

Der Kantaten-Textdruck von David Elias Heidenreich, Halle 1665, in den Vertonungen David Pohles, Sebastian Knüpfers, Johann Schelles und anderer

Zur Frühgeschichte der Concerto-Aria-Kantate¹
von Gottfried Gille, Bad Langensalza

Zur Entstehung neuer Kantatenformen kann die Textgrundlage entscheidend beitragen. Die Komponisten sind zumeist auf die Impulse der Textdichter angewiesen. In der Halleschen Residenz entstand eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen dem Schützschüler David Pohle und dem Hofdichter David Elias Heidenreich². David Pohle war 1660 Kapellmeister Herzog Augusts geworden. Unter seiner Leitung nahm das dortige Musikleben einen beachtlichen Aufschwung. Die Sekundogeniturhöfe, und besonders Halle als deren bedeutendster, übernahmen die Führung auf dem Gebiet der frühen protestantischen Kirchenkantate, nachdem vorher viele Anregungen durch Schütz und später durch die Italiener von Dresden ausgegangen waren.

Diese Entwicklung kann besonders gut anhand der Entstehung der Concerto-Aria-Kantate³ dargestellt werden. Im Jahre 1665 erschien in Halle der Textdruck Heidenreichs *Geistliche Oden / auf die fürnehmsten Feste / und alle Sonntage des gan/tzen Jahres*⁴. Im Vorwort an den Leser schreibt der Dichter von den Anregungen, die von David Pohle ausgegangen waren.

„Ich würde auch bey solcher meiner Armuth mich nicht einmal unterwunden haben / dergleichen vorzunehmen / wenn der Hoch-Fürstl. Sächß. Magdeburg. Capell-Meister / Herr David Pohle / mein fürnehmer Freund / mich nicht darzu anfrischet. Also habe ichs dann zuförderst Gott zu Ehren und wolgedachten Herrn Capell-Meisters löblichem Aufmuntern zur Folge angefangen und innerhalb Jahres-Frist nach und nach geendet. Dieser berühmte Musicus aber hat seine Kunst und Lieblichkeit an selbe gewendet und in eben solcher Frist nach und nach auf alle Texte und Oden Concerten und Arien gemachet und dieselben jedes Fest- oder Sontags in der Fürstl. Capelle musiciret / dergestalt daß ein jedes Stück mit so viel Vocal-Stimmen / als Gesetze in der Ode sind / mit zugeordneten Instrumenten gesetzt worden. Die Sprüche sind Concerten und gehen allemal die Ode vorher / beschließen auch hernachmals wieder: Die Oden werden also gesungen / daß iede Stimme ein eigen Gesetz hat.“

Die Kantaten müßten demzufolge im Laufe des Kirchenjahres 1663/64, möglicherweise ein oder zwei Jahre früher, also nicht lange nach der Berufung Pohles zum Kapellmeister, entstanden sein. Die Widmung an Herzog August ist auf den 1. Januar 1665 datiert. Damit ist Pohle – nach dem jetzigen Stand der Forschung – der erste, der diese Gattung der frühen Kirchenkantate pflegte. Die Verbindung von Bibelprosa und Lieddichtung innerhalb eines

¹ Der Aufsatz bietet einen Abschnitt aus der Dissertation des Verfassers *Der Schützschüler David Pohle (1624–1695) – seine Bedeutung für die deutsche Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, Halle/Saale 1973, maschr.

² Man wird an die Zusammenarbeit Neumeisters mit Joh. Ph. Krieger und anderen Komponisten erinnert. Dies zeigt, wie neue, zeitgemäße Texte die musikalische Entwicklung voranbringen konnten. Die Dichter sind dabei auch auf die Anregungen der Musiker angewiesen.

³ Der Terminus stammt von Friedhelm Krummacher. Vgl. *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berlin 1965, S. 25ff.

⁴ Ein erster Hinweis auf diesen Textdruck und Pohles Wirken in Halle überhaupt findet sich bei Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, 2. Bd., 1. Halbbd., Halle und Berlin 1939, S. 285.

musikalischen Stückes spielte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ganz allgemein eine wichtige Rolle – man denke an Andreas Hammerschmidts und Wolfgang Carl Briegels Kirchenstücke. Erst Pohle hat jedoch einen Typ ausgebildet, der allgemein verwendbar war.

Welche musikalischen und theologischen Anschauungen spiegeln sich in dieser neuen Form Heidenreichs und Pohles wider? Martin Geck⁵ sieht in der Kopplung des herkömmlichen, groß besetzten Konzertes mit der solistischen Aria das Ergebnis eines Kompromisses zwischen unaufgebarerer Tradition und gefälliger Moderne. Concerto und Aria bilden Kontraste, wie es sie nie zuvor in einer Gattung der Kirchenmusik gab. Die Folge: Konzertsatz – Aria – Wiederholung des Konzertsatzes zeigt andererseits in ihrer Bogenform eine beachtliche Geschlossenheit. Die mit großzügigen Mitteln (Wechsel von Solo und Tutti, vokalen und instrumentalen Abschnitten in wirkungsvoller Architektur) und einer gewissen Dramatik ausgestatteten Rahmensätze schließen die lediglich vom Basso continuo begleiteten, meist lyrisch gehaltenen Aria-Strophen ein. Ein kurzes Bibelwort wird in der Ode mit Worten der Zeit weitergeführt und gleichzeitig ein Kontrast von freier und gebundener Sprache erreicht. So kam die Folge: Lesung – Auslegung dem Bedürfnis der Zeit entgegen. Der kurze Spruch wird mit Hilfe der Ode aktualisiert. Das Bibelwort behält aber im Concerto-Satz durch dessen Wichtigkeit und Wiederkehr am Schluß (trotz der Knappheit der Aussage) seine Vorrangstellung. Dies spricht Heidenreich in seinem Vorwort aus, wenn er sagt, daß es ihm – wie es eine Aufgabe der Dichtkunst überhaupt sei – darum zu tun wäre, „die unbewegliche Wahrheit des göttlichen Wortes [mit eigenen Worten] nach zu sprechen“. Die Aufgabe der Dichtkunst sei weiterhin Auslegung („geistliche Andachten“) in schlichter Sprache ohne Zutun eigener Gedanken („keine über-menschliche Erfindungen, keine unvergleichliche Rede, keine prächtigen Beschreibungen und keine durchaus-wol-geschickten Worte . . . als durchgehends eine geziemende Einfalt und Niedrigkeit“).

In der Literatur über die Kompositionen jener Zeit ist von pietistischen Ideen die Rede, die schnell und fruchtbar auf neuartige Kompositionsversuche gewirkt hätten⁶. Solche Gedanken konnten jedoch die Kompositionen erst dann stärker prägen, als Strophendichtungen verwendet wurden, in denen die Auslegung zugunsten einer lyrischen Betrachtung zurücktrat, das exegetische durch das meditative Element abgelöst wurde. Die Heidenreich-Oden bieten aber noch keineswegs pietistisches, sondern eindeutig orthodoxes Gedankengut. Daneben kommen auch mystische Elemente nach Art der „Jesus-Frömmigkeit“ hinzu, die aber in die Orthodoxie integriert bleiben⁷. Es war offenbar nicht die Absicht Heidenreichs, seine Dichtungen im Sinne einer bestimmten theologischen Strömung auszurichten, vielmehr hat er verfügbares Gedankengut seiner Zeit in eine saubere dichterische Form gebracht. Ihm kam es ja gleichzeitig auf eine vielseitige Verwendbarkeit seiner Texte an. (Vorwort: „Welches Werck / weil es nicht allein in der Kirchen / sondern wegen Generalität der meisten Texte und Oden auch für Fürstl. Taffeln und bey andern ehrlichen Gesellschaften gebraucht werden kan / . . .“)

⁵ Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel 1965, S. 142.

⁶ Vgl. dazu Geck, a. a. O., S. 119ff.; Annemarie Nausch, *Augustin Pfleger. Leben und Werke*, Kassel 1954; Hans Schilling, *Tobias Eniccellius – Friedrich Meister – Nicolaus Hanff*, Diss. Kiel 1934.

⁷ Siehe besonders Christian Bunners, *Kirchenmusik und Seelenmusik – Studien zur Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1966.

Pohle und Heidenreich haben mit der Concerto-Aria-Kantate eine Gattung in die kirchenmusikalische Praxis eingebracht, die einfach, aber auch offen genug war, um den Komponisten bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts als brauchbares Formschema und Kantatenprinzip dienen zu können. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß die Concerto-Aria-Kantate wohl eine der ersten typisch deutschen Formschöpfungen in der protestantischen Kirchenmusik war, die nicht aus Italien übernommen wurde, obwohl die Einzelformen ständig weitere Anregungen von dort empfangen.

Eine ähnliche Verknüpfung von Spruchtext und Dichtung verwendet Wolfgang Carl Briegel ein Jahr später in seinem *Evangelischen Blumengarten* (Gotha 1666 und 1668). Allerdings bildet die Motette, meist über einen ausgedehnteren Evangelientext, den gewichtigen Anfangssatz; sie wird nicht wiederholt. Eine sehr einfache, syllabisch deklamierende Aria, die mit Pohles Kompositionen nicht zu vergleichen ist, dient als kurzer (auch entbehrlicher) Abschluß. Diese Form konnte in der Einfachheit ihrer Gestaltung und den unverbunden nebeneinander stehenden Einzelsätzen nicht weiterwirken. Die Aria weist aber in ihrer Funktion auf den Schlußchoral der Kantate des 18. Jahrhunderts voraus. Ähnliche Formen erscheinen später bei Briegel in *Rehefelds Evangelischem Palmenzweig* (1684) und anderen Sammlungen, aber immer ohne Wiederholung des Eingangssatzes. – Andreas Hammerschmidt hatte sich bereits 1655/56 in seinen *Musicalischen Gesprächen über die Evangelia* um Einschübe liedhafter Partien bemüht. Sie sind als erste Versuche zur Schaffung von Kantatenformen zu werten.

Die Heidenreichschen Texte wurden von den Komponisten, zunächst im Raum um Halle, bald aufgegriffen. So haben die Thomaskantoren Sebastian Knüpfer und Johann Schelle mehrere, noch erhaltene Werke, möglicherweise den gesamten Jahrgang vertont. Auch von Clemens Thieme, dem Zeitzer Kapellmeister, und von Johann Beer blieb je eine Kantate erhalten (vgl. die Aufstellung im Anhang). Eine weitere mit „B. P.“ gezeichnete Partitur aus der Sammlung Grimma „*Die Herrlichkeit des Herrn*“⁸ könnte von Basilius Petritz, dem Nachfolger Johann Schelles im Eilenburger Kantorat und späteren Kreuzkantor, stammen⁹.

Von Pohle ist nur eine Kantate über einen Heidenreich-Text erhalten geblieben: das Osterstück „*Siehe, es hat überwunden der Löwe*“¹⁰. Zwei Werke mit gleichem Text von Johann Schelle und Johann Beer können uns Bezugspunkte für die Beurteilung der Kantate David Pohles geben. – Die Sonata führt in den sieghaften Gesamtausdruck der Komposition ein. Pohle (wie auch Johann Beer) erweitert den Concerto-Text durch ein Alleluja. Es dient der Gliederung und Streckung des Satzes, nicht zuletzt auch der Verdeutlichung des Affektes. Die Form des Eingangssatzes wird bei Pohle wesentlich von der Gliederung des Textes bestimmt:

- A Siehe / es hat überwunden der Löwe /
- B der da ist vom Geschlechte Juda / die Wurzel David /
- C Alleluja

⁸ Sign. Mus. 1868/E/500.

⁹ Es wäre auch möglich, daß die Initialen B. P. verschrieben sind und eigentlich D. P. heißen und also David Pohle meinen. In der Dissertation des Verfassers wurde aber auf S. 113 nachgewiesen, daß die Komposition aus stilistischen Gründen nicht von Pohle stammen kann, sondern in die Nähe Schelles weist.

Mit „W“ ist die Kantate „*Ich habe dich zum Liecht der Heyden gemacht*“ (Sammlung Grimma, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 2/E/567) gekennzeichnet. Dieses Stück benutzt ebenfalls einen Heidenreich-Text. Krummacher hat in seinem Aufsatz „*Zur Sammlung Jacobi der ehemaligen Fürstenschule Grimma*“ (Mf XVI, 1963, S. 324 ff.) eine mit „W“ gekennzeichnete Partitur besprochen und als ein Werk von Zachow identifiziert. Es liegt nahe, daß „*Ich habe dich zum Liecht*“ ebenfalls von Zachow stammt. Die Autorenangaben „W“ lassen zumindest auf den gleichen Komponisten schließen.

¹⁰ Besetzung: Sopran I, II, Alt, Tenor, Baß; Clarino I, II, Violine I, II, Viola I, II (se piace), Viola da gamba, Fagott; Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 30260, 4.

Diese Gliederung wird mit Hilfe der Motivik noch stärker herausgearbeitet. Pohle differenziert deutlich: Die einzelnen Motive sind in ihrem Gehalt und Charakter voneinander abgehoben, ohne daß der gemeinsame Affekt verlorengeht (Beispiel 1, S. 88). Das „Siehe“ (a) steigt in Achtel- und Sechzehntelbewegung eine Quinte aufwärts. „Es hat überwunden“ (b) ist von intensiver Deklamation bestimmt und wird durch die prägnante „Löwen“-Figur abgeschlossen. Die folgenden Textglieder sind mit gegensätzlichen Motiven verbunden: „Der da ist vom Geschlechte Juda“ (c), wieder deklamierend und verwandt mit (b), aber auch melodisch ausgedrückt; „die Wurzel David“ (d) in einem weichen Bogen mit hervortretender harmonischer Komponente. Ihr Gegensatz verdeutlicht sich im gleichzeitigen Erklingen. Das Alleluja-Motiv faßt im Presto die Ausdeutungen der einzelnen Worte wieder zu einem einheitlichen Zielpunkt, dem Affekt der Freude, zusammen, verstärkt durch den Wechsel in den $\frac{3}{2}$ -Takt. Aus den einzelnen Motiven wird durch Imitation und konzertierende Verarbeitung die Form

	A	A'	B	C	C'	
Takte	11	11	11	21	24	
Modulation	C	G	G	C	C	C

aufgebaut. Jeder Abschnitt beginnt zunächst mit dem Solo der Vokalstimmen und steigert sich durch Verdichtung der Besetzung zum Tutti. Bewußt weitet Pohle den Abschnitt A durch A' sowie C durch C' auf die doppelte Länge aus, um die Worte und Motive, die für die Affektdarstellung am besten auswertbar sind, in den Vordergrund zu rücken.

Im Gegensatz zur Kurzgliedrigkeit der Motivik des Eingangssatzes erinnern die spannungsvollen kantablen Melodiebögen der Aria an italienische Vorbilder (Beispiel 6). Noch mehr als im Concerto wird in diesem Satz deutlich, daß Pohle den gemeinsamen Gehalt der fünf Strophen in einheitlicher Weise zum Ausdruck bringen will, wobei er die Einzelheiten liebevoll nachgestaltet. Die Ausdeutung geschieht nicht so sehr durch die Gestalt der Motive, sondern in der Hauptsache durch die Richtung ihres Verlaufes und ihre rhythmische Charakteristik. – Die musikalische Form spiegelt zunächst die Asymmetrie des Textes wider, die an den unregelmäßigen melodischen und harmonischen Einschnitten zu erkennen ist. Die Kadenzen besitzen aber gemäß der Melodieführung unterschiedliche Schlußkraft: In den Takten 12 und 24 enden alle Stimmen im Grundton des jeweiligen Akkordes, so daß eine symmetrische musikalische Form entsteht. Der letzte Abschnitt (Textzeile 6) wirkt textlich wie musikalisch als Resümee der jeweiligen Strophe und wurde als „Coda“ bezeichnet. Würde man diesen mit dem Ritornell zusammenfassen, entstünden drei Abschnitte zu je zwölf Takten.

Der Text der ersten Strophe lautet:

Mein Jesus lebt! Der Herr ist auferstanden
trotz aller Todesbanden.
Der Löw aus Juda siegt!
Der Held hat überwunden.
Was uns der Feind für Leid hat zugefügt,
ist alles nun verschwunden.

	A			B			Coda	Ritornell
Zeilen	1		2	3	4	5	6	
Takte	8		4	3	4	5	4	8
	12			12			12	
Modulation	C	G	e	D	G	a	C	

Pohle hat ein künstlerisch reifes Werk geschaffen. Die beiden Sätze stehen differenziert vor uns: das Concerto mit seiner von Figuren bestimmten Struktur und die Aria mit ihrer nach eigenem Ausdruckswert strebenden Melodik. Der Komponist versucht dennoch, den freudigen, sieghaften Affekt im gesamten Stück wirksam werden zu lassen, zunächst sehr vordergründig mit Hilfe der festlichen Besetzung und der strahlenden Tonart C-dur. Sonata und Alleluja als „textfreie“ Abschnitte schließen die prägnanten Figuren des Concerto ein und lassen so den Affekt, der in der Aria stärker zum Tragen kommt, zum Gesamteindruck werden. Auch hinsichtlich der Motivik bemüht sich Pohle, Concerto und Aria zu verbinden: aufsteigende Linien und Motive überwiegen.

Johann Beer, der bedeutende Altist der Halleschen Hofkapelle, hat sich ebenfalls um die Vertonung des Textes bemüht. Er gehört einer späteren Generation an (er ist 1655 geboren). Den Text und die Komposition des Kapellmeisters wird er erst nach seiner Ankunft in Halle (1676), also relativ spät, kennengelernt haben. Besonders die Grundkonzeption der Motive ist durch Pohle angeregt, auch wenn sie die Prägnanz und Bildlichkeit des Vorbildes nicht erreichen (Beispiel 2). Beer, der nicht so unmittelbar mit Schütz in Berührung kam wie Pohle, ging unter veränderten Voraussetzungen an die Vertonung heran. An der Gestalt seines Concerto wird erkennbar, daß es ihm nicht vorrangig darauf ankam, den Sinngehalt einzelner Wortgruppen zu erfassen; vielmehr wollte er den Text insgesamt zum Klingen bringen, wobei der Gesamteindruck der Freude und des Sieges unüberhörbar ist. Ein Streben nach Entwicklung und Steigerung, das bei Pohle die Architektur dynamisierte, ist hier nicht festzustellen. Die Motive sind starr gehandhabt, und die Instrumente werden fast ausschließlich zur Verstärkung der Vokalstimmen herangezogen. Alle Abschnitte enden in der Grundtonart. Das Concerto wird eingerahmt von zwei unterschiedlichen Alleluja-Abschnitten im $\frac{1}{4}$ - bzw. $\frac{1}{2}$ -Takt.

Die Aria gestaltet Beer liebevoller aus als das Concerto. Über gleichem Baß bildet jede Strophe ihre eigene Melodie. Es lassen sich ähnliche Intentionen der Textvertonung wie bei Pohle erkennen; jedoch zeigt die einfachere Linienführung, daß Beer nicht im einzelnen auf den Gehalt der einzelnen Worte eingehen wollte; er rückt damit näher an die Strophen-Aria heran (Beispiel 4). Der Textgrundriß wurde weitgehend beachtet; wo es der Sinn verlangt, sind auch einmal zwei Zeilen überbrückt. Meist deklamiert Beer syllabisch, nur die Verben in der zweiten und in der Schlußzeile erhalten längere Koloraturen. Die Harmonik besitzt keine wichtige Funktion. Insgesamt lassen sich Pohles Vorbild wie auch die andersartigen Ziele der jüngeren Komponistengeneration erkennen.

Pohle musizierte mit Berufsmusikern einer Hofkapelle und hatte mit anspruchsvollen Hörern zu rechnen. Johann Schelle dagegen komponierte seine Kantaten für den Schülerchor einer Stadt. Deshalb durften die Schwierigkeiten für die Ausführenden nicht zu groß sein. Die Besetzung entspricht etwa der Pohles. Schelle gliedert den Text in der Mitte:

- a Siehe, es hat überwunden der Löwe /
- b der da ist vom Geschlechte Juda, die Wurzel David,

differenziert die Motive nicht so sehr wie Pohle und geht bei ihrer Erfindung von der Deklamation der Worte aus: a zeigt typische Trompetenmelodik mit aufsteigender Tendenz; b wirkt mit kleineren Intervallen weicher (Beispiel 3). Wie bei Pohle sind die Motive im wesentlichen statisch mit dem jeweiligen Wort verbunden. Die Instrumente bringen eine kurze Einleitung, die unmittelbar in das Concerto einmündet und die Motivik der Singstimmen vorwegnimmt. In einem kürzeren Abschnitt tragen die Vokalstimmen die Motive vor, unterbrochen von Einwüfen der Instrumente. Bald ist der erste Tuttiabschnitt erreicht. Jetzt erscheinen Singstimmen und Instrumente bis zum Schluß nur noch in geschlossenem Verband. Die Stimmen sind nun im einzelnen wenig ausgearbeitet; Schelle kommt es mehr auf die prächtige Gesamtwirkung an.

Wie bei Pohle liegt den fünf Aria-Strophen (Beispiel 5) der gleiche Baß zugrunde – mit wiederkehrenden Ritornellen. Vier Strophen werden solistisch vorgetragen, die letzte im vierstimmigen Satz. Schelle strebt von vornherein den sieghaften Affekt an, ohne auf textliche Einzelheiten der verschiedenen Strophen zu achten. Alle Solonummern weisen eine ähnliche Melodik auf, so daß man fast von einer Strophen-Aria sprechen kann. Nur selten sind Einzelmotive dem entsprechenden Wort gemäß leicht abgewandelt, wobei die Grundgestalt unangetastet bleibt. Außerdem baut Schelle die Melodien so, daß sie mit leichten Abänderungen für die abschließende vierstimmige Strophe wieder verwendbar sind. Er gliedert die Aria in zwei Teile, die durch ein zweitaktiges Zwischenspiel der Streicher getrennt sind. Im ersten Teil herrscht die österliche Siegesfanfaren-Melodik (Dreiklänge) vor; der zweite Teil erinnert anfänglich in kantabler, fast wehmütiger Weise an die Leiden vor dem Sieg, deutlich charakterisiert durch eine Modulation von C-dur nach e-moll, und kehrt schließlich zu freudigem Ausdruck zurück.

Schelle zeichnet hier wie in den übrigen erhaltenen Concerto-Aria-Kantaten in mehr holzschnittartiger Manier, die auf unmittelbare Wirkung abzielt, die großen Linien des Textgehaltes aus, erreicht aber nicht die Expressivität Pohles. Concerto und Aria stehen mit ihren charakteristischen Merkmalen unvermittelt nebeneinander. Beim Vergleich der drei Kompositionen zeigt Pohle das stärkste Engagement dem Text gegenüber. Daneben kann Schelles Werk durchaus bestehen.

Zwei weitere Concerto-Aria-Kantaten Pohles: „*Der Engel des Herrn*“ und „*Es wird ein Stern aus Jacob aufgehen*“¹¹ entwickeln den Stil des Stückes „*Siehe, es hat überwunden*“ weiter¹². Beide Kantaten benutzen in den Concerti eine gesangliche und in weit gespannten Bögen verlaufende Thematik (Beispiel 7, 8). Die Aria-Strophen von „*Es wird ein Stern aus Jacob aufgehen*“, die für jede Stimme eine völlig selbständige Vertonung bilden, weisen eine für Pohle seltene Typisierung auf. Mit ihrer Motivik sind die Duette noch enger mit dem Grundmaterial des Concerto verbunden als die Solo-Strophen. Neu ist bei Pohle, daß die

¹¹ „*Der Engel des Herrn*“: Sopran, Alt, Tenor, Baß, Violine, Cornettino, Posaune, Fagott; Uppsala Universitets-Bibliotek Vok. mus. i hs. 82:37; Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Mus.ms. 30260, 13 – „*Es wird ein Stern*“: Sopran, Alt, Tenor, Baß; Violine I, II, Fagott; Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Staatsbibliothek, Mus.ms. 30260, 1

¹² Mindestens für letzteres Werk kann gegenüber dem Heidenreich-Jahrgang eine spätere Entstehungszeit als sehr wahrscheinlich angenommen werden: Der anonyme Aria-Text erscheint 1672 in der *Geistlichen Singkunst* des Johann Olearius. Wenn der Text Pohle nicht schon vorher bekannt war, kann das Stück frühestens in diesem Jahr entstanden sein.

Baßlinie, die hauptsächlich in Achteln fortschreitet und den rhythmischen Fluß der Singstimme fortführt, wichtige melodische Funktionen erhält: sie imitiert die Singstimme an einigen Stellen vor. Im Gegensatz zu „*Siehe, es hat überwunden*“, bei dem zwischen Concerto und Aria ein Gleichgewicht herrschte, prägt hier die Aria, die schon mit ihren vier Solostrophen und zwei ausgedehnten Duetten einen breiten Raum einnimmt, den Gesamteindruck. Der Concerto-Text bildet nur Grundlage und Ausgangsbasis für den individuellen Aussagewillen der Aria.

Wir erwähnten bereits, daß die Thomaskantoren Sebastian Knüpfer und Schelle möglicherweise den gesamten Heidenreich-Jahrgang vertonten. Diese Stücke weisen einen festumrissenen Typ mit bestimmten Merkmalen auf: Das am Schluß noch einmal wiederholte Concerto bildet in seiner einfachen Struktur und Architektur den gewichtigen und wirkungsvollen Eingangssatz, während die Aria vom schlichten Lied (Melodik und Form betreffend) herkommt und einer Strophen-Vertonung angenähert ist. Schelle hat neben den großbesetzten Stücken noch einen weiteren Jahrgang mit dem gleichen Heidenreich-Text vertont, und zwar in der Form von Solokantaten für Baß und zwei Violinen mit Continuo (vgl. die Aufstellung der erhaltenen Kompositionen).

Christoph Bernhards Concerto-Aria-Kantaten in Band 6 der *Denkmäler Deutscher Tonkunst*: „*Ich sahe an alles Thun*“ (gedruckt 1669) und „*Herr, nun lässest du deinen Diener*“ weisen wie die oben besprochenen Kantaten Pohles eine kunstvolle kontrapunktische Struktur auf.

Johann Philipp Krieger pflegte die Gattung ebenfalls. Das Stück „*Singet dem Herrn ein neues Lied*“ (*Denkmäler Deutscher Tonkunst* Band 53/54) von 1687 zeigt uns Kriegers typischen Stil, der an italienischen Vorbildern geschult ist, aber deutsche Elemente als Grundlage seines Schaffens beibehält.

Zusammenfassend können wir feststellen: David Pohle kommt es in seinen Kantaten mehr auf Entwicklung als auf fest umrissene Formen an: Concerto und Aria bilden ein spannungsvolles dialektisches Verhältnis, in dem beide nicht beziehungslos nebeneinander stehen, sondern sich gegenseitig beeinflussen und in ihrer Gestalt anregen. Der Kontrast der Satztypen führt andererseits zu ihrer engeren Verquickung und gegenseitigen Bedingtheit: Das Concerto übernimmt von der Aria eine Melodik in längeren Phrasen wie auch eine stärkere affektive Bestimmtheit, während die Aria nicht bei einem Typ stehenbleibt, sondern von Stück zu Stück ihre Gestalt verändert, um dem jeweiligen Text zu entsprechen und zum Concerto einen wirkungsvollen Gegensatz zu bilden. Die sächsischen Hofmusiker Christoph Bernhard und Johann Philipp Krieger haben sich diesem Vorbild angeschlossen und es weiterentwickelt, während die Thomaskantoren Sebastian Knüpfer und Johann Schelle die andere Richtung repräsentieren, die sich mit Typisierung und schwächerem Ausdruck begnügt.

Beispiel 1

a (T. 1-2) *b* (T. 6-8) *c* (T. 23-24)

A Sie - - - - he, *S^{II}*... es hat ü-ber-wun-den der Lö - - - - we, *A*, der da ist vom Ge-
d (T. 24, 25) *A presto*

schlech-te Ju-da, *S^{II}*... die Wur-zel Da - - vid, ... Al-le - - - lu-ja, al-le-lu-ja,

Beispiel 2

Alleluja I

S^I Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al - - - le-lu-ja, *A* Sie-he, sie-he, sie-he, es hat ü-ber-wun-
 - - - - den der Lö - - - - we, *S^I*... der da ist vom Ge-schlech-te Ju-da,
Alleluja II

die Wur-zel Da-vid, *S^I* Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le - - lu-ja,

Beispiel 3

B Sie-he, es hat ü-ber-wun-den, es hat ü-ber-wun-den der Lö-we, der Lö-we,
A der da ist vom Ge-schlech-te Ju-da, die Wur-zel Da - - - - vid,

Beispiel 4

S^I Mein Je-sus lebt, der Herr ist auf-er-stan-den,

Beispiel 5

S Mein Je-sus lebt - mein Je-sus lebt - , der Herr ist auf - - - er-stan-den,

Beispiel 6

1. Mein Je - - - sus lebt! Der Herr ist auf - - - er - stan -

2. Nun ist der Raub dem Räu - - - ber ab - - - ge - ja -

3. Nun sind zer - stört die Pfor - ten und die Schwel - - -

4. Gott sei ge - lobt! Wir sind al - so ge - ro -

5. Wir sind er - löst! der Höl - len Pest, mein Le - - -

den trotz al - ler To - - des - ban - - - den! Der Löw aus Ju - da siegt! Der Held hat

get, der Star - - - ke, der ver - za - get. Das Le - ben würgt den Tod. Der Sieghat

len der un - ge - heu - - - ren Höl - len. Es warf sie Sim - son ein. Sie ver - den

chen, weil Je - sus durch - ge - bro - chen. Er ward des To - des Gift. Fort schadet

ben will uns das Le - - - ben ge - ben. Tri - umph! mein Je - sus siegt! Der Held hat

Beispiel 7

S
A
T
B

Der En-gel des Herrn la - - - gert, la-gert sich um die
Der En-gel des Herrn la - - - gert sich um die her so Ihn fürch - - ten,
Der En-gel des Herrn la - - - gert sich um die her so Ihn fürch - - ten,
her so Ihn fürch - - ten,
so Ihn fürch - ten, so Ihn fürch - ten, so Ihn fürch - ten,
so Ihn fürch - ten,
bc
der En-gel des Herrn la-gert sich,

Beispiel 8

H.I.F.
S
A
T
B, bc

Es wird ein Stern aus Ja - - - cob, ein Stern auf - - ge-hen, es wird ein Stern...
Es wird ein Stern aus Ja - - - cob auf-ge - hen
Es wird ein Stern aus Ja - - - cob, es wird ein Stern aus ...
Es wird ein Stern aus Ja - - cob, es wird ein ...

Aufstellung der erhaltenen Kompositionen mit Heidenreich-Text

(Diese Aufstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da der Kantatenbestand aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht systematisch durchgesehen wurde.)

