componisten brächte, denn in der That sind sie eines aufmerksamen Studiums werth, und mehr als manche der vielgelesenen neueren Bücher.“

Aber bereits André verwirklichte seine Idee einer Gesamtausgabe nicht, die er 1832 bekannt gemacht hatte<sup>23</sup>: „Da ich noch mehrere seiner musikalisch-theoretischen Werke im Manuscript besitze, so entschliesse ich mich vielleicht zu deren öffentlichen Bekanntmachung, bei welcher Gelegenheit ich dann auch eine neue Auflage seiner bereits gedruckten Werke veranstalten und diese mit einigen Anmerkungen versehen würde.“

Dominikus Mettenleiter<sup>24</sup> meint dazu: „Die Zeitverhältnisse waren solchen Veröffentlichungen nicht günstig, es ist wahr. Aber ebenso gewiss ist auch, dass der Geist der Zeit selbst dem ernstesten Studium der Musiktheorie abhold war, wie überhaupt mehr oder minder Allem, was den Geist mehr und tiefer, als etwa vorübergehend und zum Zeitvertreibe, beschäftigt. Es ist das auch so ziemlich geblieben; ich bin deshalb wenig verwundert darüber, dass meine zahlreichen Versuche, diese Manuskripte unter die Presse zu bringen, wenigstens bis jetzt total erfolglos geblieben.“

#### IV

An dieser Situation hat sich bis heute nichts geändert. Noch immer sind die letzten vier Bücher der musiktheoretischen Schriften von Joseph Riepel ungedruckt. Offensichtlich waren auch 1933, als Wilhelm Twitthoff seine Dissertation darüber abgeschlossen hatte, „die Zeitverhältnisse [ . . . ] solchen Veröffentlichungen nicht günstig“, so daß sie auch damals nicht anschließend herausgegeben wurden. Es blieb bei gelegentlichen Würdigungen, so durch Arnold Feil<sup>25</sup>: „Wenn man Riepels ‚Anfangsgründe‘ studiert, spürt man, wie neu und frisch das noch war, was der ‚neugebackene‘ Komponist zu seinem Kompositions-ABC niederschrieb. Die plötzlich aufgebrochenen Möglichkeiten und Fragen der Satztechnik waren von brennender Wichtigkeit und drängten Riepel, alles das unerhört Neue wiederzugeben. Während nach der Anlage des Werkes die Taktordnung nur im ersten, die Tonordnung nur im zweiten bis vierten und dann der Kontrapunkt im fünften und (einem vorgesehenen aber nur handschriftlich erhaltenen) sechsten Bande hätte behandelt werden sollen, werden doch überall im Verlauf der Abhandlung vor allem im zweiten und dritten Bande immer wieder wichtige Bemerkungen über die Taktordnung gemacht. Riepel konnte den neuen Stoff nicht systematisch ordnen; er begann mit dem, was ihm als das Wichtigste erschienen war.“ Nach Peter Benary<sup>26</sup> war Riepel „der erste, der die Kompositionslehre aus einer unfruchtbaren Bindung an ‚die Wissenschaft‘ löste und die Kompositionslehre im heutigen Verständnis als Anleitung zum Komponieren mitbegründete. Vielleicht war er in dieser Beziehung sogar der erste maßgebliche Kopf.“ Fred

<sup>21</sup> J. A. André, *Lehrbuch der Tonsetzkunst*, Erster Band, Offenbach a. M. 1832, S. 380.

<sup>22</sup> G. Schilling (Hrsg.), *Encyclopädie der gesamten musicalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, Fünfter Band, Stuttgart 1837, Repr. Hildesheim 1974, S. 746.

<sup>23</sup> J. A. André, a. a. O., S. 380, Anm.\*

<sup>24</sup> D. Mettenleiter, a. a. O., S. 52, Anm.\*

<sup>25</sup> A. Feil, *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch*, Diss. Heidelberg 1955 (maschr.), S. 76.

<sup>26</sup> P. Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, = *Jenaer Beiträge zur Musikforschung* 3, Leipzig (1961), S. 87

Ritzel schließlich schreibt<sup>27</sup>: „Riepels theoretisches Werk trägt Ausnahmecharakter in seiner Zeit. Ohne wissenschaftlichen oder ästhetischen Ehrgeiz bietet er ein Lehrbuch für den praktischen Gebrauch.“

## V

Die Quellenlage zu Riepels Schriften zur Musiktheorie ist ausgesprochen günstig<sup>27a</sup>. Es stehen zunächst die noch zu Riepels Lebzeiten bzw. posthum erschienenen Originaldrucke zur Verfügung<sup>28</sup>. Zu den bisher ungedruckten Büchern der *Fugen-Betrachtung*<sup>29</sup> sind in der Proske-Musikbibliothek im Bischöflichen Zentralarchiv Regensburg Riepels Autographe vorhanden<sup>30</sup>; das ungedruckte Buch *Vom Contrapunct* wie auch der dritte Teil des *Harmonischen Sylbenmaßes*<sup>31</sup> sind in Abschriften des Regensburger Kantors Johann Caspar Schubarth<sup>32</sup> erhalten, die ebenfalls in der Proske-Musikbibliothek aufbewahrt werden. Weitere Quellen liegen in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (DDR) vor. Hier handelt es sich um Abschriften sämtlicher ungedruckten Bücher<sup>33</sup>; diese Abschriften wurden von P. Sebastian Prixner OSB von St. Emmeram in Regensburg<sup>34</sup> und einigen weiteren Schreibern angefertigt. Abschriften sämtlicher ungedruckten Bücher und des *Baßschlüssels* enthält ein Sammelband der Bibliothek Schlecht in Eichstätt<sup>35</sup>. Weitere Abschriften des Eichstätter Kapellmeisters Anton Bachschmidt und einiger anderer Schreiber sind im Britischen Museum London vorhanden<sup>36</sup>.

<sup>27</sup> F. Ritzel, *Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, = *Neue musikgeschichtliche Forschungen* 1, Wiesbaden 1969, S. 61.

<sup>27a</sup> Vgl. zum Folgenden *Joseph Riepel. Schriftenverzeichnis*, in: Th. Emmerig, *Joseph Riepel. Biographie – Thematisches Werkverzeichnis – Schriftenverzeichnis*, S. 164–170.

<sup>28</sup> *RISM B VI/2*, S. 704ff., kann zahlreiche Exemplare dieser Drucke nachweisen.

<sup>29</sup> J. A. André druckte im Anhang des zweiten Bandes seines *Lehrbuches der Tonsetzkunst* aus diesem Manuskript – Erster Theil, S. 135f. – den „Doppel-Canon ‚Per gradus aut per saltum‘“ als Beispiel ab (a. a. O., Zweiter Band. Zweite Abtheilung enthaltend die Lehre von der Nachahmung und des zwei-, drei-, vier- und mehrstimmigen Canons, Offenbach a. M. 1838, Anhang S. 24). Ihm standen „die beiden Theile dieses eben so lehrreich als unterhaltend abgefaßten Werkes von Riepel, von der Handschrift des sel[igen] Kapellmeisters Bachschmidt in Eichstaedt, einem Schüler Riepels,“ als Vorlagen zur Verfügung (a. a. O., Zweiter Band. Dritte Abtheilung enthaltend die Lehre von der Fuge, S. 11 Anm. 18). Diese Manuskripte befinden sich heute im Britischen Museum London (Signatur Add. 31035, vgl. A. Hughes-Hughes, *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, Vol. III. Instrumental Music, Treatises, etc., London 1965, S. 326).

<sup>30</sup> Im Gegensatz zu den Annahmen von W. Twittenhoff, a. a. O., S. 40, und H. G. Hoke, Art. *Riepel*, in: *MGG* 11, Sp. 487, sind diese Manuskripte nicht verloren.

<sup>31</sup> Einen Ausschnitt aus diesem (nach L. G. Ratner in *The New Grove Dictionary* 16, S. 7, verlorenen) Manuskript – S. 13 bis 22 mit diversen Änderungen und Kürzungen – druckte D. Mettenleiter unter dem Titel „*Ueber La Cassandra. Von B. Marcello. Eine ästhetische Studie*“ in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Musica. Archiv für Wissenschaft, Geschichte, Aesthetik und Literatur der heiligen und profanen Tonkunst, in zwanglosen Heften*, Brixen 1866, I. Heft, S. 42ff., mit folgendem Hinweis ab: „Die nachfolgende, besonders auf die Expression der Textesworte [ ] sich beziehende Analyse dieser fast unbekanntem dramatischen Cantate des berühmten Psalmsängers Benedetto Marcello (1680–1797) [recte: 1686–1739; d. Verf.] habe ich dem M[anuskr]ipt des von mir aufgefundenen III. Theiles des harmonischen Silbenmaases von dem weiland Thurn und Taxischen Kapellmeister und berühmten Theoretiker Jos. Riepel († 1782) entnommen. Ich gebe die interessante, an feinen Winken und Belehrungen für Componisten und Sänger sehr reiche Abhandlung wörtlich, nur mit Weglassung des in jener Zeit beliebten Wort-Schulstes.“ Seine Absicht, „in den nachfolgenden Heften [ ] aus diesem ebenso originellen als lehrreichen Manuscripte Riepels noch Mehreres mit [zu]theilen“, konnte Mettenleiter nicht mehr verwirklichen, da nur zwei Hefte dieser Zeitschrift erschienen sind.

<sup>32</sup> Vgl. Anm. 7.

<sup>33</sup> *Vom Contrapunct*. Signatur Mus. ms. theor. 733. – *Fugen=Betrachtung*. Signatur Mus. ms. theor. 730. – *Des Harmonischen Sylbenmaßes III. Theil*. Signatur Mus. ms. theor. 736.

<sup>34</sup> Zu S. Prixner vgl. Th. Emmerig, *P. Sebastian Prixner von St. Emmeram. Ein Überblick über den gegenwärtigen Forschungsstand aus Anlaß des 180. Todestages des verdienten Regensburger Benediktiners*, in: *Die Oberpfalz* 68, 1980, S. 106ff.

<sup>35</sup> Universitätsbibliothek Eichstätt, Bibliothek Schlecht, Signatur X26b: *Tonkunst Riepel*. Dieser zwischen 1782 und 1786 erstellte Sammelband unbekannter Herkunft enthält neben Druckexemplaren der ersten fünf „Kapitel“ und des *Harmonischen Sylbenmaßes* Abschriften des sechsten Kapitels, der beiden Teile der *Fugen=Betrachtung*, des *Harmonischen Sylbenmaßes III* sowie des *Baßschlüssels* von der Hand eines unbekanntem Kopisten.

<sup>36</sup> *Sechstes Capitel vom Contrapunct*. Signatur Add. 31034 (dieses Manuskript beinhaltet auch eine Abschrift des *Baßschlüssels*, an die sich 22 Blätter mit Bruchstücken aus früheren Manuskriptfassungen des *Baßschlüssels* – in der ursprünglichen Dialogform! –, des *Harmonischen Sylbenmaßes III* sowie einigen noch nicht identifizierten Abschnitten anschließen). – *Zwei Theile von der Fuge*: Signatur Add. 31035. – *Des Harmonischen Sylbenmaßes III. Theil*: Signatur Add. 31036. – Vgl. A. Hughes-Hughes, *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, Vol. III, London 1965, S. 326.

## VI

Die Echtheit der ungedruckten Schriften und die Richtigkeit ihrer Zuweisung zu Joseph Riepel als ihrem Autor steht außerhalb jeden Zweifels und das nicht nur aufgrund ihres Stils und der Darstellungsweise in Dialogform. Denn Riepel selbst weist im ersten Teil des *Harmonischen Sylbenmaßes* in einem „Schreiben des Verfassers an seinen Freund“ auf seine weiteren bereits geschriebenen, aber noch ungedruckten Bücher hin: „Werthester Bruder betrachte nur! ich habe 2 Theile vom Contrapunct, 2 Theile über den Baß, und 2 Theile von Fugen schon lang zum Abdrucke fertig, und aber auf einmal den unwiderstehelichen Trieb, diese schon vorher gesammelt= und fast vermoderten Gedanken von der musikalischen Prosodie eben vor jenen bekannt zu machen.“<sup>37</sup> Schon Wilhelm Twittenhoff nimmt an, die „2 Theile über den Baß“ seien im *Baßschlüssel* vereinigt<sup>38</sup>. Dann entspricht diese Aufstellung genau den vorhandenen Manuskripten.

In der „Vorrede“ zum *Baßschlüssel* schreibt der Herausgeber Johann Caspar Schubarth<sup>39</sup>: „Riepels Name und Verdienst um die Setzkunst ist gewis allen Freunden einer gründlichen Kenntniss der Musik unvergessen und ehrwürdig. Ich rechne es zu den günstigsten Schicksalen meines Lebens ihn zum Freund und Lehrer gehabt zu haben, und bin stolz darauf, daß er mir gegenwärtiges Werk, als ein Vermächtnis, zur öffentlichen Bekanntmachung übergeben hat. Es ist die Fortsetzung seiner von ihm selbst herausgegebenen Kapitel, und würde früher den Anfängern und Liebhabern der Setzkunst übergeben worden seyn, wenn nicht mancherlei Hindernisse in den Weg getreten wären. Noch hat der selige Musikdirektor zwei hierauf sich beziehende Handschriften hinterlassen, die bey günstiger Gelegenheit und nach Maaßgabe der Unterstützung des musikalischen Publikums, ebenfalls öffentlich erscheinen sollen.“ Bei den hier erwähnten zwei Handschriften handelt es sich um die *Fugen-Betrachtung* sowie um das Buch *Vom Contrapunct*, nicht aber um den dritten Teil des *Harmonischen Sylbenmaßes*, da bereits auf dem Titelblatt der Druckausgabe des *Sylbenmaßes* ausdrücklich darauf hingewiesen wird, daß diese Schrift keinen Zusammenhang mit den „Kapiteln“ der *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* hat.

Dominikus Mettenleiter teilt die weitere Geschichte der Regensburger Handschriften mit<sup>40</sup>: „Ich kaufte nach dem Tod des früheren Dom-Kapellmeisters Wenzeslaus Cavallo seinen musikalischen Nachlass in Bausch und Bogen. Bei der Sichtung des Materials fand ich 6 Manuscripte, von denen ich 4 im ersten Augenblicke als von der mir wohlbekanntten Hand Riepels geschrieben erkannte; die übrigen 2 gaben sich mir ebenfalls gleich als Arbeiten Riepels kund, waren aber von der mir nicht minder geläufigen Hand Schubarth's geschrieben, und stellten sich bei genauester Prüfung ihres Inhalts als die Reinschrift des Riepelschen Originals dar, welche Schubarth behufs der Drucklegung desselben [ ] gemacht hatte, [ . ]. Dass nun aber diese Manuscripte in die Hand des Kapellm[eisters] Cavallo gekommen, erklärt sich aus dem freundschaftlichen Verhältnisse, welches zwischen Schubarth und dem Vater des Wenzeslaus Cavallo, Fortunat Cavallo und dem letzten selbst bestanden hat. Der letzte sollte, woran Schubarth der Tod verhindert, die Posthuma Riepels endlich zum Drucke bringen. Es ist nicht geschehen!“

Mit Mettenleiters Bibliothek kamen die Manuskripte nach dessen Tod in die Proske-Musikbibliothek, die sie noch heute besitzt.

<sup>37</sup> J. Riepel, *Harmonisches Sylbenmaß. Der 1. Theil.*

<sup>38</sup> W. Twittenhoff, a. a. O., S. 38.

<sup>39</sup> J. Riepel, *Baßschlüssel*, hrsg. von J. C. Schubarth, Vorrede.

<sup>40</sup> D. Mettenleiter, a. a. O., S. 52, Anm.\*

„Dire que maintenant, . . .“

## Eine Daumier-Karikatur von Berlioz, Wagner und Rossini

von Friedrich A. Bischoff, Hamburg

### *Tannhäuser*

Das Blatt (ca. 25 × 23 cm) fand sich unter den Papieren meines Großvaters Theodor Köchert (1864–1936): eine Lithographie aus einer französischen Zeitung, signiert „h. D.“, ein Werk des berühmten Graphikers Honoré Daumier (1808–1879) also. Offenbar stellt sie Richard Wagner dar.

Merkwürdig genug, Richard Wagner befindet sich in Gesellschaft eines Metzgers und eines Weinhändlers, beide leicht an ihrer Berufskleidung erkennbar. Zwar tragen heute Weinhändler die „rouflaquette“-Mütze nur noch in der Erinnerung; die Pariser Metzgerschürze blieb jedoch unverändert, und die Überlänge der Schürzenbänder, zu einem länglichen Knoten zusammengedreht, baumelt nach wie vor über dem linken Schulterblatt, desgleichen der Wetzstein entlang dem linken Bein. Der Mann in der Mitte, Wagner, ist als „épicier“ dargestellt, als Krämer, dessen „béret“ aber nicht die übliche Baskenmütze ist, sondern das „Wagner-Birett“. Die drei Gestalten tauschen beredete Blicke; die Legende besagt:

- „– Jetzt soll man also richtig wiegen . . .
- Nicht Knochen als Fleisch ausgeben . . .
- Und Wein verkaufen, der wirklich Wein ist . . .
- Im Chor . . . – Das ist em - pö - rend!!! . . .“

\*

Richard Wagner. Mein Großvater war all sein Lebtag ein Wagnerianer gewesen, war Präsident der Wiener Konzerthausgesellschaft und Mitglied des Wagnervereins, dessen Vorsitz, in Wien, er durch viele Jahre führte. Das Schicksal wollte, daß diejenigen seiner Wagneriana, die als interessant galten, „geborgen“ wurden und im Zuge der Nachkriegsereignisse verkamen. Die Daumier-Lithographie befand sich jedoch unter der Makulatur. Dieser ließ man keine Sorge angeidehen, und so überlebte sie.

Mein Großvater konnte nicht Französisch. Daher las er auch keine französischen Zeitungen. Also war ihm der Zeitungsausschnitt wohl verehrt worden, vielleicht von irgend einem Wagnervereinsmitglied, und er wußte mit dem Geschenk nichts anzufangen. Zwar war er keineswegs ein Verächter von „wälschem Dunst und wälschem Tand“: der K. & K. Hof- und Kammerjuwelier war so geschmacklos nicht (besonders an Italienischem konnte er helle Freude haben) selbst wenn er sich, dem romantischen Zug der Zeit folgend, gerne als Pogner sah, selbst wenn er intelligent und mit Herz an die Devise „ehrt eure deutschen Meister: dann bannt ihr gute Geister!“<sup>1</sup> glaubte, Worte, die er über dem Tor des Konzerthauses einmeißeln ließ, in goldenen Lettern (in Italique ausgeführt, bezeichnenderweise, und nicht in Fraktur). Doch die französische Zeitungskarikatur von Wagner erweckt peinliche Erinnerungen: an das *Tannhäuser*-Fiasko nämlich:

Durch das rührige Betreiben der Fürstin Pauline Metternich, Gemahlin des Botschafters Kaiser Franz Josephs am Hofe Napoleons III., und unter des letzteren allerhöchstem Patronat, kam nach monatelangem Proben, am 13. März 1861, der *Tannhäuser* an der Opéra de Paris zur Aufführung. Um nun die lange und genugsam bekannte Geschichte kurz zu fassen<sup>2</sup>: Man hatte Wagner gewarnt, die

<sup>1</sup> Worte des Hans Sachs am Ende der *Meistersinger von Nürnberg*.

<sup>2</sup> Siehe vor allem Charles Baudelaires Nachtrag, *Encore quelques mots*, zu seinem Aufsatz *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (Charles Baudelaire, *Critique littéraire et musical*, texte établi et présenté par Claude Pichois, Paris 1961, S. 358–389 und 389–396). Diese Aufsätze, datiert vom 18. März, bzw. 8. April 1861, erzählen den Hergang des Skandals um die *Tannhäuser*-Aufführung; sie nehmen nicht direkten Bezug auf *Pantagruel*. Jedoch, die Vorfälle sind ihrem Wesen nach identisch, auch sind es dieselben Protagonisten. Jenseits von allem Spezifischen beklagt Baudelaire die Haltung des Pariser Publikums. Nachstehende Zitate sind diesen beiden Aufsätzen entlehnt.

Herren vom Jockey's Club<sup>3</sup> verbäten sich die Aufführung von Opern ohne Balletteinlagen. Wagner komponierte daher ein Ballett für den Venusberg. Die Gesetze des Jockey's Club verlangten indes ein Ballett im dritten Akt (nicht im ersten), und dort wollte Wagner keines. Da bewaffneten sich die Herren vom Jockey's Club mit Kinderpfeifchen und Spielzeugtrompeten und piffen das Stück aus. *Tannhäuser* wurde vom Programm genommen.

Die Pariser Wagnerkarikatur fand also ihren Platz unter der Makulatur.

Viel Wasser ist seither die Donau, auch die Seine hinabgeflossen. Das Jahr 1979 würdigte das Werk Daumiers mit zahlreichen Ausstellungen. 1983 war Wagner an der Reihe.

Und was bedeutet diese Karikatur nun wirklich?



— Dire que maintenant, il faut peser juste ..... — Ne plus faire passer des os pour de la viande .....  
 — Et vendre du vin qui soit du vin ..... — EN CHŒUR ..... — C'est ré - vol - tant !!!

<sup>3</sup> Schreibweise des *Figaro*. Baudelaire schreibt Jockey Club.

*Gens du spectacle*

In seinem Verzeichnis der Lithographien Daumiers weist Nicolas Auguste Hazard darauf hin (No. 1499)<sup>4</sup>, daß die mittlere Gestalt, „L'épicier, ressemble au compositeur Wagner“ (der Krämer ähnelt dem Komponisten Wagner). Loÿs Delteil (No. 2817)<sup>5</sup> übernahm diese Feststellung nicht – möglicherweise, weil das Blatt der Serie *Croquis parisiens* (Pariser Skizzen) angehört, in welcher sich angeblich keine Porträts befinden<sup>6</sup>. Denn, wie ihr Name andeutet, sind die *Pariser Skizzen* Darstellungen von Straßenszenen des Pariser Alltags. Sie sind wenig bekannt, denn sie zählen nicht zu den besten Schöpfungen Daumiers: sie sind allesamt überladen, dazu schlecht ausbalanciert und machen einen hastigen, ungepflegten Eindruck. Von dieser zweitrangigen Produktion hebt „Dire que maintenant,“ sich deutlich ab: die Komposition ist sparsam und ihre Ausgewogenheit perfekt, die Ausführung ist sorgfältig. Die drei Gestalten stehen in voller Klarheit da, geradezu ikonenhaft. Da ein einziges Meisterwerk jedoch nicht eine ganze Serie retten kann, zeigten die Ausstellungen der vergangenen Jahre die *Croquis* nur selten, und keiner der Kataloge machte sich Gedanken über die Pariser Krämer, Metzger und Weinhändler und deren geschäftliche Sorgen.

Für den unvoreingenommenen Beschauer besteht jedoch kein Zweifel, daß der Krämer tatsächlich Wagner ähnlich sieht. Und obwohl die beiden anderen Gestalten uns weniger geläufig sind, ist ihr Bezug nicht minder deutlich: der Weinhändler ist Hector Berlioz (1803–1869), und der Metzger ist Gioacchino Rossini (1792–1868).

Mit dieser Rollenverteilung spielt Daumier auf den Charakter der Personen an. Rossini war ein berühmter Gourmand, und bis zum heutigen Tag bezeichnet die Haute Cuisine als „à la Rossini“ Fleischgerichte (etwa Tournedos, oder kleines Wildgeflügel), denen getrüffelte Gansleber beigelegt ist. Daher zeigt Rossini auch einige Ähnlichkeit mit einem Schwein – man beachte seine Ohren! Und vielleicht erklärt dieser ehrenrührige Zug, warum die Lithographie den *Pariser Skizzen* zugerechnet wurde und nicht der Serie *Leute der Bühne*, wo wir sie vermutet hätten. Eine solche Zuordnung wäre nämlich ein klares Bekenntnis ihrer karikaturalen Natur gewesen, wohingegen die Zuordnung zu den *Skizzen* einem Dementi gleichkommt. Denn Vorsicht war geboten: Rossini war sehr eitel, und sehr einflußreich.

Was aber Berlioz betrifft, so weiß ich von keinem Beleg, daß er Alkoholiker gewesen sei. Es ist bekannt, daß seine Gesundheit stets schwach war; einem Augenzeugenbericht zufolge war sein Aussehen „dünn und weiß“<sup>7</sup>. Doch manche Karikaturisten glauben, sie besäßen eine Verleumdungslizenz, und gerne wird das Übelste angedeutet – etwa eine Zirrrose – wenn's gerade in den Kontext paßt, und das Publikum sich darüber freut. Baudelaire nannte solche Methoden „gamineries professionnelles“ (berufsmäßige Lausbübereien).

Schließlich, das französische Wort „épicier“ entspricht dem deutschen „Krämer“ auch im übertragenen Sinne, als Bezeichnung eines kleindeckigen Menschen. In seiner Jugend hatte Wagner in Armut gelebt, auch in Paris, „jadis témoin de ses jeunes misères“ (einst Zeugin des Elends seiner jungen Jahre; Baudelaire). Doch offenbar hatte er es schon damals fertiggebracht, eine gewisse Berühmtheit zu erlangen durch seine merkwürdige Art, mit Geld umzugehen – als „Krämer“ eben, denn die Zeit, da er fürstliche Wohltäter im großen Stile schröpfte, war noch nicht gekommen.

\*

*Pantagruel*

„Dire que maintenant,“ erschien im Boulevardblatt *Le Charivari*, am 10. Januar 1856<sup>8</sup> Dieses Datum schließt eine Anspielung auf das *Tannhäuser*-Fiasko aus (1861). Der Skandal, um den es geht, ist derjenige der *Pantagruel*-Aufführung.

<sup>4</sup> Nicolas Auguste Hazard, *Catalogue raisonné de l'oeuvre lithographique de Honoré Daumier*, Orrouy 1904.

<sup>5</sup> Loÿs Delteil, *Le peintre-graveur illustré*, Paris 1926–1930.

<sup>6</sup> Möglicherweise sind noch zwei weitere Lithographien der Serie Porträts: Delteil Nr. 2806, *En contemplation devant le Vaisseau de l'Opéra*, und No. 2807, *Modification du costume parisien*, beide erschienen im *Charivari*, 1856.

<sup>7</sup> Siehe David Cairns Anmerkung (S. 523) in: *The Memories of Hector Berlioz*, übers. und hrsg. von D. Cairns, London 1969.

<sup>8</sup> Der *Charivari* veröffentlichte den dritten Zustand der Lithographie. Dieser trägt die Bezeichnung „No. 4“ am Rand rechts oben.

Am Montag, dem 31. Dezember 1855, im *Journal des débats*, rezensiert Berlioz sie lakonisch: „ . . . Le Pantagruel donné à l'Opéra lundi dernier, a été moins heureux. La partition contenait pourtant plusieurs morceaux de valeur qu'il est triste de voir entraînés dans le naufrage de la pièce.“ ( . . . der *Pantagruel*, am vorigen Montag in der Oper aufgeführt, war weniger glücklich. Die Partitur enthielt aber etliche wertvolle Stellen. Schade, daß auch sie im Schiffbruch des Stückes untergehen!)

Am Vortag, in der Sonntagsausgabe vom 30. Dezember 1855, war der *Figaro* redseliger gewesen, da der Feuilletonist Benoit-Jean-Baptiste Jouvin es sich zur Aufgabe machte zu rechtfertigen, daß der *Pantagruel* nach der einen Aufführung vom Programm gestrichen worden war. Er meinte, der Librettist Henri Trianon sei jung, unerfahren, seine Belesenheit fehl am Platze; das Thema unmöglich: die Charaktere von Rabelais' Roman zu komplex, dazu dem Publikum zu geläufig, um eine oberflächliche Behandlung im Stile einer Oper zuzulassen. Und die Partitur von Théodore Labarre? Nun ja, da gab's wohl „einige Veilchen im Unkraut versteckt“. Kurzum, die Oper war schlecht und hatte keine bessere Behandlung verdient.

Eine Woche darauf, am Dreikönigstag (6. Januar 1856), berichtet ein Herausgeber des *Figaro*, Delaunay de Villemessant, die Begebenheit ausführlich. Man glaubt sich bei der Gewandprobe des *Tannhäuser*-Fiasko. Fünf oder sechs Abonnenten beschwerten sich beim Unterrichtsminister, „die Oper führe Stücke eines gewissen Genre auf, die dieser Bühne nicht würdig seien.“ Hauptgrund zur Klage: den Stücken fehlte die Balletteinlage; und nun waren sogar gewisse Sängerinnen aufgetreten, gewisse Favoritinnen aber nicht, und die Herren vom Jockey's Club taten kund, sie hätten sich mit Kinderpeifchen und Spielzeugtrompeten bewaffnet, bereit, das Stück auszupfeifen, sollte es je wieder aufgeführt werden. Die Opéra beugte sich der Drohung. Ihr Direktor, François-Louis Crosnier, beim Kaiser vorgeladen, erstattete diesem einen vollständigen Bericht des Vorfalles. Das Imbroglio, lustvoll vom *Figaro* geschildert, gäbe selbst ein gutes Thema für ein Libretto ab; doch die Intrigen sind zu verworren, um hier dargelegt zu werden, und übrigens auch unwesentlich für das Verständnis der Karikatur. Daumier zeigt drei hervorragende Vertreter der (französischen, deutschen, italienischen) Oper, belemmert wegen der öffentlichen Verärgerung und selbst verärgert über die Zumutung, sie sollten ihre Geschäfte mit etwas mehr Ehrlichkeit betreiben.

\*

### *Ecole des épiciers*

Berlioz, Wagner, Rossini der künstlerischen Betrügerei zu bezichtigen, ist grobe, billige Verunglimpfung und gemahnt an Schlagworte wie „entartete“ oder „antisoziale Kunst“ jüngeren Datums. Zwar ist des Künstlers Verpflichtung gegenüber dem Geschmack seines Publikums ein zentrales Problem der Kulturgeschichte, aber die Zeitungskarikatur ist nicht ein Medium, mit welchem Probleme analysiert und differenzierte Urteile gefällt werden. Sie spricht in eindrücklichen Metaphern und äußert Meinungen, bei denen Unbefangenheit und Abgewogenheit weit weniger gefragt sind als Witz.

Technisch stellt sich „Dire que maintenant, . . .“ als die Verbindung einer Synekdoche (*pars pro toto*) und einer Metapher dar. Daumier verwendet die Synekdoche, indem er drei belemmerte Opernkomponisten darstellt und damit die Oper als Kunstgattung meint (die er übrigens mit der Opéra de Paris gleichsetzt)<sup>9</sup>. Er verwendet die Metapher, indem er die Komponisten als Pariser

<sup>9</sup> Die Wahl der drei Personen, Berlioz, Wagner, Rossini, ergab sich anscheinend aus deren Charakterschwächen und nicht aus einem besonderen Anlaß. Die (überaus kurzweilige) Lektüre der Herbstnummern 1855 des *Charivari* belehrt uns, a) daß seit dem 14. Oktober Rossini „tenait l'affiche“ mit *Mosè*, damals sehr beliebt bei den Parisern. Übrigens war jegliche künstlerische oder private Lebensäußerung des Maestro Anlaß zu Sensationsberichten (vgl. *Charivari*, 18. Oktober: *La littérature Rossinienne*), b) daß Berlioz am 10. November eine „fête musicale“ dirigiert hatte, eines seiner gewohnten Monsterkonzerte, mit einem Orchester „von mehr als 1200 Musikern“, c) daß Wagner während der ganzen Herbstsaison 1855 im *Charivari* nicht erwähnt wird. Noch ein interessantes kulturgeschichtliches Detail: Die Gesichtszüge Wagners waren dem Durchschnittsleser des *Charivari* geläufig – offenbar. Indessen war noch keine seiner Opern in Paris aufgeführt worden. Die Leute kannten also sein Gesicht nicht von den Theaterzetteln her, sondern von den Frontispizen ihrer Klavierauszüge!

Ladenbesitzer verkleidet. Zwar kann diese Maskerade auch als eine Erweiterung der Synekdoche gewertet werden, da sie, wie schon gezeigt, auf wirkliche oder unterstellte Charakterschwächen anspielt. Indessen die Metapher zum Schimpf noch Spott fügt.

Das Kleeblatt Weinhändler-Krämer-Metzger entsprang nämlich einem Vaudeville, das im Paris jener Tage beste Aufnahme fand – im Unterschied zum *Pantagruel*. Der *Figaro* schreibt am 19. November 1855:

„Les Variétés ont donné un vaudeville en deux actes qui se distingue de ses pareils par une idée et une moralité. – *L'Ecole des Epiciers* a pour but d'initier le public à toutes les combinaisons malsaines du boutiquier parisien pour frauder le chaland sur la qualité et la quantité. ( . . . ) Les auteurs de la pièce des Variétés ont été heureux dans la plupart des épisodes dont leur fable se compose: on a ri, et on rira bien deux mois encore de cette plaisanterie qui a un certain mérite d'actualité. – Numa est parfait dans le rôle d'un vieil épicier. ( . . . ) C'est un comique de la bonne rasse, bête sans effort, sans travail je crois, et digne de prendre rang parmi les grotesques les plus célèbres de ce temps-ci.

Auguste Villemot“

(Die Variétés gaben ein Vaudeville in zwei Akten, das sich von seinesgleichen durch Einfalt und Tugendlehre auszeichnet. – Die *Schule der Krämer* will das Publikum in alle Schliche einweihen, mit welchen die Pariser Ladenbesitzer ihre Kunden um Quantität und Qualität betrügen. ( . . . ) Die Verfasser des Stückes der Variétés hatten bei der Zusammenstellung der Szenen ihrer Fabel zumeist eine glückliche Hand. Man lachte, und man wird wohl noch weitere zwei Monate über diese Posse lachen, der es wahrlich nicht an Gegenwartsbezügen fehlt. – Numa ist vollendet in der Rolle eines alten Krämers. ( . . . ) Er ist ein Komiker bester Sorte. Seine Dummheit gibt sich mühelos, ohne ersichtlichen Aufwand. Er verdient einen Ehrenplatz unter den berühmtesten Grotesken unserer Zeit.

gez. Auguste Villemot)

Der *Charivari*-Leser, in der *chronique des spectacles* nicht weniger gut unterrichtet als in der *chronique scandaleuse*, bezog unschwer die Karikatur der drei Komponisten auf den jüngsten Skandal der Opéra, und die Bekleidung auf das erfolgreiche Vaudeville. (Man beachte in der Legende zur Karikatur das Wort „Im Chor“. offenbar sollen die Gestalten auf einer Bühne gedacht werden, und ihr Dialog gesungen.) Dabei fühlte er sich in seinem Banausentum geschmeichelt. Indem die Oper Stücke „eines gewissen Genre“ aufführt, Machwerke, die nicht einmal ein Ballett enthalten, betrügt sie das Publikum an Quantität und Qualität, ganz wie gewöhnliche Krämer es tun. Die Blödheit kommt dem Wagner ganz von selber, ohne Anstrengung (natürlich, ein Deutscher!). Und überhaupt, Rossini, Berlioz, die berühmtesten Grotesken unserer Zeit! . . .

Angewidert vergleicht Baudelaire Zeitungsschmierer dieser Sorte mit „polissons qui se mouchent avec les doigts, à cette fin de les essayer dans le dos d'un grand homme qui passe.“ (Schlingeln, die sich in die Finger schneuzen, zu dem Zwecke sie an dem Rücken eines großen Mannes, der vorbeigeht, zu wischen).

Schade! Daumier, dieser geniale Graphiker, war in allen übrigen Bereichen ein Banause. Völlig kritiklos frönte er den seichtesten, den abgedroschensten Vorurteilen seiner Umgebung.

## Bartóks Urteil über den Jazz

von Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

In einem Interview des Brüsseler Rundfunks wurde Bartók am 3. Februar 1937<sup>1</sup> als folkloristischer Alleskönner vorgestellt und prompt gefragt, ob er sich nicht auch in der belgischen Volksmusik auskenne. So skurril der Vorgang anmutet, Bartóks überragende, ja international anerkannte Kompetenz als „Folklorist“ hatte den interviewenden Journalisten zu einer solchen Frage verführen können.

Seit der Jahrhundertwende verfügt der Jazz – die schwarze, folkloristisch verwurzelte Musik Nordamerikas – über eine nicht nachlassende Faszinationskraft. Angesichts der weltweiten Sogwirkung des Phänomens, dem sich Komponisten ebensowenig entziehen konnten wie Ökonomen, Maler oder Politiker, drängt sich eine Untersuchung der Beziehungen Bartóks auch zum Jazz auf<sup>2</sup>. Diese Untersuchung scheint sinnvoll – wie die Frage des belgischen Rundfunkjournalisten abwegig war –, doch läßt sich nicht leugnen, daß es sich dabei um kaum mehr als eine Bartók-Marginalie handeln kann.

Das Thema provoziert einen Fragenkomplex, der sich in folgende Leitfragen auflöst:

1. Kenntnis: Welche Art von Jazz oder jazzähnlicher Musik<sup>3</sup> hat Bartók wann, wo und unter welchen Umständen kennengelernt?
2. Urteil: Wie und aufgrund welcher Kriterien hat Bartók Jazz oder jazzähnliche Musik beurteilt?
3. Reaktion: Welche interpretatorischen und kompositorischen Reflexe haben bei Bartók Jazz oder jazzähnliche Musik ausgelöst?

Antworten auf diesen Fragenkomplex setzen die Ermittlung dokumentarischen Materials voraus. Folgende Materialaspekte fordern Beachtung:

- Lassen sich authentische Äußerungen Bartóks zum Jazz nachweisen?
- Sind aus Bartóks Verwandten-, Freundes- und Kollegenkreis Hinweise auf sein Verhältnis zum Jazz überliefert?
- Gibt es Anhaltspunkte dafür, daß Bartók – in Budapest oder auf seinen Reisen in Amerika und Europa – Jazz gehört hat?
- Hat Bartók Jazz-Schallplatten besessen?
- Hat Bartók für seine Bibliothek Bücher mit Jazz-Thematik erworben?
- Sind unter den Notenbeständen Bartóks Jazz-Kompositionen<sup>4</sup>?
- Hat Bartók als konzertierender Pianist Jazz-Kompositionen gespielt?
- Finden sich in Kompositionen Bartóks Jazz-Sedimente?

### I.

Bartók hat Jazz und jazzähnliche Musik mehrfach gehört. Gelegenheiten dazu boten sich sowohl in Budapest wie auch auf den Europareisen, insbesondere aber während der Aufenthalte in den USA von November 1927 bis Februar 1928, im April und Mai 1940 und seit Oktober 1940. Vier gesicherte Zeugnisse geben Auskunft:

<sup>1</sup> *Centenary Edition of Bartók's Records (Complete) II. Bartók Record Archives. Bartók Plays and Talks 1912–1944*, hrsg. von L. Somfai u. a., Hungaroton LPX 12334–38, Budapest 1981 (mit begleitendem Dokumentar- u. Kommentarheft).

<sup>2</sup> Für freundliche Unterstützung – nicht zuletzt bei der Übersetzung von Texten aus dem Ungarischen – sei Frau Adrienne Gombocz und den Herren Professoren Sándor Kovács und Tibor Tallián im Budapester Bartók-Archiv sowie Herrn Professor Ferenc László, Klausenburg/Bukarest, herzlich gedankt.

<sup>3</sup> Authentischer Jazz, Jazz-Derivate und afro-amerikanische Volksmusik werden bewußt nicht voneinander unterschieden, da derartige Differenzierungen sich bestenfalls während der Rezeption des Phänomens ergeben, ihr aber keineswegs schon zugrundeliegen. Vgl. Anm. 37

<sup>4</sup> Mit der chiffrenartigen Bezeichnung „Jazz-Komposition“ sind Kompositionen der europäischen Musiktradition gemeint, die den Jazz in irgendeiner Weise als Anregung voraussetzen.

1. In ihren Erinnerungen an Bartók erzählt Júlia Székely<sup>5</sup>, die von 1923 bis 1926 an der Budapester Musikhochschule seine Klavierschülerin war<sup>6</sup>, eine glaubhafte Anekdote unter der Kapitelüberschrift „Jazz“<sup>7</sup>: Vor einer Klavierstunde hatte sie im Unterrichtsraum beiläufig ein „Jazz-Stück“ gespielt, das Bartók, der sich unvermutet im Nebenraum aufhielt, mitgehört hatte. Seine knappe Reaktion: „Unterlassen Sie das!“ Zu ihrer größten Überraschung begegnete sie einige Zeit später ihrem Lehrer in einem „Jazz-Konzert“. (Über Musik und Musiker – es waren Neger – läßt sich bestenfalls mutmaßen.) Bartók bemerkte die Überraschung und reichte die Begründung für sein Verdikt im Unterricht nach „Die können das – Sie nicht!“ Offensichtlich wollte er damit betonen, daß ein Ungar keine schwarz-amerikanische Musik, also keine in einem andern Kontinent und unter spezifischen Bedingungen gewachsene Volksmusik, imitieren könne (und Imitationen ohnehin meiden solle).

2./3. In zwei Interviews, die Bartók 1928 – nach seiner amerikanischen Konzerttournee – in Klausenburg und in Budapest gegeben hat<sup>8</sup>, sagt er, er habe in Chicago in einem Lokal Jazz gehört, der – teils nach Noten, teils improvisatorisch – von Negern gespielt worden sei.

Aus dem Kontext geht hervor, daß das 1928 in den letzten Februartagen gewesen sein muß. Wen Bartók gehört hat und in welchem Rahmen die Musik präsentiert wurde, läßt sich nicht rekonstruieren. Vermutlich handelte es sich aber um authentischen Jazz, d. h. um den in Chicago avancierten New-Orleans-Jazz, mit solistisch akzentuierten und harmonisch perfektionierten Neuerungen, wie sie vor allem Louis Armstrong (1900–1971) in den zwanziger Jahren gerade hier entwickelt hat<sup>9</sup>.

4. In der tagebuchartig geführten Lebenschronik seines Vaters verzeichnet Bartóks ältester Sohn Béla unter dem 29. November 1931 den Besuch eines Konzerts, das der Engländer Jack Hylton (1892–1965) mit seinem Orchester in der Budapester Musikhochschule gegeben hat<sup>10</sup> (Die Hochschule vermietete Räumlichkeiten für öffentliche Konzertveranstaltungen.)

Hylton leitete 1931 ein 18köpfiges Bigband-Ensemble (unter Einschluß von Streichern)<sup>11</sup>. Sein Jazz-Derivat – eine jazzbeeinflusste Tanz- und Unterhaltungsmusik – orientierte sich am „Symphonischen Jazz“ von Paul Whiteman (1890–1967)<sup>12</sup>; er selbst war zwischen den Weltkriegen (1921–1939) Whitemans populärstes und kommerziell erfolgreichstes Pendant in Europa.

Bartók hat auch die Möglichkeit genutzt, Jazz anhand von Schallplatten kennenzulernen – ob allerdings extensiv, muß eher bezweifelt werden. Mit Sicherheit hat er Jazz-Platten besessen. Da sich im Nachlaß jedoch keine solchen Schallplatten mehr befinden<sup>13</sup>, lassen sich nur Vermutungen anstellen. Drei Quellen geben verlässliche Auskünfte:

1 Am 25. Dezember 1928 – also im gleichen Jahr, in dem Bartók sein amerikanisches Jazz-Erlebnis in Chicago hatte – berichtet seine Frau Ditta an ihre Schwiegermutter (im Zusammenhang mit dem Weihnachtsfest und den weihnachtlichen Geschenken)<sup>14</sup>.

<sup>5</sup> *Bartók tanár úr*. Pécs 1957.

<sup>6</sup> Vgl. J. Demény, *Béla Bartók und die Musikakademie*, in *StMl* XXIII, Budapest 1981, S. 475 bzw. 459ff.

<sup>7</sup> A. a. O., S. 94.

<sup>8</sup> S. u.

<sup>9</sup> Nicht auszuschließen ist freilich auch die Möglichkeit, daß Bartók eine jazzähnliche Musik gehört hat, wie sie die sog. Black Bourgeoisie in Chicago bevorzugte. – Zum jazzgeschichtlichen Hintergrund vgl. lediglich A. M. Dauer, *Jazz – die magische Musik*, Bremen 1961, u. E. Jost, *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*, Frankfurt a. M. 1982.

<sup>10</sup> *Apám életének krónikája*, Budapest 1981, S. 312.

<sup>11</sup> Vgl. B. Rust, *Jazz Records 1897–1942 I*, New Rochelle (N. Y.) 41978, S. 798ff.

<sup>12</sup> Vgl. Dauer, S. 106ff., C. Bohländer und K. H. Holler, *Reclams Jazzführer*, Stuttgart 1977, S. 330f. und 665f., J. L. Collier, *The Making of Jazz. A Comprehensive History*, Boston 1978, S. 78f. und passim.

<sup>13</sup> Lt. brieflicher Mitteilung des Leiters des Budapester Bartók-Archivs, Herrn Professor Dr. László Somfai, dem für seine Hilfe herzlich gedankt sei. – Über den jüngeren Bartók-Sohn Péter – als Toningenieur und Inhaber der Firma Bartók Records eine Autorität – ließ sich nichts in Erfahrung bringen. Das von V. Bator herausgegebene Verzeichnis *The Béla Bartók Archives. History and Catalogue*, New York 1963, gibt keinerlei Hinweise.

<sup>14</sup> *Bartók Béla. Családi levelei*, hrsg. von B. Bartók jr. und A. Gomboczé Konkoly, Budapest 1981, S. 459 bzw. 458f.

„[. . .] und jetzt kommt das Größte, was ich jedoch nicht allein bekommen habe: ein Grammophon, dazu vier Schallplatten. Zwei Schallplatten mit Jazz-Musik und zwei enthalten Petruschka von Strawinsky. Ja, das war aber eine riesige Freude!!!“ (Rückschlüsse auf die Art dieser „Jazz-Musik“ läßt die Briefstelle nicht zu.)

2. Als es zu einer Übereinkunft zwischen Bartók und Benny Goodman (geb. 1909) hinsichtlich der Goodman zugeordneten Triokomposition *Kontraste* kommt<sup>15</sup>, teilt József Szigeti, Bartóks Violinpartner und Freund, auf dessen Vermittlung hin das Werk entstanden ist, diesem in einem Brief vom 11. August 1938 mit<sup>16</sup>:

„Schreibe in Deinem Brief auch, daß Du die Platten erwartest (bei Dir), was er mir heilig versprach, aber es wird gut sein, ihn daran zu erinnern. [. . .] / Jedenfalls kann ich sagen, daß was die Klarinette physikalisch leisten kann, das bringt Benny aus dem Instrument heraus, noch dazu wunderbar [. . .] / Aber übrigens werden Dich die Platten über seinen Ton und seine Virtuosität einigermaßen orientieren. Erschrick nicht über die ‚hot jazz‘-Platten, er hat schon Aufnahmen vom Mozart-Quintett mit dem Budapester Quartett gemacht [. . .]“ Dazu berichtet Goodman in seinen Erinnerungen<sup>17</sup>: „I believe, he“ – Szigeti (J. H.) – „then wrote, that it is important to state that Bartók composed *Contrasts* after listening to the records I made with my old jazz-trio thanks to the collaboration of Teddy Wilson, Gene Krupa and myself.“

Goodman, plakativ und werbewirksam als „King of Swing“ apostrophiert<sup>18</sup>, leitete seit 1934 die profilierteste weiße Bigband, eine Band, die für das Publikum zum Inbegriff des in den dreißiger Jahren synonym als „Swing“ bezeichneten Jazz wurde. Er spielte mit ausgewählten Mitgliedern des Orchesters auch einen virtuosen, kammermusikalisch anmutenden Jazz in Trio-, Quartett- und Sextett-Besetzung. Am 16. Januar 1938 hatte er mit der Band und diesen Ensembles ein spektakuläres Konzert in der New Yorker Carnegie Hall, das symbolhafte Bedeutung für die kulturelle Emanzipation des Jazz-Idioms gewann. – Sollten Goodmans Angaben korrekt sein<sup>19</sup>, dann kämen etliche Stücke in Frage, die er ab 1935 auf Schallplatte aufgenommen hat<sup>20</sup>. Sie erreichten Bartók vermutlich zu spät, als daß er sie bei der Komposition der *Kontraste* noch hätte berücksichtigen können.

3. Offenbar im Zusammenhang mit Goodman und der Komposition, Uraufführung und Schallplatteneinspielung der *Kontraste* sind Äußerungen zu bewerten, die Bartók im amerikanischen Exil macht – zu einer Zeit, da er andere Sorgen hat, als sich um den Jazz zu kümmern. Am 23. Januar 1941 erscheint ein ungezeichnetes Interview im *Pittsburgh Sun-Telegraph*<sup>21</sup> Journalistisch animierend, ja reißerisch aufgemacht, heißt es unter der Überschrift *Bartók Admits Liking For Swing Music*, einem Bartók-Photo und einer weiteren Überschrift *Composer-Pianist, Here For Symphony Concert, Collects Jazz Records*:

„American swing is influencing the compositions of the Hungarian composer, Bela Bartok, he revealed today upon his arrival in Pittsburgh to appear as soloist with the Pittsburgh Symphony on Friday night and Sunday. / The quiet, modest little pianist-composer believes swing is an important part of American culture, and he feels considerable if it is good. He said: / 'It is very interesting, and to a certain degree I like its harsh rough colors. I collect swing records.'“

<sup>15</sup> Einzelheiten s. u.

<sup>16</sup> *Documenta Bartókiana III*, Budapest und Mainz 1968, S. 227 bzw. 226ff.

<sup>17</sup> Das Zitat übermittelt – ohne Quellenhinweis – A. Perier im Zusammenhang eines Kommentars zur Schallplatte LP Arion ARN 38584 (1980, B. Bartók, *Kontraste* und *Sonate für Violine solo*). In der Autobiographie Goodmans ist die Passage nicht zu finden, vgl. B. Goodman und I. Kolodin, *The Kingdom of Swing*, New York 1939.

<sup>18</sup> Vgl. Dauer, ebda., und Collier, S. 269ff.

<sup>19</sup> Verfügbares Dokumentenmaterial und Literatur verwirren: Goodman behauptet, Bartók Platten geschickt zu haben (Briefe von ihm an Bartók lassen sich nicht nachweisen), von Bartók liegt keine Mitteilung vor (ein Brief an Goodman wurde konzipiert, aber weder ausgeführt noch verschickt); Szigeti äußert sich nicht. Somfai schließlich behauptet, Goodman habe Bartók über Szigeti die fragliche Sendung zukommen lassen.

<sup>20</sup> Vgl. Rust, S. 596ff.

<sup>21</sup> Aufbewahrt im Budapester Bartók-Archiv.

Bartók hat in seiner Bibliothek eine umfangreiche Literatur zur Musik zusammengetragen<sup>22</sup>. Rasch läßt sich jedoch erkennen, daß ihm bei seinen Käufen nichts daran lag, möglichst breit zu fächern. Ihm ging es vielmehr darum, gezielte Arbeitshilfen zu erhalten; das aber heißt: über Literatur zur Musikethnologie in fundierender Fülle privat verfügen zu können. Unter den musikethnologischen Titeln ist nur eine Publikation einschlägig von Belang, weil sie nämlich geeignet gewesen wäre, Bartók über die afro-amerikanische Volksmusik in den USA, insbesondere über den Blues, verlässlich zu informieren:

Milton Metfessel: *Phonophography in Folk Music. American Negro Songs in New Notation*, Chapel Hill (N. C.): The University of North Carolina Press 1928 (mit einer umfangreichen Einführung von Carl E. Seashore).

Die Bleistifteintragen Bartóks lassen erkennen, daß er das Buch sorgsam durchgearbeitet hat. Besonders gründlich scheint er sich mit der psychologisch orientierten Einleitung von Seashore beschäftigt zu haben. Was ihn interessierte, waren nur die wissenschaftsmethodischen Aspekte (vermutlich deshalb, weil sich die Publikation mit dem Einsatz der Filmkamera für die Erforschung von Volksmusik auseinandersetzt). Die einzige von Bartók unterstrichene Passage findet sich in einem der Kapitel von Metfessel<sup>23</sup>:

„The point is that any evaluation of the distinctiveness of American Negro music based on conventional notation is only partial, and is bound to lead to a neglect of characteristic features of that music.“

## II.

Das in der Auseinandersetzung um Bartók alles überschattende Zentralthema „Volksmusik“ hat das Reizwort „Jazz“ aus dem allgemeinen Bewußtsein verdrängt. Taucht es irgendwo auf, dann wirkt es unzureichend motiviert, unverbindlich, ja nichtssagend<sup>24</sup>. Da Bartók das Phänomen nun tatsächlich kannte, darf die Frage nach seinem Urteil nicht einfach unterdrückt werden. Anhand von vier Interviews, die er 1926, 1928 und 1932 gegeben hat, (sowie der Székely-Erinnerungen und des Pittsburgh-Interviews) läßt sich dieses Urteil einigermaßen verlässlich fassen und prüfen.

1. Bevor Bartók in Amerika seine Erfahrungen mit authentischem Jazz machen konnte, die assoziationssträchtige Chiffre „Jazz“ aber schon als Zauberwort um die Welt ging, so daß sich 1922 das geflügelte Wort vom „Jazz Age“ für die zwanziger Jahre einbürgerte<sup>25</sup>, wurde er selbst in der ungarischen Provinz darauf angesprochen und um seine Meinung gefragt. Anlässlich eines Klavierabends, den er am 20. April 1926 in Kaschau veranstaltete, gab er der dortigen Tageszeitung *Kassai Napló* ein Interview – der Journalist unterzeichnet mit ö. m. –, das am 23. April veröffentlicht wurde<sup>26</sup>. Nachdem Bartók von der ungarischen Volksmusik gesprochen hat, ihrer Aura und ihrer eigenartigen Atmosphäre, die ihn zutiefst geprägt habe, äußert er sich zum Modephänomen Jazz<sup>27</sup>:

„Von der jetzt so sehr in Mode gekommenen Negermusik kann ich nicht in vollem Umfang dasselbe sagen. Jazz ist eine sehr interessante Musik: sein Rhythmus, die Komposition, wie alle Volksmusik, ist sehr interessant, aber mich stört sehr ihre banale Harmonisierung, die Merkwürdigkeit der Instrumente. Das Wichtigste ist natürlich, daß diese Musik in ihren Motiven und Melodien häufig bis zur Langeweile banal ist. Ich glaube nicht, daß sie einen größeren Einfluß auf die moderne Musik ausüben wird, als wie ihn im vergangenen Jahrhundert die Zigeunermusik auf Brahms und Liszt ausgeübt hat.“

<sup>22</sup> Soweit Bartók diese Bibliothek bei seiner Emigration dem älteren Sohn Béla hinterlassen hat, befindet sie sich im Budapester Bartók-Archiv.

<sup>23</sup> S. 172.

<sup>24</sup> Vgl. z. B. V. Juhász, *Bartók's Years in America*, Washington (D. C.) 1981, S. 52: „He was intensely concerned with questions of form, and also interested in jazz, seeing in it the possibility of new forms.“ (Genau dies läßt sich dem Jazz am allerwenigsten abgewinnen!)

<sup>25</sup> F. S. K. Fitzgerald, *Tales of the Jazz Age*.

<sup>26</sup> Hrsg. von Demény, in *Zenetudományi tanulmányok VII*, Budapest 1959, S. 395f.

<sup>27</sup> A. a. O., S. 396.

2. Am 26. März 1928, also kurz nach Bartóks Rückkehr aus den USA, erschien in der Klausenburger Tageszeitung *Ellenzék* ein von der Journalistin Ilona Gyulai geführtes Interview<sup>28</sup>, in dem erneut Parallelen zwischen dem Jazz und der heimischen Volksmusik gezogen werden<sup>29</sup>:

„Im Jazz, von dem Amerika überschüttet wird, findet nun Bartók nichts Interessantes. Die Jazz-Musik war ursprünglich sehr interessant, dann warfen sich allerlei Kunstmusikkomponisten auf sie und machten aus ihr eine flache und langweilige Musik; sie haben ihr den frischen und volkstümlichen Charakter genommen, und nun sind die Jazz-Bands in den Restaurants schon direkt beleidigend. In Chicago hörte er in den letzten Tagen in einem Lokal echten Negerjazz, der war dann gut. Sie spielten zwar nach Noten, improvisierten aber oft, und das war ergreifend. ‚Wir brauchen den Jazz nicht, da wir eine herrliche Volksmusik haben; für uns ist es überflüssig, uns dem Jazz in die Arme zu werfen.‘“

3. Nur wenige Tage darauf, am 14. April 1928, war im Budapester Wochenmagazin *Délibáb* ein weiteres Interview zu lesen<sup>30</sup>. Auf die Frage des Journalisten Lajos Kósa „Und die typisch amerikanische Musik, der Jazz?“ antwortet Bartók: „Ich habe sie in Chicago von Negern gehört, aber auch die spielten sie von Noten – um die Mundwinkel spielte ein feines ironisches Lächeln.“

4. 1931 war Bartók Mitglied des Comité permanent des Lettres et des Arts im Institut international de Coopération intellectuelle des Völkerbundes geworden. Anlässlich eines Symposiums dieses Gremiums im Frühjahr 1932 in Esztergom und Budapest widmete die *Nouvelle Revue de Hongrie*, Vorgängerin des interdisziplinären Periodikums *The New Hungarian Quarterly*, dem Ereignis eine Sondernummer. Für sie gab Bartók der Journalistin Magda Vámos ein sehr ausführliches Interview, das er nachträglich – in der ungarischen und in der französischen Version – autorisierte (und das 1973 in englischer Übersetzung im Nachfolgeperiodikum wiederveröffentlicht worden ist)<sup>31</sup>. Der den Jazz betreffende Teil des Gesprächs pendelt in assoziativ-kausaler Verknüpfung zwischen der zeitgenössischen Musikszenerie, der Zukunft der ungarischen Volksmusik und eben dem Jazz<sup>32</sup>:

“It is striking that the element of parody should be so widespread in contemporary music and is still gaining ground. At this point I am not referring to the healthy ancestral humour of folk-art but rather to refined, even degenerate, parody, to musical coarseness, the cartoon, the petty grimaces, this mania of self-mockery. When all is said and done, shouldn't we see in this expression, or negative proof, of an absence of real creative power?”

“That may be true to a certain degree. Right now these may be temporary phenomena only, striking our eyes. The taste for parody, incidentally, is not of such recent date as one might think. Berlioz, for one, was fond of it.”

“Jazz indulges in such effects. Can it be that contemporary compositions are showing the influence of jazz?”

“(Smiling). What do I think of jazz? It is a clever thing, to which melody owes many of its happy elements and rhythms, owes much that is new, all valuable in their own way. True, the harmonies are mostly banal and poor.”

“While we are at this point, what is your opinion on the future development of Hungarian peasant music? May we hope that it will not die out in this age of talkies, the wireless, the gramophone and jazz, threatened as it is by a multitude of alien influences?”

“Being a prophet is unrewarding. In any case it is worth mentioning that in addition to the old pentatonic style of Hungarian peasant music, tunes that are no longer sung except by old people, we have encountered a new and flourishing style, characterized by a lively, vigorous rhythm, and a symmetrical and orderly structure. These new-style melodies date from the last seventy or eighty years and several of them from the very 20th century. It is not likely that anything will arrest the development of peasant music. However, naturally, jazz may well leave its impact: certain features

<sup>28</sup> Hrsg. von Demény, in *Zenetudományi tanulmányok X*, Budapest 1962, S. 264f.

<sup>29</sup> A. a. O., S. 265.

<sup>30</sup> Hrsg. von Demény, a. a. O., S. 266.

<sup>31</sup> *A 1932 Interview with Bartók*, in: *NHQ XIV* (1973), Nr. 50, S. 141ff. (mit Erläuterung der Umstände und Begründung der Wiederveröffentlichung), hier zitiert nach: *Bartók Studies*, hrsg. von T. Crow, Detroit (Mich.) 1976, S. 179ff.

<sup>32</sup> A. a. O., S. 188.

and certain elements of jazz may be absorbed by the powerful organism of peasant music only to be transformed and differentiated within it.”

Bartók sieht den Jazz immer im Vergleich zur ungarischen Volksmusik<sup>33</sup>. Doch wie die Volksmusik für ihn ein Idiom ist, das er bildhaft mit der „Muttersprache“ vergleicht<sup>34</sup>, so sind fremde Volksmusiktraditionen eben „Fremdsprachen“. Für den Komponisten Bartók wäre es also unsinnig, sich mit dem Jazz einzulassen, denn er müßte scheitern und würde obendrein sein Programm einer spezifisch ungarischen Kunstmusik verleugnen.

Anders verhält es sich mit der Frage, ob Bartók das exotische Phänomen musikalisch goutieren kann. Wieder verknüpft er es mit dem Kategoriengefüge der heimischen Volksmusik. So gilt beim Jazz analog<sup>35</sup> die Unterscheidung zwischen authentischer Volksmusik, die er „Bauernmusik“ nennt („Volksmusik des Dorfes“), und Volksmusikderivaten, die in den Städten zu hören sind („Volksmusik der Stadt“) und denen, obwohl sie das Produkt einer Vulgarisierung sind, Franz Liszt und Johannes Brahms ihre Reverenz erwiesen haben.

Das musikalisch Unterscheidbare ist für Bartók aber nicht loszulösen von den Menschen, die Musik machen und mit ihr umgehen. hier die „unverdorbenen“ Bauern, deren Musikmachen sich anonym vollzieht wie der Schöpfungsprozeß der Natur (und deren Leben zu teilen bei Bartók Glücksgefühle auslöste), dort die „verdorbenen“ Städter in ihren Steinwüsten, deren musikalische Bedürfnisse von „Handwerkern“ mit individualisierten Erzeugnissen kümmerlich befriedigt werden.

Der Doppelaspekt in der Bewertung des Jazz macht Bartóks Abneigung plausibel, wengleich er anerkennend von der ursprünglichen Negermusik spricht, die nun leider korrumpiert sei. Der Hinweis auf gewisse melodische und rhythmische Reize – insbesondere beim freizügig-improvisatorischen Spiel – ist ebenso berechtigt wie die Schelte der harmonischen Armut. Diese Armut gilt für den authentischen Jazz und in gleicher Weise für seine Derivate, weil das gesamte musikalische Feld aus Ursprüngen stammt, denen das panharmonische Denken der neueren europäischen Musiktradition fremd ist<sup>36</sup>.

Die Abneigung Bartóks ist umso verständlicher – seine Äußerungen in Pittsburgh sind eine *captatio benevolentiae* –, als er hauptsächlich Derivate kannte, kaum authentischen Jazz und vermutlich keine originäre afro-amerikanische Volksmusik<sup>37</sup>. So muß Jazz für ihn notwendigerweise Großstadtmusik sein – zu den „Geschäftsbedingungen“ des modernen Amerika. grimassierend, in der Nähe des Zynischen, musikalisch stereotyp, im Sog des Trivialen, als ein Zweig der Amüsierindustrie. Ein solches Urteil hat denn auch Konsequenzen bei der negativen Bewertung der Rolle des Jazz für die zeitgenössische Musik in ihrer Totalität.

### III.

Bartók hat umfangreiche Notenbestände mit zeitgenössischer Musik besessen<sup>38</sup>. Teils wurden ihm Kompositionen von ihren Autoren geschenkt – häufig mit Widmung –, teils von Verlagen zugesandt, teils kaufte er sie selbst. Diese Bestände, die aus Planung und Zufall zusammengekommen sind, zeigen, daß Bartók über die Musik seiner komponierenden Zeitgenossen nicht nur aufgrund von

<sup>33</sup> Vgl. etwa *Das Verhältnis der Volksmusik zur Entwicklung der Kunstmusik unserer Tage* (1920, dt. Ms. der 1921 in engl. Übersetzung veröffentlichten Version), in *Documenta Bartókiana V*, Budapest und Mainz 1977, S. 91ff., *Das ungarische Volkslied. Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien*, Berlin und Leipzig 1925 (ungar. 1924), *Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit* (Text von drei Aufsätzen, die Bartók 1931 in Budapest als Vortrag in ungar. Sprache gehalten hat), in *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hrsg. von B. Szabolcsi, Budapest und Kassel 1972, S. 164ff.

<sup>34</sup> Vgl. *Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit*, a. a. O., S. 168ff.

<sup>35</sup> Vgl. vor allem *Das ungarische Volkslied*, S. 1ff., und *Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit*, a. a. O.

<sup>36</sup> Vgl. wiederum nur Dauer.

<sup>37</sup> Zwischen Jazz und afro-amerikanischer Volksmusik wird häufig nicht konsequent unterschieden: Jazz ist schon von seinen Anfängen her eine ausschließlich städtische Musik, die ein gemischtrassiges Publikum voraussetzt, afro-amerikanische Volksmusik dagegen die in Gattungen differenzierte Musik der Black Community in den USA. Vgl. dazu vom Verf. *Zur Gattungsfrage im Jazz*, in: *AfMw XXXI* (1979), S. 49ff.

<sup>38</sup> Vgl. V. Lampert, *Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung*, in: *Documenta Bartókiana V*, S. 142ff.

Hörimpressionen (oder vom Hörensagen), sondern ebenso anhand zahlreicher Notentext-Quellen gut unterrichtet war. So haben nicht zuletzt die kompositorischen Auseinandersetzungen mit dem Jazz, die in den zwanziger Jahren kulminierten, Bartók erreicht.

Es wäre allerdings verwunderlich, hätte er hier gezielt gesammelt – verwunderlich angesichts seines entschiedenen und keineswegs schmeichelhaften Urteils über den Jazz. Unter den Jazz-Kompositionen sind neben klassischen immerhin auch weniger bekannte Werke wie etwa von George Antheil, Dmitrij Schostakowitsch, Mátyás Seiber und Nicolas Slonimsky.

Die bekannten Jazz-Kompositionen sind die folgenden:

Claude Debussy, *Children's Corner* (1906–1908): „Golliwog's Cake-Walk“, *Préludes pour piano* (1909–1913): „Minstrels“ und „General Lavine-eccentric“;

Maurice Ravel, *Sonate pour violon et piano* (1923–1927): „Blues“;

Igor Strawinsky, *Rag-Time pour onze instruments* (1918), *Piano-Rag-music* (1919)<sup>39</sup> und *Histoire du soldat* (in zwei Versionen<sup>40</sup>, 1918 bzw. 1919): „Ragtime“.

Bartók hat Jazz-Kompositionen in seinen Konzerten gespielt<sup>41</sup>, und zwar Musik von Debussy, Ravel und Strawinsky. Klaviermusik von Debussy gehörte ohnehin zum festen Bestand seiner Konzertprogramme. Als er 1907 auf Vermittlung von Zoltán Kodály die Musik Debussys kennenlernte, war das ein ihn lebenslang prägendes Schlüsselerlebnis<sup>42</sup>. Eine der drei vom Jazz – oder besser: von afro-amerikanischer Musik – beeinflussten Kompositionen zählte sogar zu den bevorzugten Repertoirestücken. „General Lavine-eccentric“ spielte Bartók von 1921 bis 1930 insgesamt zwölfmal, „Golliwog's Cake-Walk“ 1922 und 1923 insgesamt fünfmal und „Minstrels“ 1928 einmal.

Die *Sonate* von Ravel präsentierte er – 1922 waren sich die beiden Komponisten in Paris begegnet – insgesamt dreimal, nämlich 1929 in Budapest und 1936 in Liverpool mit Zoltán Székely und nochmals in Budapest 1935 mit Szigeti, der sie seinerseits mit ihrem Komponisten 1928 in Amerika aufgeführt hatte<sup>43</sup>. Sie beeinflusste in gewisser Weise das Trio *Kontraste*<sup>44</sup>.

Der Strawinsky des Neoklassizismus hat bei Bartók nachhaltige Eindrücke hinterlassen<sup>45</sup>, denn er drängte ihn aus der Einflußsphäre der Schönberg-Schule und hatte maßgeblichen Anteil daran, daß 1926 die krisenhafte Kompositionspause überwunden werden konnte<sup>46</sup>. Strawinskys konzertierender Auftritt im Frühjahr 1926 in Budapest mit seinem *Concerto für Klavier* (1923/24) bedeutete in dieser Hinsicht die Entscheidung. Bartók war übrigens auch ihm 1922 in Paris begegnet, kannte seine Musik aber schon vorher.

Die Artur Rubinstein gewidmete *Piano-Rag-music* hat Bartók ein einziges Mal gespielt: am 23. April 1921 in Budapest<sup>47</sup>. Bemerkenswert daran scheint, daß er gerade diese Komposition wenig

<sup>39</sup> S. u.

<sup>40</sup> A. a. O., S. 164 (Nr 485/486).

<sup>41</sup> Vgl. Demény, *Zeitgenössische Musik in Bartóks Konzertrepertoire*, in *Documenta Bartókiana V*, S. 175 bzw. 169 ff.

<sup>42</sup> Vgl. lediglich Bartóks Autobiographie (in ihren zeitlichen Varianten bis 1923), neu hrsg. von Demény, Somfai und D. Dille, in: *Documenta Bartókiana II*, Budapest und Mainz 1965, S. 109 ff., und – aus späterer Zeit – die 1939 S. Moreux gegenüber geäußerten Überzeugungen, die dieser in seiner Monographie *Béla Bartók. Leben - Werk - Stil*, Zürich und Freiburg i. Br 1950 (frz. 1949), S. 13 ff., mitteilt.

<sup>43</sup> Vgl. J. Szigeti, *With Strings Attached. Reminiscences and Reflections*, New York 21967, S. 138 ff., ferner A. Orenstein, *Maurice Ravel. Leben und Werk*, Stuttgart 1978 (engl. 1968), S. 102 ff.

<sup>44</sup> Vgl. Szigeti, S. 346 f. (Zitat und Einzelheiten s. u.).

<sup>45</sup> Vgl. etwa J. Ujfalussy, *Béla Bartók*, Budapest 1973 (= dt., ungar. 1965), S. 218 ff., J. Kárpáti, *Bartók, Schoenberg, Stravinsky*, in: *Bartók Studies*, S. 93 ff. (Erstveröff. 1966), Somfai, Art. *Béla Bartók*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians II*, London etc. 1980, S. 212 (ff.).

<sup>46</sup> Die kompositorischen Pausen 1923–1926, 1931–1934 und 1939–1943 sind Zeichen musikalischer und menschlicher Krisen, die das Komponieren jedesmal zu lähmen drohen, ihm nach der Lösung der jeweiligen Krise aber immer eine neue Richtung geben.

<sup>47</sup> Vgl. Demény, *Zeitgenössische Musik in Bartóks Konzertrepertoire*, a. a. O., S. 175.

mochte. In einem Brief vom 7. Februar 1921 an den englischen Musikwissenschaftler und Komponisten Philip Heseltine, also rund zwei Monate zuvor, hatte er sich u. a. folgendermaßen geäußert<sup>48</sup>:

„Lately I had opportunity to see several new publications of Strawinsky, and I must tell you: I am quite disappointed. The only works I like of all these are the ‚4 Chants Russes‘ and the ‚Pribaoutky‘; even these are ‚miniature art‘ only. His ‚Piano Rag Music‘ is curious, but somewhat dry and empty. But the other works: his Rag Time for 11 instruments, his pieces for piano ‚à 4 mains‘ etc. are not even curious.“

#### IV

Für eine kompositorische Auseinandersetzung mit dem Jazz<sup>49</sup> hätte Bartók alle Voraussetzungen mitgebracht: Kenntnis der Musik, interpretatorische Beschäftigung mit Kompositionsmodellen, intimes Vertrautsein mit den Kategorien folkloristischer und folkloristisch geprägter Musik, Neigung zu kompositorischen Symbiosen mit schriftloser Musik. Seine sehr spezifische Konzeption des Komponierens<sup>50</sup> aber mußte jedweden Gedanken an Jazz-Kompositionen von vornherein abwehren. Gleichwohl ist verschiedentlich auf Werke hingewiesen worden, die dem Jazz angeblich ihren Tribut zollen.

Seltsamerweise äußert sich Bartók dazu selbst. In den Protokollnotizen, die Ann Chenee, seine amerikanische Klavierschülerin in New York, nach Bemerkungen Bartóks zu jedem Stück des *Mikrokosmos* gemacht hat<sup>51</sup>, heißt es unter Nr. 151, dem vierten der sechs Tänze in bulgarischen Rhythmen, mit denen 1939 der Gesamtzyklus abgeschlossen wird<sup>52</sup>:

„Very much in the style of Gershwin. Gershwin’s tonality, rhythm, and color American folk song feeling. Moderate tempo but vital, crisp and accented.“

Das Stück läßt sich tatsächlich ambivalent deuten<sup>53</sup>: der Volksmusik des Balkan verpflichtet (schon im rhythmischen  $\frac{3+2+3}{8}$ -Grundmuster und in seinem Tanzcharakter) und dennoch rhythmisch

sowie im Klaviersatz von George Gershwin inspiriert. In der 1940 auf der Schallplatte fixierten Eigeninterpretation<sup>54</sup> verwischt Bartók allerdings den amerikanischen Impetus und deutet es eher von einer südosteuropäisch-folkloristischen Aura her

József Ujfalussy hört den letzten Satz des *Konzerts für Orchester*<sup>55</sup>, dem von Szigeti vermittelten und vom schwerkranken Bartók im Herbst 1943 in Saranac Lake (N. Y.) ausgeführten Auftrag der Kussewitzky-Stiftung, „mit dem Ton der amerikanischen Tanzmusik“

Das *Konzert für Orchester*<sup>56</sup> weist eine Länge, einen instrumentatorischen Aufwand und eine Fülle thematischer Einfälle auf wie in zwei Jahrzehnten keine andere Bartóksche Orchesterkomposition. Im

<sup>48</sup> *Documenta Bartókiana* V, S. 141 – Die Briefe Bartóks an Heseltine sind besonders aufschlußreiche Dokumente für sein Verhältnis zu den komponierenden Zeitgenossen: a. a. O., S. 139ff.

<sup>49</sup> Zu den Kategorien der Thematik vgl. vom Verf. *Igor Strawinskys Jazz-Porträt*, in: *AfMw* XXIX (1972), S. 45ff.

<sup>50</sup> Vgl. etwa *Das Verhältnis der Volksmusik zur Entwicklung der Kunstmusik unserer Tage*, a. a. O., *Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit*, a. a. O., *Harvard Lectures* (1943), in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von B. Suchoff, London 1976, S. 354ff.

<sup>51</sup> Suchoff, *Guide to Bartók’s Mikrokosmos*, London 1971.

<sup>52</sup> A. a. O., S. 138f.

<sup>53</sup> Zum *Mikrokosmos* im allgemeinen und zu Nr. 151 im besonderen vgl. u. a. Suchoff; Ujfalussy, S. 317ff., *Béla Bartók Essays*, S. 350.

<sup>54</sup> *Centenary Edition of Bartók’s Records (Complete) I. Bartók at the Piano 1920–1945*, hrsg. von Somfai und Z. Kocsis, Hungaroton LPX 12326–33, Budapest 1981 (mit begleitendem Dokumentar- und Kommentarheft), vgl. Somfai, *Zentenarausgabe der gesammelten Tonaufnahmen Bartóks* (Begleitheft, S. 53ff.).

<sup>55</sup> Ujfalussy, S. 378.

<sup>56</sup> Vgl. dazu u. a. Ujfalussy, S. 373ff., T. A. Zieliński, *Bartók*, Zürich und Freiburg i. Br. 1973 (poln. 1969), S. 367ff., G. Kroó, *Bartók-Handbuch*, Budapest und Wien 1974 (ungar. 1971); T. Kneif, *Zur Entstehung und Kompositionstechnik von Bartóks Konzert für Orchester*, in: *Mf* 26, 1973, S. 36ff., A. Doráti, *Notes on a Masterpiece*, in: *Arion* 13, hrsg. von G. Somlyó, Budapest 1982, S. 33ff. bzw. 32ff.

Schlußsatz lassen sich gewisse „Amerikanismen“ wohl assoziativ rechtfertigen, in ihrer Summe aber sind sie unerheblich. So ist – neben der markanten und zuweilen schneidenden Blechfärbung – eine Reihe von Einzelheiten erwähnenswert: der synkopierte Einsatz der Blechbläser in den Takten 132–144, das Takt 270 eingeführte Fugato-Thema à la Gershwin und der zum Aggressiven tendierende, bigbandartige ff-Klang des vollen Blechensembles in den Takten 556–572.

Wenn das *Mikrokosmos*-Stück und das *Konzert für Orchester* für eine wie auch immer zu definierende Jazz-Nähe reklamiert werden, dann hätte das *erste Klavierkonzert*<sup>57</sup> ebenfalls einen solchen Hinweis verdient. Als erstes großes Ensemblewerk nach der kompositorischen Pause 1926 unter dem Eindruck Strawinskys geschrieben, zeichnen sich die Ecksätze durch motorische Rhythmik, durch reiches Schlagwerk und durch einen Blechbläserinsatz aus, der insbesondere bei sordinierten Stellen und bei den Glissandi der Posaunen Bigband-Assoziationen weckt.