Sebastian Knüpfer

Sammlung Bokemeyer (z. Zt. Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz) „*Herr lehre uns bedencken*“ (Mus. ms. 11780, 12) 2 vl, 3 vla, fag; 2 S, A, 2 T, B

„*Dein Hertz hält dir für dein Wort*“ (11780, 15) 2 vl, trb, A, T

Bibliothek der Michaelskirche Erfurt (Deutsche Staatsbibliothek Berlin)

„*Der Gerechte wird grünen*“ (11782) 2 vl, Violetta, 2 Bracc., vlne, 2 Cornetti, 3 trb, 2 S, A, T, B

„*Der Herr schafft deinen Gränzen Friede*“ (11784) 2 vl, trb, A, T, B

„*Der Segen des Herrn machet reich*“ (11783) 2 vl, 3 vla, S, 2 A, T, B

Sammlung Grimma (Landesbibliothek Dresden)
„*Herr lehre mich thun nach deinem Wolgefallen*“ (Mus. 1825/E/507) 2 vl, 3 vla, fag, S, A, 2 T, B, 5 Stimmen in ripieno

„*Ich habe dich zum Liecht der Heyden gemacht*“ (1825/E/509) 2 vl, 3 vla, fag, 2 Cornettini, S, A, 2 T, B, 5 Stimmen in ripieno

„*Ich wil singen von der Gnade des Herrn*“ (1825/E/?) 2 vl, 3 vla, fag, S, A, T, B, 4 Stimmen in ripieno (verschollen; aus Grimma ist lediglich die leere Mappe nach Dresden gelangt.)

„*Jauchzet dem Herrn alle Welt*“ (1825/E/510) 2 Clarini, 2 vl, 3 vla, fag, 2 Cornettini, Cornetto, 2 trb, 2 vierstimmige Chöre und vierstimmiger Ripienchor

Johann Schelle

Sammlung Bokemeyer (siehe oben)

„*Die Liebe Gottes ist außgegossen*“ (19780, 4) 2 vl, 3 vla, fag, 2 S, A, 2 T, B

„*Der Segen des Herrn machet reich*“ (19780, 5) 2 vl, 2 vla, fag, 2 S, A, T, B

„*Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*“ (19781, 1) 2 vl, 2 Cornettini, 3 trb, 2 S, A, T, B

„*Ich hielte mich nicht dafür, daß ich etwa wüßte*“ (19781, 4) 2 vl, 2 vla, 2 S, A, T, B

„*Uns ist ein Kind geboren*“ (19781, 9) 2 Clarini, 2 vl, 2 trb, 2 S, A, T, B

Bibliothek der Michaeliskirche Erfurt (s. o.)

„*Was du thust, so bedencke das Ende*“ (19783) vl, 2 vla da gamba, fag, 3 S, B

Sammlung Grimma (s. o.)

„*Erkenne deine Missethat*“ (1857/E/509) 5 vla, vlne, 6 S

„*Gott sende dein Liecht und deine Wahrheit*“ (1857/E/508) 2 vl, 2 vla, fag, S, A, T, B, 4 Stimmen in ripieno

„*Herr, lehre uns bedencken*“ (1857/E/507) Violine, Violetta, Viola da gamba, 2 S, B

„*Machet die Thore weit*“ (1857/E/501) 2 vl, 2 vla, fag, 2 Clarini, timp, S, T, B, 4 Stimmen in ripieno

„*Siehe, es hat überwunden der Löwe*“ (1857/E/500) 4 tr, timp, 2 vl, 2 vla, fag, S, A, T, B, 4 Stimmen in ripieno

Sechs Kantaten für B, 2 vl (bc), hrsg. von Alfred Dürr, Kassel 1971 (Bärenreiter-Verlag):

„*Darzu ist erschienen der Sohn Gottes*“

„*Heiliger Vater, heilige uns in deiner Wahrheit*“

„*Herr Gott Zebaoth, du herrschest*“

„*Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses*“

„*Ich will schauen dein Antlitz in Gerechtigkeit*“

„*Wer da gläubet und getauft wird*“

Clemens Thieme

„*Befiehl dem Herrn deine Wege*“ (Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Mus.ms. 30286) 2 vl, vla, A, T, B. In Inventaren sind weitere Titel von Thieme nachzuweisen, die möglicherweise Texte von Heidenreich verwendeten; siehe besonders Nachlaß Gottfried Kühnel im Inventar Leipzig (vgl. Arnold Schering, *Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig*, in: *AfMw* 1, 1918/19, S. 275 ff.).

Johann Beer

Zuweisung eines anonymen Stückes der Grimmaer Sammlung durch W. Steude: „*Alleluja. Siehe, es hat überwunden*“ (Sächsische Landesbibliothek Dresden Mus. 2178/E/504) 2 tr, timp, 2 vl, 2 vla, fag, 2 S, A, T, B, 5 Stimmen in ripieno. Vgl. Inventar Rudolstadt II „601. „*Alleluja! Siehe es hat überwunden*“ à 14, 8 Strom., 5 Voci di Beer, benebst d. Part.“ (Bernhard Baselt, *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtschen Hofkapelle unter Ph. H. Erlebach* (1657–1714), *Wissenschaftliche Zeitschrift der M.-Luther-Universität, Halle* 1963, Sonderband *Tradition und Aufgabe der Halleschen Musikwissenschaft*) – Vgl. auch Anmerkung 9.

Aufstellung der Textanfänge des Heidenreich-Jahrganges

- David Elias Heidenreich: *Geistliche Oden auf die fürnehmsten Feste und alle Sonntage des ganzen Jahres*, Halle 1665 (Fundort: British Museum, London; Department Printed Books, Catalogue 3437. cc.42.)
- 1 „Alles / was ihr wollet / daß euch die Leute tun“
Aufn. XIII. nach Trinitatis. (S. 71)
Aria: „Nächst Gott dem HERRn ist nichts nicht mehr“ (5 Strophen)
 - 2 „Befiehl dem HERRn deine Wege und hoffe auf ihn“
Aufn XII. nach Trinitatis. (S. 70)
Aria: „Der alles wol gemacht“ (3 Strophen)
 - 3 „Darzu ist erschienen der Sohn Gottes“
Aufn Sonntag Invocavit. (S. 28)
Aria: „Des Verführers Trug und List“ (3 Strophen)
 - 4 „Dein Wort ist meines Fußes Leuchte“
Aufn. IIX. nach Trinitatis. (S. 65)
Aria: „GOTT / mein Trost und starcker Hort“ (5 Strophen)
 - 5 „Der Gerechte wird grünen“
Aufs Fest Johannis des Täuffers. (S. 54)
Aria: „Dies ist der Lohn der reinen Heiligkeit“ (5 Strophen)
 - 6 „Der HERR hat seinen Engeln befohlen“
Aufs Michaelis=fest. (S. 77)
Aria: „Gelobet sei Gott / Der seine Gemeinden“ (5 Strophen)
 - 7 „Der HERR ist gnädig und barmhertzig“
Aufn XIX. nach Trinitat. (S. 82)
Aria: „Nachdem der ersten Eltern Schande“ (5 Strophen)
 - 8 „Der HERR ist nahe allen / die Ihn anrufen“
Aufn II. Sonntag nach dem Fest der Heil. drey Könige. (S. 15)
Aria: „Es ist kein einger Stand“ (5 Strophen)
 - 9 „Der HERR schafft deinen Gräntzen Friede“
Aufn VII. nach Trinitatis. (S. 63)
Aria: „Weg Kümmernüß für Nahrung und für Speise!“ (3 Strophen)
 - 10 „Der Segen des HERRN machet reich ohne Müh“
Aufn V. nach Trinitatis. (S. 61)
Aria: „Wenn GOTT die Hand hat abgewant“ (5 Strophen)
 - 11 „Der Stein / den die Bauleute verworffen“
Aufn Sonntag nach dem Christ=Tag. (S. 8)
Aria: „Du Heyl der Welt / das Gott uns hat gegönnet“ (3 Strophen)
 - 12 „Des Menschen Sohn ist kommen zu suchen“
Aufn III. nach Trinitatis. (S. 56)
Aria: „Du süsßer Trost voll Leben“ (3 Strophen)
 - 13 „Die den Herrn suchen / haben keinen Mangel“
Aufn Sonntag Laetare. (S. 31)
Aria: „Ich freue mich in dir“ (4 Strophen)
 - 14 „Die Gottseligkeit ist zu allen Dingen nütze“
Aufn. Sonntag Septuages. (S. 23)
Aria: „Ich folge dir mein GOTT“ (4 Strophen)
 - 15 „Die Herrlichkeit des HERRn soll offenbahret werden“
Auff den 3. des Advents. (S. 3)
Aria: „Die schwere Nacht“ (5 Strophen)
 - 16 „Die Liebe Gottes ist außgegossen in unser Hertz“
Auf Pfingsten. (S. 48)
Aria: „Du Göttliche Flamme“ (5 Strophen)
 - 17 „Die Zukunft des HERRn ist nahe“
Auff den 2. des Advents. (S. 2)
Aria: „Der Feigenbaum schlägt aus“ (4 Strophen)
 - 18 „Drey sind / die da zeugen im Himmel“
Auf Trinitatis. (S. 50)
Aria: „GOTT / dreyeinig / wunderbar“ (5 Strophen)
 - 19 „Erkenne deine Missethat“
Aufn X. nach Trinitatis. (S. 67)
Aria: „Die Zeit ist da / daß du dich solst bekehren“ (3 Strophen)
 - 20 „Gedencke HERR an deine Barmhertzigkeit“
Aufn Sonntag Reminisc. (S. 29)
Aria: „Wie stellstu dich so frembde gegen mich“ (4 Strophen)
 - 21 „Gehet herauß und schauet an / Ihr Töchter Zion“
Aufn Sonntag Palmarum. (S. 35)
Aria: „Jesu / meiner Seelen Theil“ (5 Strophen)
 - 22 „Gelobet sey der HERR / denn Er hat erhöret“
Aufn Sonntag Exaudi. (S. 47)
Aria: „Ich stack in Angst; Die Welt verfolgte mich“ (3 Strophen)
 - 23 „GOTT / dein Stuhl bleibet immer und ewig“
Auff Mariae Verkündigung. (S. 32)
Aria: „Mein Heyland / du kömmst zwar auf Erden“ (5 Strophen)
 - 24 „GOTT / du krönest das Jahr mit deinem Gut“
Aufs Neu=Jahr. (S. 9)

- Aria: „Wir danken dir / O Vater / für die Gaben“ (5 Strophen)
- 25 „Gott fähret auff mit Jauchzen“
Auff Himmelfarth. (S. 45)
Aria: „Ihr Himmel öffnet die Feste geschwinde“ (5 Strophen)
- 26 „Gott / sende dein Liecht und deine Warheit“
Auffs Fest der H. 3. Könige. (S. 12)
Aria: „Jacobs Stern / du Liecht der Heyden“ (4 Strophen)
- 27 „Gott wil / daß allen Menschen geholffen werde“
Aufn. II. nach Trinitatis. (S. 53)
Aria: „Auf Seele / hörstu nicht“ (4 Strophen)
- 28 „Haltet fest an der Demuth“
Aufn XVII. nach Trinit. (S. 79)
Aria: „Der eitle Wahn / den sich der Hochmuth macht“ (4 Strophen)
- 29 „Heilger Vater / heilige uns in deiner Warheit!“
Aufn Sonntag Judica. (S. 34)
Aria: „Die Welt verfolgt uns zwar“ (4 Strophen)
- 30 „Herr / deine Augen sehen nach dem Glauben“
Auffn XXI. nach Trinitat. (S. 84)
Aria: „Die fest Zuversicht“ (4 Strophen)
- 31 „Herr / gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht“
Auffn XI. nach Trinitatis. (S. 68)
Aria: „Vater / meine Sünden=Schuld“ (5 Strophen)
- 32 „HERR Gott Zebaoth / du herrschest über das ungestüme Meer“
Aufn IV. Sonntag nach dem Fest der Heiligen 3. Könige. (S. 18)
Aria: „O Gott / der du so mächtig bist“ (4 Strophen)
- 33 HERR / ich habe lieb die Stäte deines Hauses“
Auffn I. Sonntag nach dem Feste der H. 3. Könige. (S. 13)
Aria: „Jesu / du Weißheit der Weisen!“ (3 Strophen)
- 34 „Herr lehre mich thun nach deinem Wolgefallen“
Aufn Sonntag Cantate. (S. 42)
Aria: „Wie gefährlich ist der Weg“ (5 Strophen)
- 35 „Herr / lehre uns bedencken / daß wir sterben müssen“
Auffn. XVI. nach Trinitat. (S. 75)
Aria: „Unser Leben ist ein Schatten“ (4 Strophen)
- 36 „Ich freue mich im HERRn und meine Seele“
Auffs Fest Mariae Heimsuchung. (S. 57)
Aria: „Weg zeitliche Freude“ (5 Strophen)
- 37 „Ich habe dich zum Liecht der Heyden gemacht“
Auf Mariae Liechtmesse. (S. 19)
Aria: „Süßester Heyland / Fackel der Heyden“ (5 Strophen)
- 38 „Ich hielte mich nicht dafür / daß ich etwas wüste“
Aufn Sonntag Quinquagesimae. (S. 26)
Aria: „Ihr Weisen schweig / ihr werdet nur zu Thoren“ (5 Strophen)
- 39 „Ich will schauen dein Antlitz in Gerechtigkeit“
Aufn VI. Sonntag nach dem Fest der Heil. 3. Könige. (S. 22)
Aria: „Jesu / Gott und Mensch / mein Leben“ (3 Strophen)
- 40 „Ich wil singen von der Gnade des HERRn ewiglich“
Aufn Sonntag Misericordias Domini. (S. 40)
Aria: „Wie groß ist deine Güte / Mein Jesus“ (4 Strophen)
- 41 „Jauchzet dem HERRn alle Welt“
Aufn Sonntag Jubilate. (S. 41)
Aria: „Ein Mensch in diesem Leben“ (4 Strophen)
- 42 „Jederman sey unterthan der Obrigkeit“
Auffn XXIII. nach Trinit. (S. 87)
Aria: „Der heilige Stand der Obrigkeit“ (5 Strophen)
- 43 „Laßet uns freuen und frölich seyn“
Aufn. XX. nach Trinitatis. (S. 83)
Aria: „Die reiche Gnaden=Zeit“ (5 Strophen)
- 44 „Laßet uns Gott lieben / denn er hat uns erst geliebet“
Aufn XVIII. nach Trinit. (S. 80)
Aria: „Gott hat durch sein Erbarmen“ (4 Strophen)
- 45 „Machet die Thore weit und die Thüren in der Welt hoch“
Auf den 1. des Advents. (S. 1)
Aria: „Auff / mein Hertze / schicke dich“ (5 Strophen)
- 46 „Meine Augen sehen stets zu dem HERRN“
Auf Sonntag Oculi. (S. 30)
Aria: „Ich höre nicht“ (3 Strophen)
- 47 „Mein Hertz hält dir für dein Wort“
Aufn Sonntag Rogate. (S. 44)
Aria: „Du weißt / mein Gott / wo meine Noth“ (3 Strophen)

- 48 „Nun wir den sind gerecht worden durch den Glauben“
Aufn Sontag Quasimod. (S. 38)
Aria: „Meine Seele / matt vor Furcht“ (4 Strophen)
- 49 „Ruffe Mich an in der Noth“
Aufn III. Sontag nach dem Fest der Heil. drey Könige. (S. 16)
Aria: „Mein Gott / mein Trost / mein Hort“ (4 Strophen)
- 50 „Samlet Euch Schätze im Himmel“
Aufn XV. nach Trinitatis. (S. 73)
Aria: „Der Mammons=Dienst / das Seelen=Giff“ (5 Strophen)
- 51 „Schicket euch in die Zeit / denn es ist böse Zeit“
Aufn XXV. nach Trinit. (S. 91)
Aria: „Nun ist das Gute fort“ (5 Strophen)
- 52 „Seyd klug / wie die Schlangen“
Aufn XXVII. nach Trinit. (S. 94)
Aria: „Ihr Menschen=Kinder seydt bereit!“ (5 Strophen)
- 53 „Selig sind die Barmhertzigigen“
Aufn IV. nach Trinitatis. (S. 59)
Aria: „Die Ungedult / wenn wir beleidigt werden“ (4 Strophen)
- 54 „Seyd Thäter des Worts und nicht Hörer allein“
Aufn Sontag Sexagesimae. (S. 25)
Aria: „Wer Gottes Wort nicht acht“ (4 Strophen)
- 55 „Siehe / der HERR HErr kömpt gewaltiglich“
Auff den 4. des Advents. (S. 5)
Aria: „Da Sünde / Teuffel / Welt und Todt“ (3 Strophen)
- 56 „Siehe / der HERR kömmt mit viel tausend Heiligen“
Aufn XXVI. nach Trinit. (S. 92)
Aria: „So bleibt es doch gewiß“ (5 Strophen)
- 57 „Siehe / es hat überwunden der Löwe“
Auffs Oster=Fest. (S. 37)
Aria: „Mein JESus lebt!“ (5 Strophen)
- 58 „So halten wir es nun / daß der Mensch gerecht werde“
Aufn VI. nach Trinitatis. (S. 62)
Aria: „Die Heucheley / die uns durch Ehrgeitz blendet“ (4 Strophen)
- 59 „Uns ist ein Kind gebohren / ein Sohn ist uns gegeben“
Auff das Christ=Fest. (S. 6)
Aria: „Willkommen mein Liecht!“ (5 Strophen)
- 60 „Wandelt wie die Kinder des Lichts“
Aufn IX. nach Trinitatis. (S. 66)
Aria: „Die Kinder dieser Welt“ (4 Strophen)
- 61 „Wasche mich HERR von meiner Missethat“
Aufn. XIV. nach Trinitatis. (S. 72)
Aria: „Mein Leib ist ungesund“ (4 Strophen)
- 62 „Was du thust / so bedencke das Ende“
Aufn I. nach Trinitatis. (S. 52)
Aria: „Die Unbedachtsamkeit / das tolle Leben“ (4 Strophen)
- 63 „Wer da gläubet und getaufft wird“
Aufn Sontag nach dem Neuen Jahr. (S. 10)
Aria: „Heiliges Wasser / rothe Fluth“ (4 Strophen)
- 64 „Wir haben einen GOTT / der da hilfft“
Aufn XXIV. nach Trinit. (S. 89)
Aria: „Nun die finstre Todes=Nacht“ (5 Strophen)
- 65 „Wir sind wiedergebohren nicht aus vergänglichem“
Aufn V. Sontag nach dem Fest der Heil. 3. Könige. (S. 21)
Aria: „Die Wunderkrafft im Wort“ (4 Strophen)
- 66 „Wo ist solch ein Gott / der die Sünde vergiebt“
Aufn XXII. nach Trinit. (S. 86)
Aria: „Die grosse Sünden=Schuld“ (4 Strophen)

Beethovens Skizzen zur „Pastoralen“

von Christoph F. Lorenz, Köln

1.

Für die Erforschung des musikalischen Schaffensprozesses ist die Auswertung eventuell vorliegenden Skizzenmaterials von großer Bedeutung. Dies gilt naturgemäß nicht nur für die Fälle, in denen ein Komponist ein Werk als Torso oder in unvollständiger Ausführung hinterlassen hat, obwohl die musikalische Fachwelt sich in den letzten Jahren mehrfach intensiv mit dieser Problematik beschäftigen mußte (man denke an Deryck Cookes 1976 vorgelegte ‚endgültige‘ Komplettierung der *zehnten Symphonie* Gustav Mahlers oder an den von Friedrich Cerha ‚vollendeten‘ dritten Akt von Bergs *Lulu*¹. Auch bei Werken, die in ihrer endgültigen Gestalt schon seit langem zu den unvergänglichen Meisterwerken gezählt werden, kann es sich durchaus lohnen, einen mehr als nur oberflächlichen Blick auf die Skizzen des Komponisten zu werfen, da sie häufig nicht nur Aufschluß über den Entstehungsprozeß des Werkes gewähren, sondern auch der Analyse der Komposition in ihrer endgültigen Gestalt dienlich sein können. So ist es nicht verwunderlich, daß sich z. B. die Beethoven-Forschung in den letzten Jahrzehnten intensiv mit Beethovens Skizzenbüchern zu beschäftigen begonnen hat, wie die *Veröffentlichungen des Bonner Beethovenhauses*, aber nicht nur sie², beweisen. 1961 publizierte Dagmar Weise in der Reihe *Beethoven, Skizzen und Dokumente* des Beethovenhauses eine zweiteilige Edition des sogenannten „Londoner Skizzenbuches“ (British Museum, Signatur Add. Ms. 31766). Dieses Skizzenbuch enthält Skizzen zur *Pastoralsymphonie* und zu den *Trios* op. 70, 1 und 2. Im Gegensatz zu der neuerdings vom Beethovenhaus gepflegten Praxis enthielt die Publikation Dagmar Weises allerdings kein vollständiges Faksimile des Skizzenbuches, sondern im ersten Band ein sorgfältiges Vorwort der Herausgeberin und im zweiten Band eine vollständige diplomatische Übertragung des Skizzenbuches sowie drei Faksimiletafeln. Da die Edition Dagmar Weises einstweilen die einzige sichere Basis für eine Bewertung der Beethovenschen Skizzen zur *Pastorale* bietet (die Skizzen selber bleiben, solange eine Faksimile-Edition ausbleibt, zumindest der Öffentlichkeit unzugänglich), soll hier zunächst ein kurzer Blick auf das kritische Echo geworfen werden, das die Edition Dagmar Weises hervorrief.

¹ Gustav Mahler, *A performing version of the draft for the Tenth Symphony* prepared by D. Cooke in collaboration with B. Goldschmidt, C. Matthews and D. Matthews. New York-London 1976 (Associated Music Publishers-Faber Music LTD). Der dritte Akt der *Lulu* in der Vervollständigung durch Friedrich Cerha ist von der Universal Edition, Wien, im Notentext vorgelegt worden (Klavierauszug 1980).

² An ausländischen Publikationen Beethovenscher Skizzen sind vor allem zu nennen: *Kniga eskisov sa 1802-03* (Skizzenbuch aus den Jahren 1802/03), hrsg. von N. L. Fischman, 3 Bde. (I Faksimile, II Übertragung, III Untersuchung), Moskau 1962; *Beethoven: Autograph Miscellany from c. 1786-99, B. Mus. Add. Ms. 29801, ff.39-162 (the ‚Kafka Sketchbook‘)*, 2 Bde., hrsg. von J. Kerman, London 1970. Inzwischen ist man auch in der Reihe *Veröffentlichungen des Beethovenhauses Bonn* dazu übergegangen, die Skizzen-Publikationen als Doppelbände zu planen. So wurde der erste Band der *Drei Skizzenbücher zur Missa Solemnis*, den J. Schmidt-Görg schon 1952 herausgegeben hatte, 1968 neuaufgelegt und durch einen Faksimileband ergänzt. Entsprechend verfuhr man mit Band II (1970, Faksimile 1968) und Band III (*Ein Skizzenbuch zum Benedictus und Agnus Dei*, 1970, Faksimile 1968) dieser Edition. Besonders erwähnenswert ist die Edition des *Kesslerschen Skizzenbuchs* in derselben Reihe; auf die von O. Riba herausgegebene Faksimileausgabe (München-Salzburg 1976) folgte 1978 die von S. Brandenburg besorgte Übertragung. Brandenburg verwendet hier die auch von Gossett so energisch vertretenen Übertragungsprinzipien und versucht, an problematischen Stellen die verschiedenen Schichten des Notentextes freizulegen. Oft rekonstruiert er dabei drei bis vier Schichten, was vielleicht etwas zu weit geht; jedoch beweist gerade Brandenburgs Edition, daß eine derartige Übertragung einer diplomatischen Transkription an Klarheit überlegen ist und dem Benutzer unvergleichlich mehr und bessere Informationen liefern kann.

Erst 1967 erschien eine gründliche Rezension der erwähnten Ausgabe des Londoner Skizzenbuchs, und zwar verfaßt von Lewis Lockwood³. 1974 publizierte Philip Gossett einen Aufsatz, in dem er die Edition Dagmar Weises einer grundsätzlichen Kritik unterwarf⁴. Manche der Vorwürfe, die Gossett 1974 gegen Herausgeberin und Verlag richtete, waren freilich nicht neu; so hatte schon Lockwood darauf hingewiesen, daß die Tatsache, daß es sich bei der Bonner Ausgabe von 1961 um eine reine Transkription (mit ganz wenigen Faksimiletafeln) handelte, eine wissenschaftliche Auswertung dieser an sich schätzenswerten Publikation erschwert. Es genügt ein Blick auf die der Ausgabe beigegefügtten Faksimiletafeln, um festzustellen, daß bei der Übertragung der Skizzen ganz zwangsläufig schwere Probleme entstehen; nicht nur die zahlreichen Ausstreichungen einzelner Noten, aber auch ganzer Passagen, sondern vor allem die bisweilen sehr flüchtige Notation, die es erlaubt, einzelne Noten auch eine Stufe höher oder tiefer zu lesen, schließen eine eindeutige, einwandfreie Transkription in manchen Fällen von vornherein aus⁵. Zudem muß der Forscher, der mit Dagmar Weises Übertragung allein arbeiten würde, in jedem Fall den kritischen Bericht heranziehen, der separat (in Band I) abgedruckt ist, was seine Benutzbarkeit erschwert⁶.

Unbezweifelbar verfährt Beethoven nicht nur in Skizzen, sondern auch in Reinschriften oft recht großzügig, was Auflösungszeichen oder neu auftretende Vorzeichen, aber auch den Notenschlüssel, den er in den Skizzen nur sehr selten vorzeichnet, betrifft. Oft kommt es vor, daß er in derselben Zeile teils im Baßschlüssel, teils im Violinschlüssel notiert, ohne den Wechsel des Schlüssels anzuzeigen. In solchen Fällen sollte der Herausgeber eigentlich den jeweiligen Schlüssel in Klammern hinzusetzen, was Dagmar Weise jedoch konsequent vermeidet. Dies mag mit ihrem Prinzip der streng diplomatischen Transkription vereinbar sein, nicht aber die Tatsache, daß in solchen Fällen auch jeder Hinweis im „Kritischen Bericht“ fehlt⁷.

Bei aller Anerkennung für die Leistung der Herausgeberin bleibt also eine Reihe von Bedenken; man wird sich sicherlich der Argumentation von Lewis Lockwood anschließen und feststellen müssen, daß die Übertragung des Skizzenbuches aufgrund der speziellen „Flüchtigkeiten“ Beethovens auf jeden Fall ein Gutteil an Interpretation einschließt, was derjenige, der nicht die originalen Skizzenblätter in Händen hält, kaum beurteilen kann.

³ Lewis Lockwood, Rezension zur Weise-Edition des Londoner Skizzenbuchs, in: *MQ* 53 (1967), S. 128–136.

⁴ *Beethoven's Sixth Symphony Sketches for the First Movement*, in: *JAMS* 27 (1974), S. 248–284.

⁵ Man vergleiche in diesem Zusammenhang das durch zahllose Ausstreichungen und Änderungen nahezu unübersichtliche Blatt 5^r des Londoner Skizzenbuchs (Abbildung bei Gossett, *JAMS* 27, S. 284).

⁶ Lockwood führt unter anderem ein instruktives Beispiel für die Schwierigkeiten an, die sich ganz zwangsläufig bei der Benutzung der Weise-Ausgabe ergeben: mitten in den Skizzen zum fünften Satz der *Pastorale* auf Blatt 31^r des Skizzenbuchs, finden sich Aufzeichnungen zu einem ganz anderen Stück, nämlich zum ersten Satz der *Sonate für Violoncello und Klavier in A-dur*, op. 69, mit der sich Beethoven zur selben Zeit befaßte. Bei der Betrachtung des originalen Skizzenblatts fällt sofort auf, daß es sich hier ganz offenkundig nicht um einen Entwurf handelt (wie bei den *Pastorale*-Skizzen), sondern bereits um eine Reinschrift. Aus der Weiseschen Edition läßt sich dieser Zusammenhang jedoch nicht erkennen, zumal jeder Hinweis im *Kritischen Bericht* fehlt, lediglich im Vorwort der Herausgeberin wird darauf kurz verwiesen (D. Weise, *Ein Skizzenbuch zur Pastoralsymphonie*, Bonn 1961, Band I, S. 14). Mit Recht wirft Lockwood der Edition hier vor, für Verwirrung bei den Benutzern zu sorgen (*MQ* 53, S. 135).

⁷ Man vgl. hierzu die Beurteilung Lockwoods: „Beyond this, the reader working only from the transcription and not from the critical notes as well – as, again, all too many are wont to do – is unlikely to realize how difficult and even uncertain many readings may be, not just pitch-readings but readings of stems, durations, groups, barlines, and of larger sketch-units in their mutual correlations and in relation to their autograph manuscripts. For literally every page of the MS the critical notes tell us that one of several pitches may be read ‚a step higher‘ or ‚a step lower‘ – but in the absence of the original pages the reader himself can never fully envision the evidence on which these delicate decisions have been based“ (*MQ* 53, S. 135).

Nicht ganz folgen mag man freilich Lockwoods Argumentation, was den *Kritischen Bericht* angeht; daß manche unsichere Lesart als solche nur aus diesem Bericht zu erkennen ist, erscheint nahezu unvermeidbar. Der Forscher wird zumindest zu jeder Seite der Übertragung den entsprechenden Teil des *Kritischen Berichts* in die Hand nehmen müssen.