Eine Sonderrolle spielt die Triokomposition *Kontraste* für Violine, A- und B-Klarinette und Klavier<sup>58</sup>, weil ihre Entstehung mit einem der bedeutendsten Jazz-Klarinetten aufs engste verknüpft ist.

Als Bartók auf einer Konzertreise in Italien völlig überraschend Szigeti traf, hatten die beiden einen spontanen Einfall, den Szigeti weiterverfolgte und schließlich realisierte, wie sein Brief vom 11. August 1938 an Bartók dokumentiert. In diesem Brief heißt es u. a.<sup>59</sup>:

„Lieber Freund, / was damals im Gasthaus Pagani als aus der Luft gegriffene Sache erschien, hat sich inzwischen konkretisiert, und zwar dadurch, daß Benny Goodman (der seinerzeit erwähnte weltberühmte Jazz-Klarinetten-„Götze“) während seines kurzen europäischen ‚joy-ride‘ zu mir an die Riviera kam! Diese Gelegenheit habe ich ausgenutzt und mit ihm die erwähnte ‚Bestellung‘ abgeschlossen unter Bedingungen, auf die er mit Freuden einging, und die das Dreifache der von Dir seinerzeit erwähnten Summe (einhundert Dollar) ausmachen! / (Meine kluge Frau nämlich, die ich in der Sache konsultierte, fand die 100 Dollar zu wenig und sagte: ‚soll der Benny nur dreihundert zahlen‘, und wie ich sehe, hatte sie Recht!) / Ich bitte Dich also, Benny Goodman, / 320 Central Park West New York City / einen eingeschriebenen Brief zu schreiben, in dem Du quittierst, innerhalb einer gewissen Zeit ein etwa 6–7 Minuten langes Duo für Klarinette und Violine mit Klavierbegleitung zu schreiben, das jedoch Dein Eigentum bleibt, dessen Spiellizenz Du ihm aber für drei Jahre überläßt, d. h., daß Du es nur nach Ablauf dieser Zeit drucken läßt. Auch die Rechte für Plattenaufnahmen behältst Du drei Jahre lang ihm und mir vor. Die Tantiemen sowohl nach Aufführung, wie Rundfunk und Grammophon kommen selbstverständlich nur Dir zu. / Wenn möglich, wäre es sehr gut, wenn diese Komposition aus zwei unabhängigen (und eventuell gesondert spielbaren) Teilen bestünde (wie die I. Violinrhapsodie), und selbstverständlich hoffen wir, daß sie auch eine brillante Klarinett- und Violinkadenz enthalten wird!“

Die Komposition wurde am 24. September 1938 zweisätzig beendet, den Auftraggebern zugesandt und am 9. Januar 1939 in der New Yorker Carnegie Hall von ihnen und dem Pianisten Endre Petri uraufgeführt. Noch im September 1938 hatte Bartók zusätzlich einen ursprünglich nicht geplanten dritten, d. h. den definitiven zweiten Satz komponiert, der bei der Uraufführung aber nicht mehr berücksichtigt werden konnte. In der vollständigen Fassung erlebte das Trio seine „echte“ Uraufführung am 21. April 1940 am gleichen Ort, diesmal mit dem Komponisten als Klavierpartner. Die drei Musiker nahmen das Werk schließlich am 13./14. Mai 1940 für die Marke Columbia in New

<sup>57</sup> Vgl. dazu u. a. Zieliński, S. 253ff., und Kroó, S. 126ff.

<sup>58</sup> Vgl. dazu u. a. Szigeti, S. 129f. und passim, Ujfaluassy, S. 350f., Zieliński, S. 336ff.; Kroó, S. 190ff. Die einschlägigen Briefdokumente sind veröffentlicht in: *Béla Bartók. Ausgewählte Briefe*, hrsg. von Demény, Budapest 1960, S. 186ff., Szigeti, S. 337ff., *Documenta Bartókiana* III, S. 226ff., 230f., 239f.

<sup>59</sup> *Documenta Bartókiana* III, S. 227

York auf Schallplatte auf<sup>60</sup>; es war Bartóks zweites öffentliches Spiel der *Kontraste*. Erst jetzt erhielt die Komposition – in der dreisätzigen Version – ihren endgültigen Titel, nachdem Bartók zunächst an die Bezeichnung *Zwei Tänze* gedacht hatte.

Dieses Werk, „where a certain jazz colouring in Bartókian style may be derived from records of the Benny Goodman band sent by Szigeti to the composer“, wie László Somfai meint<sup>61</sup> – an anderer Stelle glaubt er sich „des ein wenig jazzartigen Kolorits der letzten Partiturseiten“ versichern zu können<sup>62</sup> –, hält einer Prüfung unter Jazz-Aspekten am allerwenigsten stand. Es mag offenbleiben, welche Inspirationsquellen den Hintergrund bilden – mit Sicherheit solche der ungarischen Volksmusik (wie schon die Satztitel suggerieren) –, doch Sedimente, die auf den Jazz verweisen, lassen sich nirgends ausmachen.

Anfang und Schluß des Kopfsatzes (Takt 1–25 bzw. 85–93) nehmen unmißverständlich auf den „Blues“ der *Violinsonate* von Ravel Bezug; das wird von Bartók selbst bestätigt. Szigeti schreibt in seinen Erinnerungen<sup>63</sup>: „Als wir seine ‚Kontraste‘ für Klavier, Violine und Klarinette probten, sagte mir Bartók, der Anfang des Werkes sei ein Niederschlag seiner Erinnerungen an den Pizzicato-Beginn des ‚Blues‘-Teiles in Ravels *Sonate*, die wir so oft zusammen gespielt haben.“ Allerdings rückt die Bartóksche „Kopie“ diese Passagen weit ab von allen Jazz-Momenten. Während der zweite Satz frei ist von Anklängen an den Jazz, erinnert im dritten bestenfalls der Glissando-Effekt der Violine Takt 57–58 an schwarze Musik, nämlich an das Phänomen der off-pitchness und der dirty tones.

Die von Bartók mit den Widmungsträgern eingespielte Schallplatteninterpretation<sup>64</sup> stützt die These völliger Abwesenheit von Jazz – pointiert: Goodman vergißt seine Jazz-Herkunft und orientiert sich mehr an der ungarischen Volksmusik als Bartók am Jazz, während die von Haus aus jazzferne Violine in der Hand Szigetis ein unverkennbar ungarisches Instrument ist.

<sup>60</sup> *Centenary Edition Bartók at the Piano 1920–1945*.

<sup>61</sup> Art. *Béla Bartók*, a. a. O., S. 217

<sup>62</sup> *Zentenar Ausgabe der gesammelten Tonaufnahmen Bartóks*, a. a. O., S. 60.

<sup>63</sup> *Zwischen den Saiten. Sechs Jahrzehnte als Geiger in einer sich wandelnden Welt*, Rüslikon – Zürich etc. 1962 (engl. 1949), S. 262.

<sup>64</sup> *Centenary Edition Bartók at the Piano 1920–1945*.

---

## BERICHTE

---

### Wagner-Kongreß in Siena vom 5. bis 7. Dezember 1983

von Friedrich Lippmann, Rom

Zum internationalen Wagner-Kongreß in Siena hatten die Universität, die Accademia Musicale Chigiana und der Comune eingeladen. Die – ausgezeichnete – wissenschaftliche Planung lag in den Händen von Guido Paduano. Der Titel des Kongresses *Dentro e fuori il caso Wagner*, zunächst etwas rätselhaft, zielte letzten Endes auf eine Konzentrierung der Arbeiten auf Wagners Werk diesseits des „caso Wagner“ – wobei andererseits keineswegs ausgeklammert wurde, was den „Fall“ so eigentümlich spannend macht: das einschlägige Politische, „Weltanschauliche“. Referenten waren L. Alberti, S. Barbera, G. Campioni, C. Casini, R. Dalmonte, M. Grondona, F. Lippmann, J. Maehder, S. Martinotti, F. Masini, A. Nicastro, F. Orlando, B. Porena, A. Prete, I. L. Rasmussen Pin, S. Sablich, F. Serpa, R. Vlad und P. Wapnewski. Ein Kongreßbericht wird in der Reihe *Chigiana* erscheinen, so daß es hier genügen mag, einige wenige Referate zu nennen.

*Alterità e anti-natura nell'„Anello del Nibelungo“* hieß das Referat von Francesco Orlando, in dem er die Schwierigkeit einer präzisen, zeitbezogenen politischen Deutung des Ringdramas betonte, die Projektion zweifellos vorhandener politischer Züge ins Prähistorische, Mythische. Alles politisch Zukunftsweisende bleibe Utopie, und am Ende stehe die „Erlösung“ in der Natur. Peter Wapnewski sprach über *Il rivale Faust. A proposito della ricezione di Goethe da parte di Wagner*. Wagners Auffassung Fausts als eines Gescheiterten, „Erlösungsbedürftigen“ ist nicht nur als *Faust*-Interpretation interessant, sondern bezeichnet darüber hinaus ganz einhellig Wagners eigenes, an Schopenhauer geschultes Denken, dessen Kernvokabeln „Erlösung“ und „Mitleid“ heißen.

Jürgen Maehder interpretierte in seiner Studie *Strutture nella partitura di „Parsifal“* bestimmte Probleme der Wagnerschen Harmonik. Seine Analysen deckten enge Zusammenhänge von Handlung, Leitmotivtechnik, Intervallverlauf und Harmonik auf. Der übermächtige Eindruck des Domes von Siena auf Wagner spiegelte sich in Strukturen des *Parsifal*, besonders in bestimmten Echowirkungen, die die Illusion einer großen Kuppel vermittelten.

Sergio Sablich betonte in seinem Referat *Il problema del Finale nel dramma musicale di Wagner*, daß vom *Fliegenden Holländer* an das Finalproblem eng mit dem „Erlösungs“-Thema verbunden sei. Rossana Dalmonte sprach über Wagners frühe Kompositionen über Texte aus Goethes *Faust*. Dem jungen Wagner galten auch Ausführungen Sergio Martinottis. Friedrich Lippmann (*Wagner e la musica italiana*) wies zahlreiche italienische Einflüsse auf Wagners Formen, Melodik, Harmonik usw. nach, nicht ohne jedoch zu betonen, daß in seinen Werken kaum eines der italienischen Stilmittel so geblieben ist wie es von Hause aus war. Roman Vlad (*Precedenti e conseguenze del linguaggio musicale di Wagner*) dagegen legte den Akzent seines Referats eher auf die Einflüsse, die Wagner seinerseits – besonders hinsichtlich der Harmonik – bis weit in unser Jahrhundert hinein ausgeübt hat. Vorklänge der *Tristan*-Harmonik fand er in einigen Kompositionen Liszts. – Unter den bemerkenswert zahlreichen Manifestationen Italiens zum Wagner-Jahr 1983 verdient dieser Kongreß besonders hervorgehoben zu werden.

## Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft Wien, 12. bis 15. Juni 1984

von Martina Sichardt, Berlin

Der Nachweis internationaler Verbreitung des Oeuvres und des Gedankengutes der Wiener Schule, Erforschung kulturgeschichtlicher und biographischer Details, Erörterung kompositionstechnischer Probleme, Diskussion aufführungspraktischer Postulate, Reflexion der philosophisch-ästhetischen Verwurzelung Schönbergscher Ideen – diese in jeder Hinsicht weitgespannte Vielfalt der Kongreßbeiträge (und nicht zuletzt die internationale Herkunft der Vortragenden selbst) rechtfertigte die Themenstellung des 2. Kongresses der Internationalen Schönberg-Gesellschaft: *Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Die innere Mitte des weitverzweigten Komplexes der Wiener Schule jedoch war und ist Arnold Schönberg, dessen Bedeutung, wie Rudolf Stephan in einleitenden Worten hervorhob, von seinem hohen künstlerischen Ethos nicht weniger als von seinem musikalisch-literarischen Nachlaß getragen wird.

Unmittelbar mit Schönberg selbst, mit seiner Musik bzw. mit seinem Denken über Musik beschäftigte sich eine umfangreiche Gruppe von Beiträgern, von denen einige – stellvertretend für ein Programm von über 30 Vorträgen – im folgenden kurz skizziert seien. Carl Dahlhaus nahm Schönbergs späte Entdeckung der „verborgenen Verwandtschaft des Seitensatzes mit dem Hauptgedanken“ in der *Kammersinfonie* op. 9 zum Ausgangspunkt seines Vortrags über *Schönbergs ästhetische Theologie*; als mögliche Erklärung dieser subkutanen Einheit des thematischen Materials rekurriert Schönberg sowohl auf das Unterbewußtsein als auch auf „ein Wunder, . . . [dessen] prophetische Voraussicht übermenschlich genannt werden muß“, eine Begrifflichkeit also, die gleichzeitig der Triebpsychologie Freuds wie der auf das Gefühl gegründeten protestantischen Theologie Schleiermacherscher Provenienz verpflichtet ist. Schönbergs Formvorstellung war die eines inneren Zusammenhangs durch ein Netz von Beziehungen hinter den greifbaren Intervallstrukturen, nicht die einer abstrahierbaren motivischen bzw. intervallischen Substanz. Anhand von Kompositionsübungen, die Alban Berg für den Unterricht bei Schönberg schrieb, zeigte Rudolf Stephan, daß bereits zu diesem Zeitpunkt die Konzeption der *Fundamentals of Musical Composition* erkennbar ist, die noch den Unterricht des späten Schönberg prägte. Reinhold Brinkmann führte in einem Vergleich von Schönbergs *Klavierstück* op. 11/2 mit der Busonischen Bearbeitung die Zusammenarbeit von zwei bedeutenden Komponisten vor und damit das Aufeinanderprallen zweier entgegengesetzter Ästhetiken, die er mit den Begriffen „Ausdruck“ und „Spiel“ charakterisierte. Klaus Kropfinger legte in seiner Untersuchung der Schönbergschen Bearbeitung von Händels *Concerto grosso* op. 6/7 für Streichquartett und großes Orchester die Vermutung nahe, daß die Viersätzigkeit der Anlage und die dadurch gegebene Möglichkeit, das Werk als Sinfoniezyklus aufzufassen, Schönberg zur Bearbeitung gerade dieses Concertos bestimmte.

Eine bislang unbeachtete Quelle zum *Streichquartett* op. 7, die ein stichwortartig formuliertes inneres Programm des Werkes enthält, stellte Christian Martin Schmidt vor; Schönberg, der Jahrzehnte später auf die Frage nach programmatischen Hintergründen seiner Werke die Existenz von „very definite – but private programs“ bekannte, gab durch diese Formulierung solchen Programmen zwar den Rang einer Inspiration, leugnete aber deutlich deren Zugehörigkeit zur ästhetischen Konzeption des vollendeten Werkes. Hermann Danuser kontrastierte das Schönbergsche Diktum: „Is performance necessary? Not the author, but the audience only needs it“ wiederum mit Busonis Position, nach der sich eine musikalische Komposition durch schriftliche Fixierung bereits von ihrer Idee entfernt und erst durch den Vortrag die ihr wesensgemäße Gestalt zurückgewinnt. Elmar Budde stellte Weberns spezifische Materialplanung, welche Reihenkonstruktion und musikalische Syntax in Einklang bringe, im Sinne einer „Materialneutralisierung“ dar und trat so dem notorischen Vorwurf des „Materialfetischismus“ entgegen. Den Antagonismus zweier analytischer Kategorien: der rhythmisch definierten „entwickelnden Variation“ und der diastematisch definierten abstrakten Intervallkonstellation entlarvte Carl Dahlhaus als Symptom einer für Schönbergs Denken wesentlichen Dialektik zwischen Entelechie des musikalischen Ablaufs und musikalischem Raum.

Diesen unmittelbar dem Begründer der Wiener Schule gewidmeten Vorträgen folgten analytische Spezialuntersuchungen zum Werk Bergs und Weberns sowie kulturgeschichtliche Beiträge; die Entstehung neuer Themenschwerpunkte (Rezeptionsgeschichte der Wiener Schule in Europa, Fragen der Aufführungspraxis) ließ die Ausweitung der Fragestellung gegenüber dem 1. Schönberg-Kongreß 1974 deutlich werden. Wer endlich nach der gedanklichen Auseinandersetzung eine unmittelbare Begegnung mit dem Objekt seiner Gedanken suchte, dem bot sich die Möglichkeit, im Hause Schönberg – in dem geschichtsträchtigen Raum der Bekanntgabe der „Methode mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen“ – ein Hauskonzert mit Liedern der Wiener Schule zu besuchen und in der Wiener Staatsoper beeindruckende Aufführungen von *Wozzeck* und *Lulu* zu erleben.

## Strawinsky-Ausstellung in Basel

von Volker Scherliess, Trossingen

Im Sommer 1983 hat die Basler Paul Sacher-Stiftung den Nachlaß Igor Strawinskys erworben – eine kulturpolitische Tat, die zu recht höchste Aufmerksamkeit hervorrief (haben wir uns doch längst an den umgekehrten Weg gewöhnt, den Hauptwerke und ganze Werkgruppen der europäischen Kunst nach Übersee nahmen): Zum erstenmal konnte ein umfangreicher, geschlossener kulturgeschichtlicher Komplex aus den USA für eine europäische Sammlung gewonnen werden. Und er wird nicht – auch das unterscheidet diesen Fall von manchem anderen – als krisensicheres Aktienpaket im Safe verwahrt werden, sondern für die musikwissenschaftliche Forschung zugänglich sein. „Nebenbei“ erwarb das Institut auch die legendäre Webern-Sammlung Hans Moldenhauers sowie den Nachlaß von Bruno Maderna, Manuskripte von Pierre Boulez und andere hochkarätige Stücke aus der Geschichte der Neuen Musik. Damit ist in Basel ein Zentrum musikhistorischer Forschung geschaffen, das seinesgleichen sucht.

Aus diesem Anlaß zeigte das Basler Kunstmuseum vom 6. Juni bis 30. September 1984 ausgewählte Teile des Strawinskyschen Nachlasses, verbunden mit den Autographen aus dem Besitz des Dirigenten und Mäzens Paul Sacher: Partituren, Skizzen und Entwürfe in verschiedenen Stadien der Entstehung, umfangreiche Korrespondenzen, private Erinnerungstücker, Dokumente und Notizen. Dies allein schon hätte eine Ausstellung ergeben, die mit ebenso großem sachlichem Interesse wie ästhetischem Genuß bewundert werden konnte. Zu dem spezifisch Musikalischen kamen nun, als Leihgaben aus aller Welt, Bilder von hoher Qualität. Strawinskys Malerfreunde und Ausstatter seiner Bühnenwerke wurden in einer bisher nie gezeigten Fülle von Gemälden, Zeichnungen und Entwürfen vorgestellt. Allein von Picasso sah man neben den drei berühmten Porträtzeichnungen zehn Blätter von Protagonisten der Ballets Russes, dazu die Skizzen zum Titelblatt des *Ragtime* und zwei Dutzend Zeichnungen zu *Pulcinella*. Einige dieser Blätter kannte man von (meist unzureichenden) Reproduktionen, vieles aber war neu und zeigte Picassos Bühnenarbeit in ihrem ganzen Facettenreichtum. Ein eigenes Kabinett war Alberto Giacometti gewidmet, und ebenso eindrucksvoll waren René Auberjonois, Léon Bakst, Natalja Gontscharowa, Michail Larionow und viele andere vertreten (einen besonderen Akzent setzten die Photographen von Man Ray bis Lord Snowdon). Insgesamt eine Schau, wie sie in Umfang und Qualität bisher nicht zu sehen war und für lange Zeit nicht mehr zusammengebracht werden dürfte.

Der Katalog der Ausstellung ist ein Meisterstück modernen Faksimiledruckes. Nicht nur die Reproduktionen zahlreicher Bilder, sondern ebenso die Wiedergaben Strawinskyscher Autographen machen den Band zu einem Fest fürs Auge, daneben aber auch zu einem unumgänglichen Quellenwerk für die Beschäftigung mit seiner Musik: Der Arbeitsprozeß läßt sich anhand der Skizzen nachvollziehen; Entwürfe wie zu *Les Noces* werden in den verschiedenen Instrumentalfassungen dokumentiert. Darüber hinaus beleuchten gründliche Essays die einzelnen Aspekte der Ausstellung. Von eigenem Wert sind die Aufsätze dreier Basler musikwissenschaftlicher Ordinarien (Jacques

Handschin 1933, Leo Schrade 1962 und Hans Oesch 1968), wobei dem Neudruck der lange nur schwer zugänglichen grundlegenden Schrift von Handschin besonderer Dank gebührt. (Man erfährt übrigens in der Ausstellung beiläufig, daß Handschin es war, der Strawinsky in einem kleinen Institutskonzert 1930 erstmals mit mittelalterlicher Musik bekannt machte – eine Begegnung, die im Werk des Komponisten vielfältig Frucht tragen sollte.) Im übrigen enthält der opulente Band eine erste Katalogübersicht über die autographen Bestände Strawinskys in der Paul Sacher-Stiftung.

Paul Sacher, der bei der Eröffnung bekannte, persönlicher Reichtum bedeute ihm ein Lehen, das der Allgemeinheit nutzbar gemacht werden müsse, hat – in der bewunderungswürdigen Tradition Schweizerischen Bürgersinnes – dieses Bekenntnis in die Tat umgesetzt.

## Wissenschaftliches Symposium „Deutsch-italienische Musikbeziehungen“ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 25. bis 27. Juni 1984 von Wolfgang Witzemann, Rom

Dieses Symposium, mit dem Thema *Deutsche und italienische Instrumentalmusik 1600–1750*, fand im Rahmen der 33. Internationalen Orgelwoche Nürnberg statt, unter Leitung von Wulf Konold und Beteiligung von sechzehn Musikhistorikern aus Dänemark, der Bundesrepublik Deutschland und Italien. Bemerkenswert war die Vielfalt der methodischen Ansätze, wobei auch Unterschiede in der Interessenlage zwischen deutschen und italienischen Kollegen hervortraten.

Fünf Referate befaßten sich mit Themen aus der Stil- und Gattungsgeschichte. So kamen die Emanzipation der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert (Stefan Kunze), die Satztechnik in Canzona und Sonata (Klaus Winkler), das Prinzip „Concerto“ im 17. Jahrhundert (Franco Piperno), Instrumentalstücke in Kantaten des 17. und 18. Jahrhunderts (Klaus Niemöller) sowie der Einfluß des italienischen Stils auf die deutsche Klaviermusik der Vorklassik (Lothar Hoffmann-Erbrecht) zur Darstellung.

Die mit sieben zahlenmäßig größte Gruppe bildeten Referate zu einzelnen Komponisten. Mit Frescobaldi befaßten sich Wolfgang Witzemann (instrumentale Ensemblemusik unter besonderer Berücksichtigung von Tempofragen) und Friedhelm Krummacher (Orgelmusik); Niels Martin Jensen verglich Buxtehude und Förster, gerade auch im Hinblick auf die italienische Instrumentaltradition, Marta Lucchi besprach Zuweisungsprobleme bei Antonio Bononcini; Renato Bossa stellte Quartettsonaten des Neapolitaners Giuseppe Avitrano (1713) vor; Martin Just verfolgte das Prinzip des Konzertierens bei Bach durch die einzelnen Gattungen hindurch; Friedrich Lippmann kam auf Fragen der Authentizität in den Toccaten Händels zu sprechen.

Nur ein Beitrag entstammte hingegen dem Gebiet der Instrumentenkunde (John Henry van der Meer über den „Mandolino milanese“). Von zwei italienischen Kollegen kamen Referate, die man im großen und ganzen der Institutionengeschichte zuordnen kann: Paolo Fabbri beleuchtete die Bedeutung der Verleger für die Entwicklung der italienischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts und Giancarlo Rostirolla berichtete über die römische Instrumentalisten-Kongregation „S. Cecilia“ im 18. Jahrhundert.

Die ästhetische Methode konnte bei so starker italienischer Beteiligung nicht fehlen. Paolo Carapezza stellte die Entwicklung der Instrumentalmusik anhand der polaren Leitbegriffe „colore delle immagini“ (Giovanni Gabrieli) und „dialettica delle idee“ (Joseph Haydn) dar, wobei er auch den semiotischen Ansatz fruchtbar zu machen versuchte. Die Beiträge sollen in absehbarer Zeit auch gedruckt vorliegen.

## Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen Hochschulen

Abkürzungen S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übungen. Angabe der Stundenzahl in Klammern, nur wenn diese von der Norm (2 Stunden) abweicht.

### Nachtrag Wintersemester 1984/85

**Frankfurt.** Prof. Dr. H. Hücke: Ober-S für Examenkandidaten. Methodenprobleme der Musikwissenschaft.

**Innsbruck.** Dr. I. El-Mallah: Pros/S: Musik im Islam.

**Münster.** Prof. Dr. K. Hortschansky: S: C. Ph. E. Bach, „Sammlungen für Kenner und Liebhaber“ – S: Die Stilwende um 1600 – Kolloquium. □ Prof. Dr. W. Schlepphorst: Geschichte der Orgelmusik – Ü: Einführung in die Methodik musikwissenschaftlichen Arbeitens – S: Übungen zur Vorlesung – Kolloquium für Doktoranden.

**München.** Prof. Dr. Th. Göllner: Oberseminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. R. Bockholdt: Kolloquium für Doktoranden und Magistranden – Ü: Préludes von Chopin (für 1.–4. Semester). □ Prof. Dr. J. Eppelsheim: Ü Sebastian Virdung, „Musica getutscht“, Basel 1511: Lektüre und Interpretation – Absolventenseminar □ Dr. H. Leuchtmann: Ü: Analyse von Lasso-Kompositionen.

### Sommersemester 1985

**Augsburg.** Prof. Dr. F. Krautwurst: Forschungsfreisemester. □ Akad. Rat Dr. F. Brusniak: Johann Sebastian Bachs Klaviermusik (1) – S: Übungen zur Vorlesung – S: Musikpaläographie I (Weiße Mensuralnotation). □ Lehrbeauftragter Dr. W. Plath: Aktuelle Probleme der Mozartforschung. □ Prof. K. Graml: S: Musikgeschichte unter didaktischem Aspekt.

**Basel.** Prof. Dr. H. Oesch: Haupt-S IV: Johannes Brahms – Haupt-S: Arbeitsgemeinschaft: Analytische Übungen zur Musik des 20. Jahrhunderts – Ethnomusikologie: Die Musik Indonesiens (mit Ü) – Übungen zur Musik schriftloser Kulturen – Kolloquium zu ethnomusikologischen Fragen (nach Vereinbarung). □ Prof. Dr. W. Artl: Grund-S II: Quellentexte und Analysen zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts – Haupt-S: Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musikgeschichte – Ü: Rousseaus Dictionnaire de musique – Ü: Heinrich Schütz und die Musik seiner Zeit. □ Prof. Dr. M. Haas: Übungen zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. □ Priv.-Doz. Dr. V. Ravizza: Die Tonarten-Charakteristik in der Musik des 19. Jahrhunderts. □ Assistent D. Müller: Historische Satzlehre III: Kompositionstechniken und Stilmerkmale in der Musik des späten 16. und des 17. Jahrhunderts.

**Bayreuth.** Es liegen keine Meldungen vor

**Berlin. Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft.** Prof. Dr. R. Stephan: Die Musik der Zwanzigerjahre – Pros: Ü: im Anschluß an die Vorlesung – Haupt-S: Hindemith, Theorie und kompositorische Praxis – Doktoranden-Kolloquium. □ Prof. Dr. T. Kneif: Musikgeschichte I – Pros: Don Giovanni – Haupt-S: Hugo Wolf – Kolloquium. Die Musik bei E. T. A. Hoffmann. □ Prof. Dr. K. Kropfinger: Die Sinfonie im 19. Jahrhundert – Pros: Ü zur Vorlesung – Haupt-S: Methoden der Analyse: Ludwig Misch – Doktoranden-Kolloquium. □ Dr. Ch. Schmidt: Pros: Schönberg, 1. Streichquartett op. 7 □ Dr. A. Traub: Pros: Musik und Dichtung des 12. Jahrhunderts, St. Martial – Pros: Johann Sebastian Bach, Klavier-Übungen III, Ü: Osterfeier – Osterspiel. □ Lehrbeauftragter R. Damm: Ü: Verdi 1851–71. Vom „Rigoletto“ zur „Aida“

*Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft.* Prof. Dr. J. Kuckertz: Die Musikinstrumente Indiens – Haupt-S: Ostasiatische Musik auf Schallplatten – Pros: Musikstile im pazifischen Raum. □ Frau Dr. S. Ziegler: Pros: Musik in der Türkei. □ Dr. H. H. Touma: Ü: Musikalische Formen im Vorderen Orient.

**Berlin. Technische Universität.** Prof. Dr. C. Dahlhaus: Forschungsfreisemester. □ Frau Prof. Dr. H. de la Motte: Musikpsychologie: Denken und Urteilen – Haupt-S: Empirische Methoden – Pros: Instrumentation und Form – Doktoranden-Kolloquium (nach Vereinbarung). □ Dr. M. Zimmermann: Pros: Henry Purcell (gem. mit Frau Dr. S. Leopold). □ Frau Dr. S. Leopold: Pros: Carl Philipp Emanuel Bachs Sinfonien.

**Berlin. Hochschule der Künste. Fachbereich 8.** Prof. Dr. E. Budde: Geschichte der Oper – Formenlehre: Formen der Vokalmusik – Haupt-S: Rhythmus und Metrum in der Musik der Klassik und der Frühromantik – Ü: Musikalische Analyse (ausgewählte Beispiele aus Mozarts Klaviersonaten). □ Dr. B. Sponheuer: Geschichte der Musikästhetik – Haupt-S: Übung zur Vorlesung – Ü: Musikalische Analyse – Pros: Instrumentenkunde. □ Assistent M. Brzoska: Pros: E. T. A. Hoffmann. Komponist und Literat. □ Lehrbeauftragter Dr. R. Elvers: Pros: J. S.

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

Bach. Einführung in sein Leben und Werk. □ Lehrbeauftragte Frau Dr. E. Fladt. Pros. Requiem. Kompositionen des 19. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftragter Dr. A. Simon. Pros. Musikethnologie. □ Prof. Dr. P. Rummenhölter. Musik von 1850 bis 1910 – Haupt-S. Die Vorklassik – Haupt-S. Programmmusik – Pros. Einführung in die Strukturen der Musik. □ Prof. Dr. W. Burde. Haupt-S. Igor Strawinsky, Werke für das Musiktheater – Haupt-S. J. S. Bachs Brandenburgische Konzerte – Pros. Einführung in die musikalische Analyse – Pros. Musikalische Analyse II. □ Lehrbeauftragter Dr. J. Engelhardt. Pros. Gustav Mahler, Orchesterlieder □ Lehrbeauftragter H.-D. Reese. Pros. Einführung in die traditionelle Musik Japans.

**Bern.** Prof. Dr. St. Kunze. Beethovens Neunte Symphonie. Werk und Wirkung – S. Beethovens späte Streichquartette – Pros. Händel und das Oratorium – Kolloquium Musik im Umfeld der Wiener Klassik □ Priv.-Doz. Dr. V. Ravizza. S. Gustav Mahlers symphonisches Spätwerk – Notationskunde Einführung in die weiße Mensuralnotation. □ Prof. Dr. W. Arlt. Grundformen des mehrstimmigen Komponierens im Abendland: „St. Martial“ und „Notre Dame“ – eine Einführung. □ Dr. P. Ross. Die Versvertonung in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts. □ Dr. J. Maehder. Zur Musik nach 1950: Gegenströmungen zur seriellen Avantgarde.

**Bochum.** Prof. Dr. Chr. Ahrens. Zur musikalischen Dramaturgie in den Werken J. S. Bachs – Musikalische Exotismen – Haupt-S. Das Instrumentalwerk Robert Schumanns. □ Prof. Dr. W. Voigt. Psychologie der Gehörerscheinungen – Pros. Die Kantate im 17. und 18. Jahrhundert – Haupt-S. Die Quellen zur Aufführungspraxis. □ Dr. J. Schläder. Pros. Die Opern Vincenzo Bellinis. □ Dr. W. Winterhager. Pros. Das Klavierwerk Claude Debussys – Pros. Übungen zur musikalischen Analyse. □ Herr Schaefer. Pros. Anwendungen von Stichprobenverfahren zur Absicherung musikwissenschaftlicher Aussagen. □ Frau Dr. A. Kurzhals-Reuter. Ü Musikbibliographie (1).

**Bonn.** Prof. Dr. G. Massenkeil. Heinrich Schütz – Haupt-S. Die Anfänge der Oper – Haupt-S. Musikalische Rheinromantik – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. S. Kross. Musikgeschichte III (1700–1830) – Geschichte des Madrigals (3) – Haupt-S. Das Instrumentalkonzert der Wiener Klassik. □ Prof. Dr. M. Vogel. Die Anfänge der Musik – Die Entstehung des abendländischen Tonsystems (1) – Haupt-S. Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ – Haupt-S. Seminar zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. E. Platen. Grund-S. Formenlehre der Musik. Periodische Formen – Haupt-S. Beethovens Kammermusik. □ Dr. R. Cadenbach. Grund-S. Ferdinand Hands „Ästhetik der Tonkunst“ □ Dr. H. Loos. Grund-S. Historismus in der Musik. □ Dr. M. Zenck. Einführung in die Musiksoziologie. □ Prof. Dr. G. Massenkeil, Prof. Dr. E. Platen, Prof. Dr. M. Vogel, Prof. Dr. S. Kross, Dr. M. Zenck, Dr. R. Cadenbach, Dr. H. Loos. Ringvorlesung zum Jahr der Musik (für Hörer aller Fakultäten) (1).

**Detmold/Paderborn.** Prof. Dr. A. Forchert. Haupt-S. Klavierwerke Robert Schumanns – Pros. Bach-Probleme □ Prof. Dr. G. Allroggen. Paul Hindemith – Geschichte der Suite – Haupt-S. Weltliche Vokalmusik des 16. Jahrhunderts in England – Pros. Mozarts Streichquartette □ Prof. Dr. D. Altenburg. Allgemeine Musikgeschichte II – Haupt-S. Die Opern Georg Friedrich Händels (in Verbindung mit dem Landestheater Detmold) – Pros. Geschichte des Oratoriums bis Händel – Ü Musiktheorie im 14. Jahrhundert (Lektüre ausgewählter Schriften). □ W. Werbeck, M. A. Ü Die Orgelmusik Dietrich Buxtehudes.

**Düsseldorf.** Prof. Dr. H. Kirchmeyer. Kulturgeschichte der Oper zwischen Mozart und Strauss – Kolloquium über die Kompositionslehre des Barock.

**Eichstätt.** Prof. Dr. H. Unverricht. Die Musik des 20. Jahrhunderts – Ü Lateinische Traktate zum Organum. Übersetzung und Interpretation (für Examenkandidaten und Doktoranden) – Pros. Historische und systematische Musikinstrumentenkunde – Haupt-S. Untersuchungen zu Joseph Haydns Kammermusik für 3 bis 5 Instrumentalisten. □ Dr. A. Gerstmeier. Pros. Allgemeine Musiklehre (1) – Ü Umweltmusik (1) – Ü W. A. Mozarts Klavierkonzerte. Einführung in die Werkanalyse.

**Erlangen-Nürnberg.** Prof. Dr. M. Ruhnke. Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert – Haupt-S. Zur Geschichte der Passion (3) – Ü Tonartenlehre im 16. Jahrhundert – Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. K.-J. Sachs). □ Prof. Dr. K.-J. Sachs. Musik der Frühklassik (1) – S. Übungen zur Musik der Frühklassik – S. Analytische Übungen an Werken von Heinrich Schütz. □ Dr. K. Schlager. Rep. Musikgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert – Pros. Der deutsche Minnesang – Ü Handschriften-Inventarisierung. □ Dr. Th. Röder. Ü Geschichtliche Erscheinungsformen des Kanons.

**Frankfurt.** Prof. Dr. I. Hoffmann-Erbrecht. Johann Sebastian Bach – Pros. Notationskunde. Weiße Mensuralnotation – S. Stilerkennungsübungen – Ober-S für Examenkandidaten. □ Prof. Dr. W. Kirsch. Musikgeschichte im Überblick IV. 19. und 20. Jahrhundert (3) – S. Robert Schumann (2) – S. Übungen zur Editionstechnik (2) – Ober-S für Examenkandidaten. Besprechung ausgewählter neuerer Literatur. □ Prof. Dr. H. Huckle. Ober-S für Examenkandidaten. □ Frau A. Bingmann, M. A. Pros. Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit N. N.) – Offenes Kolloquium zur Populärmusik. □ Lehrbeauftragter Prof. Dr. P. Cahn. S. Lektüre von Theoretikertexten des 16. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftragter Prof. Dr. K. Hortschansky. Ober-S für Doktoranden.

**Freiburg i. Br.** Priv.-Doz. Dr P Andraschke: S: Drama und Libretto II. □ Prof. Dr. R. Dammann: Musikgeschichte des Barock – S: Musikschrifttum aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – J. S. Bachs „Clavier-Übung“ III – Bestimmungsversuche musikalischer Werke. □ Prof. Dr H. H. Eggebrecht: J. S. Bach – S: Notation und Komposition im Mittelalter – Was ist Musik? □ Priv.-Doz. Dr. A. Riethmüller: Zur Geschichte der spekulativen Musiktheorie (1) – S: Ausgewählte Bach-Bearbeitungen – Die Musik im Werk Sören Kierkegaards. □ Lehrbeauftr Dr Chr v. Blumröder: Weberns Musik aus der Sicht anderer. □ Lehrbeauftr. Dr. R. Frobenius: Übungen zur Notre-Dame-Epoche. □ Lehrbeauftr. H. G. Renner: Aufführungspraxis der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts – Geschichte der Instrumentation. □ Lehrbeauftr Priv.-Doz. Dr W Ruf: Das Musiktheater des 20. Jahrhunderts.

**Gießen.** Prof. Dr E. Jost: Neue Musik in den USA (1) – Einführung in die Musiksoziologie (mit Pros) – S: John Cage. □ Prof. Dr E. Kötter: Pros: Einführung in die Musikpsychologie. Differentielle Musikpsychologie – Pros: Oper in Frankreich / Opéra Comique und Opéra Bouffe – S: Geschichte der Musikpsychologie (Helmholtz, Stumpf, Kurth, Welck) – S: Musikalische Entwicklungspsychologie. □ Prof. Dr P. Nitsche: Pros: Igor Strawinsky – S: Hugo Riemann als Musiktheoretiker und Historiker. □ Prof. Dr W Pape: S: Geschichte des Ensemblespiels. □ Prof. Dr E. Reimer: Pros: Einführung in die musikalische Analyse – S: Musikalische Hermeneutik. □ Dr A. Simon: Pros: Musik in Afrika. □ OSTr i. H. G. Ritter: S: Probleme der Bachinterpretation und der Bachrezeption im 20. Jahrhundert. □ Wiss. Mitarb. M. Clemens: Pros: Einführung in die Musikpsychologie: Musik und Emotion.