Nun lösen ja auch faksimilierte Abbildungen noch nicht alle Probleme. Das läßt sich sehr gut an Blatt 2^r des Londoner Skizzenbuches demonstrieren, das Dagmar Weise als Faksimile ihrer Edition beigegeben hat. Es handelt sich bei dem in der ersten Zeile, Takt 4, dieser Skizzenseite notierten Fragment um einen Entwurf für das Motiv, das in der Endfassung der 6. *Symphonie* erstmals in Takt 13 des ersten Satzes in den ersten Violinen erscheint. Beethovens Skizze läßt mehrere Anläufe bis zur endgültigen Formung des Motivs erkennen; dabei hat diese Stelle ursprünglich vielleicht so ausgesehen:



Beethoven gefiel das aber wohl nicht; er verbesserte die Passage nachträglich wie folgt:



In der diplomatischen Übertragung Dagmar Weises sieht das so aus⁸:



Ohne jeden Zweifel wirkt die diplomatische Übertragung unübersichtlich und verwirrend, zumal sie die aus dem Autograph klar ersichtliche Tatsache, daß Beethoven das *c''* nachträglich eingefügt hat (der Hals dieser Note geht weiter nach unten als der der folgenden), nicht wiederzugeben vermag. Auch wenn das Faksimile nicht alle Fragen beantworten kann und manche Lesung weiter diskutiert werden muß, fragt sich doch generell, ob Dagmar Weise nicht besser eine Form der Transkription gewählt hätte, bei der die Schichten des Notentextes (ursprüngliche Fassung – spätere Korrektur) getrennt erscheinen, so wie es hier versucht wurde. Eine solche Übertragung hätte es dem Forscher ermöglicht, die Genese der Skizzen durch Nachzeichnung der internen Revisionsvorgänge anhand der Übertragung nachzuverfolgen, was bei einer diplomatischen Übertragung generell nicht realisierbar ist. Freilich hat auch eine Transkriptionsmethode, die die Schichten einer Skizze erkennbar macht, ihre Grenzen und Gefahren: Wie in dem vorliegenden Beispiel sind in den meisten Fällen ursprüngliche Fassung und spätere Verbesserungen nicht immer ganz eindeutig voneinander zu trennen. Ein Gutteil Interpretation fließt also in jedem Fall mit ein. Doch ist der momentane technische Stand auf dem Gebiet der Handschriftenforschung so, daß eine genaue Untersuchung der originalen

⁸ Weise, *Skizzenbuch zur Pastoralensymphonie*, Bd. I, S. 29.

Blätter solche Vermutungen bezüglich interner Revisionsvorgänge mit einiger Sicherheit bestätigen oder widerlegen könnte.

Bei näherer Betrachtung ergeben sich also zwei generelle Einwände gegen Dagmar Weises Edition des Londoner Skizzenbuches:

Das Fehlen eines vollständigen Faksimiles macht eine Überprüfung der Transkription weitgehend unmöglich.

Die diplomatische Transkription erschwert die Lesung und Interpretation des Skizzenmaterials an vielen Stellen unnötig, zumal die Hinweise im *Kritischen Bericht* nicht immer ausreichend sind.

Diese Punkte finden sich denn auch in Philip Gossetts schon erwähntem Aufsatz zu den *Pastorale*-Skizzen wieder, der in bisweilen vielleicht etwas unnötig scharfer Polemik der Edition Dagmar Weises die Ausgabe des *Kafka Sketchbook* durch Joseph Kerman⁹ als positives Gegenbild an die Seite stellt: „Kerman, in his edition of the ‚Kafka Sketchbook‘, provides an alternative approach. A published facsimile here accompanies transcriptions informed with musical intelligence and organized into groupings which offer the reader at least plausible and usually compelling interpretations of the meaning of and relationships among individual sketches or drafts (...). With documents as complex as Beethoven’s sketches, a transcription which does not strive to be an interpretation courts incoherence. (sic!) We too easily prefer the safety of quasi-scientific ‚diplomacy‘ to solutions in which our intellect must also participate“¹⁰.

Gossett macht es sich hier erkennbar zu leicht, wenn er eine „diplomatische Übertragung“ von Skizzenbüchern als „quasi-wissenschaftlich“ abtut und eine „interpretative“ Transkription als die einzig wahre Übertragungsform preist, ohne auf die Gefahren, die gerade in der „interpretierenden“ Komponente einer solchen Übertragungsart liegen, hinzuweisen. Daß Dagmar Weise auf die Beigabe von Faksimiletafeln weitgehend verzichten mußte, mag auch finanzielle Gründe haben; Lewis Lockwood bedauert das wortreich: „But are there not potential subscribers the world over who would be willing to help underwrite the greater costs of such editions?“¹¹ Inzwischen hat das Bonner Beethovenhaus neue Ausgaben Beethovenscher Skizzenbücher vorgelegt, die zeigen, daß die Produktion von Faksimile- und Transkriptionsausgaben auch finanziell möglich ist. Ob allerdings das „Londoner Skizzenbuch“ eines Tages noch als Faksimile erscheinen wird, muß zumindest als sehr fraglich bezeichnet werden. Einstweilen wird man sich, mag man das bedauern oder nicht, mit der Edition Dagmar Weises und den ergänzenden Ausführungen Gossetts, die neben geharnischter Kritik auch durchaus interessante, anregende Ansätze zu einer Interpretation der *Pastorale*-Skizzen enthalten, begnügen müssen.

Immerhin konnte Gossett, und das darf man auch nicht übersehen, bereits auf neue Forschungsergebnisse zurückgreifen, die Dagmar Weise 1961 noch unbekannt waren. Unter anderem hatte Hans Schmidt inzwischen sein sehr verdienstvolles *Verzeichnis der Skizzen Beethovens*¹² vorgelegt, eine Arbeit, die für alle weiteren Skizzenforschungen eine unentbehrliche Grundlage bildet. Auch Gossett erkennt den Wert des Verzeichnisses an:

⁹ Kerman, a. a. O.

¹⁰ *JAMS* 27 (1974), S. 249.

¹¹ *MQ* 53, S. 135.

¹² *Beethoven-Jahrbuch*, zweite Reihe, Band VI (Bonn 1965/68), S. 7–128.

„Despite its faults, Hans Schmidt's ‚Verzeichnis der Skizzen Beethovens‘ (...) has been enormously useful to sketch research as a preliminary listing of the extant sketches“¹³.
 Bliebe noch zu erwähnen, daß Gossett keinen der von ihm erwähnten Fehler nachzuweisen vermag.

Für Gossetts Forschungen erwies es sich aber auch als von entscheidender Bedeutung, daß er auf die Erkenntnisse Alan Tysons und Douglas Johnsons zurückgreifen konnte, denen es gelungen war, durch gründliche Untersuchung des Skizzenbuches Landsberg 10 diejenigen Seiten herauszufinden, die ursprünglich zum Londoner Skizzenbuch gehört hatten. Schon Gustav Nottebohm war es aufgefallen, daß aus dem Londoner Skizzenbuch mehrere Seiten herausgetrennt worden waren; er sprach von 28 oder 29 fehlenden Blättern¹⁴. Auch Dagmar Weise erwähnt diesen Verlust in ihrer Edition des Londoner Skizzenbuches, kann aber schon darauf hinweisen, daß die fehlenden Blätter durch Wasserzeichenanalyse inzwischen in dem Skizzenbuch Landsberg 10 entdeckt worden seien. Alan Tyson unternahm es schließlich 1973, den ursprünglichen Inhalt des Londoner Skizzenbuches zu rekonstruieren¹⁵.

Tysons verdienstvolle Forschungen haben die Notwendigkeit aufgezeigt, zumindest die zum Londoner Skizzenbuch gehörigen Blätter des Skizzenbandes Landsberg 10 zu veröffentlichen. Gossett hat mit Recht in seiner Studie zu den Skizzen zum ersten Satz der *Pastorale* auch einige Blätter aus dem Skizzenbuch Landsberg 10 in seine Überlegungen mit einbezogen. Im Augenblick scheint jedoch mit weiteren Publikationen auf diesem Gebiet (z. B. mit der Veröffentlichung des gesamten Skizzenbuches Landsberg 10) nicht zu rechnen zu sein. Vielleicht ist dies der Grund dafür, daß Gossetts Studie von 1974 und, einige Jahre vorher, die Bemerkungen Kermans¹⁶ die vorläufig letzten wichtigen Bemühungen darstellen, das Londoner Skizzenbuch zur *Pastorale* im Hinblick auf die aus diesen Skizzen zu gewinnenden Aufschlüsse über die Entstehung der *Pastorale* (und vielleicht auch über stilistische Eigenheiten Beethovens¹⁷) zu analysieren. Nach diesem notwendigen Bericht über die Quellenlage und die vorliegenden Editions- und Forschungsversuche soll nun zu einer Analyse der Skizzen selber übergegangen werden.

2.

Wenn man das Londoner Skizzenbuch zur *Pastorale* näher untersucht, so wird man sich gleich zu Beginn die generelle Frage stellen müssen: Was kann die Arbeit an Beethovens

¹³ JAMS 27, S. 248.

¹⁴ Nottebohm, *Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1808*, in: *Musikalisches Wochenblatt IX* (1878), S. 429; überarbeitete Fassung in: *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 252.

¹⁵ A. Tyson, *A Reconstruction of the Pastoral Symphony Sketchbook*, in: *Beethoven Studies I*, New York 1973, S. 67–96. Nach Tysons Erkenntnissen gehören 30 Blätter des Skizzenbuches Landsberg 10 in den Kontext der Londoner Skizzen. Davon enthalten folgende Seiten Skizzen zur *Pastorale*:

1. Satz: Seiten 162, 161, 123, 124, 159, 158, 155

2. Satz: S. 161, 157, 155, 153?, 154, 151, 152

3. Satz: S. 161, 150, 149, 135, 136

4. Satz: S. 161?, 150, 149, 136, 119, 120, 137, 138, 147?, 148, 146, 117, 113, 163

5. Satz: S. 161, 153, 119, 120, 137, 147?, 148, 145, 146, 139, 140, 144, 143, 117, 142, 163, 164, „43“/„43“, 111, 112.

Es fällt auf, daß das Landsberg-Skizzenbuch besonders viele Skizzen zum vierten und fünften Satz der *Pastorale* enthält. Sieben Blätter des Londoner Skizzenbuches müssen allerdings nach Tysons Ansicht weiterhin als vermißt gelten.

¹⁶ J. Kerman, *Beethoven Sketchbooks in the British Museum*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association (PRMA)* 95 (1966/67), S. 77–96.

¹⁷ P. Mies, *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*, Leipzig 1925.

endgültigen Fassung des Satzes nicht überein. Besonders bemerkenswert ist, daß Beethoven die Crescendo-Wirkung, die nun in dem ersten Teil der Überleitung zum Hauptsatz (Takt 16–19 der Endfassung) realisiert worden ist, von Anfang an geplant hat, wie ein entsprechender Vermerk in den Skizzen beweist.

Ebenso aufschlußreich ist, daß das Motiv, das in Takt 9 der Endfassung eingeführt wird, in seinem ursprünglichen Entwurf im 4. Takt auf *g'* weitergeführt wurde und daß *c''* sowie die Streichung in diesem Takt, wie sie sich in den Skizzen finden, nachträgliche Korrekturen darstellen. Die endgültige Fassung des Motivs



greift wieder auf den ursprünglichen Gedanken Beethovens, die Figur von *g'* aus weiterzuführen, zurück; nicht immer stellen also interne Revisionen in den Skizzen den ‚letzten Willen‘ des Komponisten dar. Zugleich wird deutlich, daß zwischen den Skizzen und der Endfassung zumindest ein revidierender Arbeitsgang anzunehmen ist, den wir nicht schriftlich dokumentiert finden.

Setzt man die Betrachtung der Entwürfe auf Seite 2^r des Londoner Skizzenbuches weiter fort, so bemerkt man zunächst einige Sechzehntelfiguren, die wohl Vorstudien zum Hauptsatz (Takt 29–54 des ersten Satzes) darstellen, ferner in Zeile 7 eine Figur in Achteln (für die Fagotte bestimmt), die ebenfalls in der Endfassung keine Verwendung fand. Im übrigen finden sich erstaunlich viele Instrumentations-, Lautstärke- und Phrasierungsangaben, worauf in Anlehnung an Paul Mies schon Joseph Kerman hinwies¹⁹. Allerdings sind Instrumentationsangaben bedeutend seltener als etwa dynamische Bezeichnungen. Die Fortführung der erwähnten Fagottfiguren weist voraus auf die Endfassung des Expositionsschlusses (man vgl. S. 2^r, Zeile 7, Takt 4ff. der Skizzen mit den Takten 135–138 der Endfassung).

Die Seiten 2^r und 2^v des Londoner Skizzenbuchs enthalten eine vorläufige, fragmentarische Skizze der Exposition des ersten Satzes. Nachdem Beethoven, wie wir gesehen haben, zunächst die Takte 9ff. und den Anfang des Hauptsatzes skizziert hatte, notierte er auf Seite 2^r, Zeile 8, eine Skizze zum eigentlichen Anfang des ersten Satzes, so wie wir ihn aus der Endfassung kennen. Hier ist auch schon der Orgelpunkt *F* in den Bässen angedeutet. Im folgenden finden wir den Melodieverlauf der Takte 5–15 skizziert (zweite Violine im Wechsel mit der ersten Violine), und zwar bereits so wie in der Endfassung. Interessanterweise sind die Teile, die später von der zweiten Violine gespielt werden sollten, in der Skizze im Baßschlüssel notiert, was darauf hindeuten könnte, daß Beethoven plante, diese Entwürfe von den Violon oder Celli (vielleicht unter Verzicht auf die Weiterführung des Orgelpunkts) spielen zu lassen. Da die Skizze an dieser Stelle keinerlei Instrumentationsangaben enthält, läßt sich das allerdings nicht mit Sicherheit sagen.

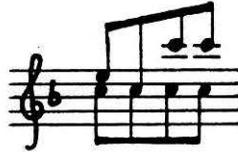
Eine wirklich bedeutsame Abweichung von der späteren Fassung finden wir in den Skizzen erst dort, wo die Überleitung zum Hauptsatz einsetzt (Seite 2^r, Zeile 9, Takt 6).

¹⁹ PRMA 95, S. 87.

Hier wollte Beethoven offenbar zunächst eine erheblich kürzere Überleitung (6 Takte statt 12 wie in der Endfassung), wobei schon in Takt 4 der Überleitung der chromatische Gang *c''-cis'* erscheinen sollte, der in der Endfassung erst gebraucht wird, nachdem die Figur



bare Probleme auf²⁰. Gleich der Anfang der Skizzenseite 5^r bietet bei der Übertragung eine Reihe von Schwierigkeiten: die erste Zeile läßt sich trotz diverser Ausstreichungen freilich noch eher leicht entziffern. In Takt 6 dieser Zeile hat Beethoven die Figur



in mehreren Anläufen erarbeitet (in der Endfassung wird sie von den Oboen vorgetragen). In den Skizzen sind diese verschiedenen Fassungen der betreffenden Passage durch mehrfache Korrekturen und Ausstreichungen markiert, was in der diplomatischen Übertragung Dagmar Weises so aussieht:



Diese Transkription ist genau; sie gibt auch dort, wo man eigentlich schon nichts mehr lesen kann (denn Beethovens Ausstreichungen sind sehr energisch und kraftvoll und lassen keinen Zweifel daran, daß der Komponist die ursprüngliche Fassung verworfen hat), exakt wieder, was ursprünglich an dieser Stelle stand und dann ausgestrichen wurde. Die von Beethoven in kleinerer Schrift eingezeichneten (früheren?) Abweichungen von der revidierten Fassung der Passage erscheinen in der diplomatischen Übertragung im Kleinstich. Alle Ausstreichungen sind vermerkt; dennoch (oder vielleicht gerade deshalb) wirkt die Übertragung unübersichtlich. Die einzelnen Schritte, die Beethoven bei der Konzeption dieser Stelle vornahm, lassen sich nicht erkennen. Hier setzt nun Gossetts Versuch ein, die ursprüngliche Fassung der Passage zu rekonstruieren und darzulegen, in welcher Weise sie von Beethoven revidiert wurde. Er unterscheidet zwei Schichten, eine ursprüngliche Fassung



und eine korrigierte Version. Soweit kann man ihm tatsächlich noch folgen. Nun aber betritt er mit seiner Übertragung bereits das Gebiet der Interpretation. Bevor Beethoven nämlich die endgültige Fassung, welche wie folgt lautet,



²⁰ Vgl. Gossetts Versuch, die einzelnen „Revisionsschichten“ dieser Stelle freizulegen (*JAMS* 27, S. 281ff.).

entwarf, hat es wohl noch eine Mittelschicht gegeben, die durch Analyse des Notenbilds der Skizzen rekonstruiert werden kann. Diese mag tatsächlich so ausgesehen haben, wie Gossett es annimmt,



sie könnte aber auch, wenn man das nach den beiden ersten Noten in kleinerer Schrift erscheinende *e* berücksichtigt, folgendermaßen gelautes haben:



Wie Beethovens Revisionsvorgang wirklich ausgesehen hat, wird man wohl niemals herausfinden können; hier läßt sich jedoch zeigen, daß die von Gossett gewählte Methode der Transkription zwar sehr instruktiv, doch nicht unangreifbar ist, da ein großes Maß an Interpretation in sie eingeflossen zu sein scheint.

In der zweiten Zeile der Skizzenseite 5^r ist eine Baßstimme als harmonisches Gerüst skizziert; Beethoven arbeitet in den ersten Zeilen dieser Seite offenbar mit zwei Systemen. Demnach enthält Zeile 2 eine (verworfenen und daher ausgestrichene) Baßstimme als Begleitung zu der in Zeile 1 notierten Oberstimme, ebenso gehören die Zeilen 3 und 4 zusammen, nur daß Beethoven hier die Baßbegleitung in Viertelnoten tatsächlich bis in die Endfassung hinein beibehalten hat (vgl. Takt 106–110 der Endfassung), während er in den Takten 104–106 zwar doch bei dem skizzierten und dann verworfenen harmonischen Gerüst (Takt 1–4 der ersten Zeile auf Blatt 5^r des Londoner Skizzenbuches) geblieben ist, aber dort den Rhythmus veränderte und die Viertelnoten durch halbe Noten ersetzte. Dadurch erhöhte er in der endgültigen Fassung die Crescendo-Wirkung in den Takten 107–110, weil jetzt die Bewegung in den Bässen ebenfalls gesteigert wird (Viertelnoten statt – wie bisher – halber Noten). Die Ausgabe von Dagmar Weise verwirrt die Zusammenhänge zwischen den Zeilen der Seite 5^r; hier sieht es nämlich so aus, als gehörten die Zeilen 3, 4 und 5 unmittelbar zusammen, was aber nicht der Fall ist. Wir finden in Zeile 4 zunächst eine Skizze zur Baßbegleitung der in Zeile 3 skizzierten Oberstimme, ab Takt 4 aber einen eingeschobenen zweiten Entwurf (nach Gossett: „superposed second layer with internal revisions“²¹) zu der melodischen Gestaltung dieser Oberstimme. In Zeile 5 wird die in Zeile 3 skizzierte Melodielinie fortgesetzt, während in Zeile 6 eine weitere eingeschobene Alternativskizze geboten wird. Mit anderen Worten: Wir haben es mit einer dermaßen komplexen Verschachtelung verschiedener Skizzen und Pläne für die Schlußgruppe des ersten Satzes zu tun, daß nur ein Versuch wie der Gossetts wirklich Übersicht über Beethovens Bemühung um die formale Gestaltung dieser Schlußgruppe schaffen kann.

²¹ JAMS 27, S. 283.

Die Entzerrung des Notenbildes, wie sie Gossetts Transkriptionen realisieren, ermöglicht erst die Erkenntnis, daß Beethoven die Schlußgruppe zunächst wesentlich länger angelegt hatte, als sie in der Endfassung vorliegt. Die ersten Entwürfe dieser Stelle (vom vorletzten Takt auf Zeile 3 bis zu dem im 4. Takt der zusammengehörigen Zeilen 13 und 14 der Seite 5^r zu findenden Wiederholungszeichen) umfassen in der ‚gereinigten‘ Transkription Gossetts 56 Takte, die endgültige Fassung enthält nur die Hälfte davon, nämlich 28 Takte. Diese proportionale Kürzung oder Erweiterung bestimmter Formteile, die die Endfassung gegenüber den Skizzen aufweist, ist für Beethovens Arbeitsweise durchaus typisch. Die Bevorzugung ostinater Figuren, die vielfach ganze Perioden bestimmen, ist oft im Entwurf noch offenkundiger als in der endgültigen Fassung. So sieht die Skizze etwa vor, daß ein ostinates Motiv erst vier Takte lang in den Oberstimmen erscheinen soll und dann während acht Takten in den Bässen wiederholt wird²². Dann sollte sich die in der Endfassung die Exposition abschließende aufsteigende Streicherfigur anschließen, worauf noch weitere 24 Takte (streng in achttaktige Perioden eingeteilt) geplant waren. Dabei bringt zunächst der Vordersatz ein Motiv in den Oberstimmen und der Nachsatz dasselbe Motiv in den Bässen (mit Echowirkung *piano-forte*). In der zweiten achttaktigen Periode reduziert Beethoven die Motive auf jeweils zwei Takte, so daß jeder Halbsatz das Motiv und sein ‚Echo‘ enthält (wobei im Gegensatz zu einem wirklichen Echo zunächst das Motiv im *Piano* und dann im *Forte* erklingt)²³. Offensichtlich erschien Beethoven diese Anlage der Schlußgruppe später als zu ‚mechanisch‘, darum hat er sie in der Endfassung vereinfacht und verkürzt (das Zeichen *Vi=* auf Seite 5^r der Skizzen, das mit dem *=de* auf Seite 5^v, Zeile 15, korrespondiert, deutet darauf hin, daß Beethoven von Anfang an die Möglichkeit einer Kürzung erwogen hat). Ein großer Teil dieser Schlußgruppe (Takt 115–135) wird von einem einprägsamen und stets wiederkehrenden Quartennmotiv *c'''-g''* (zunächst in den Holzbläsern) durchzogen. Auf diese Weise schafft Beethoven in der endgültigen Fassung, die gegenüber dem Entwurf auf die Hälfte verkürzt ist, eine übersichtliche, einfachere, aber auch wirkungsvollere formale Anlage.

3.

Schon aus der Betrachtung nur der wenigen Skizzenseiten, die sich mit der Exposition des ersten Satzes befassen, lassen sich wesentliche Aufschlüsse über Beethovens Arbeitsweise, über besondere stilistische Merkmale seiner Pastoralensymphonie und über ihre formale Anlage gewinnen. Hinzu kommen die Randnotizen in den Londoner Skizzen und in den im Skizzenbuch Landsberg 10 befindlichen Skizzenblättern, die schon Nottebohm auszugsweise veröffentlicht hat²⁴ und die möglicherweise wesentliche Rückschlüsse darauf zulassen, wie Beethoven selbst sein Werk einschätzte: „Auch ohne beschreibungen wird man das ganze welches mehr Empfindung als Tongemähle erkennen“ oder „man überläßt es dem Zuhörer sich selbst die situationen auszufinden“²⁵. Der Komponist macht hier ganz deutlich, daß die *Pastorale* nicht als bloße Nachahmung von Naturlauten und -stimmen zu

²² Vgl. *JAMS* 27, S. 282 (2. Zeile, Takt 3–5, 3. Zeile und 4. Zeile; Übertragung von Philip Gossett).

²³ Ebda., S. 282, letzte Zeile, und S. 283, Zeile 1–3.

²⁴ Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, S. 375.

²⁵ Weise, Band I, S. 17

verstehen ist, also keinerlei Programmmusik darstellt, sondern nur bestimmte Seelenstimmungen bei der Betrachtung der Natur wiedergeben will²⁶.

Die wichtigsten Erkenntnisse, die sich aus der Betrachtung und Analyse des vorliegenden Skizzenmaterials ergeben, lassen sich wie folgt zusammenfassen:

Die Skizzen bestätigen oder revidieren Erkenntnisse, die sich aus der Analyse der endgültigen Fassung gewinnen lassen. Wenn der Analytiker entdeckt, daß die ersten 28 Takte der *Pastorale* in ihrer Endfassung eine „Aufstellung“ einzelner Motive bringen, die mit dem in den Takten 29–54 gebrachten Hauptsatz eng verwandt sind, so liefern die Londoner Skizzen dafür schlagende Beweise: denn auf Seite 2^r erscheinen zunächst das zweite Motiv (Takt 9–12) und dann der Anfang des Hauptsatzes sowie später das erste Motiv (Takt 1–4) und seine Fortführung durch das zweite Motiv und den Anfang des Hauptsatzes (in verkürzter Form). Damit zeigen die Skizzen, daß ein enger Zusammenhang zwischen den beiden (Teil-)Motiven und dem Hauptsatz, der mit beiden Motiven verwandt ist, besteht. In diesem Zusammenhang muß Gossetts Ansicht, daß die Zeilen 1–2 dieser Skizzenseite „isolated thematic sketches“ enthalten, widersprochen werden: Im Gegenteil stehen diese Skizzen und möglicherweise auch die anderen, in den Zeilen 4–5, 7 und 13–14 notierten Entwürfe (es handelt sich um Einfälle, die Beethoven später nicht verwendet hat) in engem Zusammenhang mit dem Entwurf der Exposition, der auf den Seiten 2^r und 2^v geboten wird.

Die Skizzen weisen oft auf Zusammenhänge hin, die man übersehen könnte: In den Skizzen zum ersten Satz, Seite 9^r, Zeile 12, findet sich ein isolierter Motiveinfall, der sich, vor allem in seiner zweiten Hälfte, nicht nur mit Teilen des zweiten Satzes (vgl. die Takte 107–109 in den Fagotten und ihre Variante in den ersten Violinen, Takt 114–116), sondern auch mit Motiven des ersten Satzes (vgl. die Takte 49–52 des ersten Satzes in den ersten Violinen) und dem ‚Kuhreigen‘ des fünften Satzes vergleichen läßt. Auf diese Weise decken die Skizzen Zusammenhänge zwischen den einzelnen Sätzen auf, die sonst verborgen blieben (vgl. Beispiel 13).

1. Satz, Takt 119–126, 1. Violinen



2. Satz, Takt 107 (ab 10. Achtel) - 109 (Anfang), Fagott



²⁶ Gossett unterscheidet zwischen Skizzen, die „confirmatory“, „suggestive“ und „conceptual“ sind; vgl. dazu meine Bemerkungen im Text.

Skizzenbuchs und der Landsberg-Skizzen sowie eine Übertragung, die die Arbeitsvorgänge des Komponisten deutlich macht (im Sinne der Versuche Kermans und Gossetts) dringende Desiderate²⁹.

Geräusche in der Musik – zwischen Illustration und Abstraktion

von Peter Wilson, Hamburg

Die Rede von der „Emanzipation des Geräuschs“ in der Neuen Musik ist mittlerweile zum Gemeinplatz geworden. Um so erstaunlicher ist es, daß ästhetische Reflektionen über die kompositorische Verwendung dieser Klasse von Klangphänomenen seit den epochemachenden Manifesten des italienischen Futurismus rar geblieben sind. In vorliegendem Aufsatz soll zum einen dargelegt werden, warum es zu diesem Mangel kam, zum anderen möchte ich durch eigene Überlegungen dazu beitragen, ihm abzuwehren.

Geräusche – Gehörwahrnehmungen also, denen keine bestimmten Tonhöhen zuzuordnen sind¹ – sind in den Orchesterklang fast immer durch Einführung neuer Instrumente der Schlagzeugfamilie eingebracht worden: Schon im späten 17. und im 18. Jahrhundert wurden Becken und große Trommel verwendet; im 19. Jahrhundert bürgerten sich Tamtam oder Gong und kleine Trommel ein, und mittlerweile ist das Arsenal der in neueren Partituren üblichen Schlaginstrumente, insbesondere durch Einbeziehung lateinamerikanischer Perkussionsinstrumente (Bongos, Congas, Guiro, Maracas usw.) unübersehbar geworden. Dennoch war für die Hinzuziehung geräuscherzeugender Instrumente zunächst nicht der rhythmische Aspekt ausschlaggebend; entscheidend war vielmehr die mit ihnen verknüpfte Semantik. Nicht anders ist es zu erklären, daß Geräusche zuerst in illustrativer oder doch zumindest eine deutliche Semantik vermittelnder Musik auftreten: Triangel, Becken und große Trommel wurden durch die „Türkenopern“ des 18. Jahrhunderts wie Christoph Willibald Glucks *Rencontre imprévue* oder Wolfgang Amadeus Mozarts *Entführung aus dem Serail* populär², das Tamtam tauchte vermutlich zuerst in einem Trauermarsch François-Joseph Gossecs aus dem Jahre 1791 auf³; die kleine Trommel dient in Meyerbeers *Les Huguenots* (1836) und Richard Wagners *Rienzi* (1840) zur Charakterisierung des Militärischen⁴.

²⁹ Um die Überlegenheit seiner Methode über die Dagmar Weises zu demonstrieren, bringt Gossett am Ende seiner Arbeit ein Beispiel (Beispiel B), das im Gegenteil eher ihre Grenzen aufzeigt (*JAMS* 27, S. 284). In der Tat spricht nichts dagegen, daß die revidierte Form der Stelle auf Seite 5¹, Zeile 3 der Londoner Skizzen, die Gossett hier interpretiert, wirklich so gelautes hat, wie Frau Weise transkribiert, nämlich:



Gossetts Versuch, die Sechzehntelstriche bei den Noten h²-a² bzw. f²-e² wegzudiskutieren, ist alles andere als überzeugend.

¹ Was nicht ausschließt, daß man aus ihnen unter Umständen tonhöhenmäßig fixierbare Komponenten heraushören kann.

² *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, Art. „Janitscharenmusik“.

³ Ebda., Art. „Tamtam“.

⁴ Ebda., Art. „Trommel“.

In diesen und anderen Fällen programmatisch gebundener Musik gilt, daß die verwendeten Geräusche entweder ikonischer Natur (Donnerblech, Peitsche) oder Symbole konventionell bestimmter Inhalte sind (Tamtamschlag als Todessymbol) oder aber zur Charakterisierung regionalen Kolorits eingesetzt werden (Triangel, Becken und große Trommel als Kennzeichen der Janitscharenmusik; Kastagnetten als Symbol spanischer Folklore). Nach und nach wurden geräuscherzeugende Instrumente freilich auch unabhängig von den semantischen Kontexten, die ihnen ursprünglich zugeordnet waren, gebraucht: So muß die kleine Trommel in Partituren des späten 19. Jahrhunderts nicht mehr notwendigerweise Militärisches bezeichnen; sie kann auch ohne diesen Hintergrund zur Präzisierung markanter Rhythmen eingesetzt werden. Allerdings bedeutet eine solche Auflösung des semantischen Feldes noch keine Emanzipation des Geräuschs, denn nach wie vor hat es sekundären, unterstützenden, untermalenden Charakter und ist somit den Tönen keineswegs gleichberechtigt.

Als eigenständiges musikalisches Material mit eigenen Möglichkeiten und eigener Schönheit wurde das Geräusch erst von den Musikern des italienischen Futurismus begriffen. Luigi Russolos berühmte Lobpreisung des Geräuschs spricht hier eine deutliche Sprache:

„Darum bereitet es uns unendlich mehr Freude, die Geräusche von Straßenbahnen, Autos, Wagen und schreienden Menschenmengen auf ideale Weise zu kombinieren, als uns noch einmal z. B. die ‚*Eroica*‘ oder die ‚*Pastorale*‘ anzuhören“⁵.

Die sich hier und in vielen weiteren Proklamationen der Futuristen manifestierende Verehrung der Maschinengeräusche führte allerdings zu einem ästhetischen Widerspruch, den Russolo und seine Mitstreiter nicht aufzulösen vermochten. Einerseits nämlich strebten sie eine Geräuschkunst an, die mit den überkommenen illustrativen Praktiken brechen sollte:

„. . . Die Kunst der Geräusche darf sich nicht auf einfache imitative Reproduktion beschränken“⁶.

„Dieses neue Orchester [der Geräuscherzeuger, P. W.] wird die vielschichtigsten und neuartigsten klanglichen Emotionen erzielen, jedoch nicht durch eine Aneinanderreihung imitativer, das Leben reproduzierender Geräusche, sondern durch eine fantastische Assoziation dieser mannigfaltigen Klangfarben“⁷.

Andererseits aber waren es gerade die Geräusche der industrialisierten Umwelt, von denen die futuristischen Musiker so fasziniert waren, und diese Geräusche samt der ihnen anhaftenden Konnotationen waren es dann auch, die ihre Kompositionen prägten und sie zu akustischen Ikonen der Maschinenwelt machten. Deutlich wird dies schon durch die Titel einiger futuristischer Musikwerke: *Erwachen der Stadt*, *Treffen der Aeroplane und Automobile*, *Man speist auf der Hotelterasse*⁸.

So ist es verständlich, daß Edgar Varèse, der wie Russolo von neuen Instrumenten und einer Erweiterung des Klangrepertoires träumte, die futuristischen Komponisten scharf kritisierte und ihnen vorwarf, lediglich lästige und oberflächliche Klangphänomene des

⁵ „C'est pourquoi nous prenons infiniment plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules criardes qu' à écouter encore, par exemple, l' ‚Héroïque‘ ou la ‚Pastorale‘ “ L. Russolo, *L'Art des Bruits* (1913), Neuausgabe Paris 1954, S. 27

⁶ Russolo, op. cit., S. 36.

⁷ Russolo, op. cit., S. 42.

⁸ Zitiert nach F. K. Prieberg, *Musica ex Machina*, Frankfurt und Berlin 1960, S. 36.

Alltags wiederzugeben, anstatt über wirklich neue, unverbrauchte Klänge nachzudenken⁹. Varèse selbst vollzog dann jenen Schritt, der die Geräusche endgültig von ihrer Vergangenheit als akustische Ikone und koloristische Elemente befreien sollte – er erklärte die bis dahin akzeptierte Trennung von ‚Klängen‘ und ‚Geräuschen‘ für aufgehoben:

„Ich wurde eine Art diabolischer Parsifal, auf der Suche nicht nur nach dem heiligen Gral, sondern nach der Bombe, welche die Welt der Musik aufrütteln und alle Töne, die zu jener Zeit und manchmal auch heute noch Geräusche genannt werden, durch die Bresche hereinlassen sollte“¹⁰.

Russolo noch hatte gemeint:

„Das Geräusch ist uns vertraut. Das Geräusch hat die Kraft, uns an das Leben zu erinnern“¹¹. und hatte damit die Geräusche als mimetische Elemente von den ‚künstlichen‘ Tönen abgesondert. Varèse hingegen abstrahierte von diesem Unterschied und betrachtete Geräusche als Klangvaleurs unter anderen. Diese Neudefinition des Klangs als eines Begriffs, der alle musikalisch strukturierbaren Schallereignisse umfassen soll, war keineswegs willkürlich, sondern doppelt legitimiert: erstens durch den Wunsch, die alte Hierarchie von ‚musikalischen‘ Klängen oder Tönen und ‚unmusikalischen‘ Geräuschen zu durchbrechen, zweitens durch die Erfahrung, daß es Klangphänomene – beispielsweise Cluster – gibt, die sich einer eindeutigen Einordnung in eine der beiden Klassen widersetzen, was den Gedanken eines Klangkontinuums ohne Schranken und hierarchische Ordnung nahelegte. Die Frage nach speziellen ästhetischen Prämissen eigens für das Komponieren mit Geräuschen wurde damit hinfällig.

Diese Sichtweise, die von den Spezifika der Geräusche und der Problematik der mit ihnen verknüpften semantischen Implikationen abstrahiert, ist auch charakteristisch für die folgenden Sätze, in denen Pierre Schaeffer den Herstellungsprozeß seiner *Étude aux chemins de fer* (1948) beschreibt:

„Acht Takte Anfahren. Accelerando für Solo-Lokomotive, dann Tutti der Waggonen. Rhythmen. Es sind sehr schöne dabei. Ich habe eine bestimmte Zahl Leitmotive ausgewählt, die kettengleich montiert werden müssen, im Kontrapunkt. Dann Langsamerwerden und Stoppen. Kadenz der Kolbenstöße. Da capo und Reprise der vorangegangenen Elemente, sehr heftig. Crescendo“¹².

„Takte“, „Leitmotive“, „Kontrapunkt“, . . . Schaeffer überträgt Denkschemata der herkömmlichen, mit Klängen eindeutiger Tonhöhe operierenden Musik auf das Gebiet einer Tonkunst, die mit gänzlich anderen Materialien arbeitet, ohne die Konnotationen des von ihm verwendeten akustischen Repertoires in sein kompositorisches Kalkül einzubeziehen. Die so unvermeidlich entstehenden Widersprüche zwischen Struktur und Semantik hat Pierre Boulez deutlich gesehen, denn er hat mehrfach vor der unüberlegten Verwendung von Geräuschen – und zwar sowohl von Umwelt- als auch von Schlagzeuggeräuschen – gewarnt, da Geräusche eine unentrinnbare „Beziehung zur Anekdote“ aufwiesen, was zur Folge habe, daß sie die Neigung hätten, „aus dem Kontext der Komposition herauszutreten,

⁹ J.-Y. Bosseur, *Der Futurismus und das Werk von Edgard Varèse*, in: *Der musikalische Futurismus, Studien zur Wertungsforschung* 8, S. 47.

¹⁰ „Je devins une sorte de Parsifal diabolique à la recherche non pas du Saint-Graal, mais de la bombe qui ferait exploser le monde musical et laisserait entrer tous les sons par la brèche, sons qu'à l'époque – et parfois encore aujourd'hui – on appelait bruits.“ Bosseur, op. cit., S. 44; dort ebenfalls die im Text zitierte Übersetzung.

¹¹ Russolo, op. cit., S. 35.

¹² Prieberg, op. cit., S. 83.

sich also der Dialektik zu entziehen“¹³. Er und Karlheinz Stockhausen, der sich in ähnlicher Weise geäußert hat¹⁴, wählten daher den Weg der Verwendung eines ‚neutralen‘, konnotativ unbelasteten Klangmaterials, das bereit sein sollte, sich der Hierarchie der Struktur zu unterwerfen. Sowohl in der *Musique Concrète* als auch in der seriellen Musik fand also eine Flucht vor den inhaltlichen Implikationen der Verwendung von Geräuschen statt: auf der einen Seite durch Nichtbeachtung des konnotativen Feldes von Umweltklängen, auf der anderen durch Verbannung semantisch vorbelasteter Materialien aus dem Repertoire musikalischer Elemente. Schon bald aber wurde offenkundig, daß der Rekurs auf angeblich ‚neutrale‘ Klänge vergeblich war: Auch die laut Stockhausen nicht-mimetischen Klänge und Geräusche wurden von den Hörern (und zwar von Laien und Experten gleichermaßen) sofort mit Bedeutungen verbunden und inhaltlich konventionalisiert: Elektronische Musik gleich welcher strukturellen Faktur erinnerte sogleich an Weltall, Science Fiction, Straßen- oder Fabriklärm. Das Streben nach ‚reiner‘ Struktur blieb Utopie, denn alle Musik – auch solche, die mit unüblichen Klangmaterialien arbeitet – wird primär „von der ausdruckshaften, musikalisch-bildlichen und konventionell-symbolischen Seite her“ rezipiert, wie Vladimír Karbusický überzeugend nachgewiesen hat¹⁵. Diese Erkenntnis ist nun für eine mit Geräuschen operierende Musik besonders folgenreich, denn Geräuschen werden – vermutlich deshalb, weil die alltägliche akustische Umwelt in überwiegenderem Maße aus ihnen besteht – noch eher als Klängen eindeutiger Tonhöhe konkrete Inhalte zugeordnet¹⁶. Dieser mimetische Aspekt ist es, der die Auffassung der Geräusche als einer besonderen Klasse von Gehörwahrnehmungen mit spezifischen Gesetzmäßigkeiten und eigenen ästhetischen Erfordernissen als gerechtfertigt erscheinen läßt, auch wenn man sich darüber klar ist, daß der Übergang zur Klasse der Klänge eindeutig bestimmbarer Tonhöhe fließend ist und in verschiedenen musikalischen Kontexten jeweils anders definiert werden muß: Zumindest zur Kennzeichnung zweier miteinander verbundener Pole der musikalischen Wahrnehmung behalten die Begriffe ‚Ton‘ oder ‚Klang‘ einerseits und ‚Geräusch‘ andererseits ihre Berechtigung. Die Fehler einer abstrakten, von semantischen Faktoren absehenden Theorie der Klangfarben, die „Apfelsinen mit Schreibmaschinen multipliziert“¹⁷ sollten nicht wiederholt werden.

Hat man nun einmal akzeptiert, daß Geräusche von den Hörern als mimetische Klänge, die mit unterschiedlicher Direktheit und Präzision auf die Realität verweisen, aufgefaßt werden, dann stellt sich die Frage, wie mit dieser unausweichlichen semantischen Komponente am besten kompositorisch umzugehen ist. Hilfreich scheint mir hier der von Helmut Lachenmann (in Anlehnung an Benjamin) in die Musiktheorie übernommene Begriff der *Aura* der Klangmittel zu sein, die als „Trägerin von vertrauten Erfahrungen aus

¹³ P. Boulez, *Wille und Zufall*, Stuttgart und Zürich 1977, S. 235f., und ders., *Musikdenken heute 1*, = *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V*, Mainz 1963, S. 18.

¹⁴ K. Stockhausen, *Elektronische und instrumentale Musik*, in: *Die Reihe V* (1959), S. 53.

¹⁵ V. Karbusický, *Zur empirisch-soziologischen Musikforschung*, in: *Musikhören* (hrsg. von B. Doppeide), Darmstadt 1975, S. 280–330 (hier besonders S. 300–304).

¹⁶ Eigene Versuche mit elektronisch erzeugten, nicht-imitativen Geräuschen verschiedenster Art ergaben, daß Hörer (auch Experten) immer versuchen, Geräusche auf Schallphänomene der Alltagswelt zu beziehen.

¹⁷ Th. W. Adorno, *Musik und Technik*, in: *Gesammelte Schriften 16*, Frankfurt 1978, S. 237: „Sinnwidrig: falsch wird das technische Kunstwerk überall dort, wo es . . . Ungleichnamiges behandelt, als wäre es gleichnamig; Apfelsinen mit Schreibmaschinen multipliziert.“

der existentiellen Wirklichkeit des Alltags, der verschiedenen Gesellschaftsschichten, der religiösen Sphäre, der Kultur(en), der Technik, der Geschichte, der Landschaften, Klassen, vielleicht auch des Unterbewußtseins . . .¹⁸ zu betrachten ist – die Aura eines Geräuschs wäre also die Summe aller Konnotationen, die ihm durch gesellschaftliche Konvention zuzuordnen sind. Für entscheidend halte ich nun zweierlei: zum einen die Auswahl des Geräuschmaterials. Ein Geräusch beispielsweise, das nur ein Fragment der akustischen Alltagswelt präzise und unverfälscht wiedergibt, ohne auf weitere, komplexere Bedeutungen zu verweisen, hat eine ‚enge‘ Aura und ist musikalisch schwer zu integrieren, wenn man es nicht auf eine bloß vordergründig illustrative Musik abgesehen hat, in der Geräusche nur Ikone sind. Geschickt gewählt können Geräusche jedoch eine ‚weite‘, vielschichtige Aura vermitteln und so entscheidend zum kommunikativen Charakter einer Komposition beitragen: So erinnert das tonlose Spiel der Instrumente am Schluß¹⁹ des sechsten von Ligeti *Zehn Stücken für Bläserquintett* (1968) an flüsternde Stimmen und evoziert eine Atmosphäre von Heimlichkeit, Stille und Konspiration. In *Artikulation* (1958), einem elektronischen Stück, in dem Klänge eindeutiger Tonhöhe und Geräusche sprachähnlich artikuliert werden, erinnern leise verhallte ‚Sprachgeräusche‘ an den Klang einer Menschenmenge in einem großen Raum, an Weite und Anonymität, während hart artikulierte schnelle Geräuschfolgen an Erregung und Zorn denken lassen. In beiden Kompositionen jedenfalls hat Ligeti die Geräusche so gewählt, daß dem Hörer viele persönliche Auslegungsmöglichkeiten innerhalb eines bestimmten assoziativen und emotionalen Rahmens offen bleiben: die Aura der Geräusche ist ‚weit‘, komplex.

Maßgeblich aber ist zum ändern die kompositorische Vermittlung der durch die eingesetzten Geräusche vorgegebenen Aura. Um nochmals Lachenmann zu zitieren:

„An der Art, wie die komponierte Struktur mit der Aura der Mittel umgeht, auf sie eingeht, sie nicht bloß negiert, sondern ihre Expressivität einbezieht, gar von der Auseinandersetzung mit ihr den schöpferischen Impuls bezieht . . ., gibt sich die individuelle Ausprägung eines kompositorischen Willens zu erkennen“²⁰.

Als gelungenes Beispiel der Integration von Geräuschen in die kompositorische Struktur möchte ich Luigi Nonos *La Fabbrica Illuminata* (1964) nennen: die Fabrikgeräusche sind hier nicht bloß Ikone, die einer autonomen Struktur aufgesetzt werden, sondern sind nahtlos in das musikalische Geschehen eingefügt, ohne jedoch ihre Aura von Technik und Bedrohung preiszugeben. Daß diese Aura fester Bestandteil von Nonos strukturellem Kalkül war, wird schon auf der Ebene der Großform dadurch deutlich, daß der letzte Teil des Werkes, in dem die Utopie einer Zukunft ohne die unmenschlichen Zwänge des industriellen Arbeitsprozesses heraufbeschworen wird, auf die Verwendung der konkreten Fabrikklänge ganz verzichtet: Das musikalische Material und seine Aura stehen also jeweils im Einklang mit der im Text konkret formulierten Aussage; der Einsatz der Geräusche ist semantisch motiviert. Der Gefahr, eine plakativ-illustrative Musik zu schreiben – einer Gefahr, die bei der Art des konkreten Klangmaterials durchaus nahe lag –, ist Nono außerdem dadurch entgangen, daß er kontinuierliche Übergänge zwischen Fabriklärm und elektronischen, eher abstrakten Klängen auskomponierte (dies wird besonders im zweiten

¹⁸ H. Lachenmann, *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens*, in: *Neuland* 1, 1980, S. 73.

¹⁹ T 16–25.

²⁰ Lachenmann, op. cit., S. 73.

Abschnitt des Stücks deutlich). Dadurch sind die Geräusche mit dem kompositorischen Ganzen bruchlos verschmolzen und werden nicht als bloß koloristische Elemente, die der eigentlichen musikalischen Substanz fremd sind, empfunden.

Zu erwähnen ist schließlich der mögliche Fall, daß erst die Struktur der Komposition über die Aura der eingesetzten Geräusche entscheidet. Dies ist meiner Meinung nach z. B. in Wolfgang Rihms *Tutuguri VI* für sechs Schlagzeuger (1980/81) der Fall: Der simultane Schlag von sechs großen Trommeln – ein Klangmittel mit einer zunächst unbestimmbaren und vieldeutigen Semantik – erhält hier durch eine dramatisch geschickte Disposition langer Pausen den Stellenwert eines akustischen Schocks, wodurch der gewalttätig-rituelle Gehalt von Antonin Artauds *Tutuguri-Gedicht*²¹ treffend in Klang umgesetzt wird: Erst durch die rhythmische Struktur des Stücks wird also die Aura der Klangmittel etabliert. Ein solches Verfahren ist allerdings nur dann möglich, wenn die Konnotationen des jeweiligen Geräuschs nicht von vornherein so stark fixiert sind, daß die Herstellung eines neuen auratischen Kontextes im Rahmen einer einzigen Komposition unmöglich ist. Ein Negativbeispiel wäre hier die Verwendung der Sirenen bei Varèse²²: der Komponist war von ihnen zwar aus rein musikalischen Gründen fasziniert²³, konnte sich aber, wie die Aufnahme seiner Werke durch das Publikum zeigte, nicht der mit ihrem Erklingen wohl unabtrennbar verknüpften Inhalte erwehren.

Werden Geräusche aber im Bewußtsein ihrer spezifischen Aura ausgewählt und sind Aura und strukturelle Einbindung der Geräusche von vornherein aufeinander bezogen, so gewinnt Musik, wie die angeführten Beispiele andeuten sollten, eine unmittelbare und allgemeine Mitteilungskraft, wie sie abstrakten Klangfarbenpermutationen meist abgeht.

²¹ Das Gedicht ist ein Teil des Hörspiels *Schluß mit dem Gottesgericht – das Theater der Grausamkeit*, das 1947 entstand.

²² In den Werken *Amériques* und *Ionisations*.

²³ „The beautiful parabolas and hyperbolas of sound the sirens gave me“ – Äußerung von Varèse, zitiert nach Louise Varèse, *Varèse. A Looking-Glass Diary*, London 1973, S. 42.

KLEINE BEITRÄGE

Methodologische Anmerkungen zum „Fourth Workshop on Physical and Neuropsychological Foundations of Music“

von Alois Mauerhofer, Graz

Im Rahmen der Konzertveranstaltungen des Carinthischen Sommers in Ossiach/Österreich finden in mehrjährigen Abständen auch wissenschaftliche Symposien statt. Ihr Titel umreißt ein bislang relativ wenig erforschtes Gebiet, um das sich Physiker (vor allem Akustiker), Neurophysiologen und -psychologen, Musiker und Musikwissenschaftler bemühen. Referate, Diskussionen und Roundtables konzentrieren sich dabei um den sehr schwierigen und nur in interdisziplinärer Zusammenarbeit zu bewältigenden Fragenkomplex der Musikwahrnehmung. Dieser Begriff umfaßt die Gesamtheit des auditiven Prozesses von der Reizaufnahme bis zur Informationsverarbeitung und -speicherung einschließlich des bewußten kognitiven und emotionalen Erlebensaktes. Es geht kurzum darum, wie elementare und komplexe musikalische Strukturen vom menschlichen Gehörsinn aufgenommen, vom peripheren und zentralen Nervensystem, insbesondere den zuständigen Gehirnzentren verarbeitet und in Vorstellungsinhalten und Gefühlszuständen wirksam werden. Dieses Fragenbündel ist, so einfach man es vorerst auch auflisten mag, ungemein vielschichtig.

Wie für einen derartigen Forschungsbereich nicht anders zu erwarten, spiegelt sich die Komplexität wider in einer Fülle von zum Teil auch inkompatiblen Theorien, in differierenden empirischen Ergebnissen und nicht zuletzt in fachspezifisch unterschiedlichsten methodischen Ansätzen. Summatisch betrachtet weist der Schwerpunkt jedoch eindeutig in die Richtung naturwissenschaftlichen Denkens.

Vom 8. bis 12. August 1983 fand ein derartiger Workshop zum vierten Mal (nach vorangegangenen in den Jahren 1973, 1977 und 1980) statt; inhaltlich ausgerichtet auf die Themenbereiche „*musical structure and language*“ und „*music perception and memory*“ sowie diverse Einzelthemen, zusammengefaßt zu „*recent trends in physics and psychoacoustics of music*“. Der programmatische Entwurf weckte hohe Erwartungen: die systematische Beschreibung der ‚vertikalen‘ (klanglichen) und der ‚horizontalen‘ (zeitlichen) Dimension musikalischer Strukturen sollte thematisiert, die ihrer Evolution zugrundeliegenden physikalischen, psychoakustischen, neurophysiologischen, kulturellen, sprachabhängigen und . . . und . . . Bedingungen sollten erhoben werden. Angesprochen war also im Prinzip der gesamte musikalisch relevante psychoakustische und -physiologische Forschungsbereich.

Wenn nach psychologischer Nomenklatur die Neuropsychologie „Zusammenhänge zwischen Verhalten und der Aktivität des zentralen Nervensystems, insbesondere des Gehirns“ (Becker-Carus 1981, S. 16) bzw. „Verbindungen zwischen den immateriellen psychischen (z. B. Emotionen) und biologisch-physiologisch-neuralen Vorgängen“ (Drever/Fröhlich 9/1975, S. 238) untersucht, dann müßte in analoger Weise der Forschungsschwerpunkt einer Neuropsychologie der Musik darin bestehen, die Interaktion zwischen neurophysiologischen und psychologischen Prozessen beim Musikhören und auch beim aktiven Musizieren zu erforschen; operational wäre nach den Korrelaten zwischen physiologischen und den ebenso mit dem Anspruch auf Quantifizierbarkeit zu erhebenden psychologischen Variablen zu suchen. Genau diese Zusammenhänge wurden trotz der Vielzahl der Beiträge kaum thematisiert. Insofern war der Titel des Workshop etwas irreführend.

Ebenso war das erste Generalthema: Musikalische Struktur und Sprache – bei dem man in erster Linie vergleichende Studien erwartet hätte – kaum besetzt. Zwei Beiträge dazu verdienen m. E. besondere Beachtung, weil sie durch eine dieser Thematik am besten gerecht werdende Fragestellung, zudem der eine durch seinen theoretischen Standard (Terhardt, München) und der andere durch seine präzise Verfahrenstechnik (Petsche, Wien) sich auszeichneten. Terhardt versuchte in seinem Einleitungsreferat „*Musical structure and language: perspectives and constraints of research*“, anhand

theoretischer Konzepte und empirisch gesicherter Fakten Grundlagenfragen zu diskutieren, mögliche Forschungsperspektiven abzustecken und phänomenologische Ähnlichkeiten wie Unterschiede zwischen Musik und Sprache paradigmatisch aufzuzeigen. Seine Einsichten legte er vor dem philosophischen Hintergrund der Drei-Welten-Theorie Poppers dar; ein Versuch, den Terhardt gewiß nicht als wissenschaftstheoretische Grundlegung verstanden wissen wollte. Vielmehr erwies sich diese Theorie, die die Phänomenbestände einer physikalischen, einer subjektiv-erlebnismäßigen und einer geistig-kulturellen Welt zuordnet und beschreibt, als gut geeignetes Darstellungsmittel, um die Problemlage anschaulich zu illustrieren und vor allem auch – wo es in der generellen Thematik doch durchgängig um Zusammenhänge zwischen den physikalischen Größen von akustischen Ereignissen einerseits und den Ausprägungsgraden von physiologischen resp. psychologischen Merkmalen andererseits ging – um den kategorialen Unterschied zwischen Physischem und Psychischem herauszustellen. Diese Absicht wurde allerdings von manchen ‚Physikalisten‘ und ‚Mittelwertfetschisten‘ als philosophische Spekulation gewertet, damit mißverstanden und einer ausführlichen Diskussion nicht für würdig befunden. Anhand zahlreicher Dias demonstrierte H. Petsche die Forschungsstrategie des Neurophysiologen und dokumentierte die Ergebnisse der „*EEG studies on musical perception as compared with other higher-order brain functions*“. Mit Hilfe von elektroenzephalographischen Messungen der elektrischen Hirnaktivität an verschiedenen Gehirnregionen wurden physiologisch-funktionelle Vorgänge bei der Wahrnehmung von Musik und jenen anderer höherer Gehirnfunktionen, unter anderem der Sprache, erhoben und mittels mathematisch-statistischer Analyseverfahren hinsichtlich signifikanter Aktivierungszustände und -veränderungen verglichen.

Will man die umfangreiche und vielfältige Palette der vorgetragenen Referate mit Blick auf ihre methodischen und methodologischen Ansätze resümieren, so lassen sie sich (zumindest in der Grundtendenz und nicht im Sinne einer strengen Dichotomisierung) zwei Zielsetzungen erkennen:

1. In großer Zahl wurden psychoakustische Experimente vorgestellt, solche zur Tonwahrnehmung (R. Piazza / L. Giulio, Turin), zur Tonhöhenwahrnehmung und -differenzierung (A. J. M. Houtsma / K. J. Buhler, Eindhoven / Berlin; St. H. Hulse, Baltimore; M. Seewann, G. Stoll, beide München), zur Tonarterkennung (M. Morawska-Büngeler, Köln), zu den Faktoren der Ähnlichkeitsbeurteilung von Tonpaaren (R. Parncutt, München), zum Einfluß von Schwebungen (D. E. Hall, Sacramento) und von interferierenden Obertönen auf die Beurteilung von verstimmten musikalischen Intervallen (J. Vos, Soesterberg), zur Hemisphärenlateralisation bei der Unterscheidung von melodischen Sequenzen (W. Lathom, Kansas City) bzw. in Abhängigkeit von musikalischer Ausbildung (D. Perry, Berkeley), zur Wahrnehmung musikalischer Rhythmen (M. Kölmann, München, und D. J. Povel, Nijmegen) und zu vielem anderen.

Vielfach sind schon aus den Titeln die methodischen Ansätze herauszulesen. Die Psychophysik ist – wengleich in einer bestimmten Spielart verpönt – zu neuen Ehren gekommen. Im Regelfall dienen psychoakustische Experimente dazu, Zusammenhänge zwischen elementaren akustischen Reizen (selten musikalischen Ganzheiten) und subjektiven Reaktionen festzustellen (Beispiel: Frequenzdarbietung – Tonhöhenwahrnehmung), allgemeiner gesagt: Beziehungen zwischen Physikalischem und Psychischem unter Ausschluß des Physiologischen zu untersuchen. Solche Experimente haben je nach Fragestellung, Planung und Auswertung recht unterschiedliche Anspruchsniveaus.

Da wurde über Untersuchungen berichtet, deren (a) wohldurchdachte Hypothesenstellungen auf vorangegangene, ausgiebige Literaturstudien zurückgehen, die (b) den Regelkanon für experimentalpsychologische Designs vor allem mit Bedacht auf mögliche Artefakte, systematische, unsystematische Fehler und intervenierende Variablen genau beachten und die (c) statistischen Ergebnisse in eine methodenkritische und kontextbezogene Diskussion einbringen. Aber auch Gegenbeispiele wurden in nicht geringer Zahl vorgetragen. Sie sind gekennzeichnet im wesentlichen durch elementaristische Hypothesenformulierungen und durch in musikalischer Hinsicht fragwürdige Datenerhebungen. Die zwar auch überwiegend als statistisch signifikant vorgetragenen Ergebnisse sind dann in bezug auf die Wahrnehmung ganzheitlicher musikalischer Strukturen irrelevant oder bleiben überhaupt als bloße Statistiken ‚sitzen‘, indem sie im Lichte derzeit gültiger Konzepte überhaupt nicht diskutiert werden. Psychoakustische Experimente dieser Sorte gründen auf jenem Reiz-Reaktions-Modell (black-box-Modell), das aus methodologischer Sicht seinerzeit den Behaviorismus in Verruf brachte und in

neobehavioristischen Forschungsstrategien immer wieder auftaucht. Schematisch vereinfacht dargestellt, heißt dies: Einem System werden peripher Reize (Inputs) geboten; beobachtet und gemessen werden wiederum periphere Reaktionen (Outputs). Der Output ist eine Funktion des Inputs ($O = f[I]$). Das System selbst ist nicht Beobachtungsobjekt, sondern eine unkontrollierte ‚black-box‘. Aus den Ergebnissen solcher Beobachtungsverfahren lassen sich Aussagen über ‚Wenn-dann-Beziehungen‘ machen, aber keine systemimmanenten Vorgänge beschreiben, geschweige denn erklären. Die Analogie zu vielen psychoakustischen Experimenten ist evident: Elementare akustische Reize werden peripher dem auditiven Wahrnehmungssystem des Menschen geboten; die Reaktionen auf die Inputs, d. h. die subjektiven Empfindungen werden als Urteile meist in ein- und mehrdimensionalen Skalierungsverfahren eingestuft oder sprachliche Äußerungen werden nachträglich kategorisiert und quantifiziert. Über funktionelle Verläufe im auditiven System und das Zustandekommen der Wahrnehmungen gibt es keine Daten. Die erhobenen Daten beziehen sich nur auf physikalische und psychologische Variablen und werden primär korrelationsstatistisch auf ihre Zusammenhänge hin verrechnet.

Die statistischen Ergebnisse können zwar zu recht exakten, ‚gesetzesartigen‘ Aussagen über die Korrelate von elementaren musikakustischen ‚Reizkontinua‘ und ‚subjektiven Empfindungsskalen‘ führen; aus ihnen ist aber keine ähnliche intersubjektive erlebnismäßige Regelhaftigkeit bei komplexeren musikalischen Strukturen ableitbar (vgl. u. a. Hübner 1980, S. 51). Außerdem kann in der Diskussion dieser Statistiken über physiologische Wahrnehmungsprozesse kaum mehr als spekuliert und in theoretischen Konstrukten hypostasiert werden. Gewiß können derartige nach Reiz-Reaktions-Modellen unter Systemelimination angelegte Beobachtungsverfahren bei verschiedenen Fragestellungen systematischer Musikforschung erfolgreich angewendet werden, aber in der auditiven, musikrelevanten Wahrnehmungsforschung sind sie wahrlich nicht als zukunftsweisende Forschungsstrategien anzusehen, besonders nicht angesichts der neueren Erkenntnisse über komplizierte neurophysiologische Vorgänge schon bei der Wahrnehmung einfacher musikalischer Elemente; dies wohl auch im Hinblick auf moderne wissenschaftstheoretische Positionen, nach denen sämtliche Reduktionsprogramme des Physikalismus als gescheitert betrachtet werden können (Götschl 1984, S. 21).

2. Die zweite Gruppe umfaßte Forschungsberichte über längerfristige Studienprojekte und Überblicksreferate unter dem Blickwinkel von faktologischen Beständen und theoretischen Modellen, in denen verschiedene experimentelle Ergebnisse und auch Einzelphänomene zu einer breiteren empirischen Grundlage zusammengefaßt und daran Theorien einer kritischen Diskussion unterzogen und fallweise auch weiterentwickelt wurden. In Auswahl seien angeführt: Wahrnehmungstheorien zur Tonalität (H. Brown / D. Butler, Ohio), zur absoluten Erkennung von Tonhöhe und Tonalität (W. D. Ward, Minneapolis), psychoakustische Fakten und theoretische Modelle über Tonhöhenwahrnehmung (W. M. Hartmann, Michigan), Kernpunkte einer ‚Generative Theory of Tonal Music‘ (F. Lehrdahl, New York), die Gestalt von Gehörseindrücken bei simultan und sukzessiv dargebotenen Klangstrukturen (S. McAdam, Paris), Aufmerksamkeitssteuerung beim Musikhören (D. Deutsch, San Diego) und biokybernetische Ansätze zur Analyse musikalischer Informationskomplexe (M. F. Malik, Montreal).