**Göttingen.** Prof. Dr R. Brandl: Forschungsfreisemester □ Frau Prof. Dr U. Günther: Zur Musikanschauung des Mittelalters (1) – S: Quellenkunde und Editionstechnik am Beispiel Giuseppe Verdis – S: Geschichte des mehrstimmigen Liedes von den Anfängen bis 1500 – Ü: Lektüre musiktheoretischer Schriften des 18. Jahrhunderts (1). □ Prof. Dr M. Staehelin: S: Das Chorbuch A der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (mit Exkursion) – Ü: Zur Volksmusik in der Schweiz – Ü: Analyse von Werken der älteren Musikgeschichte – S: Richard Strauss: □ U Konrad: S: Die Musik von 1750 bis 1900. □ Prof. Dr W Boetticher: Geschichte der Orgelmusik von J. S. Bach bis M. Reger – Ü: Stilkritische Analyse des Klavierkonzerts der Romantik (Field, Hummel, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Brahms) – Doktoranden-Kolloquium. □ Dr M. Bröcker: Ü: Einführung in die Tanzforschung. □ Prof. Dr R. Fanslau: Ü: Kompositionstheorie im 20. Jahrhundert II. □ Frau Dr B. Suchla: Ü: Ausgewählte Kapitel zu Formen und Gattungen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit I. Frühe Mehrstimmigkeit.

**Graz.** Prof. Dr R. Flotzinger: Nachtridentinische Kirchenmusik – S zur Vorlesung – Kolloquium für Diplomanden und Dissertanten. □ Prof. Dr W Suppan: Außereuropäische Musik II Naturvölker □ Lehrbeauftr Dr A Mauerhofer: Musikethnologie II – Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros. □ Dr W Jauk: Systematische Musikwissenschaft II – Systematisch-musikwissenschaftliches Pros. □ Dr I. Schubert: Musikhistorisches Pros. □ Lehrbeauftr Prof I. Eröd: Musikwissenschaftliches Pros II.

**Hamburg.** *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr C. Floros: Haupt-S: Geschichte, Stilistik und Ästhetik der Zwölftonmusik (3) – Pros: Die romantische Oper (3) – Seminar für Doktoranden und Magistranden. □ Prof. Dr H. J. Marx: Haupt-S: Johann Sebastian Bachs lateinische Kirchenmusik (3) – Pros: Einführung in musikwissenschaftliche Arbeitsweisen (3) – Kolloquium für Doktoranden und Magistranden. □ Prof. Dr W Dömling: Die Musik des Mittelalters – Ü: Werkanalyse II (3). □ Prof. J. Jürgens: Ü: Geschichte der deutschen Chormusik I, mehrstimmige Vokalmusik vom Mittelalter bis zur Renaissance.

*Systematische Musikwissenschaft.* Prof. Dr V. Karbusicky: Die Mimesis in der Musik (mit Kolloquium) (gem. mit G. Ligeti) – Haupt-S: „Sinn und Bedeutung“ in der Musik – Pros: Konzepte und Methoden der Musiksoziologie – Kolloquium für Doktoranden und Magistranden (1). □ Prof. Dr A. Schneider: Zur Geschichte und Soziologie der Rockmusik II (mit Übung) – Pros: Das musikalische Hören – Ü: Musik und Recht. Die Musik als Gegenstand der Rechtsgeschichte des Urheber- und Medienrechts (mit Praktikum) – Kolloquium zu aktuellen Fragen der Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft.

**Hannover.** Prof. Dr K.-E. Behne: Haupt-S: Psychologie des Schönen – Examenskolloquium. □ Prof. Dr H. Danuser: Bearbeitung im Wandel der Musikgeschichte (1) – Haupt-S: Bach-Bearbeitungen im 20. Jahrhundert – Haupt-S: Übungen zur Rezeptionsästhetik II – Pros: Die Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven. □ Frau Prof. Dr E. Hickmann: Musikleben in alten Kulturen (Ägypten, Mittelmeerraum, Amerika, Nordeuropa, Fern- und Mittelost) (1) – S: Instrumentenkunde IV: Europäische Volksmusikinstrumente und außereuropäische Klanggeräte – Haupt-S: Musikgeschichte im Überblick – Die musikalischen Gattungen IV: Sinfonie und Sinfonische Dichtung vom 18. bis 20. Jahrhundert – Haupt-S: Aktuelle und historische Probleme der europäischen Volksmusik. □ Prof. Dr R. Jakoby (u. a.): Kolloquium für Teilnehmer am Aufbaustudiengang. □ Prof. Dr G. Katzenberger: Der Beginn der „Neuen Musik“ (1) – Übung zur Vorlesung (1) – S: Erarbeiten einer Biographie: Domenico Scarlatti – Haupt-S: Franz Liszts späte Werke – Examenskolloquium: Ausgewählte Themen aus der Musikgeschichte (1). □ Dr W Konold: S. Claudio Monteverdi. □ Prof. Dr. H. Kühn: Romantische Musik. Zum

**Beispiel Felix Mendelssohn-Bartholdy (1) – S:** Klaviermusik von Mendelssohn-Bartholdy, Schumann und Chopin – Haupt-S: Aufführungspraxis heute: Bach, Händel, Mozart, untersucht und recherchiert an Interpretationen von Harnoncourt, Hogwood, Rilling und Gardiner

**Heidelberg.** Prof. Dr H. Schneider: Prima und Seconda Pratica im 17. Jahrhundert – Pros: Einführung in die Notationskunde – S: Die Reformopern Glucks – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. D. Kämper: Geschichte des Oratoriums im 19./20. Jahrhundert – Pros: Die Klaviersonate von Schubert bis Skrjabin – S: Die Musik der fünfziger und sechziger Jahre: Serielle Technik, offene Form, instrumentales Theater – Kolloquium. □ Priv.-Doz. Dr M. Bielitz: Beethovens Skizzen – Pros: Englische Vokalmusik im 16. Jahrhundert. □ Dr G. Morche: Pros Domenico Scarlatti.

**Innsbruck.** Prof. Dr W. Salmen: Bach und seine Schüler – Pros: Motetten und Kantaten – S: Geschichte der Passion (3) – Konservatorium (4). □ Lehrbeauftragter Dr B. Sarosi: Volksmusik in Ungarn – S: Volksmusikinstrumente des Balkan. □ Lehrbeauftragter Mag. W. Meixner: Pros: Österreichische Volksmusik im 20. Jahrhundert II. □ Lehrbeauftragter Dr G. Andergassen: Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts II. □ Lehrbeauftragter Pater Dr. K. Gschwend: Gregorianik. □ Lehrbeauftragter Dr G. Schneider: Afro-amerikanische Musik II. □ Lehrbeauftragter Dr. E. Kubitschek: Satztechnische Probleme im 17. Jahrhundert. □ Lehrbeauftragter Prof. Ch. Kratzstein: Süddeutsche Orgelmusik □ Lehrbeauftragter Doz. Dr E. Waibl: Ästhetik des deutschen Idealismus.

**Karlsruhe.** Prof. Dr S. Schmalzriedt: Das Jahr 1913 in der Musik – S: Tonarten: Struktur und Bedeutung – S: Manierismus in der Musik – Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Prof. Dr U. Michels: Die musikalische Romantik – Musik der Renaissance – S: Die Kammermusik von Johannes Brahms – S: Haydns „Schöpfung“ und das Oratorium der Klassik. □ Prof. Dr K. Schweizer: S: Mozarts „Don Giovanni“, Alban Bergs „Lulu“ – S: Olivier Messiaen.

**Kassel.** Prof. Dr A. Nowak: Geschichte der Musikästhetik – S: Alban Bergs Kammermusik – S: Stilwandel und sozialer Wandel – Kolloquium: Schütz-, Bach- und Händelaufführungen in Kassel. □ Prof. Dr H. Rösing: Tonmalerei und Programmmusik (mit Seminar) – Funktionelle Musik (mit Seminar) – S: Theodor W. Adornos Einführung in die Musiksoziologie – Ü: Repertoirekunde zu Tonmalerei und Programmmusik (1). □ Prof. W. Sons: Musik und Sprache in Kompositionen des 20. Jahrhunderts.

**Kiel.** Dr Chr. Berger: Gattungstradition und Überlieferung im 14. Jahrhundert: die Handschrift Ivrea – S: Zur Geschichte der Sonatenform: Beethoven und A. B. Marx (Veranstaltung am Institut für Schulmusik in Lübeck). □ Prof. Dr A. Edler: Die musikalischen Hochkulturen Asiens – S: Heinrich Schütz und seine Epoche – S: Kolloquium für Schulmusiker (1) (Veranstaltung am Institut für Schulmusik in Lübeck) – S: Johann Sebastian Bachs „Clavierübung“ Teil III und IV □ Prof. Dr. Fr. Krummacher: Gustav Mahlers Sinfonien – S: Übung zur Vorlesung – S: Einführung in die Werkanalyse. □ Wiss. Dir. Dr W. Pfannkuch: S: Deutsche Musik nach 1945 (3) – S: Mozarts da-Ponte-Opern. □ Prof. Dr F. Reckow: Einführung in die Musikgeschichte des europäischen Mittelalters – S: die „Musica disciplina“ des Aurelianus Reomensis – S: Das mehrstimmige lateinische Lied (Conductus) im hohen Mittelalter □ Prof. Dr H. W. Schwab: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts – S: Interpretation ausgewählter Quellen zur Vorlesung (Veranstaltung am Institut für Schulmusik in Lübeck). □ Priv.-Doz. Dr B. Sponheuer: Ausgewählte Kapitel der Bach-Rezeption (1) – S: Pergolesis „Stabat Mater“ – ein Schlüsselwerk des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr W. Steinbeck: W. A. Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“ □ Prof. Dr A. Edler, Prof. Dr K. Gudewill, Prof. Dr Fr. Krummacher, Prof. Dr F. Reckow, Prof. Dr H. W. Schwab, Prof. Dr W. Steinbeck: Doktorandenkolloquium (14täglich). □ Dr. Chr. Berger, Prof. Dr A. Edler, Prof. Dr K. Gudewill, Prof. Dr Fr. 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 (14täglich).

**Köln.** Prof. Dr K. W. Niemöller: Vom Organum zur isorhythmischen Motette: Die Entfaltung abendländischer Mehrstimmigkeit – Pros: Musikalische Analyse: Grundlagen und Anwendung – Haupt-S: Anton von Webern und seine Nachfolge in der seriellen Musik □ Prof. Dr H. Schmidt: Beethovens Streichquartette – Haupt-S: Franz Schubert – Paläographische Übung: Tabulaturen □ Dr M. Gervink: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Dr D. Gutknecht: Pros: Johann Joachim Quantz und die Aufführungspraxis seiner Epoche: Kursorische Lektüre des „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen“ □ Dr U. Tank: Pros: Einführung in die Musiksoziologie □ Prof. Dr J. Fricke: Musikalische Hörwahrnehmung II – Pros: Phänomene des musikalischen Hörens – Haupt-S: Grammatik der Musik – Kolloquium: Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft (1) □ Dr W. Auhagen: Pros: Empirische Methoden der Musikpsychologie □ Prof. Dr R. Günther: Die Musik Ozeaniens – Pros: Zur Analyse außereuropäischer Musik – Haupt-S: Die institutionalisierte Musikpflege in außereuropäischen Musikkulturen □ Dr B. Schmidt-Wrenger: Pros: Vokaltechniken und Singstile in oral tradierter Musik

**Mainz.** Prof. Dr Chr. H. Mahling: Giuseppe Verdi – Pros: Der Stilwandel um 1600 – S: Messe und Oratorium von der Wiener Klassik bis zur Romantik – Ober-S: Probleme der Bach- und Händelforschung. Außerdem Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (für Doktoranden und Magistern) (gem. mit Prof. E. Seidel, Prof. M.

Schuler, Priv.-Doz. W. Ruf, Dr. K. Oehl) (1). □ Prof. Dr. F. W. Riedel: Von Händel bis Beethoven – aristokratische Musikkultur zwischen österreichischem Erbfolgekrieg und französischer Revolution – S: Die Passionsmusiken von J. S. Bach und seinen Zeitgenossen – Ober-S: Methoden musikalischer Werkbetrachtung (für Doktoranden, Magistranden und Staatsexamenskandidaten) – Ü: Kammermusik der Bach-Söhne und -Schüler II (1). □ Priv.-Doz. Dr. W. Ruf: Englische Musik der Shakespearezzeit – Pros: Einführung in die Instrumentenkunde – Ü: Notationskunde I: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation. □ Prof. Dr. R. Walter: Ü: Formenlehre: Die großen Vokalformen Kantate, Messe, Oratorium, Oper (1). □ Dr. K. Oehl: Ü: Einführung in die Musikbibliographie und die musikwissenschaftliche Arbeitsweise (4).

**Marburg.** Prof. Dr. W. Seidel: Theorie der musikalischen Form – Pros: Musikgeschichte im Überblick I: Mittelalter und frühe Neuzeit – S: „Tristan und Isolde“ von Richard Wagner – Forschungsseminar: Klassik-Probleme (1) – Kolloquium: Besprechung eigener Arbeiten und neuer Literatur (1). □ Prof. Dr. H. Heussner: Tradition, Anspruch und Wirklichkeit der frühklassischen Sinfonie – Pros: Quellenkunde und Paläographie des gregorianischen Chorals – S: Der Hofmusicus Bach: Die Instrumentalkonzerte. □ Prof. Dr. M. Weyer: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik II. □ Dr. N. Dietrich: Pros: Die weiße Mensuralnotation.

**München.** Prof. Dr. Th. Göllner: Bibeltexte in der Musik von Schütz, Bach und Händel – Pros: Zum Thema der Vorlesung – Haupt-S: Biblische Prosa in den Passionen von Schütz und Bach (3) – Ober-S: Oberseminar für Magistranden und Doktoranden (14täglich). □ Prof. Dr. R. Bockholdt: Johann Sebastian Bachs Vokalmusik – Pros: Klaviermusik zwischen 1700 und 1750 – Ober-S: Kolloquium für Doktoranden und Magistranden (14täglich) – Ü: Die Motette im 14. Jahrhundert: Philipp de Vitry. □ Prof. Dr. J. Eppelsheim: Joseph Haydn, „Die Schöpfung“ – Haupt-S: Carl Philipp Emanuel Bach und Joseph Haydn als Klavierkomponisten (4) – Ü: Übung zu Fragen der Akustik, des Instrumentariums und der instrumentalen Praxis – Ober-S: Absolventenseminar (14täglich). □ Frau Priv.-Doz. Dr. M. Danckwardt: Mozarts Sinfonien (1) – Ü: Englische Klaviermusik aus elisabethanischer Zeit. □ Priv.-Doz. Dr. M. H. Schmid: Ü: Heinrich Schütz. □ Akad. Dir. Dr. R. Schlötterer: Ü: Heinrich Schenkers Analysemethode – Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe (3) – Ü: Palestrinasatz II (3) – Ü: Beschreiben harmonischer Zusammenhänge in Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts (3). □ Akad. Oberr. Dr. R. Nowotny: Ü: Satztypen in der Musik des späten 15. Jahrhunderts. Übung mit Aufführungsversuchen. □ Akad. Rat a. Z. Dr. I. El-Mallah: Ü: Musik auf der arabischen Halbinsel (mit Video-Demonstration) (3). □ F. Büttner, M. A.: Ü: Einführungskurs für Anfangsemester □ B. Edelmann, M. A.: Ü: Volksmusik als Gegenstand von Kompositionen. □ B. Schmid, M. A.: Ü: Mensurale Schrifttypen des 14. und frühen 15. Jahrhunderts (gem. mit F. Büttner, M. A.). □ Lehrbeauftr. Dr. H. Leuchtman: Ü: Analyse von Lasso-Kompositionen. □ Lehrbeauftr. Dr. R. Schulz: Ü: Die Streichquartette Béla Bartóks. □ Lehrbeauftr. M. Brunner: Ü: Tänze der italienischen Renaissance.

**Münster.** Frau Prof. Dr. M. E. Brockhoff: Neue Musik II (Experimentelle und elektronische Musik) – S: Übungen zur Vorlesung – S: Die europäische Oper im 19. Jahrhundert – S: Forschungsseminar zur Computermusik (gem. mit Dr. W. A. Slaby). □ Prof. Dr. K. Hortschansky: Franz Schubert – S: Schuberts Klaviermusik – Die Motette im 15. Jahrhundert – Kolloquium zur Vorbereitung einer Exkursion nach Bologna und Modena. □ Prof. Dr. W. Schlepphorst: Orgel und Orgelmusik im 18. und 19. Jahrhundert – S: Einführung in die Gregorianik – S: Das Orgelwerk J. S. Bachs – Kolloquium für Doktoranden (1). □ Prof. Dr. W. Voigt: S: Psychologie der Gehörerscheinungen (1). □ Frau Dr. U. Götze: S: Instrumentalmusik J. S. Bachs – S: Musikästhetik des 18. Jahrhunderts – S: Geschichte der Musikgeschichtsschreibung – Ü: Musikgeschichte im Überblick II. □ Dr. M. Witte: Ü: Die Modalnotation gegen 1200 und ihre Gattungen.

**Oldenburg.** Prof. AK. G. Becerra-Schmidt: Ü: Hören und Analysieren von ausgewählten Beispielen der Kunstmusik aus dem 16.–20. Jahrhundert. □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. G. Kleinen: S: Musikbezogene Sozialisation – Individuum und Umwelt – S: Psychologie musikbezogener Wahrnehmung. □ Prof. Dr. F. Ritzel: Musik im Deutschland des 20. Jahrhunderts. Schwerpunkt Regionalgeschichte. □ Akad. Rat Dr. P. Schleuning: Ü: Vorbereitung eines szenischen Konzerts mit Liedern aus dem 19. Jahrhundert – S: „Zukunftsmusik“ und „Absolute Musik“ (Teil II): Gegenpositionen in der Musik des 19. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. F. Ritzel).

**Osnabrück.** Akad. Rat B. Enders: S: Die aktuellen Entwicklungstendenzen der Musikelektronik. □ Prof. Dr. W. Heise: S: Neue musikpädagogische Literatur – S: Didaktische Probleme des Musikunterrichts in der Grundschule – S: Heinrich Schütz – Wort und Ton in den biblischen Historien. □ Prof. Dr. I. Henning: S: Spielkonzepte: beurteilen – entwerfen – erproben. □ Prof. Dr. H.-Ch. Schmidt: S: Didaktik des musikalischen Kunstwerks – Didaktik der musikalischen Umwelt – S: Möglichkeiten und Schwierigkeiten des „Verstehens“ von Musik. □ Frau Prof. Dr. S. Schutte: S: Zum Schaffen Alban Bergs.

**Regensburg.** Prof. Dr. W. Kirkendale: Zum Wort-Ton-Verhältnis in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (1) – Musikgeschichte II. Vokalmusik des Barock (3) – S: Igor Strawinsky (3). □ Dr. P. Tenhaef: Pros: Heinrich Schütz – Ü: Musikhistorische Bestimmungsübung. □ Dr. S. Gmeinwieser: Das Oratorium im 19. und 20. Jahrhundert.

**Saarbrücken.** Prof. Dr E. Apfel Zur französischen und italienischen Musik des frühen 15. Jahrhunderts – Pros III. Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik – S: Analysen von Werken seit 1970. □ Prof. Dr W Braun. Händels Frühwerk (bis 1710) – Pros IV Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer – S. Messias-Probleme. □ Prof. Dr. W Müller-Blattau. Beurlaubt. □ Prof. Dr E. Apfel, Prof. Dr W Braun Pros II Geschichte der Musik von 1200 bis 1600.

**Salzburg.** Prof. Dr G. Croll Heinrich Schütz – Johann Sebastian Bach – Georg Friedrich Händel (Ausgewählte Kapitel) – S: Johann Michael Haydn – Collegium musicum vocale – Privatissimum. □ Prof. Dr F. Fördermayr: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft IV – Geschichte der Country Music II □ Prof. Dr G. Gruber: Musik der archaischen Hochkulturen und der griechischen Antike. □ Frau Dr S. Dahms: Pros Tanznotation 15. bis 18. Jahrhundert. □ Dr P. R. Frieberger: Pros. Spezielle Einführung in die Quadratnotation der Gregorianik mit Handschriftenkunde und Darlegung einfacher liturgischer Zweistimmigkeit bis zur Schule von Notre Dame. □ Dr E. Hintermaier: Pros: Editionstechnik. □ Frau Doz. Dr S. Paul. Einführung in die Kulturanthropologie (für Musikwissenschaftler). □ Dr G. Walterskirchen: Pros: Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formen und Gattungen II. □ Frau M. Amaral. Ü Historischer Tanz mit Praxis. □ 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: Kulturgeschichte und musikalische Gegenwart – Wertproblematik und Musikkritik – Strukturvergleiche zwischen europäischen und außereuropäischen Musiktraditionen – Dissertantenseminar – Praktiken musikalischer Rezeptionsdidaktik (gem. mit Dr P. M. Krakauer, Mag. B. Hemetsberger, Mag. E. Lachinger, Mag. Chr. Musger) – Praktiken musikalischer Produktionsdidaktik (gem. mit Dr P. M. Krakauer, Mag. B. Hemetsberger, Mag. E. Lachinger, Mag. Chr. Musger).

**Tübingen.** Prof. Dr A. Feil Die Wiener Klassiker und die sog. Romantik in der Musik – S: Heinrich Schütz. Symphoniae Sacrae II (mit Aufführungsversuchen) – S: Kolloquium. Besprechung neuerer Literatur □ Priv.-Doz. Dr Th. Kohlhasse: S: Musik unter Hammer und Sichel. Dimitrij Schostakowitschs Sinfonien und Streichquartette (3). □ Prof. Dr B. Meier: Das italienische Madrigal – S: Tabulaturen – S: Quellenkunde. □ Prof. Dr U. Siegele: S: Die Frage nach Bachs historischem Ort (3) – S: Stockhausen, Mantra (3). □ Dr A. Sumski: S: Zur modernen Klassik. Igor Strawinsky: Die Geschichte vom Soldaten; Der Feuervogel (1).

**Wien.** Prof. Dr O. Wessely Vorgeschichte und Frühzeit des Oratoriums – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Dissertantenseminar □ Prof. Dr F. Fördermayr: Die Musik Indiens II – Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft II – Ü Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar – S: Dissertanten-Kolloquium – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar □ Prof. Dr W. Pass: Musikgeschichte I Musik und Musikleben des klassischen Altertums und des europäischen Mittelalters – Ü Probleme der Analyse von Kompositionen in Zwölftontechnik am Beispiel von Werken von Ernst Krenek – Dissertantenseminar – S: Die neue Musik als Sprachproblem – Ü Wissenschaftliche Arbeiten (4) – Kolloquium Analyse-Konversatorium. Bartók, Mikrokosmos. □ N. N. Ü Analyse von Kompositionen in Zwölftontechnik. □ Gastprof. Szövérfy: Vergleichende Motivgeschichte mittelalterlicher Dichtung – Ü Musik und Sprache in mittellateinischen Hymnen II – Kolloquium. Hymnen als historische Quellen II. □ Doz. Dr Hannick: Der einstimmige Gesang der russischen Kirche. □ Doz. Dr Angerer: Einführung in die musikalisch-liturgische Handschriftenkunde II – Ü Einführung in die einstimmige liturgische Musik des Mittelalters II. □ Mag. Béres: Ü Einführung in die einstimmige Musik des Mittelalters und die Semiologia Gregoriana II. □ Doz. Dr L. Kantner: Kirchenmusik in Frankreich – Vom Intermezzo zur Operette. Komische Oper □ Doz. Dr Th. Antonicek: Entstehung und Frühgeschichte der Oper II – Kolloquium Philosophisch-musikwissenschaftliches Konversatorium – Ü Erarbeitung einer wissenschaftlichen Edition (Michael Pamer) – Ü Denkmäler der Tonkunst in Österreich – Ü Musikwissenschaftliches Pros II. □ Doz. Dr J. Kubik: Afro-amerikanische Musikkulturen. □ Doz. Dr H. Seifert: Einführung in die Methoden der Analyse (mit Übung) – Ü Historisch-musikwissenschaftliches Pros II Die Bedeutung mechanischer Musikinstrumente für die Aufführungspraxis. □ Doz. Dr Tschulik: Ü Geschichte, Theorie und Praxis der Musikkritik IV □ Doz. Dr E. Schwarz-Haselauer: Einführung in die Musiksoziologie II – Musiksoziologisches Seminar II Lektor Dr W. A. Deutsch: Ü Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros II – Ü Übungen zur Systematischen Musikwissenschaft II. □ Lektor Dr G. Stradner: Ü Spielpraxis und Instrumentarium bei alter Musik II. □ Lektor Dr G. F. Messner: Einführung in die Musik Ozeaniens – Ü Ethnomusikologische Übungen IV Analyse und Transkription. □ Lektor Dr Diettrich: Ü Historisch-musikwissenschaftliches Pros II: Igor Strawinsky, Die Geschichte vom Soldaten. □ Lektor Dr Schönherr: Ü Einführung in Geschichte und Ästhetik der Operette II. □ Lektor Dr H. Kinzler: Einführung in die Musiktheorie und -ästhetik im 20. Jahrhundert II Die Entwicklung der seriellen Kompositionstechnik. □ Lektor Dr Kowart: Ü Ethnomusikologie in Beispielen II.

**Wien.** Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr F. C. Heller: Die klassische Symphonie – Musik und Trauer – Einführung in die Musikästhetik – S: Musikwissenschaftliches Seminar – S: Diplomanden- und

Dissertanden-Seminar □ Prof. K. Blaukopf: Musiksoziologie 2, 4 – Systeme der Musiksoziologie – Kulturpolitik und kulturelles Verhalten. □ Dr. I. Bontinck: S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens. □ Prof. Dr. G. Scholz: Methoden der Musikanalytik – S: Figuren- und Affektenlehre – S: Phänomenologische und hermeneutische Methoden der Analytik im Vergleich – S: Diplomanden- und Doktoranden-Seminar.

**Würzburg.** Prof. Dr. W. Osthoff: Monteverdi – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) – Ü: Beethoven und die Musik Bachs und Händels. □ Prof. Dr. M. Just: Beethovens Symphonien – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) – Haupt-S: Die „Dispositiones Modorum“ bei Heinrich Schütz. – Ü: Der Sonatensatz in Schuberts Klavier- und Kammermusik. □ Dr. R. Wiesend: Ü: Beethovens mittlere Streichquartette und die wissenschaftliche Literatur – Musikhistorischer Kurs: Die Zeit von Beethoven und Schubert (1).

**Wuppertal.** Prof. Dr. W. Breig: J. S. Bach III: Bach in Leipzig – Grundzüge einer Geschichte der Symphonischen Dichtung – S: Übungen zur Ästhetik der Programmmusik – S: Zur Geschichte der Passion. □ Prof. D. Hinney: Einführung in die Volksliedkunde. □ Dr. E. Fischer: Pros: Georg Friedrich Händel – Pros: Möglichkeiten und Grenzen einer „Semiotik der Musik“ □ Dr. A. Jerrentrup: Medienentwicklung und Formen von Konsumgewohnheiten bei Jugendlichen (gem. mit Prof. Dr. G. Lehmann und Akad. Dir. J. Philipp). □ Frau Dr. Chr. Nauck-Börner: Pros: Einführung in die Musikpsychologie.

**Zürich.** Prof. Dr. M. Lütolf: Die Entstehung und Entwicklung der mehrstimmigen Musik – Pros: Die Notation des 13. und 14. Jahrhunderts – S: „Altrömisch“ – „Gregorianisch“ – aktuelle Fragen zur Überlieferung und zum Repertoire des mittelalterlichen Choral – Kolloquium für Fortgeschrittene (1). □ Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Johann Sebastian Bach – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft II (1) – Ü: Übungen zum klassischen Streichquartett II (gem. mit Dr. A. Mayeda) (1) – Kolloquium: Richard Wagner und die Politik (gem. mit Prof. Dr. P. Stadler) (1) – S: Das Musiktheater der Schweiz im 20. Jahrhundert. □ H. U. Lehmann: Pros: Analyse ausgewählter Beispiele aus der neueren Musik. □ Pater R. Bannwart: Pros: Einführung in den Gregorianischen Choral. □ Dr. D. Baumann: Ü: Musikgeschichte und Musikinstrumente II (1) – Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1). □ Dr. A. Rubeli: Einführung in die moderne Musikpädagogik. □ lic. phil. H. U. Asper: Pros: Mensural- u. Tabulaturnotationen des 15./16. Jahrhunderts II. □ P. Wettstein: Ü: Analytisches Musikhören (1). □ N. N.: Einführung in die Musiktherapie. □ Prof. Dr. H. Conradin: Eduard Hanslick (1).

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Quellenstudien zur Musik der Renaissance I, hrsg. von Ludwig FINSCHER: I. Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez. München: Kraus International Publications (1981). 281 S. (Wolfenbütteler Forschungen. Band 6.)*

Der Band geht auf ein von Ludwig Finscher im September 1976 in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel veranstaltetes Kolloquium zurück, dem ein ähnliches im Mai 1980 gefolgt ist und dem hoffentlich noch weitere folgen werden; die Tagungsberichte sollen als Serie erscheinen. Treffen im kleinen Kreis mit relativ eng umgrenztem Thema sind natürlich dasjenige, was sich der engagierte Forscher wünscht, besonders wenn sie in der wissenschaftsfreundlichen Atmosphäre der Wolfenbütteler Bibliothek stattfinden. Der Wert des Tagungsberichts für Leser und Käufer außerhalb des kleinen Teilnehmerkreises wird dann um so mehr zum Tragen kommen, wenn sich etwas kürzere Publikationsfristen erreichen lassen; kein Zweifel besteht jedoch daran, daß die Veröffentlichung etwas qualitativ anderes und mehr bietet, als es eine Summe verstreuter Zeitschriftenartikel tun könnte – vor allem wegen der hier recht detailliert aufgezeichneten Diskussionsprotokolle. Auch notiert man mit einer gewissen Erleichterung, daß einem aktuellen Forschungsbedürfnis entsprochen wurde, nicht einem externen Anlaß wie bei den überall ins Kraut schießenden Komponisten-Jubiläen. Da hier nicht nur Erweiterung unseres Faktenwissens, sondern vor allem des ‚Methodenspektrums‘ gesucht wurde (so Finscher im Vorwort), beleuchten die nur zehn Referate das Problem der Musiküberlieferung von ca. 1460 bis ca. 1550 in unterschiedlicher Breite und Intensität. Manche – wohl zum Teil ungeplant auftretende – Querverbindungen zwischen den Referaten können an Ort und Stelle in der Diskussion eben noch aufgefangen werden.

Klaus Hortschansky untersucht color und Ligaturensatz in den ‚burgundischen‘ Chansonniers des 15. Jahrhunderts und hofft, mit deren Hilfe eine Art Textkritik dieser Quellengruppe als Ganzer anzusteuern. Ein methodisch

sehr anregendes, wenn auch etwas riskantes Unternehmen: die extreme Beschränkung der Kriterien läßt sich eher verteidigen als der Rückgriff auf die Definition der Quellengruppe als ‚burgundisch‘, die doch nicht viel mehr als eine gedankenlose Konvention ist. Nur bei dem Chansonnier Dijon deuten die Initialen auf das Skriptorium der Chartreuse de Champmol; über Entstehungsorte, Auftraggeber, beteiligte Musiker usw. der anderen Quellen (die Hortschansky in ‚zentrale‘ wie Laborde und ‚periphere‘ wie Mellon einteilt) wissen wir vorerst viel zu wenig. Sicher dürfte allerdings sein, daß sie sich nicht einfach mit der persönlichen Umgebung Karls des Kühnen identifizieren lassen, weshalb auch (entgegen Hortschansky S. 12) das politische Datum 1477 keinerlei Datierungshilfe bietet. Joshua Rifkin spricht in der Diskussion davon, daß die Gruppe überhaupt französisch, nicht ‚burgundisch‘ sei (was 1982 noch nicht bewiesen ist); doch ist Hortschanskys Methode – auf die es ja ankommt – vielleicht sogar unabhängig davon, ob sie auf eine richtig oder falsch definierte Quellengruppe angewendet wird.

Martin Just beschreibt den Charakter und Zusammenhang einer anderen Quellengruppe, der ‚kleinen Folio-Handschriften deutscher Provenienz um 1500‘ Berlin 40021, Leipzig 1494, Breslau 2016 und München 3154. Hier wissen wir zum Glück mehr über die Entstehungsumstände. Unter den vielen von Just abgetasteten Charakteristika ist mit am wichtigsten der spezifisch deutsche Aneignungsprozeß ausländischer Repertoires über Kontrafakturen und instrumentale Verwendung. Zum *Gaudent in celis* (übrigens von Edward R. Lerner als Werk Agricolae ediert): Die Titel in Segovia ‚Caecus non iudicat de coloribus‘ und ‚Ferdinandus et frater ejus‘ legen nahe, daß das Stück zum Repertoire der blinden Viellisten Johannes und Carolus Fernandez gehörte, deren Spiel Tinctoris bewunderte.

Über neue Quellen berichten Willem Elders (ein Utrechter Stimmbuch eines ‚Liber Psalmorum‘, geschrieben ca. 1549 von Jodocus Schalreuter) und Martin Staehelin (ein faszinierend rätselhaftes Tenorstimmbuch ‚aus Lukas Wagen-

rieders Werkstatt“, aber ohne jegliche Konkordanzen – die Diskussion hinterläßt den Eindruck, es handle sich am ehesten um ein Überbleibsel aus einem Konvolut von Stimmbüchern).

Howard Mayer Brown testet an den einer einzigen Quelle (Florenz Basevi 2442) inhärenten Prinzipien der Textlegung die Geltung der etwas späteren Regeln Lanfrancos, mit weitgehend positivem Ergebnis. Die sehr interessante Diskussion versucht weiter auszuleuchten, innerhalb welcher Bereiche solche Regeln gegolten haben können (geistlich/weltlich, Komponisten/Kopisten, Rückdatierung der Prinzipien bis auf ca. 1500 oder doch nur ca. 1520).

Dietrich Kämper präsentiert als wichtiges Kriterium der „Identifizierung instrumentaler Sätze in italienischen Chansoniers des frühen 16. Jahrhunderts“ die Art der instrumentalen Umformung, die vokale Einzelstimmen in etwas späteren Quellen (Ortiz, Gambentabulaturen usw.) dann erfuhren. Nicht ganz klar wird bei dieser interessanten Rückprojektion, ob der Stil dieser umgearbeiteten Einzelstimmen dann zur Identifizierung ganzer Stimmverbände als instrumental konzipiert ausreichen soll, soweit er sich dort auch nur in Einzelstimmen findet. Instrumentale Züge haben ja auch schon die Contratenores von Chansons des ganzen 15. Jahrhunderts.

Winfried Kirsch wertet das Auftreten von Unterterz- bzw. Leittonklauseln im frühen 16. Jahrhundert als „quellentypische Varianten“, nicht als Indiz für die Datierung der Stücke selbst (wobei ihm die Diskussion teilweise erweiternd beistimmt); wenn Kirsch unter bestimmten Voraussetzungen die Klauselvarianten zur Filiation heranzuziehen hofft, so akzeptiert er damit freilich doch eine übergreifende Tendenz, innerhalb deren die Leittonklausel die modernere ist.

Martin Pickers Vergleich der Motettendrucke Petruccis und Anticos enthält sowohl Beobachtungen zur Verlagsgeschichte wie auch überlieferungskritische Hinweise. Die Textqualität bei Petrucci ist überhaupt Ausgangsfrage für Thomas Noblitt und Stanley Boorman: Ersterer kommt zu (sehr fachmännischen) Stemmata der zwischen Petrucci und München 3154 konkordanten Werke, nachdem er erst einmal die in dessen Drucksatz verfügbaren Ligaturformen identifiziert hat. Letzterer treibt die Untersuchung des Druckvorgangs noch viel weiter, indem er die Existenz zweier Setzer-Individuen und deren

Arbeitsweisen (ähnlich den „scribal habits“ handschriftlicher Quellen) herauskristallisiert. Die einzelnen Quellen selbst auf ihre Haltung zu möglichen Vorlagen zu befragen, um Überlieferungsvarianten erklären zu können, ist die in diesem Band immer wieder am eindrucksvollsten vorgeführte Methode.

Abgesehen von dieser methodologischen Ausrichtung, die schon in der Tagungskonzeption enthalten ist, bietet der Tagungsbericht eine für solche Veröffentlichungen unübliche Menge solider Detailinformation (Tabellen, thematische Kataloge, Faksimiles, Verzeichnisse, Dokumente usw.). Für einige Leser könnte er eine Fundgrube werden, für die meisten anderen weist er zumindest punktuell nach, wo in solchen Fragen die Forschungsfront 1976 verlief und weitgehend 1982 noch verläuft.

(Januar 1983)

Reinhard Strohm

*Essays on the music of J. S. Bach and other divers subjects. A Tribute to Gerhard Herz. General Editor Robert L. WEAVER, Louisville, Kentucky University of Louisville, (1981). IX, 328 S. (Festschrift Series No. 4.)*

Zwar läßt der Titel der Festgabe für den rührigen Bach-Forscher und -Bibliographen in den Vereinigten Staaten erkennen, daß Bach-Probleme inhaltlich angesprochen werden; die Mehrzahl der Beiträge ist jedoch „anderen“ Gegenständen gewidmet. Wollte man eine Systematik in die vielfältigen Beiträge vom frühen Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert bringen, ließen sich die Aufsätze vier Themenbereichen zuordnen. Die inhaltliche Vielfalt erweitern überdies zwei Beiträge ohne musikwissenschaftliche Relevanz (Verf.: C. E. Gilbert; D. A. Covi); andererseits umreißt die Skizze von E. R. Hagemann (*Das Jahr 1911*) die gesamte Breite des kulturellen Lebens in Deutschland im Geburtsjahr von Gerhard Herz. Angesichts dieses einleitenden Panoramas ist verständlich, daß in einer Festschrift für Herz auch außermusikalische Fragestellungen einen Raum haben können.

Ein erster Themenbereich (*Symbol und Metapher in der Musik*) könnte von Monteverdi bis Berg reichen, und dabei wird offenkundig, daß Barock-Musiker (Verf.: W. K. Morgan), Bach in der *h-Moll Messe* (Verf.: G. J. Buelow) und Berg in *Lulu* (Verf.: G. Perle) unterschiedliche Wege

suchten und fanden, um ihr Tonmaterial nicht nur klanglich, sondern auch bildlich und symbolisch als Ausdrucksträger zu verwenden. Obwohl ein zweiter Themenbereich (*Äußere Einflüsse auf Musik und Musikleben*) auf das 19. und 20. Jahrhundert beschränkt sein würde, gehen die Beiträge sehr unterschiedlichen Fragestellungen nach: R. L. Weaver beschäftigt sich mit weltanschaulichen und religiösen Einwirkungen auf eine Komposition (*Moses und Aron* von Schönberg), R. M. Longyear untersucht politisch-gesellschaftliche Einwirkungen auf eine Kunstgattung (*Französische Oper von 1827–1920*), und E. Barret stellt das Musikleben der jungen Stadt Louisville (*Louisville, 1853*) vor dem Hintergrund gesellschaftlicher, politischer und wirtschaftlicher Einwirkungen dar

Forschungsergebnisse aus dem musikhistorischen Bereich könnten zu einem dritten Themenkomplex gebündelt werden. A. Mann befaßt sich mit Bachs *A-Dur Messe*, die er als „Vorstudie“ des *h-Moll* Werkes sieht, während C. White Viottis um 1792 erfolgreich uraufgeführtem *Violin-Konzert g-Moll* nachgeht und seiner späteren Bearbeitung, die es ausgewogener und „klassischer“ werden ließ. A. Howell konzentriert sich auf Juan Sessé (*Sechs Fugen für Cembalo*) und K. Geiringer greift mit seinem Beitrag in die Heimat zurück (*Stephen und Nancy Storace in Wien*).

Der letzte Punkt einer Systematik würde Forschungsergebnisse zu Kompositionstechniken und kompositorischen Besonderheiten umfassen. Ein bisher wenig beachteter Lai aus dem *Roman de Fauvel* gewinnt an Interesse, wenn es H. Tischler gelingt, ihn als „Meisterstück“ hinzustellen. Andere Autoren richten ihre Aufmerksamkeit nicht nur auf ein Werk, sondern greifen zugleich ein Problem auf: so geben einerseits Ausführungen zum Thema „Stilisierte Kanzone“ (Verf.: F. Sumner) Einblick in die Vonselbständigung der Instrumentalmusik, andererseits führt H. W. Kaufmann anhand von Orsos Erläuterungen zu seinen Chromatischen Madrigalen in die Diskussion um die Temperierung und Unterteilung von Ganztönen seit der Antike ein. E. E. Lowinsky vergleicht Niederländer und Italiener im 15. Jahrhundert unter dem Aspekt von Polyphonie und Harmonik, um zu einer sachgerechten Bewertung von Josquin zu gelangen. In die Alleluia-Forschung und in die Diskussion unter den Spezialisten tritt C. M. Brower mit detaillierten, an Beispielen aufgewiesenen Informationen ein.

Aufgrund vergleichender Untersuchungen zu Urgestalten des Präludiums zeigt E. Gerson-Kiwi, daß Bach sich im zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* nicht nur weit von dem ursprünglichen Typ des „Praelambulum“ entfernt und den Weg ins 19. Jahrhundert (Charakterstück) weist, sondern auch die letzte Verbindung zu der in Ost und West nachweisbaren gemeinsamen musikalischen Urgestalt gelöst hat.

Insgesamt stellt sich die Festgabe als eine anregende Sammlung von Detail-Problemen dar, die zu neuen Forschungen motivieren möge.

(Februar 1983) Ursula Eckart-Bäcker

JENS PETER LARSEN *Die Haydn-Überlieferung. Mit einem Vorwort des Verfassers zur Neuausgabe. München. Kraus International Publications 1980 [Nachdruck der Ausgabe Kopenhagen 1939] XVII, 353 S.*

*A Melodic Index to Haydn's Instrumental Music. A Thematic Locator for Anthony van Hoboken's Thematisch bibliographisches Werkverzeichnis, Vols. I and III by STEPHEN C. BRYANT and GARY W. CHAPMAN. Foreword by Jan LARUE. New York. Pendragon Press 1982. XVII, 100 S. (Thematic Catalogues No. 8.)*

Die zu Beginn des Zweiten Weltkriegs erschienene Dissertation *Die Haydn-Überlieferung* von Jens Peter Larsen gehört – und darüber dürfte allenthalben Übereinstimmung bestehen – zu den bedeutendsten Veröffentlichungen der Haydn-Forschung überhaupt. Entstanden zu einer Zeit, in der weithin Unsicherheit über den wahren Umfang des Haydn'schen Oeuvres herrschte, hat sie mit der konsequenten und jeder Spekulation abholden Rückbesinnung auf die Quellen die Haydn-Forschung erstmals auf eine gesicherte Grundlage gestellt; mit der Erforschung der Haydn-Autographen, der zeitgenössischen Kopien, Drucke und Kataloge, mit den methodisch richtungswisenden Untersuchungen zum Problem der Quellenanalyse und Quellenbewertung, die eine erste systematische „Einkreisung des authentischen Haydn-Werks“ zum Ziel hatten (Vorwort, S. I), hat sie zugleich die moderne Haydn-Forschung begründet und nachhaltig beeinflußt. In Anbetracht dieser hohen Verdienste kann es hier nicht die Aufgabe sein, das Werk, das sich überdies mehr als 40 Jahre lang als zuverlässige Dokumentation be-

währt hat und das allen Haydn-Forschern nach wie vor unentbehrlich und ein wesentlicher Grundpfeiler ihrer Arbeit ist, ausführlich zu rezensieren. Um so entschiedener aber muß, da diese eminent wichtige Studie seit etwa drei Jahrzehnten selbst im Antiquariatshandel kaum mehr erhältlich war, auf den reprographischen Nachdruck hingewiesen werden, den der Münchner Verlag aus Anlaß des 80. Geburtstags des dänischen Musikforschers aufgelegt hat. Denn mit diesem Reprint, dem der Verfasser ein neues und sehr instruktives Vorwort über die Entwicklung und den gegenwärtigen Stand der Haydn-Forschung vorangestellt hat, und der schon 1979 erschienenen 2. Auflage der Faksimile-Edition *Three Haydn Catalogues/Drei Haydn Kataloge* (New York. Pendragon Press) stehen erfreulicherweise nun wieder beide Standardwerke des Nestors der Haydn-Forschung zur Verfügung. Vor allem jüngere Haydn-Forscher werden dies sehr dankbar aufnehmen.

Ob der *Melodic Index to Haydn's Instrumental Music* von Stephen C. Bryant und Gary W. Chapman jemals zu einem Standardwerk avancieren und eine 2. Auflage erfahren wird, erscheint mehr als fraglich. Wie der Untertitel anzeigt, will das Buch ein „Wegweiser“ durch die Bände 1 und 3 des *Hoboken-Kataloges* sein – man fragt sich unwillkürlich, ob so etwas wirklich notwendig ist. Liest man dann noch in dem Vorwort von Jan LaRue, daß das Buch als „anregende . . . Bettlektüre“ geeignet sei (Vorwort, S. VIII), so verstärken sich die Zweifel über den Wert dieser Arbeit noch erheblich. Und „anregend“ kann das im übrigen nicht eben billige Werk nun wahrlich nicht genannt werden. Es enthält auf 100 Seiten nichts als Computer-Listen, die die bei Hoboken in traditioneller Manier notierten Incipits mit einer bis zu fünfzehn Zeichen umfassenden Kombination aus Zahlen, Tonbuchstaben und Vorzeichen umschreiben (z. B. „6D“, „19DC#DEDEDC#DE“ oder „AbAbCBbDbGAbCEb“), dann die Tonart des Instrumentalsatzes angeben sowie die Hoboken-Gruppe benennen, in die er gehört, und schließlich anführen, auf welchen Seiten der Hoboken-Bände 1 und/oder 3 das Stück zu finden ist.

Bei allen Vorbehalten dieser Publikation gegenüber soll keineswegs verschwiegen werden, daß der *Melodic Index* in sich gut organisiert ist und seine Aufgabe als „Findbuch“ durchaus

erfüllt. Die Methode, zur Umschreibung der Incipits einfach die bei Hoboken gegebenen Incipitnoten durch Tonbuchstaben bzw. Tonbuchstaben plus Vorzeichen bzw. bei mehrfachen Tonrepetitionen durch eine Kombination aus Zahl plus Tonbuchstabe zu ersetzen, dabei Oktavlagen, rhythmische Werte und Pausen unberücksichtigt zu lassen, reicht im Falle Haydns völlig aus, einen Satzbeginn zu kennzeichnen; Satzanfänge, die nach der Codierung die gleiche Zeichenfolge aufweisen, kommen höchst selten vor. Auf der anderen Seite ist dies Verfahren für den Benutzer so leicht durchschaubar, daß es keinerlei Mühe bereitet, traditionell notierte Vorlagen computergerecht umzusetzen. Ebenso mühelos gestaltet sich dann auch der nächste Schritt, die in Computer-Sprache abgefaßten Incipits im *Melodic Index* nachzuschlagen, da sie dort in „alphabetischer“ Reihenfolge aufgelistet sind. Hilfreich erweist sich ferner, daß zur Identifizierung zwei unterschiedlich aufgebaute Verzeichnisse zur Verfügung stehen. Im ersten sind die Incipits nach Originaltonarten gruppiert, im zweiten nach C-dur/c-moll transponiert, so daß selbst nicht in Originaltonart notierte Instrumentalsätze im Hoboken-Katalog lokalisiert werden können.

Positiv ist schließlich auch zu bewerten, daß im *Melodic Index* die Incipits einmal mit ihren ausgeschriebenen Verzierungsnoten, einmal ohne die Ziernoten angeführt sind, daß ferner auch jene melodischen Linien aufgenommen sind, die in den Hoboken-Incipits im Kleinstich erscheinen und eigentlich nur zur Ergänzung des Haupteintrags gedacht sind. So mag denn letztlich die handliche, vielfältige Identifizierungsmöglichkeiten bietende Publikation, die im übrigen sehr sorgfältig erarbeitet ist und bei der bei Stichproben keine Codierungsfehler festgestellt werden konnten, für denjenigen Haydn-Forscher eine nützliche Arbeitshilfe sein, der bei seinen Archivstudien auf den voluminösen und schwergewichtigen, freilich auch sehr viel mehr Informationen beinhaltenden Hoboken-Katalog verzichten will oder muß. Ob sich dafür aber der ganze Aufwand, der die Haydn-Forschung nicht einen Schritt weiterbringt, gelohnt hat, bleibt dennoch zu fragen; der Kreis derer, für die der *Melodic Index* tatsächlich hilfreich sein könnte, scheint doch gar zu klein.

(April 1984)

Ulrich Tank

MARLENE SCHMIDT: *Zur Theorie des musikalischen Charakters. München-Salzburg Musikverlag Emil Katzschichler 1981. 154 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 9.)*

Der Begriff des Charakters, von den altgriechischen Philosophen bis zu den modernen Psychologen vielfältig genutzt und definiert, ist im Zusammenhang mit der Reflexion über Musik niemals so ernst genommen worden wie zur Zeit der Klassik. Wenngleich der „musikalische Charakter“ in keiner der großen Musikästhetiken zuvor und danach gesondert erörtert wurde, so war er doch geradezu ein Schlüsselbegriff in der Diskussion der Zeit um 1800, spielte er eine zentrale Rolle in der musiktheoretisch-ästhetischen Erörterung von Form und Inhalt, bei der Beantwortung der Frage nach der Schönheit im Kunstwerk und insbesondere in der Musik. Die Musikästhetik speziell dieser Zeit knüpfte nicht in erster Linie an die im vorangegangenen traditionellen theoretisch-ästhetischen Musikschrifttum niedergelegten Anschauungen an; sie entsteht vielmehr in der kunstphilosophischen Gedankenwelt der Weimarer Klassik, des Kreises um Schiller und Goethe also.

Diese spezielle klassische Musikästhetik wurde in erster Linie formuliert durch Christian Gottfried Körner, in dessen Schrift über Charakterdarstellung in der Musik, publiziert 1795 in den *Horen*. Körners ebenso knappe wie exemplarische Musikästhetik, eine Art musikspezifischer Parallele zu Schillers gleichzeitig entstandenen *Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen*, basiert auf gründlicher Kenntnis der zeitgenössischen Musikentwicklung ebenso wie der zeitgenössischen Philosophie und Allgemeinästhetik. Doch während Herder, Goethe, Kant und Schiller mit den anderen Künsten eher vertraut waren, konnte der musikverständige, sogar komponierende Oberkonsistorialrat und Schiller-Förderer aus Dresden deren allgemeine Theorien überzeugend auf die speziellen Erfordernisse der Musik übertragen. Seine zentrale These: Die Würde der Kunst kann nur in der Darstellung des Menschen und seiner Freiheit zum Ausdruck kommen, die Musik dieses Ziel nur durch Darstellung eines Charakters erreichen, der im Ästhetischen zugleich das Ethische mit verkörpert.

Es ist das große Verdienst der vorliegenden Arbeit, diese Sonderstellung Körners – für den natürlicherweise der Sonatensatz das Instrument solcher Charakterdarstellung – ist im systemati-

schen Vergleich mit wichtigen Vertretern sowohl der Nachahmungsästhetik und Affektenlehre des 18. als auch des Klassizismus und der Frühromantik des 19. Jahrhunderts herauszustellen. Die verschiedenen Interpretationen des musikalischen Charakterbegriffs werden einerseits bei dem barocken Mattheson (*Das neueröffnete Orchester* 1723 und *Der vollkommene Kapellmeister* 1739) und dem aufklärerischen Johann Georg Sulzer (*Allgemeine Theorie der schönen Künste* 1777) untersucht. Andererseits werden dem die klassizistischen und „formalistischen“ Fortspinnungen eines Ferdinand Gotthelf Hand (*Ästhetik der Tonkunst* 1847) und Eduard Hanslick (*Vom Musikalisch-Schönen* 1854) gegenübergestellt und mit den inhaltlich grundsätzlicher kontrastierenden, wenngleich Körner zeitlich viel näheren Frühromantikern Tieck, Wackenroder und E. T. A. Hoffmann und deren Interpretation des Charakters verglichen. Besonders bei letzterem wird die totale Aufgabe des klassischen Begriffs evident. Das „Romantische“ bezeichnet die letztlich unbestimmbare Idee der Kunst, die sich in der stofflosen Musik am reinsten offenbart. Die Affekte und Charaktere des 18. Jahrhunderts gelten daneben als unpoetisch, „unromantisch“ „Charakter“ – das ist die Schlußfolgerung der Autorin – „ist ein ästhetischer Begriff des 18. Jahrhunderts. Ein ‚romantischer Charakter‘ ist, gemessen an der klassischen Bedeutung, kein ‚Charakter‘ mehr“

Zur Zeit gibt kaum eine andere Arbeit so ausführliche Auskünfte zur Theorie des musikalischen Charakters zwischen 1723 und 1854 wie diese. Schade nur, daß Marlene Schmidt, offenbar allzu vertraut mit ihrem Stoff, mit Lebensdaten, Entstehungs- bzw. Erscheinungsjahren und musikalischen Bezügen der theoretischen Erörterungen im Text zu sparsam umgeht. Diese historische Einordnung ließe sich bei einer Zweitaufgabe mühelos ergänzen

(Januar 1983)

Wolfgang Seifert

E. CHARLOTTE ZEIM: *Die rheinische Literatur der Aufklärung (Köln und Bonn). Hildesheim – New York Georg Olms Verlag 1982. 135 S. (Germanistische Texte und Studien. Band 14.)*

Die vorliegende Schrift stellt den unveränderten Nachdruck der gleichnamigen, bereits im

Jahre 1932 beim Verlag Diederichs in Jena erschienenen Kölner Dissertation der Verfasserin dar. Wenn sie hier eine kurze Anzeige erhält, dann deshalb, weil sie von der Musikforschung vielfach nicht beachtet worden ist, aber, als Gesamtdarstellung noch immer gültig, ein auch für die rheinische Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, besonders für den jungen Beethoven höchst lehrreiches Bild der damaligen literarischen Situation entwirft; verständlicherweise haben Ludwig Schiedermaier und, in jüngerer Zeit, Maynard Solomon oder auch Siegfried Kross in ihren entsprechenden Darstellungen die Gewichte anders gelegt und deshalb das spezifisch Literaturgeschichtliche nicht in der Weise ausbreiten können, wie es die Germanistin Zeim hier tut.

Zunächst werden – um etwas Weniges über den Inhalt des Bandes zu sagen – die literarischen Kreise der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Köln und Bonn vorgeführt, also etwa die „Niederrheinische gelehrte Gesellschaft“, die Bonner „Literaturfreunde“ oder auch die Bonner „Lese-gesellschaft“, mit ihnen hängen natürlich verschiedene literarische Zeitschriften und Periodica zusammen, die in die fragliche Zeit fallen und Behandlung erfahren. Sprachliche und stilistische Untersuchungen an den literarischen Denkmälern stellen die Ausbildung und, namentlich für Köln, die Ablösung einer deutschsprachigen Literatur von der überkommenen lateinischen heraus und weisen auf die Einwirkungen vor allem Gellerts und natürlich auch Klopstocks hin. Mehr ins Geistesgeschichtliche der hier berührten rheinischen Aufklärung führen dann die Darlegungen, die dem Religiösen, dem Vernunft- und Toleranzgedanken, auch der spezifisch Freimaurerischen Ethik und den Illuminaten-Bestrebungen gelten, soweit alles dieses in der fraglichen Literatur Bedeutung gewinnt; auch die Bereiche der Belehrung und Volkserziehung sowie der Empfindsamkeit werden behandelt. Als eine Kulmination der Darstellung steht eine literatur- und geistesgeschichtliche Würdigung des Schaffens des umstrittenen Eulogius Schneider; ein Ausblick auf die Zeit der französischen Revolution beschließt die Arbeit.

Gewiß ist die hier erfaßte Literatur nicht die bedeutendste, die Deutschland im 18. Jahrhundert hervorgebracht hat; die Verfasserin spricht ausdrücklich von „Kleinliteratur“. Deutlich wird vor allem die zunehmende Einflußnahme der

fortgeschritteneren nord- und mitteldeutschen Literatur eines Gellert, Haller, Canitz, Günther oder Klopstock auf dieses rheinische Schrifttum, und zwar in Sprache, Stil und zum Teil auch Inhalt. Und doch präsentiert sich hier eine literarische Welt von eigener Prägung, eine Welt, die nicht nur jene der beteiligten Schriftsteller, sondern eben auch diejenige eines Christian Gottlob Neefe und eines jungen Ludwig van Beethoven war; Neefe kommt, als Schriftsteller und als Mitglied der Illuminaten- und Lesegesellschaftskreise in Bonn, mehrfach zu Wort – natürlich noch, ohne daß Alfred Beckers 1969 publizierte Funde verwertet wären, und vermutlich hat noch mehr von Beethovens Gedankenwelt in diesem literarischen und geistigen Ambiente der rheinischen Aufklärung seine Wurzel, als die Forschung bisher erkannt hat.

Die vorliegende Arbeit erfreut noch immer – oder heute besonders wieder – durch vorzügliche Klarheit der Gedanken und der Sprache; sie ist sehr lebendig und kultiviert geschrieben und insgesamt mit sicherer Hand gestaltet. Zum Inhalt möchte der Musikforscher nur noch sagen, daß ein großes, manchmal auch lückenhaftes und nicht immer homogenes (übrigens in vielen Fußnoten dokumentiertes) Material souverän und mit unverkennbarem Hang zur Konzentration dargelegt worden ist. Auch wenn die Forschung seit 1932 manche Ergänzung oder Korrektur im Einzelnen gebracht haben mag, verdient das Bändchen in der Handbibliothek eines Beethoven- oder auch eines Neefe-Forschers noch immer seinen Platz.

(Januar 1983)

Martin Staehelin

DA 56, 3-7957-2648-4

*Reflexionen über Musik heute. Texte und Analysen, hrsg. von Wilfried GRUHN. Mit Beiträgen von Wilfried GRUHN, Wolfgang HUF-SCHMIDT, Claus RAAB, Dirk REITH. Mainz-London. Schott (1981). 348 S.*

Der Titel des vorliegenden Buches ist mehrdeutig. Ist er gemeint als heutige Reflexionen über Musik oder als Reflexionen über heutige Musik, wozu denn doch wohl auch die Präsenz der vergangenen rechnete? Das Vorwort präzisiert und schränkt ihn ein auf einen „Überblick über zentrale Tendenzen der Neuen Musik seit 1960“. Nun liegt aber die zentrale Tendenz der jüngeren zeitgenössischen Musik im Sachverhalt,

daß die Neue Musik aufgehört hat, neu zu sein bzw. sein zu wollen, daß seit der Mitte des vergangenen Jahrzehnts in der Musik eine Zeit der Postavantgarde oder Postmoderne angebrochen zu sein scheint. Reflexionen über Musik heute können also keineswegs mehr umstandslos als solche über Neue Musik angestellt werden, und die Frage, warum dies so sei und in welchen Zügen sich dieser tiefgreifende Wandel vollzogen habe, der möglicherweise einst eine Epochenzäsur in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts bezeichnen wird, müßte wohl vorab zu den Aufgaben dessen gehören, der über Musik heute reflektiert. Es sei freilich eingeräumt, daß diese Wende zum Zeitpunkt, als der Herausgeber das Vorwort schrieb, im März 1979, möglicherweise noch nicht so deutlich sich abgezeichnet hat wie heute, obgleich die hier umfangreich besprochene Periodische Musik oder Minimal Music eine Absage an das Prinzip der Modernität und demzufolge auch einen Verzicht auf den Anspruch einer Neuen Musik, welche die emphatische Majuskel verdiente, aufs klarste offenbart.

Nicht minder fraglich als die Abgrenzung des „heute“ nach vorn ist sein auf 1960 gesetzter Beginn, der wohl die Behauptung einschließt, damals habe ein Epochenübergang von „serieller“ zu „postserieller“ Musik stattgefunden. Der als Negationsbegriff ohnehin vage Terminus „postserielle Musik“ zerfließt nämlich ins Ungreifbare angesichts des Umstandes, daß einerseits die strikt seriell konzipierte Musik auf einen kurzen Zeitraum zu Anfang der fünfziger Jahre beschränkt war und andererseits serielle Denkformen bei einigen Komponisten – bei Boulez, Stockhausen, Fernyhough oder Lachenmann – in verschiedenen Ausprägungen bis in die Gegenwart fortwirken. (Nicht einmal die Aleatorik ließe sich als Merkmal einer postseriellen Musik der sechziger Jahre geltend machen, entstand sie doch, innerhalb wie außerhalb der seriellen Musik, bereits in den fünfziger Jahren [zumal unter Berücksichtigung der amerikanischen Avantgarde].)

Die Gliederung, die dem Buch zugrundeliegt, wird man gleichwohl als sinnvoll, wenngleich nicht als die einzig mögliche betrachten dürfen: 1. Strukturelle Musik („die Fortführung struktureller Prinzipien in einer ‚musique pure‘“), 2. Musik der Reduktion („die Reduktion musikalischer Mittel und Prozesse auf minimale Veränderungen in pattern-Kompositionen“), 3. Musik für

Stimmen („die Verbindung von musikalischen und sprachlichen Elementen in einer ‚Musik für Stimmen‘“), und 4. Musik über Musik („die Verwendung präfabrizierten Materials in einer ‚Musik über Musik‘“ [S. 14]). Schlüssig begründet der Herausgeber diese Disposition in einer auch als Überblick konzipierten Einleitung, zu der nur – am Rande – bemerkt sei, daß Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* von der Tendenz des musikalischen Materials handelt (hätte er von den Tendenzen des Materials [S. 10] gesprochen, wäre keine so heftige Abkehr von seiner Philosophie in den siebziger Jahren nötig gewesen), und daß der von Rudolf Kolisch ursprünglich auf den Neoklassizismus bezogene Begriff einer „Musik über Musik“ überdehnt wird, wenn darunter auch noch die *musique concrète* gefaßt wird (weil sie mit präformiertem Material arbeitet; S. 20).

Insgesamt sind die in den einzelnen Kapiteln vereinigten Beiträge aufschlußreich, wenngleich sie in der Qualität mitunter differieren. Gegenüber der etwas knappen Darstellung der seriellen Musik dringen die Aufsätze Dirk Reiths über die formalisierte Musik Xenakis' und über die Situation der elektronischen Musik ergiebig bis ins Detail vor, wobei allerdings der Autor dem Leser den Übergang von Xenakis' komplexen mathematischen Kompositionsverfahren zur ästhetischen Geltung der Musik selbst durch einige analytische Hinweise hätte erleichtern können. Interessant geriet auch die Beschreibung des teilweise mit Computermethoden komponierten Stücks *Trigon* (1974–1975) des hiezulande wenig bekannten Kanadiers Barry Truax. Im Kapitel über Periodische Musik stehen zwei ausgezeichnete Aufsätze von Gruhn (über Stockhausens *Tierkreis*) und Raab (über Reichs *Musik for 18 Musicians*) einem Beitrag von Wolfgang Hufschmidt zu *Musik als Wiederholung* gegenüber, der mißglückt erscheint und sich in einer vagen, schlecht abstrakten Begriffsverwendung zu Formulierungen versteigt wie: „Würde man das Gesamtwerk Weberns (bis op. 31) durch Wiederholungen auf die Dauer von Beethovens Schaffen bis zu seinem opus 31 zeitlich erstrecken, so hätte die Musik Weberns einen ähnlichen Grad von einprägsamer Faßlichkeit erreicht wie die Beethovens“ (S. 152). Durchweg lesenswert sind jedoch die Kapitel über Sprachkomposition, wo zwei Analysen von Schnebels *Madrasa II* einander günstig ergänzen, und über die Zitat- und

Collagekomposition. Insgesamt handelt es sich um eine verdienstvolle Publikation, die vor allem aufgrund der recht eingehenden Analysen ausgewählter Werke nützlich und anregend ist und die den Leser, der vergebens nähere Informationen zu Komponisten wie Henze, Elliot Carter, Lutosławsky, Ligeti, auch Boulez sucht, durch Ausführungen zu Werken von weniger bekannten, doch durchaus aktuellen Komponisten sehr wohl entschädigt.

(Januar 1983)

Hermann Danuser

0-21  
*Musik in Schlesien im Zeichen der Romantik.* Hrsg. von Gerhard PANKALLA und Gotthard SPEER. Dülmen/Westfalen: Laymann Verlagsgesellschaft (1981). 218 S. (Beiträge und Informationen zur schlesischen Musikgeschichte. Veröffentlichung Nr. 9.)

Die Schrift vereinigt fünf Beiträge, von denen der mit 142 Seiten umfangreichste und inhaltlich wichtigste von Rudolf Walter über *Die Breslauer Dommusik von 1805–1945* an erster Stelle genannt sei. In dieser gründlichen Quellenstudie, die weit über die Vorarbeiten von H. E. Guckel (1912) und W. Matysiak (1934) hinausgeht, behandelt Walter systematisch Organisation, Orgeln und das Schaffen der Breslauer Domorganisten und -kapellmeister im Zeitraum von 140 Jahren, beleuchtet ihre musik- und kulturhistorische Bedeutung, macht aber auch einleitend auf zahlreiche noch offene Fragen aufmerksam. Ergänzt wird sie von einem achteiligen Anhang mit Aufführungsverzeichnissen einzelner Kapellmeister für bestimmte Zeiträume, ein Werkverzeichnis Paul Blaschkes (1885–1969), ein Faksimile von Blaschkes Motette *Tu es Petrus* sowie Wiederabdrucken von älteren, heute unzugänglichen Aufsätzen über die Breslauer Dommusik des 19. Jahrhunderts.

Norbert Linkes zwei Aufsätze bestätigen in anschaulicher Weise das geflügelte Wort „Silesia cantat“ auch im Zeitalter der Romantik. In *Schlesische Komponisten des 19. Jahrhunderts* läßt er eine große Anzahl von Komponisten Revue passieren – Joseph Elsner als Lehrer Chopins hätte in diesem Rahmen nicht fehlen dürfen –, die meist zwar nur regionale Bedeutung erlangten, aber z. T. auf organisatorischem Gebiet und in pädagogischer Mission überaus er-

folgreich waren. Sein zweiter Beitrag *Das volkstümliche Lied in Schlesien* läßt erkennen, wie viele Texte und Melodien von Schlesiern über die Provinzgrenzen hinaus volkstümlich geworden sind. Als Textdichter stehen mit an erster Stelle Hoffmann von Fallersleben und Eichendorff. Gotthard Speer setzt sich mit dem instrumentalen und vokalen Laienmusizieren auseinander und zeigt auf, daß sich auch auf diesem Sektor eine deutliche Umorientierung von der österreichisch-ungarischen Monarchie zu Preußen abzeichnet. Er streift hierbei auch die Gründung der Singakademien und Organisation von nicht weniger als vierzehn Musikfesten in Mittelschlesien innerhalb von 44 Jahren. Joseph Thamm schließlich beleuchtet die oft zu schnell vergessene Kantoren- und Schulmeistermusik beider Konfessionen und hebt aus der Reihe der z. T. überaus fruchtbaren Komponisten Ignaz Reimann und Joseph Güttler hervor. Bei ihnen wie bei zahlreichen anderen fand die Cäcilianische Reformbewegung eine starke Resonanz.

(Januar 1983)

Lothar Hoffmann-Erbrecht

ULRICH MEHLER: *dicere und cantare. Zur musikalischen Terminologie und Aufführungspraxis des mittelalterlichen geistlichen Dramas in Deutschland.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. 321 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 120.)

Die Fragestellung ergibt sich im Zusammenhang mit den Spielvorlagen für das aus liturgischen Wurzeln gewachsene Theater des Mittelalters, das uns nur teilweise mit Notation, aber in der Regel mit Anweisungen zum Vortrag überliefert ist, zu denen neben „dicere“ und „cantare“ auch „legere“, „plangere“, „clamare“ u. a. gehören. Die adiaSTEMatische Notation im syllabischen Wort-Ton-Verhältnis deutet zumindest eine musikalische Deklamation an; fehlen die Notenzeichen völlig, so ist man auf die „Regieanweisungen“ verwiesen, wobei für die Praxis die Erschließung möglicher Melodien dann noch aufgegeben ist. Zusätzliche Fragen entstehen, wenn man von den lateinischen Feiern mit vorwiegend liturgischem Repertoire zu den Spielen mit volkssprachlichen Strophen übergeht, die musikalisch am geistlichen und weltlichen Liedrepertoire teilhaben. Auch die allmähliche Loslösung von einer liturgischen Praxis, die ihrerseits Veränderungen

unterworfen war, und der Wandel der Spielstätten und des Publikums werden die Aufführungspraxis beeinflusst haben. Jede Untersuchung, die in diese Problematik eindringt, bedarf deshalb einer breiten fachübergreifenden Fundierung, und Ulrich Mehler hat sich in seiner Kölner Dissertation offensichtlich um dieses Spektrum bemüht, wie nicht nur die Dankadressen und das Literatur-Verzeichnis seiner Arbeit ausweisen.

Ausgangspunkt der Untersuchungen ist die mit der Oster- und Weihnachtsliturgie in Verbindung stehende Spieltradition, die hinsichtlich der Texte und Melodien wie der Form der Aufführung vom gottesdienstlichen Rahmen begrenzt wird. Der liturgische Sprachgebrauch von „dicere“ und „cantare“ ist deshalb ein methodischer Schlüssel. Hier scheint der Boden noch am sichersten zu sein, auch wenn der Choralwissenschaft der Vorwurf nicht erspart bleibt, für den Begriff „Liturgisches Rezitativ“ keine eindeutige Definition geben zu können. Im Zusammenhang mit etymologisch-lexikalischen Untersuchungen und der Befragung mittelalterlicher Theoretiker von Isidor von Sevilla bis Johannes de Grocheo und Andreas Ornithoparch ergeben sich immerhin einige Anhaltspunkte zu den Begriffen, die dem Vortrag von Hymnen (cantare), Antiphonen (psallere), Psalmen (cantare), Orationen (dicere) und Lektionen (legere, recitare) mit einiger Konsequenz beigegeben sind, wobei „dicere“ im erweiterten Sinne der „Aussprache des Geistigen“ durchgehend verwendet werden kann. Gegen Ende des Mittelalters wandelt sich der liturgische Sprachgebrauch insofern, als nun auch die feierliche Rede als eine Art Gesang verstanden und angesprochen wird.

Der liturgische Sprachgebrauch geht weitgehend in die Vorlagen für Feier, Spiel und Drama über, d. h. „dicere“ bedeutet in keinem Fall den Sprechton und kann auch nicht auf die Rezitations- oder Lesetöne eingeschränkt werden, die z. B. bei Perikopen in den Passionsspielen eintreten. Schwieriger werden die Entscheidungen, wenn die lateinischen Spiele liturgiefremdes Melodiengut und volkssprachige Texte aufnehmen, denn mit ihnen geht auch der terminologische Zusammenhang mit der Liturgie verloren, und die Erschließung der Aufführungspraxis verlangt eine andere Orientierung, etwa die Beobachtungen zur rezitativischen „Darbringung“ epischer Texte im Mittelalter, eine Praxis, die im Volksschauspiel gelegentlich noch überlebt hat.

Der Wert dieser Veröffentlichung liegt vor allem in vielen einzelnen Beobachtungen und Auswertungen, obwohl sich der Autor auch stets um Zusammenfassung und Klärung widersprüchlicher Aussagen bemüht. Die eingehende Lektüre wird zu einem lohnenden Weg mit vielen Stationen, und es erweist sich, daß einige Erkenntnisse nicht hätten getroffen werden können, wenn man ohne weitere Fragen davon ausgegangen wäre, daß im Mittelalter alle lyrischen und epischen Texte gesungen oder zumindest rezitierend vorgetragen wurden.

(März 1983)

Karlheinz Schlager

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

Mit der vorliegenden Publikation ist nun erstmals im Fach Musikwissenschaft eine jener überaus hilfreichen kommentierten bibliographischen Studien zu einem einzelnen Autor greifbar, die es in den „größeren“ geisteswissenschaftlichen Fächern schon seit längerer Zeit vereinzelt gibt. Daß die Studie, die zu ihrem größten Teil eine „Bibliographie raisonnée“ der gesamten Schütz-Literatur darstellt, einem Komponisten gewidmet ist, der wie Schütz eine vergleichsweise (etwa zu Bach, Mozart oder Wagner) noch überschaubare Anzahl von wissenschaftlichen Abhandlungen erfahren hat, leuchtet ein: ein weniger beachteter hätte kein Buch gefüllt, und bei einem häufiger behandelten hätte ein schlanker Band kaum ausgereicht, obgleich gerade in einem solchen Falle ein „Führer durch die Wissenschaft“ besonders erwünscht wäre.

Die Schütz-Forschung kann sich über dieses einmalige Arbeitsinstrument freuen, mittels dessen man in Minutenschnelle herausfinden kann, welche musikalischen Editionen eines bestimmten Werkes vorliegen und in welchen wissenschaftlichen Publikationen darüber gehandelt wird.

Auf eine sehr instruktive Einführung, die unter anderem auch einen Abriß der Rezeption und der Erforschung des Schütz'schen Werkes enthält, folgt ein kurz gehaltenes Werkverzeichnis (nach dem SWV), eine Liste der modernen Werkausga-

ben sowie eine 632 Titel umfassende Bibliographie der wissenschaftlichen Literatur zum Thema Schütz und Umfeld. Jede literarische Einheit erfährt eine Kurzbeschreibung in der Art eines *RILM*-Abstracts, aus der sich meist unschwer erkennen läßt, welchen Schwerpunkt der Verfasser eines Beitrages gewählt hat und welche Thesen er dazu vertritt. Eine große Zahl von Querverweisen zeigt dem Benutzer, zu welchen Schriften es Besprechungen oder gar Kontroversen gegeben hat. Dieses wertvolle Kompendium wird durch drei Indices nach verschiedenen Richtungen aufgeschlüsselt: Verfasser, Kompositionen, andere Namen. Der deutsche Interessent am Werk Schütz' dürfte überrascht sein, wieviel ausländische, zumal in den Vereinigten Staaten entstandene, wissenschaftliche Abhandlungen es inzwischen zu Schütz gibt. Die beigelegten Kurzbeschreibungen werden dem Benutzer die Entscheidung erleichtern, ob er sich auf die oft kostspielige und zeitraubende Bestellung eines Titels per Fernleihe oder aus dem Ausland einlassen muß oder nicht.

Leider hat sich in dem sonst sorgfältig gearbeiteten Band eine geringe Anzahl von grammatischen und orthographischen Fehlern eingeschlichen. Als einziges Beispiel sei erwähnt, daß als Erscheinungsort der Erstausgabe des *Beckerischen Psalters* „Freiburg“ statt „Freiberg“ (S. 5) genannt wird. Bleibt noch zu hoffen, daß dem gelungenen Band 1 der *Garland Composer Resource Manuals* unter ihrem beratenden Mitherausgeber Barry S. Brook viele vergleichbare Studien folgen werden.  
(Februar 1983) Siegfried Schmalzriedt

und *Dichtung*, gehalten im November 1978 am Institut für Aufführungspraxis der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, rundet den Band ab.

Die Thematik der fast durchweg interessanten und lehrreichen Beiträge ist vielgestaltig. Sie reicht von *Besetzungsverhältnisse in der Wiener Kirchenmusik* zu Lebzeiten Schuberts (Otto Biba) bis *Zur Programmierung von Schubert-Liederabenden im internationalen Konzertleben* (Erik Werba). Rezeptionsgeschichte (Christoph-Hellmut Mahling) und Interpretationsgeschichte (Manfred Wagner) werden ebensowenig ausgespart wie die Beschreibung der Räume, in denen zu Schuberts Lebzeiten – meist im Rahmen halböffentlicher oder privater Konzertveranstaltungen – in Wien Schubertsche Musik erklang (Rudolf Klein). Über die Wiener Geiger der Schubertzeit berichtet Marianne Kroemer, über die ersten Interpreten Schubertscher Klaviermusik die – inzwischen leider verstorbene – Herausgeberin des Bandes. Josef Mertin beschreibt ein Tafelklavier aus der Werkstatt der Firma Anton Walter & Sohn – das Tafelklavier des Malers Wilhelm August Rieder (1796–1880) – auf dem Schubert oft gespielt haben soll. Die Bekanntschaft mit diesem Instrument – es befindet sich jetzt in der Wiener Sammlung alter Musikinstrumente – mag heutigen Pianisten, die Schubert interpretieren wollen, manche Anregung verschaffen. Deswegen müssen sie Mertins Verurteilung des modernen Konzertflügels noch nicht unbedingt zustimmen.