Trotz der Heterogenität der Ansätze in der Theoriendiskussion zur Musikwahrnehmung läßt sich eine Tendenz ausmachen. In der Interpretation der angereicherten Statistiken und Faktenbestände wird jenen theoretischen Modellen die höhere empirische Faktizität zugebilligt, die Wahrnehmungsvorgänge in hierarchischen und kybernetischen Modellen beschreiben und zu erklären versuchen. Nach den beeindruckenden Erfolgen bei der Erforschung des visuellen Wahrnehmungssystems ist es nicht verwunderlich, daß die Theorienbildung über jenen Bereich das theoretische Denken über auditive Wahrnehmungsvorgänge beeinflußt hat. Mit der Theorie der subjektiven Tonhöhe (Terhardt 1972) hat auch in der auditiven Wahrnehmungsforschung eine Theorie über einen Mustererkennungsmechanismus Platz gegriffen.

Analog zur holographischen Funktion des Gehirns innerhalb des visuellen Systems wird auch bei auditiver Wahrnehmung eine ‚hologologic representation‘ (Pribram 1971) postuliert, derzufolge die gesamte Information über eine musikalische Struktur an allen (dafür zuständigen) neuralen Punkten

des kortikalen Hörbereiches gespeichert wird. Dieser ‚holologische‘ Informationsprozeß ist die Grundlage für auditive Mustererkennung. Verschiedene, auch experimentell geprüfte Wahrnehmungsphänomene sprechen für diese Mustererkennungstheorie; unter anderem kann sie erklären, warum eine Tonhöhe trotz experimentell gelöschter Grundtonfrequenz (= 1. Teilton) erkannt werden kann. Der Mustererkennungsmechanismus ist einerseits in der Lage, bis zu einem gewissen Ausmaß unvollständige Erregungsmuster dennoch wahrzunehmen, ermöglicht aber andererseits auch die Selektion von Information aus komplexeren Erregungsmustern (etwa aus den Teiltonstrukturen von Intervallen). Der Gültigkeitsbereich dieser Theorie für auditive Mustererkennung wird sich daher nicht auf elementare musikakustische Wahrnehmungsvorgänge beschränken, sondern auch komplexere Aspekte der Musikwahrnehmung wie musikalisches Gedächtnis, das Erkennen von Klängen und überhaupt ganzheitliche musikalische Strukturen einschließen (vgl. Roederer 1979).

Wie sollte man den gegenwärtigen methodischen und methodologischen Status musikbezogener auditiver Wahrnehmungsforschung letztendlich einschätzen? Die Psychoakustik hat viele empirische Daten über die Wahrnehmung von musikalischen Elementen und ihren wechselseitigen Abhängigkeiten angereichert (etwa über die Wahrnehmung von Tonhöhe – Lautstärke – Klangfarbe und ihre Wechselbeziehungen) und mitunter exakte Aussagen formuliert. Mit wechselhaftem Erfolg hat sie theoretische Modelle über Wahrnehmungsvorgänge entwickelt.

Eine Zeit lang vermeinte sie, bestimmte musikakustische Phänomene mit wiederum bestimmten topographisch-anatomischen Bereichen und psychologischen Zuständen in Beziehung setzen und in einfachen linearen Reiz-Reaktions-Modellen beschreiben zu können. Forschungsergebnisse jüngerer Datums haben ergeben, daß die Wahrnehmung elementarer musikalischer Phänomene bereits ein komplizierter Prozeß ist, der die Integration höherer kognitiver Funktionen erfordert (Roederer 1982, S. 38). Unter dem Eindruck der Theorienbildung über das visuelle Wahrnehmungssystem und aus der Konstellation der eigenen Faktenbestände wurden in jüngerer Vergangenheit Modelle entwickelt, die auch für die Wahrnehmungsvorgänge bei komplexeren musikalischen Konfigurationen Bedeutung haben können. Trotz dieser beachtlichen Leistungen sind die spekulativen Anteile bei der Darstellung und Diskussion der Wahrnehmung von Klangfarbe, Dissonanz-Konsonanz etc. sowie erst recht bei emotionalen Wirkungen von Musik nicht zu übersehen. Musik ist – gestalttheoretisch gesprochen – viel mehr als die Summe der Teile. Eine ganzheitliche Erforschung der Wahrnehmungsvorgänge beim Hören von Musik – nicht von musikakustischen Elementen, sondern von musikalischen Ganzheiten – steht noch aus. Diese Feststellung soll nicht das interdisziplinäre Image schmälern. Die auditive, musikbezogene Wahrnehmungsforschung hat naturwissenschaftlich-experimentelle Techniken und Technologien sowie auch mathematisch-statistische Datenverarbeitungsverfahren voll adaptiert. Ihre Schwierigkeit bleibt die ungemeine Komplexität ihres Forschungsgegenstandes, die Vielzahl involvierter und wechselseitig kommunizierender Einflußgrößen und Teilsysteme. Die multiplen Funktionsabläufe können im ganzen (vorerst und vermutlich auch in naher Zukunft) nicht adäquat beschrieben werden.

Psychoakustische Experimente ergeben physikalische Korrelate zu subjektiven (und primär durch Urteilsbildung zu messenden) Empfindungen. Korrelative Aussagen sind für elementare musikakustische Reize mitunter exakt, aber Verallgemeinerungen für ganzheitliche und damit eigentlich musikalische Strukturen sind aus logischen und sachlichen Gründen unzulässig, ihre experimentelle Überprüfung sehr schwierig. In psychophysiologischen Experimenten ist es zwar möglich, unter kontrollierten Bedingungen physiologische Variablen (elektrisch meßbare Erregungen) zu registrieren und sie mit bewußtem Erleben zu korrelieren, aber die psychophysischen Vorgänge können nicht kausal beschrieben oder erklärt werden. Generell liegt allen experimentellen Ansätzen folgende Forschungsstrategie zugrunde: Unter kontrollierten experimentellen Bedingungen werden elementare musikakustische Reize, selten komplexere musikalische Gebilde, in systematischer Variation dargeboten. Beobachtet oder gemessen werden physiologische oder/und psychologische Variable. Die auch bei Erfüllung aller experimentellen Regeln im Prinzip punktuell statisch erhobenen Meßdaten werden im Konnex dynamisch interpretiert und Modelle für denkbare Funktionsabläufe entworfen und weiterentwickelt. Auch bei ‚eindeutigen‘ experimentellen, statistischen Ergebnissen sind diese zusammengefügt, konstruierten Modelle eo ipso nicht die (natur-)wissenschaftlichen Tatsachen,

sondern empirische Theorien und Theoriensysteme über interagierende psychophysische Prozesse und Systeme (vgl. David 1981, S. 94).

Neue technologische Möglichkeiten der Datenerhebung und Informationsverarbeitung sowie die Adaption kybernetischer und systemtheoretischer Modelle lassen Fortschritte im theoretischen Denken wie in der Verfeinerung des methodischen Instrumentariums erwarten.

Literatur:

- Ch. Becker-Carus, *Grundriß der Physiologischen Psychologie*, Heidelberg 1981 (UTB 1045).
 E. David, *Musikerleben aus der Sicht der Naturwissenschaft*, in: *Verhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft Basel* 91, 1981, S. 79–100.
 J. Drever und W. D. Fröhlich, *dtv-Wörterbuch zur Psychologie*, München ⁹1975 (dtv 2031).
 J. Götschl, *Herausforderungen an die Kulturwissenschaften*, in: *Österreichische Hochschulzeitung* 36, März 1984, S. 21–24.
 P. Hübner, *Einführung in die Methodenlehre der Psychologie*, Darmstadt 1980.
 K. R. Popper und J. C. Eccles, *Das Ich und sein Gehirn*, München/Zürich 1982.
 K. H. Pribram, *Languages of the Brain*, Englewood Cliffs 1971.
 J. G. Roederer, *Physics and Psychophysics of Music*, New York ²1979.
 J. G. Roederer, *Physical and Neurophysical Foundations of Music. The Basic Questions*, in: M. Clynes (Hrsg.), *Music, Mind and Brain. The Neuropsychology of Music*, New York/London 1982, S. 37–46.
 E. Terhardt, *Zur Tonhöhenwahrnehmung von Klängen*, I. II, in: *Acustica* 26, 1973, S. 173–199.

Zu einer bislang unbekanntem Ausgabe des „Socrate“ von Erik Satie von Wolfgang Rathert und Andreas Traub

I

In Honfleur, dem Geburtsort Saties, stieß ich (W. R.) auf eine Ausgabe der Klavierfassung des *Socrate*, die zu neuen Fragen hinsichtlich der Interpretation des Werkes Anlaß gibt. Diese Ausgabe ist 1920 bei Editions de la Sirène in Paris erschienen und als „Edition revue et corrigée“ der bekannten Ausgabe von 1919 bei Editions Max Eschig in Paris bezeichnet. Letztere war die bislang einzig zugängliche Ausgabe, da von der Orchesterfassung kein Autograph existiert, sondern nur Stimmen vorliegen¹. Die Abweichungen zwischen beiden Ausgaben betreffen sowohl die äußere Gestaltung wie Anzahl und Stellung der Vortragsbezeichnungen. Die Ausgaben sind jedoch von denselben Druckplatten hergestellt (Platten-Nr. E. D. 2 L. S.)². Die Ausgabe bei Editions de la Sirène beginnt mit vier unpaginierten Seiten. Die erste trägt den Titel des Werkes: *Socrate. Drame symphonique en trois parties avec voix sur les dialogues de Platon traduits par Victor Cousin. Ouvrage composé pour les représentations de la Princesse Edmond de Polignac*. Nichts an diesem Titel – wie auch an der Bezeichnung „Partition Chant et Piano“ in der Ausgabe bei Editions Max Eschig – weist darauf hin, daß die Klavierfassung ein Auszug der Orchesterfassung sein soll³. Das Fehlen jeglicher Angaben deutet eher darauf hin, daß die Klavierfassung als eigenständige Form des Werkes anzusehen ist. Auf der zweiten Seite steht das Vorwort von René Chalupt, das einen wichtigen Beitrag zum Verständnis des Werkes darstellt⁴. Die dritte Seite trägt die Widmung an die Prinzessin Edmond de Polignac, und die vierte enthält die „Table thématique“, die bei Editions Max Eschig auf der letzten Seite steht. Die

¹ Vgl. G. Wehmeyer, *Erik Satie*, Regensburg 1974, S. 301 *Musik-Konzepte* 11, *Erik Satie*, hrsg. von H. K. Metzger und R. Riehn, München 1980, S. 103. Auf Differenzen hinsichtlich der Vortragsbezeichnungen weist P. Dickinson hin: „Die Seitenzahlen (s. seiner Analyse) beziehen sich auf den Klavierauszug der Editions Eschig. Ausdrucks- und Tempoangaben dieser Ausgabe stehen im Widerspruch zu denen in der Partitur, von der, laut Rollo Myers, kein Autograph existiert.“ (*Anmerkungen zu einigen Stücken Erik Saties*, in: *Musik-Konzepte* 11, S. 38ff., das Zitat S. 44, Anm. 10. Dickinson verweist dabei auf Rollo H. Myers, *Erik Satie*, Dover Publications, New York 1968, S. 96.) Auch in der neueren Literatur wird auf die problematische Quellenlage nicht weiter eingegangen; vgl. M. Bredel, *Erik Satie*, Paris 1982.

² Das Urheberrecht auch bei Editions Max Eschig liegt bei Editions de la Sirène (vgl. S. 1 der Eschig-Ausgabe).

³ Allgemein wird von „Klavierauszug“ gesprochen, so Wehmeyer (a. a. O., S. 234) und Dickinson (s. Anm. 1).

⁴ Der Text des Vorwortes ist bei Wehmeyer, a. a. O., S. 233, veröffentlicht.

die Vortragsbezeichnungen betreffenden Abweichungen sind im Anhang aufgelistet; es sei nur festgestellt, daß die Fassung von 1920 der Klangvorstellung Saties eher entsprechen dürfte, da das Werk über weite Strecken ins Piano und auch Pianissimo gerückt und so jener Distanz und „Enthäutung“ gerecht wird, von der Chalupt spricht.

Es stellt sich die Frage, wer die Revision des Textes durchgeführt hat und auf welcher materialen Basis (Orchestermaterial, Partitur o. a.) sowie auf Grund welcher Hörerfahrungen sie durchgeführt wurde. Eine kritische Ausgabe des Werkes, das zu den entscheidenden der Neuen Musik gehört, ist dringend erforderlich.

II

Dem Hinweis auf diese der Intention wohl adäquatere Ausgabe des *Socrate* seien einige Überlegungen zum Werk selber angeschlossen, die jedoch lediglich als Ansatzpunkte für eindringendere Untersuchungen zu verstehen sind.

Um die eigentümliche Größe des *Socrate* zu erkennen, darf man das Werk nicht undifferenziert innerhalb des gesamten Œuvres von Satie sehen; es muß für sich stehen⁵. Neben dem *Embryons desséchés* (1913), der *Sonatine bureaucratique* (1917) oder gar *La belle excentrique* (1920) kann sich der klare, unpathetische Ernst des *Socrate* nicht entfalten. Die *Gymnopédies* (1888) und die *Gnossiennes* (1889–1897) erscheinen lediglich wie weit entfernte Vorstudien, und nur etwa in den *Nocturnes* (1919) klingt ein ähnlicher Ton an. Dies heißt nicht, das Œuvre Saties in Teile zu zerlegen, die je nach Geschmack oder Ideologie herausgehoben oder abgeblendet werden dürften, erscheint aber als Notwendigkeit, wenn man das Einzelwerk in seinem Eigengewicht ermessen will.

Satie notierte folgenden Plan zu *Socrate*⁶:

Le banquet – Musique d’ameublement – Pour une salle

Encadrement (danse)

Tapiserie (la Banquet, sujet)

Encadrement (danse, reprise)

Phèdre – Musique d’ameublement – Pour un vestibule

Colonnade (danse)

Bas-relief (marbre, sujet)

Colonnade (danse, reprise)

Phédon – Musique d’ameublement – Pour une vitrine

Ecrin (duvet de porc, danse)

Camée (Agate d’Asie – Phédon, sujet)

Ecrin (danse, reprise)

Der Saal ist der Ort des Gastmahls, das Vestibul ein architektonisches Gegenstück zum locus amoenus des Ilissustals und die Vitrine das Bild des Gefängnisses, in dem sich die Phaidon-Szene abspielt. Die letzte Deutung überkreuzt sich damit, daß das Schmuckkästchen zugleich, gemäß der aus dem „*Gastmahl*“ zitierten Rede des Alkibiades, ein Bild des Sokrates selber ist⁷. Die Dimensionen der Bilder (Tapiserie, Relief, Camée) und ihrer musikalischen Gestaltungen sind gegenläufig (176, 206 und 294 Takte). Über die bloße Paradoxie hinaus spiegelt sich darin im dritten Stück die Intensität des Blicks, der sich schließlich auf jenen einen Punkt konzentriert, in dem auch die Musik zu erstarren scheint (T. 277). Die musikalische Konzeption des Bogens von der in Takt 258–265 unerwartet aufklingenden Melodie zu diesem Erstarren und zu dem Schauern nach dem Tod (T. 293–294) zeigt, daß die Bezeichnung „Musique d’ameublement“ nicht in direktem Zugriff zu verstehen ist. Was sich hinter ihr an Ironie und an Schutzbedürftigkeit verbirgt, muß noch in vorsichtigem Nachdenken geprüft werden, ist doch *Sokrates* auch eine Selbstidentifikation Saties⁸.

⁵ Vgl. W. H. Mellers, *Erik Satie und das Problem der „zeitgenössischen“ Musik*, in: *Musik-Konzepte* 11, S. 7–26, hier S. 18–22.

⁶ Wehmayer, a. a. O., S. 248. Leider wird keine Angabe über die Quelle dieser Mitteilung gemacht. Kein Hinweis auf diese Notiz findet sich in: Erik Satie, *Ecrits*, hrsg. von O. Volta, Paris 1981.

⁷ Vgl. *Platons sämtliche Werke*, deutsch von Fr. Schleiermacher, Wien 1925, Bd. I, S. 632f.

⁸ Bezeichnend ist die Hilflosigkeit, mit der Wehmayer, a. a. O., S. 246–248, das Problem der „Musique d’ameublement“ diskutiert.

Ohne die Frage nach den Tänzen, die die Bilder des *Socrate* erfassen sollen, beantworten zu können, sei der Blick auf die *Gnossiennes* gelenkt. Satie arbeitet in ihnen mit Tonleitern, denen ein exotisches Moment anhaftet; so ist die in den *Gnossiennes* I, III und IV verwendete Leiter durch die kleine Terz, die erhöhte Quarte, die große Sext und die kleine Septim charakterisiert. Dieser Exotismus ist musikalischer Ausdruck des „Griechischen“⁹. Im *Socrate* ist er verschwunden. Die Grundleitern sind nun die phrygische im ersten und zweiten Teil und die dorische im dritten Teil. Der Exotismus ist hinter die gregorianische Modalität zurückgetreten. Dieser Klassizismus in der Tonordnung ist Teil jener ersten Haltung, die das ganze Werk prägt¹⁰. Wären die *Gnossiennes* dennoch geeignete Tänze? Oder sollte man an stumme Tänze denken, was dem freien Hantieren mit den einzelnen künstlerischen Schichten (Klang, Wort, Bild) entsprechen könnte, das auch sonst im *Œuvre* Saties zu bemerken ist? Der Schichtenkombination in anderen Werken entspräche dann hier eine Schichtenisolierung.

Diese Fragen berühren bereits das Problem einer (oder mehrerer) möglichen Aufführungsweise(n). Mit Klavier oder mit Orchester? Szenisch oder konzertant? Und es reihen sich noch viele weitere Fragen an. Diese Probleme können hier nicht diskutiert werden. Es gilt, den *Socrate* als großes Werk noch zu entdecken.

Liste der Abweichungen in der „Edition revue et corrigée“ gegenüber der Ausgabe von Editions Max Eschig

I. „Portrait de Socrate“

Metronomangabe ♩ = 60 statt ♩ = 66.

T. 3: „mf“ fehlt.

T. 10–11: „très lié“ und „< f > pp subito“ fehlen.

T. 14: beide „mf“ fehlen.

T. 20: „m.d.“ fehlt.

T. 21: beide „mf“ fehlen.

T. 22: „f“ fehlt.

T. 24–25: „> p“ fehlt.

T. 27: „pp“ fehlt.

T. 29: beide „p“ fehlen.

T. 38: beide „mf“ fehlen.

T. 44: „f“ fehlt.

T. 45–46: „mf > p“ und beide „p“ fehlen.

T. 50: beide „mf“ fehlen.

T. 55–57: „< f“ und „f“ fehlen.

T. 59–61: „mf“, „p“, „mf“ und „a Tempo“ fehlen.

T. 64: beide „f“ fehlen.

T. 67: beide „p“ fehlen.

T. 70–73: „mf“, „p“, „pp“ und „p“ fehlen.

T. 83: beide „f“ fehlen.

T. 88: „p“ fehlt.

T. 97–98: „<“ und „mf“ fehlen.

T. 100–101: beide „p“ fehlen.

T. 108: „f“ und „a Tempo“ fehlen.

T. 110: „p“ im zweiten Viertel.

T. 111–113: „mf“, „p“ und beide „mf“ fehlen.

T. 116–117: „p“ und „pp“ fehlen.

T. 119: „p“ fehlt.

T. 134: „mf“ fehlt.

T. 145: beide „pp“ fehlen.

T. 146: „pp“ zu Taktbeginn.

T. 154: „mf“ fehlt.

T. 160: „p“ fehlt.

T. 164: „mf“ fehlt, aber „♩ = 60“

T. 165: „rallentir“ steht in T. 166.

T. 167: „Plus lent ♩ = 60“.

T. 168: „Plus lent ♩ = 56“ und beide „f“ fehlen.

T. 170: „mf“ fehlt.

T. 172: „m.g. très en dehors“ fehlt.

T. 173: „p“ und „pp“ fehlen.

T. 175–176: „f > ppp“ fehlt.
molto

II. „Bords de l’Ilissus“

T. 5: „mf“ fehlt.

T. 7: „f“, „mf“ und „subito“ fehlen.

T. 10: beide „mf“ fehlen.

T. 12: beide „mf“ fehlen.

T. 16: „m.g. très en dehors“ fehlt.

T. 19: „mf“ fehlt.

T. 21: beide „p“ fehlen.

T. 23: beide „mf“ fehlen.

T. 33: „pp“ fehlt.

T. 37–38: beide „mf“ fehlen.

T. 43: beide „p“ fehlen.

T. 48: beide „mf“ fehlen.

T. 50: „>“ fehlt.

T. 52: beide „mf“ fehlen.

T. 56–57: „pp subito“ und die Pedalangaben fehlen.

⁹ Ausführlich Wehmayer, a. a. O., S. 25–33.

¹⁰ Vgl. W. Danckert, *Der Klassizismus Erik Saties und seine geistesgeschichtliche Stellung*, in: *ZfMw* XII, 1929–1930, S. 105–114.

- T. 64: beide „mf“ fehlen.
 T. 69: beide „p“ fehlen.
 T. 72: „mf“ fehlt.
 T. 74: beide „p“ fehlen.
 T. 77: beide „mf“ fehlen.
 T. 79–81: „> pp“ fehlt.
 T. 89: beide „mf“ fehlen.
 T. 92–93: „> mf“ fehlt, stattdessen T. 93 „crescendo“ und „p“ im Klavier.
 T. 97: „rall.“ steht in T. 98.
 T. 98: „pp“ und „p“ fehlen.
 T. 112: „rit.“ fehlt.
 T. 122: „pp“ und „sans pédale“ fehlen.
 T. 126: beide „p“ fehlen.
 T. 130: „pp“ und „sans pédale“ fehlen.
 T. 132–133: „p“ und Pedalangaben fehlen.
 T. 136: beide „mf“ fehlen.
 T. 140: beide „p“ fehlen.
 T. 142–143: „<“ fehlt.
 T. 144–145: „pp subito“ und „pp“ fehlen.
 T. 156: beide „mf“ fehlen.
 T. 160: beide „pp“ fehlen.
 T. 168–169: „<“ fehlt.
 T. 173–176: „très expressif“, „mf“, „p“, „mf“ und „p“ fehlen.
 T. 179: beide „pp“ fehlen.
 T. 181–182: beide „ppp“ fehlen.
 T. 185: beide „mf subito“ fehlen.
 T. 193: „>“ fehlt.
 T. 194: beide „p“ fehlen.
 T. 203–205: „p“, „pp“, „> ppp“ und „Très lent“ fehlen.

III. Mort de Socrate

- T. 5: beide „p“ fehlen.
 T. 7: beide „mf“ fehlen.
 T. 9: „pp“, „p“ und „douxement expressif“ fehlen.
 T. 12–13: „<“ und beide „mf“ fehlen.
 T. 15: Vorschlag in der Singstimme e' statt g'.
 T. 20 und 22: beide „f“ fehlen.
 T. 25: „>“ fehlt.
 T. 26: beide „mf“ fehlen.
 T. 34: beide „f“ fehlen.
 T. 35: beide „p subito“ fehlen.
 T. 37: „p (sourd)“ fehlt.
 T. 43–45: „mf“ und „f > mf“ fehlen.
 T. 47: „sf“ und „très sec“ fehlen.
 T. 48–51: „p subito < mf“, „< f“ und „mf“ fehlen.
 T. 58–59: „> p“ fehlt.
 T. 60: beide „mf“ fehlen.
 T. 64: „p“ fehlt.
 T. 66: „pp“ fehlt.
 T. 78 und 81: „p“ fehlt jeweils.
 T. 85–87: „f“, „p subito“ und beide „mf“ fehlen.
 T. 96–98: „p“, „mf <“ und beide „f“ fehlen.
 T. 100–102: „> pp“ im Klavier und „p“ fehlen.
 T. 104: „p“ fehlt.
 T. 112: „f“ fehlt.
 T. 115–116: beide „mf“ fehlen.
 T. 118–119: „f“, „rallentir“ und „mf“ fehlen.
 T. 122: „f“ in der Singstimme fehlt.
 T. 129: „mf“ fehlt.
 T. 132–133: „p“ und „pp“ fehlen.
 T. 137–138: „m.g.en dehors“ fehlt.
 T. 142–144: „f“, „mf“ und „p“ fehlen; „pp“ steht in T. 144 im vierten Viertel.
 T. 145–147: die drei „pp“ und „suivre le chant“ fehlen.
 T. 154: „ff <“ statt „f < ff“.
 T. 155: „subito“ fehlt.
 T. 160: beide „mf“ fehlen.
 T. 162: „p“ fehlt.
 T. 170: „mf“ fehlt.
 T. 173: „f“ fehlt, stattdessen „crescendo“.
 T. 175: „< ff“ fehlt, stattdessen „f“.
 T. 184: „p“ fehlt.
 T. 188: „pp“ fehlt.
 T. 200: beide „mf“ fehlen.
 T. 212: „<“ fehlt.
 T. 213–215: „f“, „p subito“ und „mf“ fehlen.
 T. 218–219: beide „p“, beide „>“ und beide „pp“ fehlen.
 T. 225: „mf“ fehlt.
 T. 231: „f subito“ fehlt.
 T. 232: „p subito“ fehlt.
 T. 236: „p“ fehlt.
 T. 244: „mf“ fehlt.
 T. 254–256: „mf“ und „< f“ fehlen, stattdessen in T. 254 „crescendo“.
 T. 257: beide „ff“ fehlen, stattdessen „f“ im Klavier.
 T. 258: „pp subito“ in der Singstimme fehlt; im Klavier steht „. . . et en dehors“ statt „. . . mais en dehors“.
 T. 263–264: beide „mf“ fehlen.
 T. 265–266: „> pp“ fehlt, stattdessen in T. 265 „pp“.
 T. 268–270: „mf“, „p“ und beide „mf“ fehlen.
 T. 274: „f“, „f >“ und „subito“ fehlen.
 T. 276–277: „>“ und „sf“ fehlen.
 T. 283–284: beide „mf“ fehlen.
 T. 285–286: „>“ und „pp“ im Klavier fehlen, aber in T. 285 „decresc.“.
 T. 288: beide „mf“ fehlen.

BERICHTE

Richard-Wagner-Kolloquium in Leipzig vom 10. bis 12. Februar 1983

von Alexander Pühringer, Salzburg

„Richard Wagners Leben und Werk in seiner Gesamtheit und problemgeladenen Vielschichtigkeit“ sollte nach den Worten Werner Wolfs, des Leiters des im Rahmen der „Richard-Wagner-Tage der DDR 1983“ von der Karl-Marx-Universität Leipzig gemeinsam mit dem Ministerium für Kultur veranstalteten Kolloquiums Gegenstand der vor allem in Round-Tables geführten Diskussion sein. Das Generalthema *Richard Wagner – Leben, Werk und Interpretation* wurde zu diesem Zweck in drei Tageskolloquien aufgespalten. Die den Tagungsteilnehmern bereits größtenteils vor Beginn der Sitzungen zugegangenen Positionsdarstellungen der einzelnen Diskussionsteilnehmer ermöglichten eine fundierte Vorbereitung.

Unter dem Tagesthema *Biographie und Werk – in ihrem Bezug zur gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung des 19. Jahrhunderts* bemühten sich u. a. Martin Gregor-Dellin (*Wagners Gesamterscheinung*), Werner Schuffenhauer (*Wagner und Feuerbach*), Gerd Schönfelder (*Wagner und Nietzsche*), Ludmilla Poljakova (*Wagner und Rußland*), Inna Barsova (*Wagners Orchester und die Verwirklichung der Idee vom Musikdrama*), Christian Kaden (*Soziologische Betrachtung zu Wagners Leben im Werk*), Eckhard Roch (*Psychodrama. Eine Lebensstrategie Richard Wagners*), Denés Zoltai (*Ästhetischer Paradigmen-Wechsel bei Wagner*) und Erhard John (*Mythos und Kulturerbe im Sozialismus*) um Ansätze zu einer Revidierung des durch den Verlauf des 20. Jahrhunderts geprägten Wagner-Bildes bzw. um eine Problematisierung der Wagnerschen Biographik im allgemeinen, wobei insbesondere Werner Schuffenhauer als Feuerbach-Herausgeber interessante und vielleicht fruchtbringende Thesen zur Ideologiekritik Wagners und Ludmilla Poljakova Einblicke in die für die westliche Musikwissenschaft bislang verschlossene russische Wagner-Forschung vermitteln konnten.

Gerd Rienäcker (*Richard Wagners Dramaturgie, Versuch über Gurnemanz' Erzählung*), Jaroslav Jiranek (*Die romantische Natur von Wagners Ästhetik*), Nadežda Nikolajeva (*Die symphonische Methode in Wagners Musikdrama*), Georg Krauklis (*Wagner als Programmsinfoniker*), Michael Tarakanov (*Wagners musikalische Dramaturgie im Spiegel des 20. Jahrhunderts*), sowie Ingolf Huhn (*Wagners Öffentlichkeitssyndrom*) versammelten sich am darauffolgenden Tag zur insgesamt wenig ergiebigen Diskussion zum Thema *Dramaturgie und Komposition*, wobei sich teilweise unüberbrückbare Differenzen im Hinblick auf die szenische und musikalische Umsetzung bzw. auf Charakteristika und Ursprünge und im Zusammenhang damit auch Wechselwirkungen der Theorie des Musikdramas ergaben.

Weitaus befriedigender verlief am letzten Tagungstag die Auseinandersetzung zum Problemfeld *Szenische und musikalische Interpretation*, vielleicht weil zu diesem Thema einige Theaterpraktiker zu Wort kamen: So wurde das Referat von Joachim Herz (*Zur Konzeption des Nibelungenrings*) zweifellos nicht nur zu einem rhetorischen Höhepunkt des Kolloquiums insgesamt, zeigte sich doch, daß der nunmehrige Dresdner Opern-Intendant mit seiner *Ring*-Inszenierung von 1973–1976 bereits Patrice Chéreaus Aufsehen erregende Deutung bei den Bayreuther Festspielen 1976–80 vorweggenommen hatte. Erwähnt seien überdies noch Beiträge von Hubert Kolland (*Wagner wäre heute Filmemacher*), Eckart Kröplin (*Aspekte zur theatralischen Interpretation Richard Wagners*) und Dietrich Mack (*Die Herrschaft auf und neben dem Theater. Zur Wirkungsgeschichte Wagners*), die durchwegs interessante Aspekte zu aufführungspraktischen Fragen liefern konnten.

Die Tagung wurde von einer Vielzahl an Aufführungen von Wagner-Opern in Berlin, Dresden und Leipzig begleitet, wodurch vor allem die Teilnehmer aus dem westlichen Ausland Gelegenheit bekamen, sich über neuere Inszenierungen in der DDR zu informieren.

9. Sitzung der Studiengruppe zur Katalogisierung und Analyse von Volksweisen des ICTM/UNESCO

von Bernhard Habla, Graz

In der Zeit vom 20. bis 26. Mai 1984 trafen sich 45 Wissenschaftler aus achtzehn europäischen, asiatischen und südamerikanischen Ländern in Pürgg (Steiermark/Österreich) zur 9. Arbeitstagung der Studiengruppe zur Katalogisierung und Analyse von Volksweisen, um Fragen zum Rhythmus und Metrum in der traditionellen Musik verschiedener Völker und Kulturen zu diskutieren. Vorgetragen wurden mehr als 25 Referate, die im Kongreßbericht *Rhythmik und Metrik in mündlich tradiierter Musik* (= Musikethnologische Sammelbände, hrsg. von Wolfgang Suppan, Band 8) erscheinen werden.

Über zeitliche und räumliche Prinzipien sprach Oskár Elsček (Bratislava); weitere theoretische Probleme, wie Versuche zur Systematisierung und Aspekte der Metrorhythmik, wurden von Doris Stockmann (Berlin/DDR) bzw. Ludwik Bielawski (Warschau) erörtert. Farid Hassoon Tariq (Doha/Qatar) sprach über Melodienkatalogisierung der arabischen, Hallgrímur Helgason (Reykjavik) über Volksliedmelodik der isländischen, Tiago de Oliveira Pinto (São Paulo) über den Musikbogen in der brasilianischen, Benjamin Kruta und Alfred Uçi (Tirana) über metrorhythmische Fragen der albanischen, Dimitris Themelis (Thessaloniki) über Lieder der alt- und neugriechischen, Margareta Jersild (Stockholm) über Balladenmelodien der schwedischen Volksmusik. Dorothe Schubarth (Santiago de Compostela) berichtete über textliche und musikalische Akzente der galizischen, Todor Djidjev (Sofia) über den asymmetrischen Rhythmus in der bulgarischen, Gisela Sulițeanu (Bukarest) über das rhythmisch-metrische Attribut der Pause in der rumänischen, Ilona Ferenczi und Janka Szendrei (Budapest) über Einordnungsprobleme des europäischen Melodienkataloges bzw. Liedtypen und Stilschichten der ungarischen, Jerko Bezić (Zagreb) über eine Systematik der Lieder und Grozdana Marosević (Zagreb) über Tanzmusik in der kroatischen, Bálint Sarosi (Budapest) über instrumentale Melodien in der ungarischen Volksmusik.

Luba Ballová (Bratislava) referierte über historische Tanzmusik, Axel Hesse (Berlin/DDR) über ungarisch-deutsche, Gottfried Habenicht (Freiburg i. Br.) über Notations- und Transkriptionsprobleme anhand deutscher, Franz Fördermayr (Wien) über die Phänomene „Rhythmusresponse“ und „Impulsfolge“ am Beispiel österreichischer, Gerlinde Haid (Wien) über Volksliedarchive der österreichischen und Alois Mauerhofer (Graz) über Systematisierungs- und Klassifizierungsverfahren anhand der österreichischen Volksmusik. Jürgen Elsner (Berlin/DDR) stellte eine Studie zum algerischen Insiraf-Rhythmus vor, Reiner Kluge und Christian Kaden (Berlin/DDR) hielten Referate über Rhythmusmessung und Haltetöne als metrorhythmisches Organisationsprinzip.

Der sich seit zwanzig Jahren treffende Kreis von Wissenschaftlern freute sich besonders über die neuen Teilnehmer aus nicht westeuropäischen Ländern und anderen Kontinenten, die viele Informationen einbrachten und auf großes, weltweites Interesse an den Ergebnissen der Arbeitsgruppe schließen lassen. Einladung und Durchführung der Tagung oblag Wolfgang Suppan und seinen Mitarbeitern am Institut für Musikethnologie der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, die auch um ein vielfältiges und abwechslungsreiches Rahmenprogramm bemüht waren. Die nächste Tagung wird, dem dreijährigen Turnus folgend, 1987 stattfinden und sich mit dem Themenkreis „musikalische Form“ beschäftigen.

Joseph Martin Kraus und Italien Internationales Symposium vom 21. bis 24. Juni 1984 in Buchen

von Gabriela Krombach, Mainz

Zum zweiten Mal veranstaltete die Internationale Joseph Martin Kraus-Gesellschaft e.V. im idyllischen Odenwaldstädtchen Buchen ein Symposium. Die große Kunstreise, die den späteren schwedischen Hofkapellmeister im Gefolge König Gustavs III. vor zweihundert Jahren auch in das Eldorado der Kunst und Musik, nach Italien, führte, und bei der er – wohl als letzter prominenter Gast – den berühmten Padre Martini kurz vor dessen Tod besuchte, stand im Mittelpunkt der Referate und Diskussionen. Karl Otmar von Aretin (Darmstadt–Mainz) eröffnete das Programm mit einem Vortrag über die politischen und gesellschaftlichen Zustände in Italien während der 1780er Jahre; Hartmut Biermann (Mainz) unterzog die Kunstbetrachtungen von Kraus und seiner Schwester Marianne auf ihrer Italienreise einer kritischen Analyse; Friedrich W. Riedel (Mainz) referierte über italienische Musik im Spiegel von Reiseberichten.

Das Schwergewicht der Betrachtungen galt der dramatischen Musik. Nach einer einleitenden Darstellung der Oper in Italien um 1784 von Klaus Hortschansky (Frankfurt–Münster) berichtete Roland Würtz über das Repertoire der Mannheimer Hofoper zu der Zeit, da Kraus als junger Jesuitenzögling in einigen Aufführungen selbst mitgewirkt haben dürfte. Helga Lühning (Bonn) stellte Metastasio-Texte in Vertonungen von Kraus und einigen Zeitgenossen vergleichend gegenüber, Bertil van Boer (Provo/Utah) spürte italienischen Einflüssen in der Musik von Kraus' Oper *Aeneas i Cartago* nach. Über die bühnentechnischen Voraussetzungen für diese Oper referierte Ture Rangström (Drottningholm), während Bengt Dahlbäck (Stockholm) Kraus' Beziehungen zu dem Bühnenarchitekten Louis-Jean Desprez, den Gustav III. in Rom für seinen Hofstaat gewann, näher beleuchtete. Kraus' Entwürfe für ein terminologisches Musiklexikon wurden von Gunnar Larsson (Stockholm) erstmals bekanntgemacht, während Hans Eppstein (Stocksund–Uppsala) die Klaviersonaten von Kraus und seinem Vorgänger in Stockholm, Francesco Uttini, einer vergleichenden Analyse unterzog. In einem abschließenden, von Hans Åstrand (Stockholm) geleiteten Roundtable entspann sich eine lebhaft diskutierte Frage der italienischen Einflüsse in der Musik von Joseph Martin Kraus.

Eine Ausstellung von Dokumenten, Kupferstichen, Scherenschnitten und photographischen Reproduktionen, zusammengestellt von Helmut Brosch (Buchen), bot willkommene optische Demonstrationen zur Italienreise von Joseph Martin und Marianne Kraus. Ein Liederabend mit italienischen, schwedischen und deutschen Vertonungen von Kraus (Rolf und Helene Leanderson, Stockholm), eine Bläuserserenade im Freien (erweitertes Aulos-Quintett, Stuttgart), eine Matinee mit Sonaten für Hammerklavier von Uttini und Kraus (Gudula Kremers, Heidelberg) sowie eine feierliche Vesper mit Werken von P. Giovanni Battista Martini und anderen italienischen Komponisten (Christa Röhrig/Frankenthal, Mainzer Chorschola; Rolf Herbst/Buchen an der historischen Orgel der Pfarrkirche zu Buchen Hainstadt) rundeten das Bild dieses Symposions ab. Die Referate sollen in einer eigenen Publikation veröffentlicht werden.

Josquin-Symposion Köln, 11. bis 15. Juli 1984

von Rafael Köhler, Heidelberg

Musikwissenschaftler und Musiker fanden sich auf Einladung des Westdeutschen Rundfunks (WDR) und der Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (VNM) in der Zeit vom 11. bis zum 15. Juli in Köln zusammen. Die Veranstaltungsreihe, die in dieser Weise durch die Finanzierung des WDR ermöglicht wurde, bestand aus Vorträgen, Workshops und Konzerten, in deren Mittelpunkt Fragen zur Aufführungspraxis der Musik Josquins des Prez standen.

Nach der Eröffnung des Symposions durch Alfred Krings vom WDR stellte Willem Elders die Konzeption der New Josquin Edition (NJE) vor, die von 1985 ab kontinuierlich erscheinen soll und in

der die Erträge der neueren Renaissanceforschung – insbesondere die der Quellenkunde – ihre Berücksichtigung finden werden. Am Nachmittag referierte Jeremy Noble von der State University of New York über Funktionen der Motetten Josquins. Im Zusammenhang mit Anlaß und Ort ihrer Aufführung problematisierte er die Begriffe „liturgisch“ und „para-liturgisch“ (A. Cummings). Am folgenden Tag trug David Fallows von der University of Manchester seine Thesen zur Besetzung in der Sakralmusik vor. Dabei knüpfte er an dem vorausgegangenen Referat an, indem er Funktionalität als Determinante der Besetzung begriff; nachmittags ergänzte Jaap van Benthem dieses Thema im Hinblick auf die weltliche Musik. Den letzten Vortrag in dieser Reihe hielt Rebecca Stewart aus Den Haag, die versuchte, die Beziehung von Stimmgattung und Klanglichkeit anhand physiologischer und phonetischer Kriterien darzustellen.

In den Workshops, die im Anschluß an die Vorträge stattfanden, gab es Gelegenheit, die Ausführungen der Referenten in aufführungspraktischen Experimenten umzusetzen.

Die Ergebnisse der Josquin-Tagung sollen in der *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* publiziert werden. Für 1986 haben die Veranstalter ein weiteres Symposion dieser Art angekündigt, bei dem die Authentizität der Werke Josquins im Vordergrund stehen wird.

Zweite internationale Werkstatt-Tagung des Corpus Troporum in Canterbury

von Helmut Hucce, Frankfurt

Vom 31. Juli bis 3. August 1984 veranstaltete das *Corpus Troporum* in Verbindung mit der European Science Foundation und der British Academy in der University of Kent in Canterbury eine zweite internationale Werkstatt-Tagung. Auf der ersten Tagung in München 1983 war in einer großen Zahl von Referaten das überraschend große Interesse am Tropus und seine interdisziplinäre Verflechtung deutlich geworden. Für die zweite Tagung hatte man das Thema *Musicological Aspects of Trope Research* verabredet.

Im Einleitungsreferat zeigten Gunilla Björkvall (Stockholm) und Helmut Hucce (Frankfurt am Main) am Beispiel der Tropen zum Introitus des Johannistags, *De ventre matri*, Aspekte und Probleme der Zusammenarbeit von Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft in der Tropenforschung auf. Susan Rankin (Cambridge) und Peter Dronke (Cambridge) warfen am Beispiel des Tropus *Fabrice mundi* Fragen der Frühgeschichte des Tropus auf. Thomas Kelly (Amherst, Massachusetts) lieferte einen zusammenfassenden Beitrag zur Frage der Aufführungspraxis der Tropen. Offenbar wechselte die Aufführungsweise bei verschiedenen Stücken nach unterschiedlichen Traditionen, sie konnte sogar beim gleichen Stück am gleichen Ort variieren. Ritva Jonsson (Stockholm) und Lance Brunner (Lexington, Kentucky) entwickelten, ausgehend von der offenbar aus dem Tropenkomplex *Quem quaeritis* entstandenen italienischen Sequenz mit dem gleichen Textanfang, die Hypothese einer eigenständigen Entwicklung der italienischen Sequenz aus dem Tropus. Marie-Louise Göllner (Los Angeles) wies am Beispiel des Offertorientropus *Ab hac familia* auf das Nachleben von Tropentexten in der Musikgeschichte lange über das Ende der Gattung hinaus hin.

Im Schlußreferat sprach Wulf Arlt (Basel) *Zu einigen Fragen der Funktion, Interpretation und Edition der Introitus-Tropen*: Die Introitus-Tropen sind bisher als Erweiterung der gregorianischen Gesangstücke und unter dem Gesichtspunkt der Aneignung dieser Überlieferung betrachtet worden. Sie sind mehr. Im Zusammenhang mit dem Introitus und seiner Psalmodie ergeben sie eine neue Form mit einer neuen Funktion. Die Entstehung dieser neuen Form rückte Arlt in den Zusammenhang mit der Adaptation und Umdeutung der vom päpstlichen Hof übernommenen römischen liturgischen Ordnung durch die Klöster im Frankenreich. Die Reihung verschiedener Tropen zum gleichen Gesang in den Handschriften ist nicht im Sinne einer Sammlung zur Auswahl für den Kantor zu verstehen, sie wurde zur vollen Entfaltung des Wechselgesangs gebraucht. Die Variabilität der Überlieferung gibt Hinweise für die klangliche Realisierung und auch für die Interpretation, das Wort-Ton-Verhältnis,

das Verständnis der melodischen Formulierungsweise. Arlts Referat stellt auch eine Herausforderung an den Editionsplan einer Anthologie der Tropen dar, die eine Art Summe des *Corpus Troporum* für die Mediävisten verschiedener Disziplinen und den interessierten Liebhaber darstellen soll. Es akzentuiert die dringlicher werdende Frage nach einer musikwissenschaftlichen Ergänzung des *Corpus Troporum* durch eine Edition der Melodien und nach der Art und Weise einer solchen Ergänzung.

So wie in München wurde in Canterbury der „Schritt zum Klang“ nicht ausgespart. In München gab es ein Konzert mit Tropen. In Canterbury wurde in der Krypta der Kathedrale eine Eucharistiefeier zum Gedächtnis des hl. Benedikt nach der Ordnung des Alternative Service Book of the Church of England mit Gesängen aus einer südenglischen Handschrift des 12. Jahrhunderts gehalten. Am letzten Tag gesellten sich zu den Teilnehmern der Werkstatt-Tagung die der unmittelbar anschließenden 12th Annual Conference on Medieval and Renaissance Music.

Die ungemein lebendige und fruchtbare Tagung war von David Hiley (Royal Holloway College, University of London) hervorragend organisiert. Die 3. Werkstatt-Tagung des *Corpus Troporum* wird vom 16. bis 18. Oktober 1985 in Paris stattfinden und den Tropenhandschriften gewidmet sein.

Arbeitsgruppe für Mittelalter der IGMW: Internationales Symposium in Veszprém/Ungarn vom 17. bis 22. September 1984

von Hartmut Möller, Mainz

Unter dem Generalthema *Mittelalterliche Einstimmigkeit und regionale Überlieferung* veranstaltete die Arbeitsgruppe für Mittelalter, auf dem Straßburger Kongreß der IGMW 1982 ins Leben gerufen, ein Symposium zum „Studium der regionalen Traditionen von liturgischer wie außerkirchlicher Einstimmigkeit, ihrer Abgrenzung, Eigenart, Bedeutung, ihrer Aufzeichnung, ihrer Beziehungen zueinander“. Auf Einladung von Zoltán Falvy (Budapest) kamen zwanzig Teilnehmer aus Polen, Österreich, der Bundesrepublik Deutschland, Frankreich, Spanien, den USA und aus dem Gastland Ungarn nach Veszprém, einer geschichtreichen Stadt mit 1000jähriger Kathedrale, etwa 100 km von Budapest entfernt.

Dank der Vorbereitung und des persönlichen Engagements der ungarischen Organisatoren, Mitarbeiter und Kollegen wurde es eine jener seltenen Zusammenkünfte, in denen sich Austausch und Diskussion neuer Forschungsergebnisse, -methoden und -hypothesen mit intensivem Gespräch in einer Atmosphäre menschlicher Wärme und Freundschaft zu einer geglückten Einheit verbanden. Das wissenschaftliche Programm wurde ergänzt durch einen Empfang bei Bürgermeister und Verwaltung der Stadt Veszprém und durch eine Exkursion in die Balácapuszta mit ihren reichen historischen Sehenswürdigkeiten.

In sieben Halbtagsitzungen mit jeweils drei bis vier Referaten und anschließender Diskussionszeit sprachen: Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid (*Las Cantigas de Santa María y la tradición musical hispánica*); László Dobszay, Budapest (*The System of the Hungarian Plainsong Sources*); Zoltán Falvy, Budapest (*Handschriften, Herkunft und Ornamentation in der Troubadour-Musik*); Maria-Elisabeth Heisler, Frankfurt (*Probleme des deutschen oder des germanischen Choraldialekts*); Helmut Hücke, Frankfurt (*Zum Problem der Studienausgabe der Gregorianischen Gesänge*); Robert Lug, Frankfurt (*Der Chansonier St. Germain-des-Prés: Troubadour-/Trouvèrelieder in Metzger Neumennotation*); János Mezei, Budapest (*Das Responsorium „Vadis propitiator“ in den ungarischen Handschriften*); Hartmut Möller, Mainz (*Zur Reichenauer Offiziumstradition der Jahrtausendwende*); Ulrich Müller, Salzburg (*Neidhard „von Reuental“: Probleme der Edition und modernen Aufführung*); Walter Pass, Wien (*Musik im mittelalterlichen Wien. Bericht über ein internationales Forschungsprojekt*); Dominique Patier, Poitiers (*Les éléments locaux dans les offices rythmiques tchèques des XIIIe et XIVe siècles*); Jerzy Pikulik, Warschau (*Alleluialieder über die Hl. Maria in den*

polnischen mittelalterlichen Gradualien); Benjamin Rajeczky, Budapest (*Gregorianische Gesänge in der ungarischen Volkstradition*); Jolanta Byczkowska-Sztaba und Halina Sowulewska, Warschau (*Les relations de proximité entre les graduels polonais des Prémontrés et les manuscrits européens*); Ruth Steiner, Washington D. C. (*Local and Regional Traditions of the Invitatory Chant*); Janka Szendrei, Budapest (*Choralnotation als Identitätsausdruck im Mittelalter*); Leo Treitler, Stony Brook/NY (*Oral and Literate Tradition in the Regional Transmission of Tropes*); Péter Ullmann, Budapest (*Bericht über die vergleichende Repertoire-Analyse der Breviere aus Ungarn*). Alle Beiträge dieses Symposiums werden in den *Studia Musicologica*, Budapest, erscheinen.

Insgesamt gesehen lag aus bundesrepublikanischer Sicht der vielleicht bedeutendste Aspekt dieser Arbeitstagung im Kennenlernen der Ansätze und Forschungsmethoden in der musikalischen Mittelalterforschung Ungarns, insbesondere in den Bereichen der musikalischen Paläographie und in der Antiphonarforschung*. Hier ergaben sich erfreuliche Perspektiven für eine zukünftige internationale Zusammenarbeit. Im Herbst nächsten Jahres sollen Gedankenaustausch und Diskussion auf einem weiteren Symposium der IGMW-Arbeitsgruppe für Mittelalter in Warschau weitergeführt werden.

Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Detmold, 10. bis 13. Oktober 1984

von Walter Werbeck, Höxter

Gastgeber der Tagung war in diesem Jahr das musikwissenschaftliche Seminar Detmold/Paderborn, eine Einrichtung, die gemeinsam von der Universität-Gesamthochschule Paderborn und der Detmolder Musikhochschule getragen wird. Das Spannungsverhältnis zwischen Musikforschung und Musikausübung ist folglich mit dem Detmolder Seminar in besonderer Weise verbunden, und zumindest das letzte der drei Kolloquien konzentrierte sich mit seinem Thema *Interpretations-Analyse* unmittelbar auf diese wechselseitige Beziehung zwischen Theorie und Praxis.

Die Tagung eröffnete ein von Peter Cahn geleitetes Kolloquium zur *Musiktheorie um 1700*. Zu Beginn ging Werner Braun den Fragen nach, ob es in dieser Zeit eine deutsche Theorie der Einstimmigkeit gab, und inwieweit die Maßgaben einer solchen Lehre sich in zeitgenössischen Unisono-Kompositionen widerspiegeln. Peter Cahn informierte das staunende Auditorium über eine von Christoph Graupner „nebenbei“ angelegte Sammlung von mehr als 5000 Kanons, deren konsequente, auch klangliche Härten nicht scheuende Faktur als Versuch einer systematischen Imitationslehre und damit als Graupners Beitrag zur Musiktheorie seiner Zeit zu werten sei. Ausschließlich Jean-Philippe Rameau gewidmet waren die Referate von Carl Dahlhaus und Herbert Schneider. Dahlhaus setzte sich mit der Frage auseinander, ob Rameaus *Traité* eine Harmonielehre sei, mit anderen Worten, ob im *Traité* eine Lehre von den Akkordverbindungen, zugleich aber auch eine solche von der Ausrichtung allen harmonischen Geschehens in einem musikalischen Werk auf eine Grundtonart vorliege. Daß freilich die Verknüpfung dieser beiden Doktrinen als *conditio sine qua non* für eine Harmonielehre, wie sie Dahlhaus postulierte, nicht unumstritten ist, bewies die anschließende Diskussion. Schneider berichtete ausführlich über die wesentlichen Inhalte von Rameaus letzter theoretischer Schrift, den *Vérités intéressantes*. Elmar Seidel endlich beschäftigte sich mit der Tonart der IV. Stufe in einigen Kompositionen Johann Sebastian Bachs. Seidel zeigte, daß bei

* Einen kurzen Überblick über die Forschungen seit den siebziger Jahren bietet László Dobszay, *Gregorian Research in Hungary*, in: *Hungarian Music News* I, Budapest 1984, S. 28f.; wichtigste Veröffentlichungen aus jüngerer Zeit sind von Janka Szendrei, *A Magyar középkor hangjegyes forrásai* [Notierte Quellen des Ungarischen Mittelalters], Budapest 1981, dies., *Középkori hangjegyírások Magyarországon* [Mittelalterliche Choralnotationen in Ungarn. Die Geschichte der Ungarischen Notation – Deutsche Neumenschriften in Ungarn], Budapest 1983; Janka Szendrei und R. Ribaric, *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*, Faksimile-Edition, Budapest 1982, = *Musicalia Danubiana* 1, eine zusammenfassende *History of Hungarian Music*, Vol. I, befindet sich im Druck.

einer Analyse solcher Werke, in denen diese Tonart keine besondere Rolle spielt und nicht mit der späteren Riemannschen Subdominante gleichzusetzen ist, die Berücksichtigung harmonischer Organisationsformen der zeitgenössischen Musiktheorie außerordentlich sinnvoll sein kann.

Die Referate des von Josef Kuckertz geleiteten zweiten Kolloquiums waren dem Thema *Musikinstrumente der Hochkunst und der Volksmusik im wechselseitigen Gebrauch* gewidmet. Während dabei die Vorträge von Christian Ahrens und Manfred Hermann Schmid volksmusikalischen Einflüssen in der Verwendung von Blechblasinstrumenten mit Ventil vornehmlich im Frankreich des 19. Jahrhunderts (Ahrens) oder in den Eröffnungspartien von Violinsonaten H. I. F. Bibers (Schmid) nachspürten, kam in den Ausführungen Rudolf Brandls und Josef Kuckertz' auch die Musikethnologie zu Wort. Brandl thematisierte insbesondere die „Verwestlichung“ der Volksinstrumente auf dem Balkan und im Vorderen Orient im 19. und 20. Jahrhundert, und Kuckertz demonstrierte anhand zahlreicher Klangbeispiele die Verwendung unterschiedlichster Oboentypen in der Kunstmusik sowie der Volks- und Stammesmusik Indiens.

Die Referenten des dritten Kolloquiums (unter der Leitung von Stefan Kunze) näherten sich ihrem Gegenstand, der *Interpretations-Analyse*, auf völlig unterschiedlichen Wegen. Nach einer kurzen Eröffnung durch Kunze bemühte sich Helmut Haack, mittels graphischer Darstellungen die Agogik in historischen und modernen Tondokumenten zu analysieren und zu vergleichen. Rudolf Bockholdt verstand Strawinskys Beethoven-Interpretation als Reaktion des Komponisten Strawinsky auf die Rezeption Beethovenscher Werke, die in der 1924 entstandenen Klaviersonate unübersehbar sei. Mit den leichten und schweren Takten insbesondere in Werken des klassisch-romantischen Repertoires griff Hermann Dechant ein konkretes Problem jeder Interpretation auf. Ernst Lichtenhahn schließlich stellte zur Diskussion, ob nicht eine vornehmlich aus E. T. A. Hoffmanns Rezensionen abgeleitete romantische Interpretationsauffassung Anregungen für die modernen Interpretationsmuster, die so zeitgemäß gar nicht immer seien, geben könne. Das vorgesehene Referat Kunzes fiel der fortgeschrittenen Zeit zum Opfer.

Endlich soll das Rahmenprogramm der Tagung nicht unerwähnt bleiben. Neben zwei Konzerten mit Werken des 17. und 18. Jahrhunderts (darunter Kammermusik von Rameau, dem damit die Ehre zuteil wurde, als Theoretiker und Komponist in Detmold zu Worte zu kommen) und der Moderne enthielt es auch die vielbeachtete Eröffnung einer Ausstellung von Handschriften aus der Musikabteilung der Lippischen Landesbibliothek.

Im Jahre 1984 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen*

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

Basel. Dominique Muller: Recherches sur les airs de Jean-Jacques Rousseau. Chansons, Ariettes, Duos – suivies de l'édition d'un choix d'airs.

Berlin. Freie Universität. Stefanie Döll: Das Berliner Musikverlagswesen in der Zeit von 1880 bis 1920. □ Klaus Ebbecke: Studien zum Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns. □ Rainer Kahleiss: Conrad Friedrich Hurlebusch (1691–1765). Sein Leben und Wirken. □ Angelika Sieglin: Instrumentalkomposition der türkischen Kunstmusik in ihrer Beziehung zum Makam. Peşrev und Saz semai in den Makamen Rast, Uşşak und Hıçaz.

Berlin. Technische Universität. Peter Schatt: Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts.

Bonn. Eva Küllmer: Mitschwingende Saiten. Musikinstrumente mit Resonanzsaiten. □ Kazuko Ozawa. Quellenstudien zu Robert Schumanns Liedern nach Adelbert von Chamisso. □ Heribert Schröder: Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918 bis 1933. □ Ludwig Stoffels: Schuberts „Winterreise“.

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

Eichstätt. Heinrich Joachim Wajemann: Die Chorkompositionen von Richard Strauss.

Erlangen. Elfried Gleim: Studien zur Sinfonie der Wiener Klassik: Die Eröffnung des 1. Satzes. □ Thomas Röder: Auf dem Weg zur Bruckner-Symphonie. Untersuchungen zu den ersten beiden Fassungen zu Anton Bruckners Dritter Symphonie.

Frankfurt. Sigfried Schibli: Alexander Skryabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes.

Freiburg. Hans-Peter Jülg: Gustav Mahlers VI. Sinfonie.

Gießen. Herbert Hellhund. Cool Jazz. Seine Entwicklung und die stilistische Entwicklung in den USA bis etwa 1953.

Göttingen. Angelika Horstmann. Untersuchungen zur Brahms-Rezeption der Jahre 1860 bis 1880. □ Christa Kleinschmidt: Ludwig Meinardus (1827–1896). Ein Beitrag zur Geschichte der ausgehenden musikalischen Romantik. □ Christiana Nobach: Untersuchungen zu Georg Onslows Kammermusik.

Hamburg. Reinhard Flender: Der biblische Sprechgesang und seine mündliche Überlieferung in Synagoge und griechischer Kirche. □ Gunther Joppich: Oboeninstrumente im 19. und 20. Jahrhundert. □ Michael Mäckelmann: Arnold Schönberg und das Judentum. Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921 □ Karin Poppensieker: Die Entwicklung musikalischer Wahrnehmungsfähigkeit. □ Dorothea Redepenning: Franz Liszt in seinen Eigenbearbeitungen. Schwerpunkt Spätwerk. □ Michael Struck: Untersuchungen zu dem späten Instrumentalschaffen Robert Schumanns. □ Alexander Sumski: Studien zur rumänischen Kirchenmusik um 1900. Dumitriu Georgescu Kiriac und der neo-modale Stil. □ Mei-chu Wang: Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik. □ Peter Wilson: Untersuchungen zur Wahrnehmung von Geräuschstrukturen.

Hannover. Ekkehard Mascher: Musikinstrumente in Niedersachsen – Studien zu brauchgebundenen Klanggeräten.

Heidelberg. Clemens Goldberg: Stilisierung als kunstvermittelnder Prozeß. Die französischen Tombeau-Stücke im 17. Jahrhundert. □ Klaus Häfner: Verschollen geglaubte Sätze des Bachschen Vokalwerks. Neue Beiträge zum Parodieverfahren bei Johann Sebastian Bach. □ Volker Mattern: Das dramma giocoso „La finta giardiniera“ – Ein Vergleich der Vertonungen von Pasquale Anfossi und Wolfgang Amadeus Mozart. □ Vibeke D. Peusch: Opernregie – Regieoper Avantgardistisches Musiktheater in der Weimarer Republik.

Kiel. Christine Defant: Kammermusik und Stylus phantasticus. Studien zu Dietrich Buxtehudes Triosonaten. □ Matthias Viertel: Die Instrumentalmusik Carl Maria von Webers – Ästhetische Grundlagen und struktureller Befund.

Köln. Dieter Braun: Klangstrukturen und deren psychoakustische Bewertung bei Zinken. – Peter Ludwig: Studien zum Motettenschaffen der Schüler Palestrinas. □ Susanne Oschmann. Die Oratorien Jan Dismas Zelenkas (1679–1745). □ Reinhard Josef Sacher: Musik als Theater Zur Entstehungsgeschichte des instrumentalen Theaters. □ Elisabeth Schmiedeke: Günter Raphaels Chormusik. Versuch einer kritischen Wertung. □ Anette von Wangenheim: Béla Bartók: Der Wunderbare Mandarin. Von der Pantomime zum Tanztheater.

Mainz. Zoltan Garami: Die Klarinettensonaten im deutschsprachigen Raum von 1900–1950. □ Konrad Jürgen Kleinicke: Das kirchenmusikalische Schaffen von Vincenzo Righini. Beiträge zur Biographie des Komponisten. □ Gabriela Krombach: Die Vertonungen liturgischer Sonntagsoffertorien am Wiener Hof. Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik im 18. und 19. Jahrhundert.