Boris Schwarz erörtert *Die Violinbehandlung bei Schubert*. Dabei macht er auf manche spieltechnisch unbequeme, ja bisweilen sogar unspielbare Stellen in Schuberts Geigenkompositionen wie in seiner Kammermusik aufmerksam. Während technische Schwierigkeiten in Geigenpartien Beethovens musikalisch bedingt seien, würden sie „bei Schubert mehr als Achtlosigkeit“ erscheinen (S. 95). Das ist verwunderlich, wenn man bedenkt, daß Schubert schon als Kind Geige und Bratsche spielen lernte. Die orchestrale Faktur so mancher Stellen, vor allem in Schuberts frühen Streichquartetten, ist schon von Eusebius Mandyczewski erkannt worden (vgl. den Revisionsbericht zu Serie V der alten Schubertgesamtausgabe, S. 52). Dieses „Orchestermäßige“ verwundert nicht, denn der junge Schubert hatte schon frühzeitig Gelegenheit – sowohl im Konviktorchester, als auch beim häuslichen

*Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts.* Hrsg. von Vera SCHWARZ†. München-Salzburg. Musikverlag Emil Katzbichler 1981. 193 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Aufführungspraxis. Band 4.)

Von den insgesamt achtzehn Beiträgen dieses Sammelbandes gehen siebzehn auf Referate zurück, die vom 28. Januar bis zum 2. Februar 1974 in Wien auf dem Internationalen Symposium *Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts* gehalten worden sind. Ein Referat von Walter Gerstenberg über das Thema *Schubert – Musik*

Quartettspiel – Bekanntschaft mit Orchestermusik zu machen. Zu Hause wurden ja nicht nur originale Streichquartette, sondern auch Quartett- bzw. Quintettbearbeitungen von Orchesterwerken gespielt. Gerade diese mögen ihn zur Komposition von Ouverturen für Streichquartett bzw. -quintett (D 20 bzw. D 8) angeregt haben. Auch scheint sich schon der junge Schubert (nicht erst der reife Mann im Jahre 1824) „den Weg zur Symphonie“ mit Streichquartetten hat bahnen wollen. Martin Chusid (*Das Orchestermäßige in Schuberts früher Streicherkammermusik*) macht das deutlich an Ähnlichkeiten zwischen dem langsamen Satz und dem Finale des Streichquartetts in D-dur (D 74) einerseits und den entsprechenden Sätzen der Ersten Symphonie (D 82) andererseits.

Schubert war zweifellos auf vielen Gebieten, vor allem aber auf dem Feld der Harmonik, ein Neuerer. Sucht man aber in seinem Œuvre nach harmonischen Neuerungen, sollte man behutsam vorgehen. Man läuft sonst Gefahr, jede harmonisch auffallende Stelle für neuartig und kühn zu halten. Marius Flothuis ist dieser Gefahr in seinem Beitrag *Franz Schubert, der Neuerer* nicht immer entgangen. Die Stelle „Hat mich nicht zum Manne geschmiedet die allmächtige Zeit und das ewige Schicksal“ im *Prometheus* (D 674) ist für ihn ein Beispiel für „kühne chromatische Fortschreitungen und Modulationen“ (S. 64). Es handelt sich hier jedoch nur um den wohlüberlegten Einsatz von Teilen jener Harmonisierung der chromatischen Tonleiter mit nur drei Akkorden (Dominantseptakkord, verminderter Septakkord, Mollquartsextakkord), die in Wien zu Anfang des 19. Jahrhunderts unter dem Spitznamen „Teufelsmühle“ wohlbekannt war. Diese „Teufelsmühle“ läßt sich bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen (vgl. Elmar Seidel, *Ein chromatisches Harmonisierungsmodell in Schuberts ‚Winterreise‘*, in AfMw XXVI, 1969, S. 285ff.).

Den lesenswerten Beitrag von Arnold Feil, *Schuberts Rhythmik – ein aufführungspraktisches Problem* kann man als eine Variante des Kapitels „Musikalische Rhythmik und Bewegungsrhythmik“ in Feils Habilitationsschrift (*Studien zu Schuberts Rhythmik*, München 1966, S. 106ff.) ansehen. Anders als diese wendet sich das Referat, wie der Verfasser anmerkt, „in erster Linie an praktische Musiker“ (S. 36). William S. Newman (*Tempofreiheit in Schuberts Instrumentalmu-*

*sik*) stellt die Frage, ob man in Schuberts Instrumentalmusik auch dann vom vorgeschriebenen Tempo abweichen darf, wenn dies nicht ausdrücklich verlangt wird. Er verneint diese Frage, wobei er sich auf die – freilich spärlichen – Äußerungen Schuberts und auf Leopold von Sonnleithner beruft. Sonnleithners „Erinnerungen“ beziehen sich allerdings nur auf den Vortrag von Liedern Schuberts und nicht auf den von Instrumentalmusik. Ein kleines Versehen des Verfassers (wohl ein Übersetzungsfehler aus dem Deutschen ins Englische) sei berichtigt: die Anweisung „mit Verschiebung“ zu Beginn des Trios in der Klaviersonate in a-moll (D 845) ist nicht „ein seltenes Beispiel einer deutschen Bezeichnung für eine Tempoverschiebung in der Instrumentalmusik“ [Schuberts] (S. 46, Fußnote 7), sondern meint den Gebrauch des linken Pedals.

Was für Temposchwankungen sich manche Interpreten bei Aufführungen Schubertscher Instrumentalmusik bisweilen gestatten, zeigt Helmut Haacks minuziöse Beschreibung einer Interpretation von Anton Weberns Orchesterbearbeitung der *Sechs Deutschen Tänze* vom Oktober 1824 (D 820) durch Webern selbst. Inwieweit sich Weberns Tempofreiheiten mit der Vortragslehre von August Leopold Crelle (Berlin 1823) in Verbindung bringen lassen, wäre freilich noch zu klären.

Über die Berechtigung der „willkürlichen“ Verzerrungen, die sich Johann Michael Vogl beim Vortrag Schubertscher Lieder und in seiner Ausgabe der *Schönen Müllerin* bei Diabelli gestattete, waren die Meinungen bisher geteilt. Während die einen dem Opersänger Vogl diese Verzerrungen immerhin nachsahen (so Max Friedlaender oder Andreas Liess), wurden sie von anderen (Selmar Bagge etwa oder Walther Vetter) völlig abgelehnt. Die sehr lehrreichen Beiträge von Walther Dürr („Manier“ und „Veränderung“ in *Kompositionen Franz Schuberts*) und Robert Schollum (*Die Diabelli-Ausgabe der ‚Schönen Müllerin‘*) scheinen da einen Wandel (zum Positiven hin) in der Einstellung zur Verzerrungskunst des frühen 19. Jahrhunderts anzuzeigen. Man darf gespannt sein, wie die musikalische Praxis auf diesen Sinneswandel reagieren wird.

(Dezember 1982)

Elmar Seidel

*Bruckner Symposion „Die Fassungen“, Linz 1980. Bericht, hrsg. von Franz GRASBERGER, Linz. Anton Bruckner Institut, Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH 1981. 111 S.*

Wenn Franz Grasberger in der Einleitung konstatiert, die „Beziehung zu Anton Bruckner [sei] immer an ein inneres, oft leidenschaftliches Engagement gebunden“, so muß nach Lektüre des vorliegenden Bandes festgestellt werden, daß dieses Engagement bisher leider ganz überwiegend zum Nachteil Anton Bruckners, genauer: zum Nachteil einer unvoreingenommenen und quellenkritisch fundierten Rezeption seiner Werke ausgeschlagen hat. Obwohl fast jedes Kind inzwischen weiß, daß Bruckners Sinfonien in verschiedenen Fassungen existieren, muß man aus dem Munde kundiger Brucknerforscher vernennen, daß deren „detaillierte Erfassung merkwürdigerweise immer noch aussteht“ (Manfred Wagner, S. 16), und das, nachdem schon vor über 60 Jahren „Wichtige Aufgaben der Musikwissenschaft gegenüber Anton Bruckner“ (so der Titel eines Aufsatzes von 1919) erkannt worden sind und vor gut 50 Jahren mit einer Gesamtausgabe begonnen worden ist.

Mit dieser Gesamtausgabe hat es jedoch eine eigene Bewandnis. Verhieß der Subskriptionsprospekt die „Herstellung richtiger, beglaubigter Texte auf Grund der letzten erkennbaren Willensäußerung Bruckners“ (hier zit. nach Grasberger, S. 11), so kann man sich selbst nach den wenigen Andeutungen, mit denen Grasberger die dieses Unternehmen umgebende „stark emotionalisierte Atmosphäre“ (S. 12) umreißt, des unangenehmen Eindrucks schwer erwehren, daß es sich bei dieser „Herstellung beglaubigter Texte“ um ein Schachern wie bei der Testamentseröffnung der Erbtante gehandelt haben muß: Hat sie auf dem Totenbett nochmal genickt, als es um die Million für den Neffen ging? Ist eine solche „letzte erkennbare“ Willensäußerung als ausschließliche Grundlage für einen Gesamtausgabentext ohnehin bereits fragwürdig, so erklärte Editionsleiter Robert Haas flugs Bruckners Freiheit der Willensäußerung als in Frage gestellt (s. Grasberger, S. 12), so daß an die Stelle der zunächst proklamierten Willensäußerung des Meisters dann ideologisch motiviertes herausgebärisches Gutdünken treten konnte: Haas hat, wie Grasberger unmißverständlich feststellt, Fassungen gemischt.

Erst sein Nachfolger nach 1945, Leopold No-

wak, begann die Fassungen „streng nach philologischem Grundsatz“ zu trennen. Trotzdem haben die Mißlichkeiten um die Bruckner-Gesamtausgabe damit noch kein endgültiges Ende erreicht: So existieren gegenwärtig nach der Zählung Grasbergers nicht weniger als sechs verschiedene Gattungen von Partituren innerhalb der Gesamtausgabe, nämlich drei verschiedene Arten von Vorkriegs-Haas-Partituren, zweierlei Nachkriegs-Nachdrucke davon und schließlich die ab 1945 erstellten Nowak-Ausgaben (in deren Reihe jedoch wiederum Haas-Ausgaben aufgenommen wurden). Die Nowak-Ausgaben sind zudem vorwiegend ohne Revisionsbericht erschienen; wie man jedoch – ein dankbar aufgenommenes Moment des Trostes – erfährt (S. 37), sollen diese „nun bald der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden können“ . . . Fürwahr, kein Geheimdienst-Material könnte besser gehütet werden als Bruckners Sinfonie-Fassungen.

Unterdessen wurde der Streit über die Fassungen mangels Masse auf der Ebene der Terminologie ausgetragen. Leider verfällt auch Manfred Wagner etwas dieser Krankheit, wenn er sich der Frage widmet, ob die Fassungen „Verbesserungen, Anpassungen, Träger verschiedener Konzeptionen oder Ausdruck eines psychischen Defekts“ seien. Solange Bruckners Änderungen, wie Wagner ja selbst hervorhebt (s. Zitat hier oben), noch gar nicht detailliert erfaßt geschweige denn übersichtlich dargestellt sind, gleicht dieser Streit dem um das Fell des Bären, das der Bär noch anhat. Ganz abgesehen davon bleibt die Frage offen, was es zu den Kenntnissen über die Sinfonien und ihre Fassungen beitrüge, wenn es sich herausstellte, daß Bruckners Lebensschwierigkeiten nach den Maßstäben der einen oder anderen psychiatrischen Schule als „psychischer Defekt“ einzustufen wären.

So verdienstvoll das Bemühen Paul-Gilbert Langevins sein mag, Bruckner auch der französischen Musikwelt nahezubringen, so fragwürdig ist das hier von ihm vorgetragene Konzept der „Idealfassung“, fragwürdig, weil er es nicht allein als seine private ästhetische Präferenz verfiicht, sondern auch die Editoren darauf verpflichtet sehen möchte. Aufgabe eines Herausgebers kann es jedoch in keinem Falle sein, „Anforderungen der Musik“ (S. 45) – was immer das sein mag – nachzukommen. Daß es in Wahrheit aber viel eher um den Wunsch des Bruckner-Jüngers nach unantastbarer Idealität des Meisters geht, verrät

sich in Langevins Ausbruch, „ob er [Bruckner] sich nicht vielleicht im Grab umdreht bei dem Gedanken, daß man so weit geht, die Korrekturen, die er selbst angeklebt hat, loszulösen“ (S. 42). Der von Langevin konstruierte Gegensatz zwischen „Geist“ und „Buchstabe“ oder „schöpferischer“ und „unschöpferischer“ Musikwissenschaft taugt zu gar nichts außer zur Verschleierung historischer Tatsachen; denn es bleibt jedem doch völlig unbenommen, sich aus dem „Buchstaben“, ist er erst einmal korrekt ediert, jedwede Idealfassung selbst zusammenzustellen, während sich umgekehrt aus einer „Idealfassung“ auch unter Zuhilfenahme von noch so viel Schöpferfertigkeit schwerlich eine historisch-kritische Edition herstellen läßt.

Das überaus glückliche Nebeneinander der angeblichen Gegensätze demonstriert sogleich der Beitrag von Constantin Floros über die Fassungen der 8. *Sinfonie*. Seine Ermittlungen über die Änderungen hindern ihn keineswegs, diese von Fall zu Fall als gelungen oder weniger gelungen zu bewerten. Ähnlich wertvoll die Betrachtungen Rudolf Stephans zur 3. *Sinfonie* (wobei er in sympathisch korrekter Weise die Einschränkung vorausschickt, daß zu diesem Werk noch nicht alle Fassungen und noch keiner der sogenannten Vorlagenberichte erschienen sind), während Harry Halbreichs Ausführungen zum gleichen Werk wieder mehr in Richtung Idealfassung tendieren (auch er möchte ein Sichumdrehen Bruckners im Grabe möglichst vermeiden, s. S. 81) – Weitere Beiträge befassen sich mit den Fassungen der 4. *Sinfonie* und mit Bruckners Schaffensprozeß.

Das sehr begrüßenswerte Unternehmen des Symposions, in einem Demonstrationskonzert einzelne Stellen aus der ersten und dritten Fassung der 3. *Sinfonie* einander gegenüberzustellen, findet leider durch die bloße Wiedergabe des von Rudolf Stephan während der Vorführung gesprochenen Kommentars einen völlig unzureichenden Niederschlag. Was hätte eigentlich gegen die Beigabe – oder wenigstens das zusätzliche Angebot – einer Schallplatte oder Tonbandkassette gesprochen? Der Symposionsband über Bruckners Sinfoniefassungen ist somit weniger ein konkrete Einzelfragen zuverlässig beantwortendes Kompendium, als ein Meilenstein auf dem Weg zur Enttabuisierung des Entstehungsprozesses Brucknerscher Werke.

(März 1983)

Isolde Vetter

*Anton Bruckner. Musik-Konzepte Heft 23/24, München: Verlag text + kritik 1982. 163 S.*

War der vorangehend besprochene Band ausschließlich, und das mit gutem Grund, dem Problem der Fassungen gewidmet, so bedeutet das natürlich nicht, daß es zu Bruckner nichts von diesem Problem Unabhängiges zu sagen gäbe. Im vorliegenden Bruckner-Heft der *Musik-Konzepte* ist diese Unabhängigkeit allerdings entschieden zu weit getrieben: Das Fassungsproblem kommt so gut wie überhaupt nicht vor. Das ist ein unbegreifliches Versäumnis, insbesondere da in Manfred Wagner, der mit zwei Beiträgen vertreten ist, genau der Sachkenner bereit stand, von dem eine zusammenfassende Darstellung des Fassungsproblems zu erwarten wäre, die nicht nur für Fachwissenschaftler, sondern auch für ein breiteres Publikum wie die Leserschaft der *Musik-Konzepte* verständlich sein würde. Diese Chance wurde leider vertan. Statt dessen findet sich der Text einer Radiosendung Wagners aus dem Jahre 1977 abgedruckt, der sein Anliegen, den „Einfluß Bruckners auf die musikalische Gegenwart“ darzutun, in der mit Musikbeispielen versehenen Hörfassung möglicherweise überzeugender zu vertreten wußte. Freilich ist das unbehohene „Post hoc, ergo propter hoc“ in jedem Falle ein Fehlschluß.

Wer sich von den *Thesen über Bruckner* von Constantin Floros Neues und Aufschlußreiches oder gar Provozierendes erwartete, würde enttäuscht. Die vermeintlichen Thesen erschöpfen sich zum Großteil in der Wiederholung von längst Bekanntem oder lassen fast bis zur Inhaltsleere verkommene Allgemeinaussagen gegeneinander antreten. So begegnet Floros der „Ansicht, daß eine Symphonie Bruckners der andern zum Verwechseln ähnlich sehe“ mit dem Ratschlag, „die Dritte mit der Vierten oder die Achte mit der Neunten [zu] vergleichen, und man wird fundamentale Unterschiede schon in der Grundhaltung feststellen können“ (S. 11). Tja, wenn das so einfach wäre. Anderes wie die des öfteren beschworene „Logik“ („stringente strukturelle Logik“ S. 5, „strenge Tektonik und sinnvolle Gliederung“ S. 6, „Klarheit der Gliederung und Logik der Gestaltung“ S. 10) mutet angesichts des Problems der Fassungen zumindest etwas undifferenziert an; wenigstens müßte dann von mehreren Brucknerschen „Logiken“ die Rede sein. Weitaus fruchtbarer als die immer erneute bloße Proklamation des Vorhandenseins einer

Logik wäre eine Beschreibung ihrer Regeln und ein Aufzeigen von deren Niederschlag in den Musikwerken.

An Dieter Schnebels Beitrag berührt zunächst sympathisch, daß er sein „affektives Erleben“ bei Bruckners *Dritter* in den Mittelpunkt rückt. Auch die Einführung von dreierlei „Klangcharakteren“ könnte vielleicht überzeugen als der Versuch, dem musikalischen Korrelat des Erlebens näherzukommen. Gegen Ende findet sich der Leser jedoch beim anderwärts schon genügend strapazierten „mystischen Lebensgefühl“ Bruckners wieder und bei der „tiefsten Intention des österreichischen Meisters [ . . . ] eben der Versöhnung“, anstatt daß wir mehr über das Lebensgefühl und die Intentionen erfahren, die Bruckners Musik in uns (*pars pro toto*: in Dieter Schnebel) weckt.

Michael Kopfermann breitet auf nicht weniger als 38 Seiten unzählige kombinatorische Verhältnisse von Takt- und Tongruppen aus dem Anfang der 8. *Sinfonie* aus. Das Unterfangen erinnert nicht wenig an den Versuch, den Offenbarungscharakter der Bibel anhand von Buchstaben-Kombinatorik zu beweisen. Der Kommentar eines Mathematikers würde vermutlich ungefähr so lauten. In genügend großen Systemen, die aus einer beschränkten Anzahl sich häufig wiederholender Elemente (z. B. Buchstaben oder Töne) bestehen, läßt sich unweigerlich eine praktisch unbegrenzte Anzahl von Regelmäßigkeiten auffinden. Die Bibel sagt es kürzer und prägnanter: Suchet, so werdet ihr finden . . .

Das anerkennenswerte Anliegen Norbert Naglers, die Verflochtenheit von Bruckners Kompositionsverfahren mit seiner psychischen Verfassung aufzuzeigen (in Naglers Sprache *Reflexionen zur Heteronomie kompositorischer Praxis* geheißt), erstickt im verbalen Wust eines auf weite Strecken unbewältigten Monumental-Vokabulars: Das eine Mal wird einem Desideratum „Abhilfe verschafft“ (S. 91), das andere Mal wird ein Desideratum „beim Namen genannt“ (S. 95); auf S. 91 geht es darum, der „Gefahr der Ontologisierung von Grenzerfahrungen zu invarianten Befindlichkeiten zu entkommen“, auf S. 95 erfahren wir, daß es „selbstevident (sein dürfte), daß die Leidensproblematik keiner invarianten Größe gleicht“. Neben modischen Ausdrücken wie „Diskurs“ oder „konkrete Subjektivität“ imponieren Vokabeln wie „Quinquennium“, „Skribifaces“ oder „Konkupiszenz“, die

den eifrigen Besuch eines klerikalen Gymnasiums vermuten lassen. Auf S. 102 beim „Sprechungsverhalten“ Bruckners angekommen, droht endgültig die Geduld zu reißen. Schade, daß Naglers im Grunde begrüßenswerter Impetus der Entmystifizierung sich derart in den eigenen verbalen Schützengräben totläuft.

Manfred Wagners Schlußbeitrag über *Die Nekrologe von 1896: rezeptionstiftend?* liefert habhaftes historisches Material zur Rekonstruktion der Entstehung der bekannten Bruckner-Klischees: Alle, alle sind sie 1896 schon da, angefangen bei der „kindlichen Ungeschicklichkeit“ über die „bodenscheuen Hosen“ bis hin zur „mystischen Devotion“. Das Fragezeichen im Titel könnte also ruhig gestrichen werden.

Das Werkverzeichnis, zusammengestellt von Rainer Riehn, enttäuscht insofern, als es neben Dingen von mäßigem Interesse wie Uraufführungsdaten und -dirigenten die Fassungen im Groben zwar nennt, dagegen aber kein Wort über die vorhandenen Editionen verliert. Damit wird dem Leser jede Hilfestellung im Dickicht von Fassungen und Ausgaben versagt, ein Verfahren, welches wahrhaftig nicht dazu angetan ist, einen mündigen Umgang des musikalischen Publikums mit Bruckners Werken und deren Fassungen zu fördern. Man bleibt fassungslos.  
(März 1983) Isolde Vetter

*Gustav Mahler Briefe. Neuauflage, erweitert und revidiert von Herta BLAUKOPF. Wien-Hamburg Paul Zsolnay Verlag 1982. 458 S. (Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft; ohne Bandzählung.)*

Nach ihrer Edition des Briefwechsels Mahler/Strauss legt Herta Blaukopf (die Herausgeberin der *Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft*) nun eine weitere Mahler-Briefausgabe vor. Es handelt sich um eine erweiterte Neuauflage der 1924 zum ersten Mal (unter der Herausgeberschaft Alma Mahlers) erschienenen und (bis auf einen reprographischen Nachdruck aus dem Jahre 1978) seit langem vergriffenen Briefe Gustav Mahlers. Ihre Bedeutung als eines der erstrangigen Instrumente der Mahlerforschung, die Tatsache ihres überlangen Vergriffenseins und die editorischen Mängel der Erstausgabe lassen diese Neupublikation vollauf gerechtfertigt erscheinen.

Der wesentliche Unterschied zur Erstausgabe liegt in der konsequenten – allerdings durch Datierungsprobleme erschwerten – chronologischen Anordnung, die an die Stelle der von Alma Mahler bevorzugten gemischten, nach Chronologie und Adressaten aufgeteilten Reihenfolge getreten ist. Darüberhinaus wurden die Briefftexte der Erstausgabe textkritisch revidiert (immerhin rund 200 der insgesamt 464 Briefe konnten mit den Autographen verglichen werden) und mit knappen, aber informativen Erläuterungen versehen (die Anmerkungen der Erstausgabe werden ebenfalls angeführt). Die Revision betrifft neben der Richtigstellung von Daten und Namen auch die Hinzufügung in der Erstausgabe ausgelassener Textabschnitte; so können die Briefe Mahlers an Anna von Mildenburg zum ersten Mal unverstümmelt eingesehen werden. Etwas verwirrend ist dabei der Gebrauch der eckigen Klammern, die sowohl die Herausgeberzusätze der Erstausgabe wie die der Neuauflage enthalten, ohne daß zwischen beiden unterschieden werden könnte.

Insgesamt 44 neue Briefe, die allerdings – soweit ich sehe – fast ausnahmslos schon an anderer, wenn auch teilweise entlegener Stelle publiziert worden sind, ergänzen die Neuauflage. (Nicht ganz einsichtig erscheint hier das Verfahren der Herausgeberin, nur bei jenen neuen Briefen, die ihr nicht im Autograph vorlagen, den Ort der Erstveröffentlichung anzuführen.) Ihre Aufnahme „dient allein dem Zweck, biographische Lücken zu schließen (besonders in den spärlich dokumentierten Jugendjahren), bisher unberücksichtigte Verbindungen (zum Beispiel mit Verlegern) anzudeuten und die Hintergründe von Mahlers Berufung an die Wiener Hofoper zu beleuchten“ (S. XII). Nicht aufgenommen wurden solche Briefe, die in den letzten Jahren in Buchform ediert worden sind (d. h. Mahlers Briefe an Alma, an holländische Freunde und an Richard Strauss).

Besonders hervorzuheben, weil von besonderem Gebrauchswert, sind schließlich die der Neuauflage beigegebenen Register: ein Verzeichnis der Adressaten (mit kurzen biographischen Mitteilungen), ein chronologisches Verzeichnis der Briefe (das auch die Briefnummern der Erstausgabe enthält), ein Personenregister und ein Register der erwähnten Werke (Mahlers eigener wie auch der anderer Komponisten). Einmal abgesehen von dem eigenen Reiz, den die chronologi-

sche Anordnung der Briefe als eine Art Autobiographie Mahlers auszuüben vermag, dürften es nicht zuletzt diese Register sein, die auch dem Besitzer der alten Ausgabe die Anschaffung der neuen erstrebenswert machen könnten.

(Dezember 1982)

Bernd Sponheuer

D 11 58, - 3-492-02747-4  
 HANS HEINRICH EGGBRECHT: *Die Musik Gustav Mahlers*. München-Zürich. Piper (1982). 305 S.

Ein Buch mit dem lapidaren Titel *Die Musik Gustav Mahlers* erweckt entweder unbestimmte oder – im Gegenteil – außerordentlich anspruchsvolle Erwartungen. Daß letztere gemeint sind, zeigt dessen erster Satz, in dem das „Suchen nach dem ‚Prinzip Mahler‘“ (S. 7) zum Gegenstand der Abhandlung erklärt wird. In methodischem Anschluß an frühere Arbeiten des Autors geht es um den „Versuch, durch die Form der Komposition zu ihrem Gehalt vorzudringen“, wobei – so das Vorwort – „die bewußte Einbeziehung des eigenen, subjektiven Erlebens und Erfahrens der Musik als Verstehenszugang, die Vertiefung in Mahlers eigene Äußerungen als Verstehenshilfe, die Auswertung der Mahler-Rezeption als Verstehensbeleg und der musikanalytische Befund als Verstehensbeweis“ (S. 9) herangezogen werden.

Ausgang und organisierendes Zentrum des Ganzen bildet die einläßliche Interpretation eines Mahlerschen Jugendbriefes, die im letzten Kapitel („Mahlers Begriff der ‚Welt‘“) resümeeartig verallgemeinernd wiederaufgegriffen wird. Zwischen diesen beiden Eckpunkten liegen sechs Kapitel, welche die aus der Brief-Interpretation hervorgehenden Leitbegriffe von Mahlers „Lebens- und Weltauffassung“ (S. 11) an seiner kompositorischen Verfahrensweise zu verifizieren suchen und in drei ausführlichen Einzelanalysen (der Posthornepisode der *Dritten*, des *Scherzos* der *Zweiten* und des *Oft denk' ich* aus den *Kindertotenliedern*) zu konkreter Entfaltung bringen. Der Grundgestus des Buches besteht deshalb in einem ständigen Hin und Her, einem Prozeß der Annäherung und wechselseitigen Erhellung zweier Ebenen: der von Mahlers eigenem Sprechen über Musik (das von Eggebrecht ohne große Umschweife interpretierend beim Wort genommen wird) und der einer analytischen Untersuchung seiner Musik selbst.

Als materialer Ansatzpunkt fungiert die nach außen hin wohl auffälligste Eigenart des Mahlerschen Komponierens, sein musikalisches Arbeiten mit vorgefundenem Material „unterhalb, vor und jenseits des Artifizialen“ wie aus dem „Bereich des Postartifizialen . . . , das heißt des artifizial schon Dagewesenen“ (S. 67), ein Verfahren, das Eggebrecht als „vokabulares Denken“ (S. 71) bezeichnet und als Fundament des „Prinzips Mahler“ in Anspruch nimmt. Liegt nämlich das Charakteristische solcher „Vokabeln“ (vom Vogelruf bis zum Ganztonschritt abwärts) in ihrer festen Verknüpfung von „syntaktischer Typizität“ (S. 67) und semantischer „Bezeichnungskraft“ (S. 68), so bilden gerade sie, die allerdings erst durch den artifizialen Kontext als solche hervortreten, „das adäquateste Mittel zum musikalisch deutlichen Abbilden der ‚Welt‘“ (S. 69), wie es Eggebrecht als „Mahlers gedankenmusikalische Intention“ (S. 20) zu erkennen glaubt.

Der so ins Zentrum gerückte Weltbegriff Mahlers umfaßt nach Eggebrechts Interpretation drei Momente: den negativen Begriff der Realitäts- oder Zivilisationswelt, das „Weltgetümmel“, dem korrespondierend der Begriff einer „anderen Welt“ gegenübergestellt wird, die symbolisch in der „von Menschenhand . . . unberührten Natur“ (S. 257) aufscheint und durch unverwässert religiöse Metaphern wie „dies Andere . . . , von dem wir nicht wissen und nie wissen werden, was es ist“ (S. 148), das „Unberührte und Zeitlose“, „das Versinken in die Wesentlichkeit“ (S. 257) umschrieben wird; drittens und gleichsam als Metabereich die „Innerlichkeitswelt“ der Kunst, die sich zwar den Gegensatz von „Realitäts-“ und „anderer Welt“ und die (vergeblichen) Versuche zur Lösung dieser „Weltendualität“ (S. 260) zu ihrem Gegenstand macht, dabei aber „selbst und insgesamt eine ‚andere Welt‘“ darstellt, „die nur der Innerlichkeit zugänglich ist und nur als Kunst Gestalt gewinnen kann“ (S. 260).

Was nun – vor dem Hintergrund dieses hier nur grob skizzierten (aber auch bei Eggebrecht nicht immer systematisch eindeutigen) Weltbegriffs – die „Besonderheit“ (S. 283) der Mahlerschen Musik und damit das eigentliche „Prinzip Mahler“ auszumachen scheint, ist ein Doppeltes: 1., daß Mahler die „Negativität der wirklichen Welt“ (S. 271), das Banale und Häßliche und das Leiden daran, – in der traditionellen Kunst eine gleichsam verschwiegene faktische Vorausset-

zung, die innerhalb der idealen ästhetischen Sphäre unausgesprochen bleibt – in die Werke selber hineinnimmt und so „von einer Voraussetzung und Verursachung zu einem Inhalt der Musik“ (S. 271) erhebt; und 2., daß eben das „vokabulare, gleichsam musikalisch umgangssprachliche Benennen der Wirklichkeit“ (S. 283) jenes kompositorische Verfahren darstellt, das den „Widerspruch der Welten“ (S. 272) musikalisch zu vergegenwärtigen vermag. Ein angemessenes Verstehen Mahlers bedeutet deshalb für Eggebrecht, den musikalischen Zusammenhang (die „Konstruktionslogik“) eines Werkes zugleich als semantisch-vokabularen (als Ausprägung einer „Imaginationslogik“, S. 86) zu begreifen, oder, wie es in einer zugespitzten Formulierung heißt, als „eine Art von Musik, zu der es gehört, daß sie – in Benennungsakten (um die Welt zu benennen, wie Mahler sie sieht) – mit Arten von Musik zu arbeiten vermag so wie die sonstige Musik mit Themen und Techniken“ (S. 197); beispielsweise im Trio der *Dritten*: „indem nun im Trio Posthornweise und Orchesterspiel miteinander abwechseln, ist es komponiert als Alternieren der beiden Musikarten, ein Dialogisieren zwischen der Naturklangmusik der Posthornweise, die das Andere benennt, und der Kunstmusik der gängigen Orchesterinstrumente, die die humoristische Wesenheit der Tierwelt repräsentieren“ (S. 191).

Es sind zugespitzte Formulierungen wie die eben zitierte, die – bei allem Respekt vor diesem mit großem Ernst und imponierender Intensität geschriebenen Buch – zum Widerspruch einladen. Zwei Punkte seien hier kurz berührt. Ganz zweifellos konstituiert das von Eggebrecht umfassend herausgearbeitete vokabulare Komponieren einen zentralen Bereich der Mahlerschen Musik, und doch scheinen Zweifel daran erlaubt, ob damit wirklich und ungeschmälert der volle Reichtum des Mahlerschen Komponierens – das wie kaum ein anderes dem identifizierenden Benennen entgegenkommt und sich doch der definitiven Festschreibung entzieht – auf den Begriff zu bringen sei. Auch die Mahlerschen „Vokabeln“, auch das „vor- oder jenseitskompositorisch wirkende“ (S. 163) Hornthema der *Dritten* wie die gleichsam subjektlose „Naturlaute-Musik“ (S. 154) der langsamen Einleitung der *Ersten* sind zunächst, wie Eggebrecht selber ausführt, artifizial komponierte Musik (und gerade seine analytische Beschreibung fördert ihr kunst-

volles Komponiert-Sein zutage), und die Frage muß erlaubt sein, ob es notwendig ist, den – gar nicht zu leugnenden – vokabularen Charakter solcher Stellen so weit gegen ihre – ebenfalls nicht zu leugnende – kompositorisch-strukturelle Stimmigkeit auszuspielen, daß es zu Formulierungen wie der folgenden kommen kann, in der die Dialektik von Form und Gehalt außer Kraft gesetzt zu sein scheint: „der Vorstellungszusammenhang“ sei „nur dort zu verwirklichen, wo die Autonomie der Form gebrochen ist und Form zu einer Funktion des Gehalts wird. Dieser, der Gehalt in dem, was er besagt, und das Gelingen oder Mißlingen seiner musikalischen Vermittlung, nicht die Stimmigkeit der Form, wird zum Kriterium des Urteils“ (S. 90, vgl. S. 38 und S. 197).

Ein zweiter Punkt betrifft die tendenzielle Enthistorisierung Mahlers, wie sie etwa in der durchaus ontologisch zu nennenden Deutung seines Weltbegriffs und seiner „Lebensbefindlichkeit“ (S. 11) oder in einer Charakterisierung seiner musikalischen Sprache, „die usurpatorisch, antitraditionell und ahistorisch Kultur benutzt, als wäre sie Natur“ (S. 289), zum Ausdruck kommt. Auch wenn Eggebrecht verschiedentlich auf Verbindungen Mahlers zur romantischen Ästhetik aufmerksam macht, hat es doch den Anschein, als würden die historischen Relationen der Mahlerschen Musik – zugunsten der systematischen Darstellung seines vokabularen Komponierens – zu sehr in den Hintergrund gedrängt, obwohl gerade hier die Vermutung naheliegt, daß nicht zuletzt Mahlers geschichtliche Position in der Spätphase der Gattung Symphonie und die damit zusammenhängende historische, aus der produktiven Anverwandlung der Gattungsgeschichte gewonnene Tiefendimension seines Komponierens für die überwältigende Beredtheit seiner Musik verantwortlich sind.

Der gesamte Inhalt von Eggebrechts Mahler-Buch ist damit keineswegs ausgeschöpft (insbesondere seine ästhetische Grundlegung und seine Auseinandersetzung mit Adorno verdienen eine ausführliche Diskussion). Und auch die kritischen Bemerkungen können hier nur Probleme andeuten, die nicht den Rang des Buches in Frage stellen, sondern – eben davon angeregt – zu erneuter Beschäftigung mit der Sache selbst – dem Werk Gustav Mahlers – hinlenken wollen. Was aber kann ein Buch über Musik mehr bewirken als das intensivierte und durch neue

Fragestellungen bereicherte Hören dessen, dem es sich verdankt?  
(Dezember 1982) Bernd Sponheuer

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

In seinen Gesprächen mit Robert Craft ist Strawinsky der Meinung, Straussens Opern seien für den zeitgenössischen Musiker gänzlich unwichtig. Besonders vernichtend ist sein Urteil über *Ariadne*. Dennoch hat sich gerade diese Oper als eines der wirkungsvollsten Resultate der Strauss-Hofmannsthalschen Zusammenarbeit erwiesen. Zu ihrem Publikumserfolg in den letzten Jahrzehnten hat sich eine ziemlich umfassende deutschsprachige und angelsächsische Sekundärliteratur gesellt, darunter die Arbeiten von Stiegele, Gräwe und Daviau/Buelow. Karen Forsyths Oxford-Studie schließt sich dieser Forschungskette an, legt jedoch den Akzent auf die Untersuchung der verwickelten Entstehungsgeschichte der zwei Versionen von 1912 und 1916 und deren Auswirkungen auf die Bedeutung der Oper. Mit Recht behauptet die Autorin, man könne nur mittels eines entstellungsgeschichtlichen Ansatzes den Ungereimtheiten, den Widersprüchen und schließlich den verschiedenen, die Kohärenz des Werkes gefährdenden Bedeutungsebenen auf den Grund kommen. Das einfache Divertissement, als „Zwischenarbeit“ und „Spielerei“ konzipiert, mit dem Hofmannsthal und Strauss sich bei Max Reinhardt für seine Hilfe bei der Dresdner Uraufführung des *Rosenkavaliers* zu bedanken gedachten, entwickelte sich zu einem erheblich komplizierteren Gebilde.

In den ersten drei Kapiteln ihrer Studie untersucht Forsyth das Zustandekommen der *Ariadne* von 1912 und deren historische Vorbilder, die Entstehung des Textbuches auf der Basis von Hofmannsthals Szenarium und Notizen (beide werden der Studie im Anhang beigelegt) und die seiner musikalischen Gestaltung. Mit den dabei gewonnenen Erkenntnissen werden dann im vierten Kapitel die gängigen *Ariadne*-Interpretationen kommentiert und korrigiert, wobei Forsyth ausdrücklich betont, es sei von besonderer Wichtigkeit, die zwei Versionen auseinanderzuhalten; „denn die Entstehung war nicht die

logische Verwirklichung einer einzigen Idee, sondern eine Geschichte von andauernden Verschiebungen und Umstellungen“. Das wird auch im fünften Kapitel in der Analyse des Vorspiels anschaulich dargestellt.