München. Christian Speck. Studien zu den Streichquartetten Luigi Boccherinis.

Münster. Götz Alsmann. Die unabhängigen Schallplattenfirmen und die Entwicklung der amerikanischen populären Musik 1943–1963. □ Manuel Gervink: Die Symphonie in Deutschland und Österreich in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. □ Hans-Hermann Wickel: Auswärtige Orgelbauer in Westfalen.

Salzburg. Herbert Metzger: Studien zur Verbindung „Präludium und Fuge“ in Bachs Orgelmusik.

Tübingen. Hans-Günther Bauer: Requiem-Kompositionen in Neuer Musik. Vergleichende Untersuchungen zum Verhältnis von Sprache der Liturgie und Musik. □ Christoph Bergner: Studien zur Form der Präludien des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach. □ Josef Reinerius Fuchs: Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach. □ Günther Michael Paucker: Das Graduale Msc. Lit. 6 der Staatsbibliothek Bamberg. Eine Handschriften-Monographie unter besonderer Berücksichtigung des Repertoires und der Notation.

Wien. James E. de Groat: Leben und Singspiele des Ignaz Umlauf. □ Thomas Daniel Schlee: Olivier Messiaen: „Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité“. □ Johann Wilhelm Seidl: Musik und Austromarxismus. Zur Musikrezeption der österreichischen Arbeiterbewegung im späten Kaiserreich und in der Ersten Republik. □

Michael Wurstbauer: Das Klavierkonzert Franz Schmidts in seiner Beziehung zum kulturellen Ambiente des frühen 20. Jahrhunderts.

Wien. *Institut für Musikanalytik.* Siglind Bruhn: Die musikalische Darstellung psychologischer Wirklichkeit in Alban Bergs „Wozzek“.

Zürich. Judith Rohr: E. T. A. Hoffmanns Theorie des musikalischen Dramas. □ Christoph Schnell: Die Eingabe musikalischer Information als Teil eines Arbeitsinstrumentes. Ein Beitrag zur Computeranwendung in der Musikwissenschaft.

BESPRECHUNGEN

Alban Berg Symposium Wien 1980. Tagungsbericht, Redaktion Rudolf KLEIN. Wien: Universal Edition A. G. 1981. 272 S., Notenbeisp. (Alban Berg Studien. Band 2.)

Der Band ist zur Hauptsache nach den Werken Alban Bergs, über die sich die Teilnehmer des Symposions äußerten, gegliedert und nicht nach dem Blickwinkel der Beiträge, der bald biographisch, bald analytisch oder mehr literarisch sein kann. Doch nicht alle Werke Bergs, so wenige sie im Grunde sind, wenn man von der Menge des noch nicht Gedruckten absieht, werden berücksichtigt. Daß die *Lyrische Suite* fehlt, mag wohl damit zusammenhängen, daß sie, vor allem durch die in den USA, an der Universität von Santa Barbara erscheinenden *Alban Berg News Letters* und durch die *Musik-Konzepte*, stark beachtet wurde. Der Band beginnt mit *Lulu*, deren dreiaktige Fassung damals gerade in Paris an der Grand Opéra uraufgeführt wurde, doch fehlen leider Beiträge von Friedrich Cerha, der den dritten Akt einrichtete, und von Pierre Boulez und Patrice Chéreau, die für die Pariser Aufführung verantwortlich zeichneten, was auf eine gewisse Wiener Empfindlichkeit dem ganzen Fragenkomplex gegenüber, der weltweit diskutiert wurde, schließen läßt. Nach dem Abschnitt über *Lulu*, zu der sich Ernst Krenek, Carl Dahlhaus, Douglas Jarman, Jürg Stenzl und Dominique Jameux äußern, folgt Barry S. Brook mit einer Bibliographie der Berg-Forschung in Amerika von 1960 bis 1980. *Wozzeck* sind fünf Referate gewidmet, sie stammen von Douglas M. Green, Elmar Budde, Peter Petersen, Siegfried Mauser und Mark De Voto. Louis Krasner, Constant Floros und Herwig Knaus äußern sich hauptsächlich zum *Violinkonzert*, während das *Kammerkonzert* von David Congdon und Gösta Neuwirth behandelt wird. Die zwei letzten Abschnitte befassen sich ausschließlich mit des Komponisten Leben und der Rezeptionsgeschichte seiner Werke, deren Autoren, so prominent und kompetent sie auch sind, nicht alle aufgezählt werden können.

Daß Berg nicht nur der ständig leidende, verspätete Romantiker war, der oft einer wienerischen Sentimentalität von zweifelhaftem Geschmack huldigte, wie man noch in den fünfziger

Jahren von Avantgardisten hören konnte, die sich ganz Anton Webern verschrieben hatten, dürfte heute, wo die Komponisten ein ganz anderes Verhältnis zum musikalischen Material als zur Zeit von Theodor W. Adorno haben, als gesichert gelten. Bergs „Cryptography“ wiederum, von der hier Peter Stadlen spricht – neben andern, die auch die enorm komplexe Struktur dieser Musik analysieren – nötigt Respekt ab und eröffnet historische Tiefen bis zurück zu den Niederländern. Neben diesen Wundern der musikalischen Konstruktion verblassen nun Vortragsbezeichnungen wie „estatico“ oder „delirando“, doch auch das Wissen um die unmerklichen Übergänge, das gerade Adorno besaß, tritt zurück hinter Maß und Zahl, die allein freilich weder hier noch bei Bach gute Musik garantieren.

Neben den Zeitgenossen Bergs wie Krenek und Krasner, deren Mitteilungen sehr wertvoll sind, hätte man aber zu diesem Symposion weitere Komponisten, Praktiker einladen sollen, denn nur sie könnten, jenseits der reihentechnischen Aufbereitung des Tonmaterials, darüber Auskunft geben, wie Berg als sinnlich begabter, dem Klangreiz nicht abholder Musiker wirklich komponierte. Die meisten Analysen wirken deshalb zu abstrakt und bleiben in einem praekompositionellen Stadium stecken, mögen ihre Ergebnisse auch verblüffend und neu sein. Gerade dem Problem des Zusammenklangs, der Harmonik von Akkord zu Akkord, wird zu wenig Beachtung geschenkt. Daß die Harmonik nicht zur Diskussion stehe, wie Arnold Schönberg erklärte, dürfte gerade für *Lulu* nicht zutreffen, was übrigens schon Adorno aufgefallen ist; sie auf ihre Gesetzmäßigkeit zu untersuchen, wäre ein großes Thema für ein zukünftiges Symposion, in dem auch Praktiker Wesentliches zu sagen hätten. Auch im *Violinkonzert* gibt es Stellen wie das letztmalige Auftreten des Chorals, wo Rhythmik und Linearität der Stimmführung zurücktreten hinter das Akkordische, dessen Beziehung zu Bachs Harmonisation und Bergs Harmonik im allgemeinen durchaus eine Gesetzmäßigkeit aufweist, die primär ist und nicht einfach blind aus der Reihe abgeleitet werden kann.

(Mai 1983)

Theo Hirsbrunner

Historische Volksmusikforschung. Kongreß-Bericht Medulin 1979. Referate der 6. Sitzung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition historischer Volksmusikquellen, hrsg. von Alois MAUERHOFER in Zusammenarbeit mit Jerko BEZIĆ. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1981. 211 S. (Musikethnologische Sammelbände Band 5.)

Der erste Beitrag der als fünfter Band in der Reihe der musikethnologischen Sammelbände (hrsg. von Wolfgang Suppan) erschienenen Publikation zur historischen Volksmusikforschung stammt von Jerko Bezić und handelt von drei kroatischen Volksmusikquellen aus dem 17., 18. und 19. Jahrhundert. Am Beispiel der Reisebeschreibungen des Basler Arztes Thomas Platter d. J. geht Hartmut Braun der Frage nach, welche Erwähnungen die Volksmusik im Schrifttum des 16. Jahrhunderts gefunden hat. Die beiden folgenden Abhandlungen von Piotr Dahlig und Djordi M. Djordjiev haben zum Thema Liedmanuskripte von polnischen Volkssängern/sängerinnen und musikalische Besonderheiten von makedonischen, serbischen, montenegrinischen und bulgarischen Liedern, in denen die Donau besungen wird. Probleme der Erforschung außereuropäischer Musikkultur erörtert Nefen Michaelides. Anhand der Chronik des Mula-Mustafa Bašeskija gibt Ankica Petrović Informationen über die Musik des 18. Jahrhunderts in Bosnien und Herzegowina. Mit zwei Beiträgen ist Christoph Petzsch vertreten: in einer weiteren Fortsetzung werden Nachrichten über Volksmusik aus deutschen Städtechroniken des 14. bis 16. Jahrhunderts zitiert sowie Fragen der Adaption von Usuellem durch mittelalterliche Liedautoren behandelt (Kehrraum, Vor- und Nachtanz). Volksmusikdarstellungen auf Skulpturen von Sakralbauten des 11. und 12. Jahrhunderts in Frankreich untersucht Lilian Putz. Die orale Tradition in Irland und im Zusammenhang damit das Kontinuitätsproblem irischer Volksmusik sind Inhalt des Referates von Albrecht Schneider. Über das dreistimmige Chorlied („Kant“) im russischen Volkslied des 18. Jahrhunderts berichtet Izaly Zemcovskij.

Die letzten drei Beiträge stehen unter der Überschrift „Musik und Recht(sgeschichte)“: Gernot Kocher beschäftigt sich mit Verbindungen zwischen Musik und rechtlicher Volkskunde, Alois Mauerhofer referiert über Volksmusiknachrichten in österreichischen Weistümern (alte Rechtsordnungen für das ländliche, bäuerliche

Leben) und Doris Stockmann diskutiert Probleme der historischen Volksmusikforschung aufgrund mittelalterlicher Quellenbefunde.

Mit Ausnahme dieser letzten drei Beiträge, die zumindest quellenmäßig eine einheitliche Gruppe darstellen, vereint der vorliegende 5. Band der *Musikethnologischen Sammelbände* – wie der Versuch einer inhaltlichen Skizzierung zeigt – Forschungsdetails aus sehr verschiedenen historischen Epochen und geographischen Regionen. Diese Details (wie z. B. bei den Ausführungen zu kroatischen Volksmusikquellen, zur Adaption von Usuellem durch Liedautoren des Mittelalters, zu Problemen des Folklorismus in Irland sowie zum Themenkreis Musik und Rechtsgeschichte) sind zweifellos aufschlußreich und somit für die historische Volksmusikforschung von Bedeutung. Insgesamt gesehen stellt sich aber nach Durchsicht der einzelnen Beiträge die Frage nach einheitlicheren Forschungsstrategien (u. a. auch im Hinblick auf die Darstellung sozialgeschichtlicher Hintergründe) bzw. übergreifenden Koordinierungspunkten, was übrigens auch vom Herausgeber im Vorwort von der Tagungsdiskussion notiert und von Doris Stockmann (am Schluß ihres Referates) angesprochen wurde. Weitere Arbeit auf dem wichtigen Sektor der historischen Volksmusikforschung hätte hier verstärkt anzusetzen.

(März 1983)

Winfried Pape

EDITH GERSON-KIWI Migrations and Mutations of the Music in East and West. Selected Writings. Tel Aviv. Tel Aviv University 1980. 248 S.

Der Band läßt sich verstehen a) als nachträglicher Glückwunsch zum 70. (oder zuvorkommender zum 75.) Geburtstag der 1908 in Berlin geborenen Autorin. Hommage-Charakter hat jedenfalls das Vorwort von Eric Werner, der – wenn auch ohne biographisch-jubilärische Anspielungen – Edith Gerson-Kiwi in ihrer Mehrfachqualifikation als Interpretin, Sammlerin, Forscherin und akademische Lehrerin in herzlichen Worten und Wünschen würdigt; b) als Möglichkeit, die Forschungsbereiche Gerson-Kiwis anhand charakteristischer Ausschnitte und Aspekte kennenzulernen, unterstützt durch die Bibliographie ihrer Veröffentlichungen (S. 241–248) – insgesamt 114 Titel, unter denen die

in Iwrit verfaßten nur in Auswahl aufgeführt sind; c) als willkommene Bequemlichkeit, zeitlich und örtlich gestreute Arbeiten nun zusammengestellt vorzufinden.

Die Sammlung enthält 22 Beiträge, davon sechzehn in englischer, sechs in deutscher Sprache. Neben zwei umfangreicheren Untersuchungen (*Vocal Folk Polyphonies* . . ., s. u., und *The Musician in Society: East and West*, S. 182–210) handelt es sich zumeist um kleinere Artikel und Kurzbeiträge aus den Jahren zwischen 1950 und 1975. Drei Aufsätze sind ursprünglich in den USA erschienen, zwei in Israel (in den hier bereits angezeigten YUVAL-Bänden I und II), die übrigen in Europa – in Zeitschriften, Handbüchern und vor allem als Beiträge zu Festschriften.

Zwischen Prolog (*Synthesis and Symbiosis of Styles in Jewish-Oriental Music*, S. 7–14) und Epilog (*Towards an Exact Transcription of Tone Relations*, S. 233–240) gliedern sich die Arbeiten in vier Sachbereiche: Organologisches (S. 15–49), Kultgesang (S. 50–114), Theorie und Praxis in der Musik des Mittleren Ostens (S. 115–181), Musik und Gesellschaft (S. 182–232).

Anstelle der hier nicht möglichen Einzelbesprechung seien zwei Hinweise erlaubt: 1. Es gibt, natürlich, Verbindungslinien einzelner Beiträge untereinander. Deutlich wird dies am Beispiel der musikalischen Tradition der Samaritaner. Gerson-Kiwi bietet eine Beschreibung dieser auf weit zurückliegenden Ursprüngen beruhenden Tradition (*Zur Musiktradition der Samaritaner*, zuerst *Festschrift Kurt Reinhard*, Berlin 1975, S. 139–144; jetzt S. 227–232) und stellt zwei charakteristische Kennzeichen heraus, nämlich Textinterpolationen, die den eigentlichen Wortlaut der Bibel-Kantillation bis zur Unkenntlichkeit verfremden und zusätzlich „klangliche Gewächse“ erzeugen, ferner eine spezifische Art kultischer Polyphonie bei der Ausführung von Hymnen, bizinienartig bzw. kanonisch heterophon. Beide Kennzeichen werden nun durch weitere Aufsätze in umfassendere Zusammenhänge gestellt bzw. aus ihnen verständlich gemacht, und zwar hinsichtlich der alogischen Text- und Melodieaufquellungen in *Der Sinn des Sinnlosen in der Interpolation sakraler Gesänge* (ursprünglich *Festschrift Walter Wiora*, Kassel 1967, S. 520–528; jetzt S. 106–114), hinsichtlich der besonderen Art der Mehrstimmigkeit in *Vocal Folk Polyphonies of the Western Orient in Jewish Tradition* (ursprünglich YUVAL I, Jerusalem

1968, S. 169–193; jetzt S. 61–95) mit wichtigen ergänzenden Notenbeispielen. Merkwürdigerweise fehlt ein Hinweis auf die – allerdings in Iwrit veröffentlichte – Arbeit von Menashe Ravina: *Organum befi Haschomronim* (Das Organum bei den Samaritanern), Tel Aviv 1966.

2. Eine kritische Anmerkung gilt dem immer noch fehlenden Kontakt zur neueren bibelwissenschaftlichen Forschung. So zitiert z. B. der Beitrag *Horn und Trompete im Alten Testament – Mythos und Wirklichkeit* (ursprünglich *Festschrift Ernst Emsheimer*, Stockholm 1974, S. 57–60; jetzt S. 42–49) keinerlei theologisch-exegetische Literatur. Da Gerson-Kiwi aber selbst auf das Vorkommen von Horn und Trompete in den Qumrantexten eingeht, sei wenigstens hier an die Arbeit von Hans Seidel erinnert (*Horn und Trompete im alten Israel unter Berücksichtigung der ‚Kriegsrolle‘ von Qumran*: *Wiss. Zs. der Karl-Marx-Universität Leipzig* 6=1956/57, Ges.- u. sprachwiss. Reihe Heft 5, S. 589–599).

Insgesamt dokumentiert der Band eindrucksvoll den Rang einer Forscherpersönlichkeit und vermittelt dabei bedeutsame Einsichten in Entwicklungslinien und Verflechtungen im Begegnungsfeld von östlicher und westlicher musikalischer Überlieferung.

(Juli 1984)

Dieter Wohlenberg

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

Zum 60. Geburtstag von Maria Elisabeth Brockhoff ist unter dem Titel *Sequenzen* eine Festschrift mit vierundzwanzig Beiträgen erschienen, die in ihrer thematischen Vielfalt ein Spiegelbild des breiten Spektrums wissenschaftlichen Wirkens der Jubilarin ist. An den besonderen Umstand, daß die Professorin der Musikwissenschaft zugleich approbierte Ärztin ist, erinnern zwei speziell medizinische Fachartikel, ferner ein Aufsatz von Victoria Brockhoff (*Götterheilungen in Sumer*), der die Brücke zur allgemeinen Kultur- und Musikgeschichte schlägt. Die übrigen Aufsätze sind der historischen Musikwissenschaft, dem Fachgebiet der Hochschullehrerin, sowie der Musikpublizistik, der Musikpädagogik und der Musiktherapie zuzuordnen. Einige Artikel seien stellvertretend kurz charakterisiert.

Karl Gustav Fellerer legt in seinem Beitrag *Zur Sacra Rappresentazione* den Schwerpunkt auf die musikalische Ausdrucksentwicklung im Geistlichen Spiel vom 15. bis zum 17./18. Jahrhundert. Er weist dabei u. a. auf den Stellenwert der colla-parte-Praxis, des stile recitativo, der Lauda, der Motette, des Madrigals, der Dialoghi und Devozioni hin. Klaus Wolfgang Niemöller nimmt die Bedeutung der Interpretation und des Interpretieren im heutigen Musikleben zum Anlaß, um in vier Problemkreisen zum Thema *Die Musik und ihre Interpretation* Stellung zu nehmen. Die Gedanken sind mit eindrucksvollen Beispielen aus der Musizierpraxis und der Musiktheorie belegt. Ausgehend von Notation und Werk als Grundlage betrachtet Niemöller Probleme der Aufführungspraxis als Interpretation (z. B. die ungeschriebenen Normen der Notation und Interpretation, des Kompositionsstils vor allem früherer Jahrhunderte), die praktische und analytische Interpretation (u. a. hinsichtlich der Gattungszugehörigkeit, des Tempos, des allgemeinen Stilempfindens). Im Kapitel „Intention und Aktualisierung von Interpretation“ untersucht Niemöller das Verhältnis zwischen historischer Stiltreue und den heutigen aufführungstechnischen Erwartungen.

Dem Finalsatz von Haydn's *Londoner Sinfonie*, Hob. I:97 widmet Ursula Götzte eine ausführliche Analyse, die sich ausschließlich auf die Struktur des „diesem Satz immanent seienden Ordnungs-/Beziehungsgefüges“ bezieht, wobei auch die Frage nach dem Gehalt dieser Musik gestellt wird. Dem Aufsatz sind Tabellen und graphische Darstellungen („Integrationsdiagramm“, „Diskretes Relationsgefüge“) beigegeben. Georg Berkemeier nimmt seinen Artikel *Herr Ritter, wißt: Sixtus Beckmesser Merker ist!* zum Anlaß, um der Figur des Beckmesser nachzuspüren. Als Schlußfolgerung seiner Überlegungen will der Verfasser die Regieanweisung Wagners „Er stürzt wütend fort und verliert sich unter dem Volke“ befolgt wissen. Der zweite Teil der Abhandlung ist dem Bayreuther Beckmesser der Jahre 1973 bis 1976, Kammersänger Klaus Hirte gewidmet.

Mit Werner Kägis Untersuchungen zur Analyse und Synthese von musikalischen Klängen mit dem Computer liegt ein lesenswerter Beitrag zur modernen Klangerzeugung vor. Weitere Artikel aus dem Gebiet der Instrumentenkunde befassen sich u. a. mit chinesischen Saiteninstrumenten (Wolfgang Voigt / Peter Tenhaef), der Tonbil-

dung auf Streichinstrumenten, besonders der Tenorbratsche (Ernst Lauboeck) sowie mit Problemen der Aufführungspraxis (Diethard Riehm: *Aufführungspraktische Probleme bei Blasinstrumenten des ‚Ring‘-Orchesters*; Isolde Maria Weineck: . . . *beydes, Vocaliter und Instrumentaliter . . .*, *Über Möglichkeiten der Wiederbelebung der Kantoreipraxis durch Blockflötenchöre*).

Winfried L. Lerg nimmt die Tätigkeit Frank Warschauers als Ausgangspunkt für die Betrachtung der Anfänge der Rundfunkkritik und gibt dessen Aufsatz *Rundfunk heute und morgen*, Hamburg 1929 als Dokument wieder. Auch Oskar Söhngens Beitrag ist dem Mediengebiet zuzurechnen. Die Berührungspunkte zwischen Musikwissenschaft und Erziehungswissenschaft versucht Anneliese Mannzmann offenzulegen, während Line Kossolapow nach den Gründen fragt, warum der Begriff der Musiké heute nochmals thematisiert und pädagogisch verwertet werden könnte. Die münsterländisch-westfälische Musikgeschichte berücksichtigen die Beiträge Emil J. Lengelings, der sieben nichtedierte Sequenzen des Bistums Münster nachweisen konnte und Walter K. B. Holz's, der ausführlich über *Zwanzig Jahre Westfälisches Musikarchiv* sowie Wolfgang Appelhans', der über Charles Hallé, einen westfälischen Musiker in England berichtet. Einige Abhandlungen allgemein kulturhistorischen Inhalts runden den auf fachlich hohem Niveau stehenden Band ab, so Brigitta Coenen-Mennemeiers Betrachtungen zu Patrick Modiano und die Wandlungen eines literarischen Motivs im französischen Gegenwartsroman (*Bei zärtlicher Musik*) und Gerda von Bredows *Gedanken über ein merkwürdiges Aristoteles-Zitat*. (Januar 1983) Siegfried Gmeinwieser

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Othmar WESSELY. Zweiunddreißigster Band. Tutzing: Hans Schneider 1981. 228 S., Abb.

Nachdem unter der Leitung von Othmar Wessely die *StzMw* mit dem 29. Band 1978 „zu ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung, Beihefte der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* zu sein“, zurückgekehrt sind, können sich ihre Beiträge wieder „in erster Linie der österreichischen Musikgeschichte widmen“ (Vorwort des 29. Bandes,

S. 7). Zwar ist die „österreichische Musikgeschichte“ ein weites Feld und sicherlich nicht eben leicht abzustecken. Nimmt man es aber nicht dogmatisch-eng, so läßt sich, wie schon zu Guido Adlers Zeiten, eine fast unbegrenzte Vielfalt von Aspekten unter diesem Programm vereinigen. Bislang freilich nimmt die Ausbreitung österreichischer Spezialissima, insbesondere entlegener, schwer zugänglicher Text-Quellen, den breitesten Raum ein.

Der vorliegende 32. Band beginnt auf 104 S. mit der kommentierten Herausgabe *Eine(r) wenig beachtete(n) Quelle zur Linzer Musikgeschichte im Zeitalter der Glaubensspaltung* durch Othmar Wessely (Wien). Dabei handelt es sich um zwei Sammlungen von Akten mit vorwiegend „Religions-, Kirchen- und Schulsachen betreffenden Beschlüssen des oberennsischen Verordnetenkollegiums“ (S. 8), die gerade „im Hinblick auf die Neuorientierung der *Studien zur Musikwissenschaft* . . . in einer Form vorzulegen“ waren, „die auch vor den Augen des Historikers bestehen kann“ (S. 10).

Der zweite, von Siegfried F. Nadel (†1956) entworfene und von Othmar Wessely zu Ende geführte Beitrag, *Les Horaces et les Curiaces. Bemerkungen zu einem Ballett von Jean-Georges Noverre und Joseph Starzer*, bietet eine Einleitung zu einer „möglichen Neuauflage“ (S. 111) dieses heroischen Balletts in den *DTÖ*. Sie enthält neben der ausführlichen Inhaltsangabe Noverres (ersch. 1773) den Abdruck seiner (1776 veröffentlichten) Auseinandersetzung mit dem Choreographen Gasparò Angiolini über die Urhebererschaft des ballet heroique, die Noverre für sich beansprucht. Den zweiten Teil des Beitrags bilden Bemerkungen zur Überlieferung der Starzerschen Musik, zur Aufführungsgeschichte dieses zu seiner Zeit überaus beliebten Werkes sowie Überlegungen (und analytische Hinweise) zur Frage, warum ein heroisches Ballett wie dieses, in dem „Ideen und Überzeugungen im Vordergrund stehen“ (S. 143), dann doch sehr schnell in Vergessenheit geraten konnte. Gründe dafür sehen die Autoren in der Unfähigkeit von Tanz und einer „noch so ausdrucksvollen Musik“ (S. 143), eine derartige Handlung ohne Sprachhilfe vermitteln zu können, sowie im Siegeszug der „bedeutenderen und umfassenderen Gattung der Oper“ (S. 145) im letzten Jahrhundertviertel.

In einer Studie über *Beethovens Wiener Rechtsanwälte* widmet sich Hermann Ullrich (Wien) einem Thema „aus dem Grenzgebiet

zwischen Musik und Rechtswissenschaft“ (S. 147). Dabei geht es weniger um die diversen Rechtsstreitigkeiten, in die Beethoven, bekanntlich nicht immer ganz schuldlos, verwickelt gewesen ist. Dem Autor geht es „vielmehr um die Persönlichkeit der Rechtsanwälte, die der Meister zur Durchsetzung seiner Ansprüche heranzog“, da hieraus „Rückschlüsse auf Person und Charakter des Meisters“ zu gewinnen seien (S. 150). In drei Kapiteln werden der *Prozeß Artaria & Co. contra Beethoven*, die *causa Mälzel* sowie die *Vormundschaftssache Karl van Beethoven* behandelt.

Ernst Hilmar (Wien) erläutert in seinem Beitrag *Eine Wiener Schubert-Gesellschaft und ihre Zielsetzung*, die Aufgabe, derer sich die 1978 gegründete Gesellschaft für die Förderung der Schubert-Forschung vornehmlich annehmen wird: der „Neu-Ausgabe der Schubert-Dokumente“ (S. 205). An Hand ausführlicher Belege und Vergleiche macht Hilmar die unstrittigen Mängel der Ausgabe von Otto Erich Deutsch deutlich, die vor allem im fehlenden Quellenachweis sowie in der unkommentierten und unbelegten Kürzung der Quellen liegen. Hinzu kommen die nicht selten inkonsequente Normalisierungen der zeitgenössischen Orthographie. Neben Berichtigungen und Ergänzungen wird es einen neuen kritischen Apparat geben, der den Kommentarteil von Deutsch ersetzt. So begrüßenswert diese Initiative ist, so bleibt doch die Frage, warum ein so „langfristiges Projekt . . . mit finanzieller Förderung von privater Seite“ (S. 214) nicht im Rahmen der Gesamtausgabe, in den es gehört, durchgeführt wird.

Im letzten Beitrag beschreibt Gerald F. Messner (Wien) *Eine oberösterreichische Panflöte*, die in Meggenofen gefunden und vor ca. 140 Jahren vermutlich auch dort hergestellt wurde. Die Abstimmung der symmetrisch gereihten und kunstvoll zusammengehaltenen Pfeifen „scheint tatsächlich bestens . . . für typisch alpenländische Volksweisen mit ihrer Dreiklangsmelodik“ geeignet zu sein (S. 224). Offensichtlich „handelt es sich bei diesem Instrument um einen kulturhistorisch wichtigen Fund für die österreichische Volksmusikforschung“ (S. 228).

Schließlich sollte man, in einer Zeit fast unerschwinglicher Druckkosten, einmal auf die hervorragende Ausstattung der Bände der *StzMW* hinweisen.

(März 1983)

Wolfram Steinbeck

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde, Band 10. Hrsg. von Josef KUCKERTZ unter Mitarbeit von Christian AHRENS und Artur SIMON. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1982. 110 S.

Nachdem im Band 9 der methodologische Aspekt verstärkt zur Geltung gekommen war, zeigt das vorliegende Jahrbuch durch die Auswahl der Beiträge wieder mehr die große Breite des Faches. So behandelt Ellen Hickmann eingangs die fragmentarische Harfendarstellung auf einem ägyptischen Sakralgewand aus hellenistisch-römischer Zeit und interpretiert sie überzeugend als in dieser Art bisher einziges Zeugnis für die Adorationsfunktion spätägyptischer Bogenharfen, in welchem Zusammenhang der Mensch selbst zum Musikinstrument wird (der Körper des Spielers wird zum Korpus des Instruments). Cyril de Silva Kulatillake beschreibt dann die gegenwärtige, auch auf die lokale Volksmusik ausstrahlende Praxis des Singens im Rahmen der buddhistischen Pirit Sajjhāyana Zeremonie in Sri Lanka und legt dabei besonderes Gewicht auf die Gegenüberstellung mit den sich in schriftlichen Quellen widerspiegelnden früheren Verhältnissen und auf die Darstellung des in den einzelnen Phasen der Zeremonie unterschiedlichen Gesangsstils: vom Rezitativ über eine Form der Diaphonie, einer engtönigen, im Laufe der Ausführung systematisch bis zu einer Septime nach oben verschobenen Melodie, der durch Überlappung von Solo- und Choranteilen ein bordunaler Effekt beigegeben ist, bis zu einer den Rahmen einer Quint umfassenden diatonischen Form. Hier wird dem Leser gleich zu Beginn schmerzlich bewußt, daß es (sicher aus Kostengründen) bisher leider nicht möglich war, mit der Fortführung des Jahrbuches durch die neuen Herausgeber auch die Praxis der Schallplattenbeigabe mit zu übernehmen.

Der Band wird fortgesetzt mit der sprachlichen und musikalischen Analyse eines auf der Durchreise in Bāmsbari, südlich von Kathmandu, aufgenommenen trommelbegleiteten, normalerweise von Männern und Frauen (hier von drei Burschen) alternierend bei Hochzeiten vorgetragenen juvāri-Gesanges durch Sigrun Wiehler-Schneider. Die ausführliche Behandlung läßt diese nicht in aktueller Situation gesammelte Einzelaufnahme als Vergleichsprobe für eine umfangreichere Regionalstudie durchaus nützlich erscheinen. Im weiteren Verlauf stellt Anna Czekańska die Ergebnisse einer an einem umfang-

reichen Material durchgeführten Untersuchung vor, in der das tänzerische Element als grundlegendes Merkmal polnischer Volksmusik auf der Basis der gegenseitigen Abhängigkeiten morphologischer (hauptsächlich rhythmischer) und funktioneller (generelles Tempo und Tempo rubato) Merkmale definiert wird. Leider macht die Knappheit der Darstellung (z. B. die unklare Erläuterung des Diagramms auf S. 57) es dem Leser schwer, die Folgerungen der Autorin nachzuvollziehen. Marianne Bröcker schließlich zeigt, wie Beethoven in seinen als Auftragsarbeit übernommenen Bearbeitungen schottischer und irischer Volkslieder die Eigentümlichkeit der Melodik genau erkannt und ihr speziell durch bordunierende Begleitung Rechnung getragen hat. Darüber hinaus wirft die Studie ein Licht auf die Frage der Konstanz der Volkweisen. Die Auslassung des Liedtextes auf S. 69 oben und die in der Umbruchkorrektur nicht mehr berücksichtigte Umstellung im Notenbeispiel 4 dürfte den Leser nicht zu stark irritieren.