Die ursprüngliche Anlehnung an die Molièresche *comédie-ballet*-Form und die geistreiche Verquickung von *opera seria* und *opera buffa* war von großer Einfachheit, und es zeigte sich alsbald, daß die Wiederbelebung barocker Formen Hofmannsthal nicht genügend Spielraum für seine lyrische Ader bieten konnte. Forsyths gründlicher Vergleich des Textbuches mit dem Szenarium und den Notizen, die ihm zugrunde liegen, macht dies besonders deutlich. Die Behauptung, Hofmannsthal habe die barocke Allegorie des Szenariums in ein lyrisches Drama umwandeln wollen, ist mehr als plausibel. Daraus lassen sich die widersprüchlichen Charakterzüge der Protagonisten Bacchus und Ariadne erklären, aber auch die eher lyrische Gestaltung der *commedia dell'arte*-Figuren. Anhand der Rolle der Zerbinetta zeigt Forsyth auch, zu welchem Grad die zwischen Textdichter und Komponist herrschende Uneinigkeit reichte, denn Strauss schuf in ihr musikalisch eine komplexe und interessante Gegenspielerin zu Ariadne, die der Textdichter in diesem Ausmaß eigentlich nicht beabsichtigt hatte.

Auf Grund ihrer Einsichten, ihres gründlichen Quellenstudiums und ihrer berechtigten Kritik an gewissen Aspekten des Werkes sollte Forsyths Studie zur Pflichtlektüre nicht nur derer werden, die sich mit dieser manchmal rätselhaften Oper beschäftigen, sondern darüber hinaus aller derjenigen, die sich für die zuweilen problematische Zusammenarbeit zwischen Strauss und Hofmannsthal interessieren.

(Januar 1983)

Alfred Clayton

C-21

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

Das deutschsprachige Kunstlied hat in den letzten Jahren gerade in der englischen Musikforschung ein wachsendes Interesse gefunden. Nicht selten wird trotz der Fremdsprachigkeit das Ver-

hältnis von Text und Musik hier sogar eingehender (und unbefangener) untersucht als in deutschen Darstellungen. Aus England kamen auf diese Weise, etwa durch Sams' Darstellung von Schumanns Chiffren-System, mehrfach Impulse für die Liedforschung. Auch die bislang umfassendste Untersuchung des umfangreichen Liedwerks von Othmar Schoeck stammt von einem Engländer. Obwohl sich Derrick Puffett mit seiner Oxforder Dissertation von 1976 primär an ein englisches Publikum wendet, für das der schweizerische Komponist noch fast unbekannt ist, vermittelt er auch dem Eingeweihten einen gründlichen Überblick.

Bei jedem von Schoecks fünfzehn Liedzyklen (die Liedsammlungen vor dem Lenau-Zyklus *Elegie* werden nur summarisch behandelt) werden nacheinander Werkgeschichte, Textgehalt, zyklischer Charakter sowie zugrundeliegende Kompositionstechniken beschrieben und analysiert. Der größte Raum ist mit zahlreichen Notenbeispielen den bisher vernachlässigten Schaffensphasen Schoecks, den reifen Werken der zwanziger und dreißiger Jahre und dem insgesamt als künstlerisch schwächer eingeschätzten Spätwerk gewidmet. Aus der Analyse der Einzelwerke kommt Puffett zu übergreifenden Ergebnissen, so, wenn er Schoecks Festhalten an Grundthemen der deutschen Frühromantik (Sehnsucht nach Vergangenheit, Natur und Tod) konstatiert oder den autobiografischen Charakter gerade der künstlerisch wertvollsten Zyklen hervorhebt. *Lebendig begraben*, der Titel seines bedeutenden Keller-Zyklus, könne geradezu als Motto über Schoecks Leben und Werk stehen. Der Einsamkeit des Menschen Schoeck, der die moderne Welt ablehnte und sich von seiner Umwelt isolierte, der tagsüber schlief und nachts arbeitete, entsprach der künstlerische Rückzug des Komponisten Schoeck auf das 19. Jahrhundert.

Dennoch suchte Puffett gerade bei diesem musikalischen Traditionalisten, ähnlich wie Schönberg bei seiner Verteidigung von Brahms, nach „fortschrittlichen“ Elementen. Er fand sie in der Kompositionstechnik. Im Vordergrund stehen deshalb Analysen, in denen die vielfältige Weiterentwicklung der Ostinato-Technik Hugo Wolfs, die Erneuerung der Harmonik innerhalb eines tonalen Rahmens (S. 171f.), die thematische Transformation von Rhythmen (S. 193ff.) sowie der reihenartige Einsatz von Akkordfolgen

(S. 229ff.) belegt wird. Seine „Entdeckungen“ – meist in einen neuen Zusammenhang gestellte traditionelle Elemente – führte der analyse- und fortschrittsfeindliche Komponist jedoch nie systematisch weiter, so daß sein Gesamtwerk durch eine Entwicklung in Stilbrüchen und Kontrasten, durch den beständigen Wechsel von technischem Fortschritt und Rücknahme gekennzeichnet ist. Einige von Schoecks interessantesten Werken entstanden charakteristischerweise als Parodien neuer Musik (S. 380).

Obwohl der Autor neben Verfahren der rhythmischen Variation, neben der Verwendung von Motto-Themen und der Tendenz zur Einsätzigkeit vor allem die Dramaturgie als zyklisches Formungsprinzip hervorhebt und die große Bedeutung des Textausdrucks betont (S. 324), gerät gegenüber der Kompositionstechnik die Untersuchung der Beziehungen von Text und Musik allzusehr in den Hintergrund. Selten werden die Bezüge zwischen beiden Bereichen so deutlich dargestellt wie etwa beim Lenau-Zyklus *Notturmo*, wo der semantische Gehalt der Musik, ihre „Technik der Illusion“ überzeugend herausgearbeitet ist. Auch der wohl zu Recht behauptete autobiografische Charakter der Werke wird nur angedeutet. Hier öffnet sich Raum für künftige Forschungen. So wäre etwa auch dem Widerspruch nachzugehen, daß einerseits nach Aussage des Komponisten weder der Konzertsaal noch die Kirche der geeignete Aufführungsort für seine Liedzyklen sei, er andererseits aber so häufig eine Orchesterbesetzung wählte. Die These des Autors, daß Schoeck die großen Klavierlied-Zyklen Beethovens, Schuberts und Schumanns als Modelle verwendet hat – eine These, die er allein aus der formalen Ähnlichkeit herleitet –, wäre entsprechend zu modifizieren.

Selbst auf 480 Seiten lassen sich manche wesentlichen Fragen zu Schoecks Liedwerk nur andeuten. Daß der Autor diese Fragen, etwa nach dem Zusammenhang von Leben und Kunst, nach der Bedeutung der Textwahl und der Semantik des Musikalischen, überhaupt gestellt hat, daß er sich sowohl um differenzierte Einzeluntersuchungen und -wertungen wie auch um die übergreifenden Zusammenhänge bemüht hat, ist ein wichtiges Verdienst. Zur weiteren Beschäftigung mit Schoeck, der damit erstmals aus einem nationalen in einen europäischen Kontext gerückt wurde, lädt der Anhang ein, der eine Chronologie der frühen Lieder sowie eine Auf-

stellung von Gedichten, die auch von anderen Komponisten vertont wurden, enthält.

(Januar 1983) Albrecht Dümling

*Musical Instrument Collections. Catalogues and cognate literature. Hrsg. von James COOVER. Detroit: Information Coordinators 1981 464 S. (Detroit Studies in Music Bibliography 47.)*

Eine sehr nützliche Dokumentation ist anzuzeigen: James Coover hat nicht nur die Kataloge öffentlicher und privater Instrumentensammlungen bzw. die diese Sammlungen betreffende Literatur zusammengestellt, er verzeichnet darüber hinaus die Schriften zu Sonderausstellungen innerhalb und außerhalb der Museen, zum Beispiel zu den Weltausstellungen in Paris. Selbst unscheinbare Publikationen der Museen sowie kleine Berichte in Zeitschriften, die nicht auf Musik spezialisiert sind, werden prinzipiell berücksichtigt. Wo keine anderen bibliographischen Hilfsmittel zur Verfügung stehen, weist Coover auch Fundorte nach. Sehr wichtig ist es ferner, daß er einen Ansatz zur Auswertung von Auktionskatalogen macht – ein bisher weitgehend unbearbeitetes Gebiet.

In diesem Zusammenhang sollten in einer Neuauflage auch Intelligenzblätter sowie Nachlaßverzeichnisse aus der biographischen Literatur über Musiker ausgewertet werden. In dem Teil über private Sammlungen sind naturgemäß viele verzeichnet, die in dieser Form nicht mehr existieren. Verdienstvoll ist dabei die Berücksichtigung von Gebrauchssammlungen, das heißt der Nachweis von alten Inventaren, auch wenn über den Verbleib der Instrumente nichts bekannt ist. Zum Teil wird der Weg nachgezeichnet, den die Instrumente aus Privatsammlungen nach deren Auflösung nahmen. Allerdings hat Coover die Publikationen, die sich speziell mit der Geschichte der Sammlungen befassen, ausgeklammert, mit dem sicher berechtigten Hinweis, daß dieses Thema in der übrigen Literatur genügend behandelt sei. Umgekehrt dürften jedoch in Schriften zur Geschichte der Museen auch Informationen zu den Instrumenten enthalten sein. Wenn übrigens Coover eine standardisierte Form der Museumskataloge fordert (S. 11), so kann das nach Ansicht vieler Museumsleute nur für einen Teil der Informationen gelten; schon die Unmöglich-

keit umfassender Beschreibungen erfordert eine individuelle Auswahl.

Die Bibliographie ist übersichtlich gegliedert und mit verschiedenen Hilfsmitteln zur besseren Orientierung ausgestattet. Der erste Teil verzeichnet öffentliche Sammlungen und zeitlich begrenzte Ausstellungen alphabetisch nach Orten, der zweite – auf gelblichem Papier gedruckte – nennt private Sammlungen, geordnet nach Besitzernamen. Hinzu kommen zahlreiche Querverweise, ein allgemeines Register und solche, die Inventare vor 1825, Ausstellungen außerhalb der Museen und Auktionatoren verzeichnen.

Der Redaktionsschluß wird nicht ausdrücklich erwähnt, scheint aber bei 1977 zu liegen. Einige Hinweise betreffen auch noch das Jahr 1979. Der Vollständigkeitsgrad der Bibliographie ist, gemessen an den Schwierigkeiten der Quellenlage, offensichtlich hoch. Lücken sind wohl vor allem bei den peripheren Zeitschriften vorhanden, von Auktionskatalogen einmal abgesehen. Der Autor stellt im Vorwort eine Ergänzung seiner verdienstvollen Arbeit in Aussicht und bittet um Mithilfe.

(März 1983)

Dieter Krickeberg

*URI TOEPLITZ: Die Holzbläser in der Musik Mozarts und ihr Verhältnis zur Tonartwahl. Baden-Baden. Valentin Koerner 1978. 223 S. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 62.)*

Die Arbeit hat eine lange Entstehungsgeschichte. Der Verfasser, der 1934 seine Studien in Bonn abbrechen mußte und 1936 Flötist im Israel Philharmonic Orchestra wurde, kehrte nach einem ganzen Leben als Berufsmusiker zur Wissenschaft zurück und promovierte 1978 mit der vorliegenden Studie an der Universität Tel Aviv. Die Umstände finden auch im Buch selbst ihren Niederschlag, einerseits in der Methodik und Fragestellung, die in frühere Zeiten zurückreicht, andererseits in der großen musikalischen Erfahrung und Repertoirekenntnis, die Uri Toepnitz bei seiner Arbeit zugute kam.

Als Voraussetzung gilt Toepnitz, daß mit schwindender Generalbaßpraxis die Bläser zunehmend an Bedeutung gewinnen (S. 9). Ob die zeitliche Überlagerung auf einen kausalen Zusammenhang schließen läßt, dürfte heute freilich

mehr als zweifelhaft sein. Toepnitz hat aber eine andere Frage vor Augen, nämlich die nach Tonartwahl und Bläserbesetzung. Diesem Bezug geht der Autor zunächst einzeln für jede Gattung von Sinfonie über Serenade bis zur Oper nach. Toepnitz gibt dabei eine Reihe wertvoller Hinweise und faßt die wichtigsten Kriterien und Beobachtungen in einem anschließenden Kapitel über „Mozart und die Klarinette“ nochmals zusammen.

Eine Erschwernis für den Leser ist, daß Toepnitz im ehrenwerten Bestreben, möglichst viel gelesene Literatur nachzuweisen, die Darstellung mit sehr viel peripherem Material belastet, das nichts zur Fragestellung beiträgt, und daß er zudem den Anspruch hat, auch noch andere Probleme nebenbei zu erledigen wie beispielsweise jenes um die Echtheit von KV 271i. Dafür fehlt auf der anderen Seite fast ganz die Auseinandersetzung mit den bau- und spieltechnischen Gegebenheiten der Blasinstrumente im 18. Jahrhundert. Hier wäre eigentlich erst eine Basis zu schaffen gewesen, deren Fehlen sich besonders störend im Falle des Bassethorns bemerkbar macht. Der anderen Notwendigkeit, die Fragen auch auf dem Hintergrund von Komposition und Satzstruktur zu verfolgen, stellt sich Toepnitz bewußt und manchmal erfrischend respektlos. Es gelingt ihm aber doch nur selten, über schulmäßige Kategorien der Formenlehre hinauszukommen. So bleibt bei mir zuletzt der etwas unbefriedigende Eindruck, daß vieles angesprochen und wenig wirklich durchdrungen ist.

(Mai 1984)

Manfred Hermann Schmid

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

Anzuzeigen ist eine Spezialmonographie des wohl angesehensten deutschsprachigen Akustikers über die *Physik der Geige*. Schon der Titel läßt vermuten, daß eine musikwissenschaftliche Fachzeitschrift kaum der Ort für eine angemessene Rezension sein kann. Die Arbeit ist dreiteilig, zunächst wird der Streichvorgang, dann der Instrumentenkörper und schließlich der abgestrahlte Schall im Raum untersucht, eine Reihenfolge, die ganz offensichtlich kausal aber nicht rückwirkungsfrei ist. Behandelt werden u. a. so spezielle Themen wie: Prinzip der Selbsterregung durch

trockene Reibung, die gestrichene Saite als freie und erzwungene Schwingung, Torsionswellen in der Saite, die (sehr eigenwillig anmutenden) Schwingungsformen des Cello- und Geigensteiges, der Corpus als System mit wenigen Freiheitsgraden oder als Kombination schwingender Kontinua, tatsächlich (holographisch) beobachtbare Eigenschwingungen, Abstrahlungsvorgänge bei unterschiedlich großen Wellenlängen sowie Impulsantworten verschieden geformter Räume, wobei für die raumakustischen Probleme auf die einschlägige Arbeit von Lothar Cremer und H. A. Müller verwiesen wird.

Das Buch stützt sich nicht unwesentlich auf eine Reihe von bisher kaum oder wenig beachteten Examensarbeiten und Dissertationen der Technischen Universität Berlin und es ist sicherlich verdienstvoll, diesen Wissensfundus nun greifbar in die internationale Spezialliteratur über die Akustik der Geige zu integrieren, zumal es Cremer an einigen Stellen auch gelingt, „einigen Mythen (des Geigenbaus) die Berechtigung zu versagen“ (S. 18). Trotzdem ist zu fragen, für wen dieses Buch geschrieben wurde. Da die Rezeption von Streicherklängen (mangels geeigneter Literatur) nicht eigens behandelt wurde und die Klangfarbe historischer Instrumente nur am Rande berührt wird, ergibt sich aus musikpsychologischer bzw. musikwissenschaftlicher Sicht kein unmittelbarer, interessanter Anknüpfungspunkt.

Daß naturwissenschaftlich interessierte Geigenbauer mit Gewinn zu diesem Buch greifen, halte ich aus zwei Gründen für wenig wahrscheinlich zum einen sind zahlreiche Kapitel für sie schlicht nicht lesbar, und zum anderen fand ich – trotz entsprechender Verheißungen im Vorwort – kaum greifbare Ergebnisse, die sich unmittelbar im Geigenbau niederschlagen könnten. Bleibt als nennenswerte Lesergruppe eigentlich nur der geigespielende Physiker, der sicherlich mit Verblüffung feststellen wird, wie schwierig es ist, mit modernsten naturwissenschaftlichen Mitteln das Verhalten eines zusammengeleimten Holzstückes vollständig zu beschreiben und wieviel Detailprobleme noch immer ungelöst sind. Da der behandelte Gegenstand an sich sehr spannend ist, sollten sich Autor und Verlag fragen, warum in Deutschland so faszinierende und allgemeinverständliche Bücher wie das von Arthur H. Benade nicht möglich sind.

(Januar 1983) Klaus-Ernst Behne

Alica ELSCHÉKOVÁ (Hrsg.) *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*. Bratislava. Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften 1981 304 S., zahlreiche Notenbeisp.

Beim Vorstellen dieses Bandes stellt sich vor allem die Frage nach der Opportunität einer Veröffentlichung von Forschungsbeiträgen, die schon gut fünfzehn Jahre vorher bzw. in den Mittsechzigern erarbeitet und vorgelegt worden waren. Das nähere Eingehen auf die einzelnen, in diesem Buche zusammengefaßten Studien, führt jedoch entschieden zu der Einsicht, daß interessierten Fachkreisen Wesentliches vorenthalten geblieben wäre, hätte Alica Elscheková die Herausgabe dieser Studiensammlung nicht doch noch erreicht. Denn es sind wohlbekannte und z. T. stark individuell geprägte Forscherpersönlichkeiten (von denen einige nicht mehr unter uns weilen, weshalb ihre hier postum veröffentlichten Beiträge an Bedeutung und Interesse gewinnen), die hier ihre Ergebnisse über Einzelaspekte ihrer jeweiligen Volksmusiken eingebracht haben.

Mit wenigen Ausnahmen drängt sich allerdings der Eindruck auf, als wäre die Einbindung der so verschiedenartigen Referate in das Gesamtthema „Schichtung volksmusikalischer Erscheinungen im Karpaten- und Balkanraum“ nachträglich erfolgt, das Hervorheben jeweiliger thematischer Gemeinsamkeiten und die Zuordnung der Beiträge in die Kapitel-Bereiche: „Stilschichten und Liedgattungen“, „Dialogische Gesänge“, „Vokale Mehrstimmigkeit“, und „Volksmusikinstrumente“ erscheint dem Leser eher als eine geschickte systematische Gliederung vorhandener Manuskripte durch die Herausgeberin denn als logische Aufeinanderfolge von gezielt im voraus ausgearbeiteten Referaten über die gewiß vielseitigen Paletten des einen gegebenen Themas. Indirekt wird diese Vermutung bestätigt, wenn man die Worte der Herausgeberin im Vorwort liest: „In den meisten Beiträgen beschränken sich die Verfasser bei der Materialerschließung und -deutung auf den regionalen und nationalkulturellen Rahmen. Zwischenethnische Beziehungen werden nur angedeutet, Parallelen nur teilweise in die Untersuchungen mit einbezogen“

Dennoch sind wir Alica Elscheková dankbar, daß sie uns so wichtige Beiträge wie die von Karel Vetterl, Jaromir Gelnar, Cvjetko Rihtman, Raina Katzarowa, Volodymyr Hoschowskyj u. v. a.

hier vorgelegt hat. Dazu kommen aber auch noch durchaus Referate, die einen absoluten und direkten Bezug zum Rahmenthema aufweisen und, im Gegensatz zu obigem Vorwort-Zitat, grenzüberschreitende Übersichten bieten und daher besonders hervorzuheben sind; so der Beitrag Oskár Elscheks über *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*, das Referat von Alica Elscheková über *Vergleichende typologische Analysen der vokalen Mehrstimmigkeit in den Karpaten und auf dem Balkan* und Ivan Mačaks *Stratigraphie der Volks-Streichinstrumente im Karpatengebiet und auf dem Balkan*.

Es würde gewiß den Rahmen dieser Besprechung sprengen, ginge der Rezensent auf die einzelnen Beiträge jeweils ein. Vielleicht die Bemerkung, daß der Artikel über das „Häulit“ in den rumänischen Südkarpaten von Corneliu Georgescu (der in seinen Hauptzügen schon in der *Revista de etnografie și folclor*, București, 11 (1966), S. 371–385, erschienen war) eine Gattung bzw. eine Stileigenheit behandelt und, demnach gewertet, in das erste Kapitel verwiesen hätte werden müssen; die „dialoghafte“ Ausführung ist nur eine von mehreren Erscheinungsformen – und nicht die bedeutsamste.

Es bleibt zu hoffen, daß die gegebene Forschungsmotivation für die Gemeinsamkeiten der karpato-balkanischen Volkskulturen (siehe den programmatischen Einführungsbeitrag von Ján Mjartan) bei den einzelnen Forschern bewußt in den Vordergrund rückt und daß in den hoffentlich folgenden (!) Beitragsbänden aufschlußreichere, enge Regionalsichten sprengende Referate zum Abdruck gelangen können. Nicht beschlossen seien diese Zeilen, bevor nicht einer für dieses Vorhaben sehr wichtigen und ebenfalls von der Slowakischen Akademie edierten Dokumentationsgrundlage gedacht werde: nämlich der seit 1966 erscheinenden *Musikethnologischen Jahresbibliographie Europas*.

(Januar 1983)

Gottfried Habenicht

*Echternacher Sakramentar und Antiphonar. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift 1946 aus dem Besitz der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt. Band 1 · Faksimile. 278 fol. ; Band 2. Kommentar 236 S., Indizes, Tafeln. Graz Aka-*

*demische Druck- und Verlagsanstalt 1982, 'Publications Nationales' des Großherzogtums Luxemburg 1982 (Codices selecti 74.74\*)*

PAUL ULVELING: *Essai historique et musicologique comparé sur le vocabulaire musical, son écriture mélodique et rythmique [sic] jusqu' à l'époque du plain-chant, suivi d'un commentaire introductif au Sacramentaire et Antiphonaire d'Echternach, Graz-Luxemburg 1982. 596 S.*

Daß allein Neumenhandschriften aus St. Gallen die authentische Version „des“ römischen Chorals repräsentieren, ist seit Peter Wagner schon häufig in Zweifel gezogen worden. Auch die vorherrschende Sichtweise, daß diese hochdifferenzierte Notation den zeitlichen Ausgangspunkt für die frühdeutsche Neumenschrift bildet, verdient – nicht zuletzt angesichts Stäbleins These einer archaischen deutsch-französischen Neumenschrift – eine Überprüfung. Dennoch hat die bisherige Choralforschung, die französische insbesondere, stets den St. Galler Denkmälern eine zentrale Stellung eingeräumt: angefangen bei den bahnbrechenden Editionen der *Paléographie musicale* seit der Jahrhundertwende über die Forschungen der Sémiologie um Eugène Cardine bis hin zur Herausgabe des *Graduale Triplex*, 1979. Über all dem wurde die Erforschung anderer frühdeutscher Neumenschriften weitgehend vernachlässigt.

In Faksimile lagen bisher nur drei frühdeutsche Handschriften vor: der 1963 von Zoltán Falvy / László Mezey edierte Codex Albensis (Graz-Budapest; Hans Zotter, *Bibliographie faksimilierter Handschriften*, Graz 1976: Nr. 177), das Antiphonar von St. Peter (Zotter Nr. 619) sowie das Plenarmissale von Gnesen mit seinem äußerst ertragreichen Kommentarband (*Missale Plenarium, Bibl. capit. Gnesnensis Ms 149. Musicological and Philological Analyses by Krzysztof Biegański and Jerzy Woronczak*, Warschau – Graz 1972; *Antiquitates musicae in Polonia XI und XII*). Alle drei Editionen sind der Initiative bzw. Mitarbeit der Akademischen Druck- und Verlagsanstalt Graz zu verdanken. In deren einzigartiger Reihe *Codices selecti* erschien jetzt als 74. Band, diesmal in Zusammenarbeit mit den *Publications nationales* des Großherzogtums Luxemburg, das Echternacher Sakramentar-Graduale (Im folgenden als *EPT* abgekürzt; vgl. *Graduel critique* II, 1961). Es ist die vierte Handschrift aus dem Skriptorium Echternach, die – nach bisher drei Evangeliiaren (Zotter Nr.

147, 381, 563) – nun als Faksimile vorliegt. Ihr herausragender Wert vor allem auch für die Choral- und im engeren Sinne Neumenforschung liegt darin, daß sie in ihren Gesängen eine gegenüber der St. Gallener Tradition (zu der auch die oben genannten Salzburger und Gnesener Quellen gehören) eigenständige Neumenversion repräsentiert. Das Echternacher Graduale ist für Paläographie und Semiologie eine wichtige Vergleichshandschrift.

Zunächst eine Übersicht des Kommentarbandes: Kurt Staub, Leiter der Darmstädter Handschriftenabteilung, versteht seine „Kodikologische Einführung“ zu *EPT* (S. 1–20) als „Zusammenfassung“ der „vielseitigen, präzisen und punktuellen Forschung seit dem 19. Jahrhundert“ (S. 20). Diese Zusammenschau der Forschungsergebnisse besticht durch Konzentration und Anschaulichkeit, nach einleitenden Informationen zur Entwicklung von Kloster und Skriptorium Echternach stellt Staub übersichtlich Lagenanordnung, Linierung etc. sowie die sieben Schreiberhände dar. Für die Beschäftigung mit den Gesängen sind die detaillierten Beobachtungen zur Textschrift wichtig, durch die Staub die bisherigen paläographischen Einordnungen (Chroust, Knaus, Nordenfalk) ergänzt. Hinsichtlich der Geschichte von *EPT*, des Zeitpunkts ihres Verkaufs verzichtet er – anders als Ulveling – auf Hypothesen und beschränkt sich darauf, mögliche Zwischenbesitzer (Jean Baptiste Maugérard, Michael Klotten, Gerhard Graach) zu nennen.

Im Zentrum von Franz Unterkirchers „Liturgiegeschichtlicher Einführung“ (S. 171–237) steht die detaillierte Inhaltsangabe des Darmstädter Codex (S. 178–188; vgl. S. 12f.), ergänzt durch Initienverzeichnisse zu den Sakramentar-Abschnitten der Handschrift (mit Belegangaben. Jean Deshusses, 1971 etc.), sämtliche Orationen, Präfationen wie Apologien werden dadurch für zukünftige Quellenvergleiche erschlossen. Hilfreich für die – zukünftig zu leistende – kalendarrisch-liturgische Einordnung von *EPT* ist die Zusammenstellung des „Kalenders (Heiligenfeste)“ (S. 189f.): Denn wenn *EPT*, was kunsthistorische Indizien annehmen lassen, Produkt der lothringischen Mischobervanz (Gorzer Reform) ist, so wäre *EPT* auch liturgisch ein Zeugnis dieser Reformtradition. Im Lichte der liturgischen Gegensätze zwischen Gorze und Cluny verdient *EPT* – gemeinsam mit der zweiten

erhaltenen Echternacher Gesangshandschrift, dem Tropar-Graduale Paris, B. N. lat 10 510 – eine detaillierte Einordnung. (Vgl. etwa den Kommentarband zum oben genannten Gnesener Missale oder Nordenfalks Typen- und Variantenvergleiche zum Codex Caesaraeus Upsaliensis.)

So weist die Reihe der „Listes alleluatiques“, der Alleluiaverse der Sonntage nach Pfingsten (vgl. Michel Huglo in Festschrift Husmann 1970, S. 219ff.) in *EPT* (erster Vers, fol. 166 *Domine deus*) auf die Zugehörigkeit zu „tous les manuscrits allemands sauf ceux de la Rhénanie“ (Huglo, S. 226). Das Tropar-Graduale (Paris 10510 im *Corpus troporum*) dagegen zählt hinsichtlich des Tropars zur nordfranzösisch-englischen Gruppe (89% Repertoire-Übereinstimmung), zu diesem Ergebnis kam David Hiley in seiner Studie *Some observations on the interrelationship between trope repertoires (Research on Tropes. Proceedings of a symposium, 1981. Ed. Gunilla Iversen, Stockholm 1983, S. 29–37)*. Schließlich machen auch paläographische Unterschiede und Varianten in der Neumenschrift beider Manuskripte eingehende Vergleiche notwendig.

Die gewichtige Mitte, fast die Hälfte des Kommentarbandes, nimmt der „Commentaire historique et musicologique“ (S. 21–169) von Paul Ulveling ein. Mit dem Engagement des Luxemburgers („Ce qui nous tient à coeur avant tout, c'est le sort de notre Sacramentaire-Antiphonaire d'Echternach“, S. 66) beschreibt er im ersten Teil: „Echternach. Naissance et mort d'une abbaye et de sa bibliothèque“ (S. 25–99, Planche I–V). Durchweg auf die zahlreiche ältere historische und paläographische Literatur gestützt, vermittelt Ulveling dem geduldligen Leser ein breit dokumentiertes, lebendiges Bild der Echternacher Bibliotheksgeschichte. In liebenswürdiger Weitschweifigkeit („... ceci est une autre histoire. Avant de la raconter . . .“, S. 62) schildert er u. a. das Schicksal der Echternacher Basilika im Revolutionszeitalter, ihre Verwendung als Fayencerie und Vorratskeller Amüsant zu lesen sind die Passagen über die zweifelhaften Methoden des „vol organisé“ (S. 53) für die ehrwürdige Pariser Bibliothèque nationale; oder über den Baron Hüpsch (S. 89ff.), in dessen Besitz *EPT* 1802 gelangte: Von Geburt bürgerlich, verlieh sich dieser kurzerhand den Titel „Freiherr von Hüpsch-Lontzen zu Krickelshausen“, fingierte den „Historischen und Pragmatischen Beweis“

seiner Verdienste als Wissenschaftler und Künstler und war allen Ernstes davon überzeugt, unter den Europäischen Geistesgrößen den zweiten Platz hinter Leibniz einzunehmen. Seine umfangreiche Handschriftensammlung, testamentarisch ursprünglich für eine „ewige Stiftung“ („Musée Hüpsch“) in Köln bestimmt, wurde nach Unstimmigkeiten zwischen Baron und Stadtverwaltung schließlich dem Landgrafen von Hessen-Darmstadt vermacht. Überzeugen können die von Ulveling zusammengetragenen Argumente und Belege (S. 43–79), wonach *EPT* bereits vor der Säkularisation (1794) verkauft worden sein muß. (Hilfreich für den Nachvollzug wäre allerdings eine Zusammenfassung der Ergebnisse.)

Im zweiten Teil seiner Ausführungen handelt Ulveling „Du manuscrit“ (S. 101–169, Planches VII–XXII, Index der Gesänge sowie Bibliographie). Im „Index Alphabeticus Cantuum“, S. 147–160, wäre mindestens ebenso wichtig wie das durch Klammer angezeigte Fehlen von Psalm bzw. Vers die Information, ob der jeweilige Gesang bei wiederholtem Auftreten neumiert oder nur als Initium geschrieben ist (Asteriscus oder n. n. = nicht neumiert/non noté). Zu ergänzen sind die Initien der Responsorien und Antiphonen (n. n.), die zwischen die Orationen des „Ad commendationem animae“ (fol. 265'–270) eingefügt sind. R. *Subvenite sancti dei* etc. (Ein Vergleich mit den Quellen des *Corpus Antiphonarium Officii*, 1963ff. ergibt eine große Nähe zum Antiphonar Hartkers, *CAO* II, 720 – Off. mort., Tagzeiten – sowie zum Antiphonar aus Monza, *CAO* I, 415–17 – *Quando ponitur in sepulchrum*.)

Überschneidungen mit den Beiträgen von Staub und Unterkircher sind nicht vermieden (Datierung, Inhalt, Paläographie). Ärgerlich ist, daß Ulveling ein wichtiges Ergebnis Unterkirchers (vgl. S. 177) nicht zur Kenntnis nimmt und das „C“ in *EPT*, fol. 255, unbekümmert als Initiale von Konrad II. deutet (S. 107ff.).

Wichtig dagegen – und sei es vor allem durch die Herausforderung zu kritischer Auseinandersetzung – ist der Abschnitt über die Echternacher Neumenschrift (S. 128–146). Ulveling widerlegt die Annahme einer archaischen Torculus-Form und zeigt die Nähe der Echternacher Neumenschrift zu der (?) Gregorianiküberlieferung auf. Er kommt dann für die graphisch differenzierten Neumen Pes, Clivis und Torculus zu interessanten semiologischen Ergebnissen: Die

Entscheidung des Neumatoren für das jeweils „kurze“ oder „lange“ Zeichen sei ad libitum, beruhe im wesentlichen auf Indifferenz (S. 140 et al.); neben der rhythmischen mögen die „langen“ Neumenformen auch eine diastematische Funktion gehabt haben. (Anregende Thesen, die jedoch einer kritischen Überprüfung kaum standhalten.) Eine Tafel der Echternacher Neumen beschließt den zweiten Teil von Ulvelings „Commentaire historique“.

Der Kommentarbeitrag Ulvelings entspricht wörtlich zwei Kapiteln aus einer größeren Veröffentlichung des Verfassers, die gemeinsam mit der Faksimileausgabe erschien: *Essai historique et musicologique comparé*. Ein Werk von knapp 600 Seiten, geschrieben „dans l'espoir d'ouvrir à l'amateur – au sens élevé du terme – comme au simple curieux“ (S. 1) den Zugang zum Verständnis von *EPT*: Weit spannt Ulveling hier den Bogen: (I) „De la Naissance du Vocabulaire musical“ (S. 3–132) beginnt beim johanneischen Schöpfungsbericht („Verbe-Son-Creation-Univers-Harmonie“) und gelangt über Themen wie Chinesische Kosmologie, Sphärenmusik, Ornithomusikologie etc. zu Pentatonik und den Vierteltonstufen im Codex Montpellier. (II) „De la Séméiographie Musicale“ (S. 133–300) überblickt die musikalische Schrift von den Sumerern bis zur Dasia-Notation und stellt dann, durchweg an Peter Wagner und André Mocquereau orientiert (!), die St. Gallener Neumenschrift in ihren Einzelzeichen vor. (III) „Du Nombre Musical“ (S. 301–409) huldigt auf weiteren hundert Seiten – die Überschrift verrät es bereits – der Solesmer Choralrestauration und -praxis: Anhand umfangreicher Zitate gibt Ulveling ein breites Bild der unterschiedlichen Choralinterpretationen durch Pothier, Mocquereau, Wagner, Dechevrens, Jeannin, Malherbe, Fleischer und Jammers. Ulvelings Ergebnis: „... dans la pratique, la restauration solesmienne nous garantit d'abord l'authenticité la plus proche de l'original grégorien actuellement possible, et que son exécution est réellement une merveille, pour quoi se batterait-on encore?“ (S. 408). Kapitel IV und V (S. 411 bis 596) entsprechen dann wörtlich dem Beitrag Ulvelings im Kommentarband zu *EPT*. Allerdings sind zwischen Index und der überdimensional erweiterten Bibliographie noch drei „Annexes“ untergebracht: (1) über die Entstehung der Marseillaise, (2) die Begriffsgeschichte des Diapason und (3) zu Guido von Arezzo.

Ulvelings Absicht ist begrüßens- und unterstützenswert: er will „servir de guide au lecteur à travers le dédale de la littérature spécialisée existant dans ce domaine“ (S. 409). Doch wird er seinem Anspruch, dem „amateur“ und „simple curieux“ eine Einführung in *EPT* zu geben, gerecht? Ich fürchte: kaum – leider. Zu ausufernd, weitschweifig einerseits, zu detailverliebt andererseits ist seine Darstellungsweise. Ermüdend und in ihrer Häufigkeit lästig sind die „Nachhutgefechte“ mit der älteren Literatur; so, wenn Ulveling den verdienstvollen Lambillotte (1867) ob dessen Datierung des St. Galler Cod. 359 tadelt (S. 235). (Im übrigen aber zitiert Ulveling aus dessen nicht fehlerloser Ausgabe statt aus *Pal. mus.* II, 2.) Oder, wenn Ulveling sich (S. 242 f.) mit einem Irrtum (oder doch wohl nur Druckfehler) bei Peter Wagner beschäftigt und fragt „Comment a-t-il pu se tromper de la sorte?“ (Die Beispiele ließen sich fortsetzen.)

Wenn Ulveling aber im Kommentarband dem Wissenschaftler Ferdinand W. E. Roth vorhält, im Jahre 1887 nicht schon liturgie- und kunstgeschichtliche Erkenntnisse von Hallinger (1950) vorausgeahnt zu haben (S. 111), wendet sich diese Kritik unversehens und leider allzu berechtigt gegen den Verfasser selbst: alle neuere Literatur seit den sechziger Jahren ist von Ulveling konsequent umgangen worden. Sollte das der Preis dafür sein, einen Überblick gewinnen zu wollen? Er wäre es kaum wert, selbst wenn man in Rechnung stellte, daß es sich hier um einen Versuch handele, „que d'autres, après nous, viendront sans doute compléter, corriger, améliorer, approfondir“ (S. 23). Seien es die Byzantinischen Neumen, sei es der Octoechos, die Cheironomie, der Codex Montpellier, die Neumentafeln etc. – die fundamentalen Arbeiten von Floros, Haas, Claire, Turco und Hucke, Froger, Huglo, Hansen u. a. bleiben unberücksichtigt.

Hinsichtlich der Neumenschrift fehlt die Auseinandersetzung mit der nun wirklich unumgehbaren Literatur der Cardine-Schule, die Ausführungen speziell über die Echternacher Neumenschrift lassen – bei manchen bedenkenswerten Einzelbeobachtungen (doch auch da ist vieles ungenau) – die Kenntnis der paläographischen Spezialstudien von Solange Corbin sowie des *Graduel Critique* (Neumenversion) vermissen.

Der fehlende Umgang mit der neueren Literatur macht sich allenthalben bemerkbar, manch pseudowissenschaftlicher Irrweg bleibt dem arglosen Leser nicht erspart. So beispielsweise, wenn Ulveling (S. 237 f.) Manuskripttreue und Eleganz gegeneinander abwägt, wo eine Virga cumbipunctis in Quadratnotation umzusetzen ist und Ulveling augenscheinlich „neuentdeckt“, was zumindestens seit Agustoni (1963) bekannt sein sollte. Oder – noch befremdender und überdies sachlich falsch – wenn Ulveling errechnet, daß die diastematische Notation Echternach um 1030/40 erreicht haben muß (S. 112, 114 f.). Stolzer Kommentar: „Il est d'autant plus étonnant, que jusqu'ici nul n'ait essayé ( ) de trouver, dans l'analyse de l'écriture neumatique, l'âge de notre manuscrit“ (S. 114).

Insgesamt gesehen sollte freilich bei aller Kritik nicht übersehen werden, daß Ulveling gemeinsam mit seinen Mitkommentatoren Staub und Unterkircher zu einer Reihe von Ergebnissen und Differenzierungen gekommen ist, die über die Beschreibung im Katalog der Darmstädter Liturgischen Handschriften hinausgeht. (Eizenhöfer-Knaus, 1968: Nr. 1, S. 33 ff., Unterkircher S. 173 „Man könnte sich keine bessere Katalogbeschreibung wünschen“) Leider fehlt dem Kommentarband eine Zusammenfassung, das Wichtigste sei deshalb tabellarisch zusammengestellt:

Katalog 1968	Kommentar 1982 (STAub, ULVeling, UNTerkircher) + Anm. d. Rezensenten
<hr/>	
<i>Reformzugehörigkeit Echternach</i> 1028: cluniazensische Reform Poppo von Stablo (34)	Lothringische Reformbewegung (STA 3; 6, Anm. 12; ULV 109) (= wesentlich Gorzer Reform, mit wenigen Neuerungen im Sinne Clunys, Hallinger 1950: 280, 298f., 493)
<hr/>	
<i>Handschriftengeschichte</i> Lieferant war Maugérard, 1802 (33)	Aufbewahrung in der <i>bibliotheca prima</i> / Verkauf vor der Säkularisation, vor 1794 (ULV 77ff., 94f.)
<hr/>	
<i>Anhaltspunkt für die Datierung</i> „C“, fol. 255, paßt nur auf Konrad II, Kaiserkrönung 1027, folglich Entstehung von <i>EPT</i> nicht vor 1028 (33) (ULV 107)	„C“ ist wahrscheinlich – wie auch in älteren frz. Sakramentaren – die Abkürzung für <i>C(otidiana missa)</i> (UNT 177, STA 6f.)
<hr/>	
<i>Neumenschrift</i> Diastematische Neumen (34) Die Neumierung ähnelt in manchen Einzelheiten den St. Galler Neumen, weist aber auch Sondergut an Formen auf (34)	Adiastematische Neumen (in campo aperto) Echternacher Neumen = Spielart der frühdeutschen Schrift eigentümliche Verbindung St. Galler und Lothringisch-Metzer Schriftelemente (Corbin, vgl. Art <i>Neumatic notations in New Grove</i> ) Entwicklungsmäßig vor den St. Galler Neumen? (ULV 128, 143, 144) Eigene neumatische Tradition ( <i>Graduel critique</i> IV, 1963) Semiologische Besonderheiten (ULV 128–146)
Neumen in Gold, fol. 19, erinnern an wesentlich ältere Neumentypen (34)	Der vermeintlich archaische Torculus ist Abkürzungszeichen der Textschrift (ULV 129–31)
<hr/>	

Daß das Echternacher Sakramentar-Antiphonar jetzt als Vollfaksimile vorliegt, verdient für sich gesehen eine abschließende Bemerkung: *EPT* ist von nun an in originalgetreuer Nachbildung verfügbar und ermöglicht die Bearbeitung unter den verschiedensten Aspekten, Kodikologie, Liturgie-, Kunst- und Musikwissenschaft. Gerade für die Musikwissenschaft aber ist das Vollfaksimile von bisher vielleicht unterschätzter Bedeutung: es öffnet dem Choralforscher den notwendigen Blick auf die Einheit der mittelalterlichen Handschrift. Anders als die Edition der Codices St. Gallen 359, Laon und Chartres (die ebenfalls Antiphonar und Sakramentar etc. umfassen) in der *Paléographie musicale* führt das

Vollfaksimile von *EPT* – mit seiner charakteristischen Struktur – das Problem der praktischen Verwendung früher Gesangshandschriften anschaulich vor Augen. Ulveling (S. 124f.) und Unterkircher (S. 174) schließen (wiewohl mit unterschiedlichen Folgerungen) aus der guten Erhaltung, daß *EPT* nicht häufig verwendet wurde. Dies deckt sich mit den Überlegungen Helmut Huckes (*Kgr.-Ber. Berkeley* 1977), die ältesten Neumenhandschriften – ein Indiz ist das Format, durch die Abb. der *Pal. mus.* fast vergessen gemacht – seien nicht Gesangsvorlage, sondern Archivstücke, schriftliche Dokumentation von mündlich überlieferten Gesängen gewesen. (November 1982) Hartmut Möller

## Diskussionen

Zur Rezension des Buches. *Die Zielbestimmung der Musikpädagogik bei Theodor W. Adorno* (1981) in *Mf* 37, 1984, S. 160f.

Wenn man davon ausgeht, daß eine Rezension nur dann zu einer angemessenen und fairen Beurteilung eines Beitrages kommen kann, wenn dessen Problemstellung und Anliegen rezipiert sowie dessen Ergebnis wenigstens zur Kenntnis genommen wurde, dann trifft dies für Dahlhaus' Rezension des oben genannten Buches nicht zu. Der Rezensent erweckt fälschlicherweise den Eindruck, als seien die knappen Ausführungen im dritten Teil der Arbeit zur Möglichkeit der Kritik an der Zielbestimmung (ihrer Verbindlichkeit) das eigentliche Ergebnis des Buches. Richtig ist vielmehr, daß diese Ausführungen – vgl. Problemstellung, S. 13 – „nur als Hinweis darauf aufzufassen (sind), wo fundamentale Kritik ihren Angelpunkt hat“. Das zentrale Anliegen der Arbeit liegt nicht in einer Adorno-Kritik, sondern im Sinne der Erarbeitung eines Adorno-Selbstverständnisses in der „inhaltlichen Bestimmung der Adornoschen Zielvorstellung von Musikpädagogik“ (S. 12). Zusammengefaßt ist die von Dahlhaus ignorierte Zielbestimmung auf S. 185 wie folgt: „Herstellung des richtigen Bewußtseins als Erfahrung der Konkretion gesellschaftlicher Negativität anhand authentischer Kunstwerke“. Daß ein renommierter Wissenschaftler wie Carl Dahlhaus ohne Berücksichtigung des hier Nachgetragenen so zu einer „schiefen“ Rezension der Arbeit im ganzen wie auch hinsichtlich der angesprochenen Kritikmöglichkeit kommen mußte, ist nun – um ein Wort von ihm zu benutzen – nicht „frappierend“

Das Infragestellen der Verbindlichkeit der Zielbestimmung hat keineswegs etwas zu tun mit einer „gekränkten Disziplin“ Musikpädagogik, wie Dahlhaus polemisch vermutet. Den Grund dafür sieht der Autor indessen in einem Widerspruch der Adornoschen Position, die einerseits qua Negative Dialektik mittels bestimmter Negation als ihre Methode sich Idealismus, Positivismus und Ideologie widersetzen bzw. entziehen will, andererseits aber als musikpädagogische Zielbestimmung die Erfahrung gesellschaftlicher Negativität anhand authentischer Kunstwerke, quasi als ihr Indiz, a priori, d. h. in Art eines „negativen“ Idealismus, bestimmt. Diese idealistische Erkenntnis – zugleich erkenntnistheoreti-

sche Voraussetzung seiner musikpädagogischen Zielbestimmung – ist in Adornos Diktum „Das Ganze ist das Unwahre“ resümiert (*Minima moralia*, Frankfurt/M. 1976, S. 57). Diese Erkenntnis, die nach Adorno anhand authentischer resp. fortgeschrittenster Kunstwerke in musiksoziologischer Reflexion und Interpretation vermittelt werden kann und soll, entzieht sich aber letztlich der Kommunikation, weil das Erkenntnismittel (das authentische Kunstwerk) als bestimmte Negation herrschender Position bzw. Ideologie – quasi per definitionem privaten Charakter hat. Einerseits vermag zwar gerade die – auch gesellschaftlich bedingte – spontane Reaktion (Idiosynkrasie) des künstlerischen Subjekts im Kunstwerk, so Adorno, den herrschenden Begriff und den ihm kommensurablen gesellschaftlichen Zustand zu transzendieren (bestimmte Negation), andererseits liegt aber genau darin ihre Kommunikationslosigkeit in bezug auf ihre Sinndimension. Eine Negation herrschenden Denkens und gesellschaftlicher Struktur als Konstatierung einer Differenz kann hier zwar zweifellos ausgemacht werden, ob diese Differenz aber auch eine mögliche, d. h. sinnvolle Alternative beinhaltet, muß zumindest offen bleiben. Denn das aus der konstatierten Differenz gewonnene negative Urteil über die gesellschaftlichen Verhältnisse ist, weil auf Privatheit und nicht Allgemeinheit künstlerischer Erfahrung und Reaktion beruhend, dem kommunikativen Nachvollzug entzogen und kann deshalb keine Verbindlichkeit beanspruchen.

Pointiert gesagt: Wer garantiert, daß die in ästhetischer und sozialphilosophischer Interpretation eruierte „begriffslose Erkenntnis“ des Kunstwerkes nicht eine Fata Morgana bzw. ein Trugschluß ist? Vielleicht beruht die gesellschaftliche „Erkenntnis“ nur auf der Anerkennung eines paranoiden, gesellschaftlich niemals einholbaren Bewußtseins. Eine aber der Kommunikation prinzipiell entzogene Erkenntnis („Das Ganze ist das Unwahre“) kann – der Hermeneutik Gadamers entsprechend – auch nicht zu einer verbindlichen pädagogischen Zielbestimmung gemacht werden, ohne zur Ideologie zu entarten.

Die Prämisse der Adorno-Kritik liegt also nicht, wie Dahlhaus schließt, darin, daß der Autor die Zielbestimmung Adornos erst dann als verbindlich ansehe, „wenn sie zu der in Musik enthaltenen ‚begriffslosen Erkenntnis‘ nicht nur hinführe, sondern auch deren Substanz begriff-

lich zu erfassen vermag“ (das ist ja – wie gezeigt – bei Adorno der Fall), sondern in der Kommunikationslosigkeit der für Adornos Zielbestimmung konstitutiven fortgeschrittensten, den herrschenden Begriff transzendierenden Kunstwerke. Der Kritikansatz entspringt damit nicht einem dem Autor unterstellten „forcierten Wissenschaftsanspruch der Musikpädagogik“, sondern dem Anliegen, einen Beitrag musikpädagogischer Ideologiekritik zu leisten. Zu diesem Zweck aber ist eine wissenschaftlich fundierte Musikpädagogik unabdingbar, wofür nicht zuletzt die sozialphilosophisch begründete Kritik Adornos an der musischen Bildung ein Beleg ist.

Bernd Wietusch

Zur Rezension des Buches *Entwicklung der Rockmusik von den Anfängen bis zum Beat in Mf* 37, 1984, S. 163f

In Anbetracht der platzmäßigen und inhaltlichen Limitierung einer Replik, die in diesem Fall mehrere Seiten in Anspruch zu nehmen hätte, wenn sie sich ausführlich mit der Rezension meines Buches durch K. R. Brachtel auseinandersetzen dürfte, kann ich nur auf einige Punkte eingehen.

Man braucht sicherlich nicht mit den Methoden, mit den Einzelergebnissen oder mit dem Gesamtresümee übereinzustimmen, aber man sollte von einem Rezensenten erwarten, daß er genau lesen, den Leser korrekt informieren, den Verfasser richtig zitieren und vielleicht, falls noch möglich, ein irgendwie „ausgewogenes“ Urteil fällen kann. Bei Brachtel scheint es an allem zu hapern. Daß ich über Frank Sinatra und andere Popmusiksänger etwas anderes sage, als der Rezensent (als „Beweis“ für sein Urteil muß ein Zitat herhalten, dessen Wortlaut bei mir überhaupt nicht vorkommt!), ist noch nicht so gravierend wie die inhaltlich falsche Wiedergabe meiner gesellschaftlichen Bewertung des Rock'n'Roll. Dabei wird mir, um mich sogleich korrigieren zu können, ein Ausdruck unterschoben, der ebenfalls in meiner Arbeit nicht zu finden ist! Ferner versucht der Rezensent, seinen Lesern beizubringen, daß Jerrentrup „das Aufkommen des Folksongs mit Moderichtungen gleichsetzt“ (weil auch diese Musik in einem Kapitel über die stilistische Breite des Musikangebots eines Zeit-

abschnitts als relevante Erscheinung noch einmal erwähnt wird), unterschlägt jedoch, daß der amerikanische Folksong zwar kurz, aber bündig in einem eigenen Kapitel (7. 3 „Folk-Musik in den USA“) gesondert herausgestellt ist. Ähnliches gelingt ihm, wenn er bei mir das Fehlen „wichtiger soziologischer Fakten“ (!) „wie die Umstellung auf die Langspielplatte“ moniert, der im übrigen bis auf den Folk (vgl. S. 111 und S. 169!) musikästhetisch und medientaktisch wirklich erst ab ca. 1966 eine Bedeutung zukommt, und zugleich kein Wort darüber verliert, daß hochrelevante Veränderungen der Medientechnologie und des Konsumverhaltens seitenweise behandelt werden (Kapitel 3 „Soziologische und technologische Veränderungen in den 50er Jahren“).

Es entbehrt jeder Grundlage, meiner Arbeit eine „Beschränkung auf amerikanisches Informationsmaterial“ zu attestieren. Nicht nur das Kapitel 8 „Beatmusik“ beschäftigt sich mit Phänomenen und Tatsachen, die bekanntlich in England evident wurden, und die angeführten und transkribierten Beatmusik-Beispiele sind schließlich englische Produktionen; meine Literaturliste verzeichnet an ausländischen Original-Quellen sechzehn amerikanische und acht englische, und immer wieder verwende ich, wie auch jedesmal vermerkt, Angaben zur Chart-Notierung aus dem englischen *New Musical Express*.

Völlig gegen den tatsächlichen Inhalt (vgl. S. 61f.) führt der Rezensent aus: „Nur schwer wird verständlich, daß die Hauptquellen der geschilderten Entwicklung zum Rock'n'Roll . . . ausschließlich in der weißen Country- und Western-Musik und der schwarzen Rhythm-and-Blues-Musik“ liegen. Ich zitiere demgegenüber die korrekte Zusammenfassung bei Niels Frédéric Hoffmann (*Musik und Bildung* 7/8, 1981): „Zum Beispiel gelingt es ihm [dem Verfasser] überzeugend nachzuweisen, daß die oft falsch abgeschriebene Behauptung, Rock'n'Roll sei eine Vermischung von Rhythm and Blues und Country and Western, nicht stimmt, sondern daß er sich fast ausschließlich vom Rhythm and Blues ableitet.“ Solche Entstellungen bzw. Unterschlagungen kommen in den vierzehn Sätzen der Rezension gleich siebenfach vor!

In seinem Schlußabschnitt zählt Brachtel, sich selbst in Szene setzend, fünf Wunschergebnisse auf, die er in meiner Arbeit vermißt. Jedoch sind zwei von ihnen bisweilen regelrecht systematisch behandelt: auf den Seiten 198/99, 201, 277,

308f., 330ff. und 356 der „Einbezug des Playbacks“ (obschon er damals, wie aus der Tabelle „Aufnahmetechnik“ zu entnehmen, noch keine große Rolle spielte) und auf den Seiten 106f., 304ff., 311f., 330ff. (vgl. Großspalte „Instrum. Arrangement“) und 356 die Handhabung des „Arrangements“. Warum unterschlägt Brachtel auch dies? Hat er das Buch vielleicht nur bis S. 106 gelesen? Soll man nun extra für solche Rezensenten ein eigenes Sachregister anfertigen? Oder meint Brachtel etwas ganz anderes, wenn er ausgerechnet mir „besondere Mängel im Erfassen des Themas“ vorwirft? Und schließlich sind die übrigen Wunschergebnisse – das kann hier nur schlicht konstatiert werden – in der Rockmusik dieser Zeit entweder gar nicht oder nur peripher relevant geworden

Brachtels Korrekturen decken eine erstaunliche Inkompetenz für die Musik dieses Zeitabschnitts auf; sie sind durchweg unbrauchbar oder fehlerhaft, mit einer Ausnahme: er hat tatsächlich herausgefunden, daß ich mich bei der Nennung von insgesamt 172 kommerziell erfolgreichen Musikern und Musikgruppen des breit gefächerten Stilabschnitts „Populärmusik zwischen Rock'n'Roll und Beat“ auf 23 Seiten hinsichtlich der Einordnung von S. Vaughan geirrt habe. Soll ich nun im Gegenzug anführen, daß sich Brachtel in seiner Rezension, die nur zwei Zahlen bzw. Zeitangaben aufweist, gleich in seiner zweiten Zeitangabe kräftig geirrt hat?

Nun aber gewichtiger: der Rezensent möchte gleich in zwei Fällen mich für Ausdrücke korrigieren, die ich für jeden, der lesen kann, als Zitate anderer mit anschließender Namensnennung ausgewiesen habe. Soll er doch so kompetente Musikkritiker wie LeRoi Jones und W. Sandner verbessern, aber nicht mich! Ferner empfehle ich ihm, einmal das dreibändige amerikanische Standard-Lexikon *Webster's Third New International Dictionary* (Chicago 1971) zur Hand zu nehmen, damit er nicht länger bei seinem eingeschränkten Begriffsinhalt von „ballad“ stehen bleibt (er kennt ihn wohl nur bis „folk-ballads“). Der naive Vorschlag, ausgerechnet die salonhafte Jazzorchestermusik eines Glenn Miller (tödlich verunglückt schon 1944) doch auch als Wegbereiter des Rock'n'Roll zu betrachten, weil dessen *In The Mood* schließlich „ebenfalls auf dem Blues-Schema basiert“, ist nun völlig untauglich. Ähnliche Inkompetenz zeigt sich auch im Hinblick auf die angebliche

Richtigstellung von „cover-version“. Zunächst ist Brachtels Verbesserung von mir abguckert (vgl. S. 130f.), sein Verbesserungszusatz „Aufnahme meist in anderer Sprache“ ist völlig unsinnig: Woher haben denn die vielen weißamerikanischen Rockmusiker der 50er Jahre ihre Vorlagen genommen? Doch wohl von ihren schwarzen unterprivilegierten Landsleuten! Und woher beziehen heute die vielen amerikanischen und englischen Popgruppen ihr Covermaterial? Wohl kaum von Ausländern! Und kurz zuvor schrieb Brachtel einleitend: „An Fehlern und Verallgemeinerungen wäre vieles richtigzustellen“. Diese Aufgabe hätte ich nun meinerseits für weitere vier Punkte vorzunehmen. Ich will darauf verzichten.

Bei diesen mit einem kräftigen Schuß Selbstdarstellung versehenen „Leistungen“, worunter noch zu zählen ist, daß Brachtel seine Leser über die eigentlichen Aussagen und Zielsetzungen meiner Dissertation nicht in Kenntnis setzt, muß man geradezu an der Fähigkeit des Rezensenten zweifeln, wissenschaftlich mit wissenschaftlicher Literatur umzugehen. So ist es auch verständlich, daß die anderen sechs Rezensenten meines Buches, darunter W. Sandner, D. Lugert, N. Fr. Hoffmann und W. Stern (Graz), zu durchaus anderen Ergebnissen kommen als Brachtel. In diesem Fall zeigt sich, um sein eigenes Wort aufzugreifen und umzukehren, „in Wahrheit der große Abstand, durch den Musikwissenschaft und Popular“-Journalistik? „noch immer getrennt sind“ Man kann nur hoffen, daß Brachtel die oben angesprochene geistige Disziplin in einer Lehrtätigkeit anderen nicht zu vermitteln hat.

Ansgar Jerrentrup

## Eingegangene Schriften

Arti Musices Nr. 14/2 1983. Croatian Musicological Review. Institute of Musicology – Zagreb Academy of Music. Zagreb: Institute of Musicology 1983. 173 S.

Bach-Jahrbuch. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF. 68. Jahrgang 1982. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1983). 180 S., Abb., Notenbeisp.

Bayreuth im Dritten Reich. Richard Wagners politische Erben. Eine Dokumentation. Hrsg. von Berndt W. WESSLING. Weinheim-Basel: Beltz Verlag (1983). 336 S., Abb. (Edition Monat.)

- Beethoven-Jahrbuch. Hrsg. von Martin STAEHELIN. Jahrgang 1978/1981 Bonn Beethovenhaus 1983. 505 S. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn, Neue Folge, Zweite Reihe X.)
- CHRISTIAN BERGER Phantastik als Konstruktion. Hector Berlioz's „Symphonie fantastique“ Kassel-Basel-London Bärenreiter-Verlag 1983. 202 S., Notenbeisp.
- Johannes Brahms Autographs. Facsimiles of Eight Manuscripts in the Library of Congress. Introduction by James WEBSTER. Notes about the Manuscripts by George S. BOZARTH. New York & London Garland Publishing 1983. XXVI, 286 S. (Music in Facsimile Volume 1)
- Brahms-Bibliographie, zusammengestellt und hrsg. von Siegfried KROSS. Tutzing. Hans Schneider 1983. 285 S.
- The Byrd Edition. Volume 11 The English Anthems. Edited from printed and manuscript sources by Craig MONSON. London Stainer & Bell (1983). XVI, 227 S.
- MARC-ANTOINE CHARPENTIER Neuf Leçons de Ténèbres pour 1 et 3 voix d'hommes avec instruments (H 120–125, 135–137). Ed. par Edmond LEMAITRE. Paris Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1983. 240 S. (Publications du Centre d'Etudes de la Musique Française aux XVIII<sup>e</sup> & XIX<sup>e</sup> siècles. Volume II)
- PATRICK McCRELESS Wagner's Siegfried, its Drama History, and Music. Ann Arbor UMI Research Press 1982. XIV, 248 S. (Studies in Musicology No. 59)
- GEORG VON DADELSEN Über Bach und anderes. Aufsätze und Vorträge 1957–1982. Hrsg. von Arnold FEIL und Thomas KOHLHASE. Laaber-Laaberverlag (1983). 247 S.
- CARL DAHLHAUS Vom Musikdrama zur Literaturoper Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München-Salzburg Musikverlag Emil Katzschler (1983). 271 S.
- CLAUDE DEBUSSY Children's Corner Petite Suite pour Piano Seul. Nach dem Autograph und der Originalausgabe hrsg. von Ernst-Günter HEINEMANN Mit einem Vorwort von François LESURE. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München G Henle Verlag (1983). 26 S.
- CLAUDE DEBUSSY Deux Arabesques. Nach dem Autograph und der Originalausgabe hrsg. von Ernst-Günter HEINEMANN. Mit einem Vorwort von François LESURE. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München. G Henle Verlag (1983). 11 S.
- CLAUDE DEBUSSY Suite Bergamasque. Nach der Originalausgabe hrsg. von Ernst-Günter HEINEMANN. Mit einem Vorwort von François LESURE. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München: G Henle Verlag (1983). 25 S.
- NORBERT DIETRICH Arnold Schönbergs Drittes Streichquartett op. 30. Seine Form und sein Verhältnis zur Geschichte der Gattung. München-Salzburg. Musikverlag Emil Katzschler 1983. 195 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Musikforschung. Band 12.)
- Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles II. Johann Joachim Quantz. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1752. Kassel-Basel-London. Bärenreiter 1983. 419 S.
- 100 Years of Eichendorff Songs. Edited by Jürgen THYM Madison. A-R Editions, Inc. (1983). XXVI, 70 S. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Volume V.)
- PAOLO FABBRI Tre secoli di musica a Ravenna dalla Controriforma alla caduta dell'Antico Regime. Ravenna. Longo Editore (1983). 216 S.
- FRANZ FARGA Geigen und Geiger Siebte Auflage, bearbeitet und ergänzt von Karl F. MAGES und Wolfgang WENDEL. Hrsg. von Ursula DÜLBERG. Rüschlikon-Zürich-Stuttgart-Wien Albert Müller Verlag (1983). 367 S., 12 Farbtaf., 154 Abb.
- Der Fernsehkritiker: Arbeitsweise und Urteilsbildung. Ergebnisse einer Befragung bei Tageszeitungen. Hrsg. von Norbert WALDMANN. Mainz: 1983. 116 S. (ZDF Schriftenreihe. Heft 30 Medienforschung.)
- JOHN FIELD Klaviersonaten. Nach den Handexemplaren, Erstausgaben und Frühdrucken hrsg. von Robin LANGLEY Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München: G Henle Verlag (1983). 63 S.
- RAINER FRANKE Richard Wagners Zürcher Kunstschriften. Politische und ästhetische Entwürfe auf seinem Weg zum „Ring des Nibelungen“ Hamburg. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1983. 326 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 26.)
- SIEGFRIED GISSEL. Untersuchungen zur mehrstimmigen protestantischen Hymnenkomposition in Deutschland um 1600. Kassel-Basel-London Bärenreiter 1983. Textteil 289 S., Notenteil 43 S.
- MARTIN GREGOR-DELLIN Richard Wagner Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert. München: Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz. Musikverlag B. Schott's Söhne (1983). 928 S.
- JULIUS OTTO GRIMM. Zukunfts-Brahmanen-Polka. Hrsg. von Otto BIBA. Tutzing: Hans Schneider 1983.
- SUSANNA GROSSMANN-VENDREY: Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele. Dokumentenband 3,2. Von der Ära Siegfried Wagner bis ins

Dritte Reich (1908–1944). Mitarbeit und Redaktion: Paul FIEBIG. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1983. 312 S.

ANDREAS GUTZWILLER. Die Shakuhachi der Kinko-Schule. Kassel–Basel–London Bärenreiter-Verlag 1983. 265 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur traditionellen Musik Japans. Band 5.)

ERNST HAEFLIGER. Die Singstimme. Bern–Stuttgart Hallwag Verlag (1983). 184 S., zahlreiche Abb., Notenbeisp.

GEORG FR. HÄNDEL. Klaviersuiten I–VIII. Nach Autographen, Abschriften und der Originalausgabe von 1720 hrsg. von Anthony HICKS. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München: G. Henle Verlag (1983). 101 S.

Haydn-Studien. Band V Heft 2. November 1983. Hrsg. von Georg FEDER. München: G. Henle Verlag (1983). 142 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln.)

JOSEPH HAYDN Werke. Reihe XXIX Band 1 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers. Kritischer Bericht. Unter Benutzung der Vorarbeiten von Paul MIES ( ) verfaßt von Marianne HELMS. München: G. Henle Verlag 1983. 101 S.

NORBERT HEIDGEN Textvarianten in Richard Wagners „Rheingold“ und „Walküre“ München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1982. 276 S., Notenbeisp. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 22.)

BRUNO HOFFMANN Ein Leben für die Glas- harfe. Backnang: Helmut Michel Verlag „Unser Niederland“ (1983). 191 S., Abb.

RENATE und KURT HOFMANN Johannes Brahms Zeittafel zu Leben und Werk. Tutzing: Hans Schneider 1983. V, 286 S. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. 8.)

International Review of the Aesthetics and Sociology of Music Volume 14, No. 1, June 1983. Institute of Musicology, Zagreb Academy of Music. Zagreb: RO Informator – OOUR Tiskara „Zagreb“ 1983. 115 S.

International Review of the Aesthetics and Sociology of Music Volume 14, No. 2, December 1983. Institute of Musicology, Zagreb Academy of Music. Zagreb: RO Informator – OOUR Tiskara „Zagreb“ 1983. S. 119–192.

Jahrbuch der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg. Studienjahr 1982/83. Informationen für die Freunde und Förderer der Hochschule. Daten, Fakten, Probleme. Hamburg: Christians Verlag (1983). 236 S.

JOSQUIN DES PREZ. A Guide to Research. Hrsg. von Sydney Robinson CHARLES. New York–London: Garland Publishing, Inc. 1983. 235 S. (Garland Composer Resource Manuals. Volume 2. Garland Reference Library of the Humanities. Volume 330.)

Katalog zu den Sammlungen des Händel-Hauses in Halle. 7 Teil Musikinstrumentensammlung. Blasinstrumente, Orgeln, Harmoniums. Erarbeitet von Herbert HEYDE. Halle an der Saale 1980.

HEINRICH CHRISTOPH KOCH Introductory Essay on Composition. The Mechanical Rules of Melody, Section 3 and 4. New Haven–London: Yale University Press (1983). 259 S., Notenbeisp.

ROBIN A. LEAVER Bachs theologische Bibliothek. Eine kritische Bibliographie. Neuhausen–Stuttgart: Hänssler-Verlag (1983). XIV, 194 S. (Beiträge zur theologischen Bachforschung 1.)

FRANZ LISZT: Großes Konzertsolo, Sonate, Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H, Präludium und Fuge über das Motiv B-a-c-h. Hrsg. von Antal BORONKAY. Kassel–Basel–London: Bärenreiter/Budapest Editio Musica 1983. 88 S.

FRANZ LISZT: Klavier-Versionen Eigener Werke III. Hrsg. von Imre SULYOK und Imre MEZÓ. Kassel–Basel–London: Bärenreiter / Budapest Editio Musica 1983. 138 S.

HELMUT LOOS: Zur Klavierübertragung von Werken für und mit Orchester des 19. und 20. Jahrhunderts. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1983. 178 S., zahlreiche Notenbeisp. (Schriften zur Musik. Band 25.)

HELGA LÜHNING Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Tradition der Opera Seria von Hasse bis Mozart. Laaber: Arno Volk-Laaber Verlag 1983. 530 S., zahlreiche Notenbeisp. (Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band 20.)

ULRICH MAHLERT: Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liedästhetischen Diskussion ab 1848. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1983. 227 S., Notenbeisp. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 13.)

Miscellanea Musicologica XXX/1983. Věnováno k šedesátinám Františka MUŽIKA. Praha: Univerzita Karlova 1983. 176 S.

800 Jahre Musik in Lübeck. Teil II Dokumentation zum Lübecker Musikfest 1982. Hrsg. von Arnfried EDLER, Werner NEUGEBAUER und Heinrich W. SCHWAB. Lübeck: Der Senat der Hansestadt Lübeck, Amt für Kultur 1983. 220 S., Notenbeisp., Abb.

La Musique à Paris en 1830–1831. Enquête réalisée par Marie-Noëlle COLETTE, Joel-Marie FAUQUET, Adélaïde de PLACE, Anne RANDIER et Nicole WILD sous la direction de François LESURE. Paris: Bibliothèque Nationale 1983. 415 S.

Muziekinstrumenten en Instrumentenkombinaties in de Duitse Literatuur uit de Middeleeuwen (ca. 800–1350) door Martin van SCHAİK. Utrecht: Instituut voor Muziekwetenschap der Rijksuniversiteit te

Utrecht/Stichting voor Muziekhistorische Uitvoeringspraktijk 1983. 138 S. (Scripta Musicologica Ultrajectina. Band VII.)

FREDERICK NEUMANN Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton. Princeton University Press (1983). 630 S., zahlreiche Notenbeisp.

WERNER NOTTER Schematismus und Evolution in der Sinfonik Anton Bruckners. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1983. 125 S., Notenbeisp. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 14.)

FRIEDRICH OBERKOGLER Parsifal. Der Zukunftsweg des Menschen in Richard Wagners Musikdrama. Stuttgart. Verlag Freies Geistesleben (1983). 195 S., Notenbeisp.

Recerca Musicològica III, 1983. Bellaterra/Barcelona: Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas 1983. 251 S., Abb.

JULIAN RUSHTON The musical language of Berlioz. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney. Cambridge University Press 1983. 303 S., Notenbeisp. (Cambridge Studies in Music.)

HOWARD SCHOTT Cembalo Spielen. Cembalomusik, Spieltechnik, Instrumentenkunde. Aus dem Englischen übertragen von Gad RÖTHLER. Mit einer Bibliographie von Anthony SPIRI. München-Zürich Artemis (1983). 264 S., Notenbeisp., Abb. (Artemis-Bücher zur Musik.)

ROBERT SCHUMANN Klavierwerke Band IV Nach Autographen und den Originalausgaben hrsg. von Wolfgang BOETTICHER. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München G. Henle Verlag (1983). 239 S.

WOLFRAM SCHWINGER Gershwin. Eine Biographie. München. Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1983). 268 S., Abb., Notenbeisp.

WALTER SORELL. Aspekte des Tanzes: Gestern, heute, morgen. Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag (1983). 296 S., Abb.

HANS SPANKE. Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters. Hrsg. von Ulrich MÖLK. Hildesheim-Zürich-New York. Georg Olms Verlag 1983. 472 S. (Collectanea. XXXI.)

STENDHAL. Vita di Rossini, seguita dalle Note di un dilettante a cura di Mariolina Bongiovanni BERTINI. Torino. Edizioni di Torino 1983. XXIV, 427 S.

LUCIANO TAMBURINI L'Architettura dalle Origini al 1936. Torino. Cassa di Risparmio (1983). 546 S. (Storia del Teatro Regio di Torino. Volume IV.)

NICHOLAS TEMPERLEY and CHARLES G. MANN'S Fuging in the Eighteenth Century. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1983. 493 S.

CLAUDIA VALDER-KNECHTGES: Die Kirchenmusik Andrea Luchesis (1741-1801). Studien zu Leben und Werk des letzten kurkölnischen Hofkapellmeisters. Kassel: Merseburger 1983. 286 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 134.)

RICHARD WAGNER. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von Esther DRUSCHE. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1982. 383 S., 6 Notenbeisp. (Reclams Universal-Bibliothek. Band 957.)

RICHARD WAGNER. Mein Leben. Vollständige, kommentierte Ausgabe. Hrsg. von Martin GREGOR-DELLIN. München. Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz. Musikverlag B. Schott's Söhne (1983). 844 S.

RICHARD WAGNER. Die Musikdramen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (2. Auflage 1981). Dünndruck-Ausgabe 901 S.

Richard Wagner und die Musikhochschule München – die Philosophie – die Dramaturgie – die Bearbeitung – der Film. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1983. 154 S. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik München. Band 4.)

Wagner-Chronik. Daten zu Leben und Werk zusammengestellt von Martin GREGOR-DELLIN. München: Deutscher Taschenbuchverlag/Kassel-Basel-London. Bärenreiter-Verlag (1983). 187 S.

PETER WAPNEWSKI Richard Wagner Die Szene und ihr Meister. München. Verlag C. H. Beck (1983). 181 S., Notenbeisp.

ANDREAS WERCKMEISTER Musicalische Temperatur (Quedlinburg 1691). Edited by Rudolf RASCH. Utrecht: The Diapason Press 1983. 58 S., XVI, 96 S. (Tuning and Temperament Library. Volume I.)

ERIC WALTER WHITE. Stravinsky. Le compositeur et son oeuvre. Traduit de l'anglais par Dennis COLLINS. Paris. Flammarion (1983). 621 S., Abb., Notenbeisp.

KONRAD WOLFF. Masters of the Keyboard. Individual Style Elements in the Piano Music of Bach, Haydn, Mozart, Beethoven and Schubert. Bloomington. Indiana University Press (1983). 206 S., Notenbeisp.

## Mitteilungen

Es verstarben:

am 17. Juli 1984 Professor Dr. Klaus WACHSMANN, Tisbury/Wiltshire, England, im Alter von 77 Jahren,

am 5. Oktober 1984 Professor Dr. Karl PFANNHAUSER, Wien, im Alter von 73 Jahren.

Wir gratulieren.

Professor Dr. Werner NEUMANN, Leipzig, am 21. Januar 1985 zum 80. Geburtstag,

Professor Dr. Peter GRADENWITZ, Tel Aviv, am 24. Januar 1985 zum 75. Geburtstag,

Dr. John Henry VAN DER MEER, Nürnberg, am 9. Februar 1985 zum 65. Geburtstag,

Professor Dr. Heinrich HÜSCHEN, Köln, am 2. März 1985 zum 70. Geburtstag,

Professor Dr. Jacques CHAILLEY, Paris, am 24. März 1985 zum 75. Geburtstag.

\*

Dr. Peter GÜLKE hat sich am 3. Dezember 1984 an der Technischen Universität Berlin für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet *Rousseau und die Musik oder Von der Zuständigkeit des Dilettanten*.

Frau Dr. Irmgard BECKER-GLAUCH feierte am 16. November 1984 ihren 70. Geburtstag. Eine Würdigung ihrer Arbeit als Archivarin des Joseph Haydn-Instituts Köln (1955–1979) eröffnet die *Haydn-Studien* Band V, Heft 3 (Dezember 1984).

Musikdirektor Walter KNAPE, Cuxhaven, wurde im Oktober 1984 für sein umfangreiches Schaffen mit der PRO-ARTE-Medaille durch die Künstler-Gilde ausgezeichnet.

\*

Das Institut für Wertungsforschung der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz veranstaltete im Rahmen des „Steierischen Herbstes“ vom 5. bis 7. Oktober 1984 ein Symposium zum Thema *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität*.

Am 14. Dezember 1984 eröffnete das Staatliche Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz in Berlin (West) sein neues Haus, in dem die wissenschaftlichen Abteilungen und das Musikinstrumenten-Museum nach langjähriger Trennung wieder zusammengeführt wurden. Der Scharoun/Wisniewski-Bau

entstand in direkter Verbindung mit der Berliner Philharmonie am Kemperplatz in der Tiergartenstraße 1

Die Robert-Schumann-Gesellschaft veranstaltet im Zusammenhang mit dem 2. Schumannfest am 17. und 18. Mai 1985 in Düsseldorf ein Symposium über das Thema *Schumanns Werke – Text und Interpretation*. Die Leitung haben Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller. Auskünfte: Robert-Schumann-Gesellschaft e. V., Bilkerstraße 4, 4000 Düsseldorf, Tel. 02 11/ 33 57 37 und 13 32 40.

Das Deutsche Studienzentrum Venedig (S. Polo 2765a) veranstaltet vom 24. bis 25. September 1985 ein Symposium zum Thema *Bach und die italienische Musik*. Die Leitung haben Wolfgang Osthoff und Luigi Ferdinando Tagliavini, der das Symposium am 23. September abends mit einem Orgelkonzert in S. Pietro di Castello eröffnet. Auskünfte: Institut für Musikwissenschaft, Residenzplatz 2A, 8700 Würzburg.

Die Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft veranstaltet gemeinsam mit der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik sowie mit dem Institut für Blasmusikforschung der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz am 25. und 26. Oktober 1985 in Graz ein Fux-Symposium zum Thema *Die Blasinstrumente im Schaffen von J. J. Fux und seiner Zeitgenossen*. Interessenten sind eingeladen, sich an diesem Symposium als Referenten oder als Mitarbeiter an einem Round table zum Thema *Werke von J. J. Fux in zeitgemäßer Bläserpraxis* zu beteiligen. Auskünfte: Prof. Dr. Wolfgang Suppan, Leonhardstraße 15, A-8010 Graz.

Der Fachbereich 8 der Hochschule der Künste Berlin hat mit Wirkung vom 1. September 1984 das Promotionsrecht (Dr. phil.) für die Fächer Musikwissenschaft und Musikpädagogik erhalten. Promotionsleistungen sind die Dissertation und eine wissenschaftliche Disputation. Die Promotionsordnung ist im *Ämterblatt für Berlin*, Jg. 34, Nr. 44, veröffentlicht und kann über die Verwaltung des Fachbereichs 8 der HdK, Postfach 126720, 1000 Berlin 12, angefordert werden.