Es ist zu hoffen, daß das Jahrbuch mit dem neuerlichen Verlagswechsel nun eine endgültige Heimat gefunden hat und es wieder in kürzeren Zeitintervallen erscheinen kann.

(Mai 1983)

Franz Födermayr

Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo 1781–1981. Essays, Forschungsberichte, Katalog, mit der Rede zur Eröffnung der Ausstellung von Wolfgang HILDESHEIMER. Ausstellung und Katalog Robert MÜNSTER. München–Zürich. R. Piper & Co. Verlag (1981). XIII, 328 S. (Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge. 24.)

1806 nannte Johann Friedrich Reichardt anläßlich seiner Besprechung der Partitur-Erstaussgabe Mozarts *Idomeneo* in klassizistischer Manier „das reinste Kunstwerk, das selbst unser Mozart je vollendet hat“, und bis in die Gegenwart werden vor allem von seiten der Musiker der Reichtum der Partitur und die Besonderheiten der musikdramatischen Konzeption bewundert. Publikum und Theaterpraktiker haben sich gegenüber dem stark von der Tradition der opera seria geprägten „dramma per musica“ auffällig reserviert verhalten, und noch heute ist der *Idomeneo* trotz einer Zunahme des Interesses alles andere als eine Repertoire-Oper. Nicht zuletzt deshalb war es eine verdienstvolle Tat der Bayerischen Staatsbibliothek in München, dem

Idomeneo aus Anlaß seines 200. Jubiläums eine Ausstellung am Ort der Uraufführung zu widmen. Zu ihr ist ein mit acht Farbtafeln und 67 Abbildungen opulent ausgestattetes Buch erschienen, das Essays, Forschungsberichte und den eigentlichen Katalog der Ausstellung enthält. Der Aufsatzteil ist in Zusammenarbeit mit der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg entstanden. Die über 200 Exponate der von Robert Münster umsichtig konzipierten und kommentierten Ausstellung belegen so verschiedene Aspekte wie Stoff- und Librettogeschichte, Entstehung und Aufführung der Oper, Mozarts Kontakte zum Münchner Adel (in dessen Reihen er einflußreiche Gönner hatte) und zu Münchner Musiker-Kollegen, Sängern und Schauspielern; breiten Raum nimmt schließlich die Geschichte der Oper bis in unsere Tage ein.

Der dokumentarische Wert der im Hinblick auf den *Idomeneo* zusammengetragenen Gegenstände ist enorm. Allerdings wird man über manche Exponate zunächst vielleicht lächeln, so über Mozarts Kleiderbürste (Nr. 26) oder über das Gesuch des Ehepaares Wendling um eine Kostenbeihilfe für die Übersiedlung von Mannheim nach München (Nr. 64). Es zeigt sich jedoch bald, daß durch die vorbildlich recherchierte Lokalgeschichte und die quasi selbstverständliche Präsentation auch von scheinbar banalen und beziehungslosen Materialien äußere und innere Zusammenhänge um Entstehung und Aufführung des *Idomeneo* faßbar werden; eher beiläufig werden die gesellschaftlichen Voraussetzungen für die Opernproduktion deutlich, und ohne Verniedlichung wird das Werk in eine menschliche Dimension gerückt. Die einschlägigen Abteilungen der Ausstellung werden durch zwei Aufsätze Münsters ergänzt, die Mozarts Münchner Aufenthalt sowie das Münchner *Idomeneo*-Orchester von 1781 (das ja im wesentlichen aus Mannheimern bestand) im Detail rekonstruieren.

Ein wichtiges Ergebnis von Münsters Forschungen ist die Feststellung (die dem Tagebuch des kurfürstlichen Kämmerers Graf von Toerring zu verdanken ist), daß der *Idomeneo* im Januar und Februar 1781 mindestens dreimal gespielt worden ist (bisher war lediglich eine Aufführung bekannt), was nicht ohne Folgen für die Rekonstruktion der Werkgestalt ist. Die Situation der musikalischen Quellen hat sich seit dem Erscheinen der von Daniel Heartz erstellten Partitur in der *Neuen Mozart-Ausgabe* (1972) wesentlich

verbessert: Das Autograph der beiden ersten Akte ist in der Biblioteka Jagiellonska in Krakau zugänglich geworden, zudem konnte Münster die beiden ersten Akte der Münchner Partiturbearbeitung des Autographs auffinden, aus der die Aufführungen von 1781 geleitet wurden. Sie enthält „wesentliche, über das bisher bekannte Maß hinausgehende Abweichungen von Mozarts Partiturautograph“. Offensichtlich wurde, wie häufig bei Operaufführungen, an den drei Abenden in verschiedenem Maße gestrichen und eingegriffen, ohne daß eine definitive Fassung erkennbar würde (vgl. im einzelnen Robert Münster, *Neues zum Münchner „Idomeneo“ 1781*, in: *Acta Mozartiana* XXIX, 1982, S. 10–20).

Auch die übrigen Forschungsberichte berühren sich mit Sektionen der Ausstellung. Kurt Kramer versucht, offensichtlich auf der Grundlage älterer eigener Arbeiten (vgl. S. 235), eine Ehrenrettung des Librettisten Varesco. Er verfolgt die Ursprünge der Fabel bis Homer und Vergil zurück und stellt unter Heranziehung der bisher weitgehend unbekannt gebliebenen Biographie des aus Trient stammenden Priesters (und Musikers!) ausführlich dar, was der gebildete Varesco an antikem Gedankengut übernommen und dann mit christlichem abgestimmt hat. Das verbreitete Unbehagen am Libretto führt Kramer vor allem auf das Verwischen der ursprünglichen Konzeption durch die mehrfachen Kürzungen zurück.

In verschiedenen Beiträgen stellt Rudolph Angermüller Materialien zum *Idomeneo* zusammen und verzeichnet u. a. Briefstellen, Editionen, Aufführungen und Bearbeitungen; in der Bibliographie hätte man gern Edward J. Dents Buch über Mozarts Opern erwähnt gefunden, hinzuzufügen ist auch Kurt Kramers Aufsatz über das Quartett im *Idomeneo* (der auf S. 315 erwähnt ist), und einschlägig sind auch die *Idomeneo*-Kapitel bei Paolo Gallarati, *Gluck e Mozart*, Torino: Giulio Einaudi 1975 (*La ricerca critica*, 7.). Angermüllers gewichtigster Beitrag verzeichnet und bespricht im einzelnen die *Idomeneo*-Stücke des 18. und 19. Jahrhunderts. Auch hier sei mir eine Ergänzung gestattet: Als erste italienische *Idomeneo*-Oper galt bisher die Vertonung Baldassare Galuppis von 1756 für Rom. Derselbe Komponist hat jedoch bereits 1733 für Venedig den Stoff vertont, allerdings in einer Oper mit dem abweichenden Titel *Argenide*. Die Vorrede des Librettos (von Alvise Giusti) bezieht sich ausdrücklich auf „M. di Salignach [= Salignac de

la Mothe Fénelon]“, den Ausgangspunkt aller Bearbeitungen des *Idomeneo*-Stoffes nach 1700. Einmalig ist wohl, daß bei Beginn der Handlung die Opferung des Sohnes bereits vollzogen ist (*Idomeneo* tritt „con spada insanguinata“ auf); nach einer Folge von amourösen Verstrickungen und politischen Verschwörungen, die sich, wie üblich, zum Ende lösen, dankt der schuldbeladene *Idomeneo* ab und geht ins Exil. Diesem fast tragischen Ende entspricht das Fehlen eines *coro finale*. Erwähnenswert ist auch, daß die *Argenide* mehrere Wiederaufführungen erlebte, u. a. 1745–46 durch die Truppe Angelo Mingottis in Graz, Prag und Dresden; das wirft ein neues Licht auf die Verbreitung des *Idomeneo*-Stoffs in Mitteleuropa.

Die Geschichte von Mozarts *Idomeneo* ist die Geschichte seiner zum Teil radikalen Bearbeitungen. Ausführlich dargestellt werden die zum 150. Jubiläum erfolgten Einrichtungen durch Wallerstein–R. Strauss (Stephan Kohler) und durch Wolf-Ferrari (Helmut Hell), erstmals veröffentlicht ist Winfried Zilligs Radio-Einführung von 1954 zu seiner eigenen Bearbeitung. Abgerundet wird der Band neben persönlichen Betrachtungen von August Everding, Sena Jurinac, Karl Böhm (im Gespräch mit Walter Gerstenberg), Wolfgang Sawallisch, Oscar Fritz Schuh und Jean-Pierre Ponnelle und neben einer von Ulrich Hein besorgten Diskographie durch Essays von Daniel Heartz und Wolfgang Hildesheimer, die (ähnlich wie Kurt Kramer im zitierten Aufsatz) für das Quartett im *Idomeneo* biographisch-psychologisierende Deutungen anbieten. Nur ein Autor, Walter Gerstenberg, stellt die Musik in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen und weist in einem konzentrierten Essay auf einige Grundlinien hin. Auf Studien zur Musik des *Idomeneo* und zu seiner Musikdramatik (wie sehr ist er tatsächlich der *opera seria* verhaftet – was immer dieser Begriff 1781 noch bedeutet –, was verdankt er Gluck?) müssen wir also noch warten. Der besprochene Band ist eine würdige Voraussetzung. Betrachten wir sie als Aufforderung.

(Mai 1983)

Reinhard Wiesend

RUDOLF DENK: „*Musica getutscht*“. *Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik*. München–Zürich: Artemis Verlag 1981. 255 S., zahlreiche Notenbeisp. (Münchener Texte und Untersuchungen zur Deutschen Literatur des Mittelalters. Band 69.)

Die 1973 als germanistische Dissertation angenommene Arbeit von Denk sucht eine Antwort auf die Frage, wann und wie eigentlich die Musiktheorie aus dem lateinischsprachigen Gelehrtenstand in die deutsche Volkssprache überführt wurde. Denk tut dies auf fundierte Weise durch die Vorlage der wichtigsten frühen handschriftlichen Quellen und Besprechung weiterer relevanter Drucke des 16. Jahrhunderts. In der Einleitung wird richtig darauf hingewiesen, daß neben der reinen Musiktheorie (*ars*) mehr und mehr eine theoriefähige Praxis- und Kompositionslehre trat. Ziel der Arbeit ist es, diesen theorie-immanenten Entwicklungsprozeß mit dem sekundären Emanzipationsprozeß volkssprachlicher Literatur in Beziehung zu setzen. So untersucht er, inwieweit sich die deutschen Texte „nach Überlieferung, Gebrauchsfunktion und Publikum von vergleichbaren lateinischen Musiktraktaten des Spätmittelalters abheben“. Für die Musikwissenschaft wird hier eine längst fällige Grundfrage der Terminologie angegangen, „inwieweit sich in den . . . Texten überhaupt Ansätze zu einer ersten Terminologie in der Volkssprache zeigen, die über . . . erste Übersetzungsversuche lateinischer Fachbegriffe für Fachkollegen hinausgehen“.

Der erste Teil behandelt insgesamt neun Handschriften mit spätmittelalterlichen deutschsprachigen Musiktraktaten zur Mensuralnotation, zur Solmisation/Mutation und zur Vokalpraxis insgesamt. Allen philologisch hervorragend edierten Texten geht eine eingehende Beschreibung voraus, ein Kommentar folgt. Allein die Überzahl von bisher unveröffentlichten Texten aus Handschriften verleiht der Arbeit für die Musikforschung einen sehr hohen Wert. Der Stuttgarter Traktat (um 1560) umfaßt schon 80 Seiten in der Edition; bei Conrad von Zaberns *lere vom korgesanck* wird dagegen auf die Edition Gumpels verwiesen. In diesem Teil zeichnen sich schon die beiden generellen Möglichkeiten ab: Übernahme der lateinischen Fachbegriffe in den deutschen Text oder Übersetzung (z. B. Basler Traktat: *semibrevis* = halberkurtz). Denks Kommentar verzichtet weitgehend auf Einzelerklärungen, konzentriert sich auf die mu-

sikhistorische Gebrauchsfunktion, gleichwohl sind die musiktheoretischen Sachverhalte kundig erläutert. Nur zwei Richtigstellungen. Unrichtig ist S. 49 (was hier nicht weiter zu erläutern): Die bei der Mutation „hervorgerufenen Veränderungen in den Solmisationssilben sind vor allem durch den Gebrauch von b-molle nach vorangegangenem h-durum oder umgekehrt verursacht“; ferner ist S. 74 unrichtig, daß die Übersetzung von *cantus duralis* als ‚ain hertt (hart) scharff gesang‘ „die Klangfarbe und Bedeutungsnuancen von Quartgruppierungen“ (statt Hexachordreihen) betrifft.

Im zweiten Teil wird auf der Handschriftengrundlage auch die Stellung der beiden nach 1500 gedruckten Instrumentenlehrbücher von Schlick und Virdung als „Berufsbuch“ und „Instrumentalzyklopädie“ deutlich, ihre spezielle Fachsprache auch für Laien aus der Instrumentenspielpraxis erklärt. Bei Virdung wäre der Hinweis von E. M. Ripin (*JAMS* 29, 1976, S. 189ff.) auf die Augsburger Raubdrucke mit zahlreichen orthographischen Änderungen zu ergänzen. Für den „Entwurf einer beschreibenden Typologie zur deutschsprachigen Fachprosa um 1500“ werden auch die deutschen Texte in den *Fundamenta des Orgelspiels* (Paumann, Buchner, Holtzsch) herangezogen (fehlt S. 186 der Hinweis auf die Edition im *Corpus of early Keyboard Music* I, 1963), sowie *Judenkunigs Lautenbuch* (1523). Bei der anschließenden Erörterung der Begriffe „schlahen“ und „zwicken“ (S. 206ff.) macht sich die verzögerte Drucklegung bemerkbar, die u. a. wegen der Notenbeispiele geschah, deren Wiedergabe aber vorbildlich gelang. Hier ergänzt nämlich die sprachwissenschaftliche Arbeit von W. Relleke *Ein Instrument spielen* (1980) mit der Systematik der „Tonerzeugungsverben“ (vgl. *Mf* 35, 1982, S. 101). Gleichwohl wird die Struktur der Texte, die Lehnwörter und Redeformeln einschließt, ausgezeichnet herausgearbeitet.

In den beiden letzten Teilen werden die deutschsprachigen Schultraktate des 16. Jahrhunderts im Überblick behandelt. Hier hätte man sich bei Martin Agricola Hinweise darauf gewünscht, inwieweit er nun lateinische Fachbegriffe übernimmt, sie übersetzt oder eigene deutsche Begriffe einführt, eine generelle Frage, die der Rezensent auf dem Bayreuther Kongreß 1981 (*Kongreßbericht Bayreuth 1981*, Kassel etc. 1984, S. 553ff.) zur Diskussion stellte. Für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigt die

größere Länge des deutschen Textes bei der gleichzeitigen Übersetzung des *Compendiololum* von Heinrich Faber durch Rid, Gumpelzheimer und Colhardt die Funktion eines deutschen Kommentars. Zum Abschluß werden noch Anmerkungen zur deutschen Sprache bei Praetorius und Christoph Bernhard gegeben. Insgesamt wird in Denks grundlegender Quellenstudie ein höchst wertvoller, informationsreicher und anregender Beitrag zur Frage der Entstehung einer deutschen Musikterminologie geleistet.

(April 1983) Klaus Wolfgang Niemöller

ALBERT COHEN: Music in the French Royal Academy of Sciences. A Study in the Evolution of Musical Thought. Princeton: Princeton University Press (1981). XVII, 150 S., Abb.

In Frankreich wurde in Fortführung der mittelalterlichen Tradition – Marin Mersenne mit seinem umfassenden theoretischen Schrifttum ist hier als wichtiges Bindeglied zu sehen – die Musik in die 1666 gegründete und 1793 aufgelöste „Académie des Sciences“ integriert. Unter ihren Mitgliedern waren im Jahre 1666 infolgedessen Christian Huygens, Gilles Personne de Roberval und La Voye Mignot, die u. a. durch musiktheoretische Publikationen bekannt sind. In drei Gebieten, 1. die wissenschaftliche Lehre vom Ton, seiner Wahrnehmung und vokalen Produktion (Akustik, Hörtheorie und Stimmphysiologie), 2. die Technologie musikalischer Erfindungen (Instrumentenbau, Loulié's „chronomètre“ und ähnliche Geräte sowie Reformversuche auf dem Gebiet der Notation bei Jean-Jacques Rousseau u. a.) und 3. die Musiktheorie und die Musikpädagogik gliedert Cohen seine Studie der musikalischen Aktivitäten der Pariser Akademie der Naturwissenschaften. Im einzelnen wird in chronologischer Abfolge über jede nachweisbare Publikation, über eingereichte Akademieschriften und über die Beratungsergebnisse in äußerster Kürze Rechenschaft gegeben. Darüber hinaus verweist Cohen auf die Spezialliteratur, in der bereits über die einzelnen Errungenschaften früher berichtet wurde.

Von hervorragender Bedeutung sind am Ende des 17. Jahrhunderts, als Fontenelle und der Abbé Bignon die Akademie neu organisiert hatten, die akustischen Forschungen von Joseph Sauveur. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts nehmen die Experimente auf dem Gebiet des Instru-

mentenbaus von Chordophonen über Pianoforte-Instrumente bis zu automatischen Wasserorgeln und zur Glasharmonika zu. Als weiterer Höhepunkt sind die Auftritte Jean-Philippe Rameaus im Jahre 1737 (Präsentierung der mathematisch-physikalische Fragen berührenden *Génération harmonique*) und 1749 (*Démonstration du principe de l'harmonie*) anzusehen. Auch die Rameau-Nachfolger auf dem Gebiet der Musiktheorie, T. Jamard, Jean-Edme Gallimard, Jean-Baptiste Mercadier de Belesta, erschienen vor der Akademie, um musiktheoretische Probleme zur Diskussion zu stellen.

In Cohens Buch sind alle in der Akademie erörterten Fragestellungen erwähnt, so daß es als Nachschlagebuch und Informationsquelle gut zu verwenden ist. Die Bibliographie ist mit Ausnahme der auch fehlenden Artikel der *Mémoires de l'Académie* auf die gedruckten Quellen beschränkt, wodurch sich die Notwendigkeit ergibt, Cohens und Leta E. Millers *Music in the Paris Academy of Sciences, 1666–1793. A Source Archive in Photocopy at Stanford University An Index*, Detroit 1979, ergänzend hinzuzuziehen.

Bei der Lektüre des Buches fällt auf, daß sich in den Diskussionen der Akademie zwar viele zeitgenössische Probleme spiegeln, aber entscheidend neue Ideen, die während der scharfen Auseinandersetzungen um ästhetische Grundfragen in der *Querelle des Anciens et des Modernes*, im Streit um die Priorität der französischen oder italienischen Musik bei Ragueneu und Le Cerf de la Viéville, in den Auseinandersetzungen zwischen Lullisten und Ramisten, in der *Querelle des Bouffons* oder auch in jener zwischen Piccinnisten und Gluckisten aufkamen, keine Resonanz in den Publikationen und Beratungen fanden. Die Oper spielte dagegen in der Académie des Beaux Arts, in der Académie des Inscriptions et Belles Lettres und in ihren Veröffentlichungen wenigstens teilweise eine Rolle, insbesondere in den *Histoires de l'Académie* bezeichneten zusammenfassenden Darstellungen ihrer Aktivitäten. Die Wandlung der Musikauffassung läßt sich in der Académie des Sciences lediglich indirekt an einer stärkeren Beschäftigung mit Fragen des Instrumentenbaus ablesen, die vermutlich durch die Bestrebungen der Enzyklopädisten, Diderots, d'Alemberts u. v. a., angeregt wurde.

In der „Conclusion“ Cohens wird ein Gegensatz zwischen der „noble art that was elaborate, absolute, aristocratic, reserved, and grand in manner“ des „grand siècle“ und der neueren

Musik als „an effective art that was popular, descriptive, emotional and free, an imitation of nature“ konstruiert. Diese Antinomie ist zu sehr an der Polemik der Philosophen orientiert und entspricht deshalb nicht den wirklichen musikalischen Gegebenheiten. Das von Cohen im Jahre 1778 bei Vandermonde lokalisierte Zerbrechen der Einheit zwischen Mathematik, Physik und Musiktheorie war sogar in der Académie des Sciences spätestens in der Jahrhundertmitte bereits vollzogen, wie auch die Musikbehandlung in der Encyclopédie deutlich zeigt.

Das Buch entspricht im Druck höchsten bibliophilen Ansprüchen und enthält nur wenige Druckfehler (S. 11: „Plusieurs écrits“, S. 28: „Son fondamental“). Herbert Schneider

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

In diesem Sammelband sind zehn sowjetische und dreizehn deutsche Persönlichkeiten des Musiklebens mit Artikeln über verschiedene Gebiete vertreten: Über die Situation der Komponisten in ihren Ländern äußern sich Eschpaj, Schtschedrin, Ordschonikidse, Chrennikov, Helga de la Motte-Haber, Giselher Klebe und Carl Dahlhaus. Über Musikerziehung in ihren Ländern schreiben Druskin, Verfasser einer bedeutenden Strawinsky-Biographie, Kabalewski, ferner Golowinski, Mahling, Jakoby, Sigrid Abel-Struth und Gieseler. Es gibt außerdem einen exemplarischen Aufsatz über die *Musiktheorie in der sowjetischen Musikwissenschaft* von Tarakanow. Über die Rolle des Rundfunks in der Sowjetunion und in der Bundesrepublik Deutschland breiten sich Gennadi Tscherkassow und Wolfgang Seifert gleichermaßen professionell aus. Nur eines fehlt: ein Artikel, in dem ein Vergleich oder eine Zusammenschau der musikalischen Situation versucht würde, was bei zwei so verschiedenen Ländern wie der Sowjetunion und der Bundesrepublik Deutschland doch nahe liegend gewesen wäre.

Nur Druskin formuliert Unterschiede in den pädagogischen Zielsetzungen („Lebensnähe“, Unterscheidung von „Wahrem und Falschem“, „Achtung vor der Tradition“, S. 33ff.) und kritisiert die Trennung von Theorie und Praxis in

der Ausbildung des deutschen Musikwissenschaftlers, der bei uns an der Universität, in der Sowjetunion an der Akademie ausgebildet wird. Er erwähnt nicht, daß die musikalische Ausbildung in der Sowjetunion drei volle Jahre eher einsetzt, da das sowjetische Schulsystem nicht unser Abitur nach dreizehn Schuljahren kennt, sondern nur eine zehnjährige Mittelschule, darin also eher dem amerikanischen System ähnelnd, als dem unseren. Auch akademische Grade sind dem amerikanischen System angelehnt und damit eher vergleichbar. Im ganzen ist die Musikerziehung in der Sowjetunion engheriger als bei uns organisiert, aber doch nicht so engherig, daß nicht ähnliche Klagen über den Geschmack der Jugend laut würden: geradezu wie ein Pilz überzieht die Popmusik die deutsche wie die sowjetische Musikszene, und deswegen zählen die Artikel über den Rundfunk in beiden Ländern zu den interessantesten. Erst die Tatsache, daß durch den Rundfunk und die Kassettenmitschnitte an jedem beliebigen Ort und zu jeder beliebigen Zeit eine duplizierbare Musik ermöglicht wird, scheint nicht nur in der Bundesrepublik, sondern auch in der Sowjetunion geheiligte Traditionen ins Wanken zu bringen (Golowinski, S. 121), oder, wie es Abel-Struth überspitzt ausdrückt, „daß man zum ersten Mal in der Geschichte des Denkens über Musik nachzusinnen beginnt, wie man Menschen vor zu viel Musik schützen könne“ (S. 289). Daß in beiden Ländern der Rundfunk einen Bildungsauftrag hat, was Wolfgang Seifert mit statistischem Material in seiner Darlegung absichert, wird auch deutlich in den Sendeschienen, die Tscherkassow für die Sowjetunion skizziert (S. 153 ff.): Radio-Oper, Live-Übertragungen von Konzerten und Musikwettbewerben, Wort-Musik-Sendungen, Komponisten-Porträts, Diskussionen über Musik usw.

Bei den Beiträgen der Komponisten, die auf deutscher Seite, wohl nicht zufällig, nur durch einen Komponisten, Giselher Klebe, auf sowjetischer Seite aber durch fünf Komponisten vertreten sind, damit dem Bild der größeren Spaltung von Theorie und Praxis in der Bundesrepublik entsprechend, fällt auf, daß bei allen für die Neue Musik die frühen 60er Jahre als die Wende in der Nachkriegsentwicklung empfunden werden. Dabei werden die „Versuche willkürlicher Verbindung von Elementen alter Folklore mit supermodernem Klangformen“ unterschiedlich bewertet (Eschpaj, S. 31 ff.).

Das Problem des Nationalen wird bei den Betrachtungen der sowjetischen Künstler und Gelehrten stark thematisiert, bei den deutschen Wissenschaftlern überhaupt nicht, aber sie haben ja auch nicht 60 verschiedene Nationalitäten musikalisch zu erziehen. Interessant ist, daß das Modell der sowjetischen Musikerziehung auf die Länder Asiens und Afrikas für übertragbar gehalten wird (Chrennikov, S. 23). Diese erzieherische Attitüde hängt sicher mit der platonischen Wurzel der russischen Musikkultur zusammen, nämlich Musik als integrierbaren Teil der Staatsidee zu sehen, woraus sich vieles auch in der vorrevolutionären Musikkultur erklären läßt.

Der Artikel von Tarakanow über sowjetische Musiktheorie verdeutlicht die beiden Richtungen dieser Wissenschaft, die man einerseits mit Asafjew als „emphatisch-hermeneutisch“ bezeichnen möchte und auf die sich meistens unsere Kenntnis beschränkt, auf der anderen Seite als „mathematisch-spekulativ“ (Jaworski, Dernova, Cholopow u. a.), die die viel interessantere ist, abgesehen von den Folklore-Forschungen von J. W. Gippius, M. W. Braschnikow usw. Hier wird vollends offenbar, wie wenig russische Fachliteratur übersetzt worden ist.

Hat man sich durch die 400 Seiten dieses Sammelbandes gearbeitet (wovon dreiviertel lesenswert ist), kann man ihn nicht nur neugierigen Soziologen, sondern allen empfehlen, die irgendwie an russischer Musik interessiert sind, mit sowjetischen Institutionen oder überhaupt mit Musikpädagogik zu tun haben.
(Mai 1983) Dorothee Eberlein

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

Die vorliegende Ausgabe der Lebensbeschreibung des Hamburger Musikers, Schriftstellers und Diplomaten Johann Mattheson geht auf das Handexemplar der *Grundlage einer Ehrenpforte* zurück; es befand sich in Matthesons Nachlaß und wird heute in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg aufbewahrt. Der Herausgeber, Hans Joachim Marx, kommentiert die Autobiographie auf etwa zwei Dutzend Seiten präzis, prägnant formuliert und gewinnt aus den bisher noch nicht veröffentlichten handschriftlichen

Nachträgen interessante Einsichten. Man merkt es den Ausführungen von Marx an, daß hier ein großer Kenner der Materie am Werk ist, der die neu gewonnenen Erkenntnisse nahtlos in die Hamburgische Musik- und Geistesgeschichte einzupassen versteht.

Obwohl Mattheson seiner Herkunft nach der „unteren Mittelschicht“, dem Kleinbürgertum, angehörte, war seine Erziehung am Bildungsideal der „Oberschicht“ ausgerichtet. Mattheson selbst spricht davon, daß er „ungemein wohl und christlich“ erzogen worden sei. Zuerst sei er von Privatlehrern unterrichtet worden, dann habe er das Johanneum besucht, die in Hamburg aus reformatorischem Geist 1529 gegründete Gelehrtenschule. Die hier genossene humanistische Bildung war wesentlich für sein künftiges schriftstellerisches Werk. Die spezifische musikalische Begabung muß nach Matthesons autobiographischen Ausführungen wunderkindhafte Züge gehabt haben. Sie wurde früh durch systematischen Unterricht in geordnete Bahnen gelenkt. Das Engagement als Sänger an der Gänsemarkt-Oper in Hamburg war für Mattheson zwar zeitlich nur eine Episode, vermittelte ihm aber die Bekanntschaft mit dem Repertoire der damaligen Zeit (Kusser, Keiser u. a.) und bestärkte ihn in der Absicht, sich dem Musikerberuf zu verschreiben. Doch es sollte anders kommen: Sein bereits in jungen Jahren beginnendes Gehörleiden, das im Laufe der Zeit zu völliger Taubheit führte, zwang ihn, vom praktischen Musizieren Abstand zu nehmen. Sein lebenspraktischer Sinn ließ ihn deshalb seine Stellung als „Hofmeister“ beim Englischen Gesandten ausbauen, eine Position, die er von 1706 bis 1755 innehatte und die ihm dank seiner Sprachkenntnisse, seiner schriftstellerischen Fähigkeiten, seines diplomatischen Geschicks und nicht zuletzt dank seiner moralischen Integrität eine derartige Vertrauensstellung verschaffte, daß er zum engsten Mitarbeiter des Gesandten avancierte.

Die Ausgabe bringt im Anhang ein Verzeichnis von Matthesons „Nebenwerken und Schriften“ mit über 100 Titeln, die beredtes Zeugnis von dessen Fleiß und immenser Arbeitskraft ablegen. Ferner gibt der Herausgeber in vielen Anmerkungen willkommene Querverbindungen und Erklärungen historischer Einzelheiten sowie eine Bibliographie der Neuausgaben und ein vorbildliches Register, das außer den Namen Berufs- und Standesbezeichnungen mitteilt.

(Mai 1983)

Franz Giegling

RUDOLF PEČMAN: Beethovens Opernpläne. Brně: Univerzita J. E. Purkyně 1981. 150 S. (Opera Universitas Purkynianae Brunensis Facultas Philosophica 228.)

„... er verspricht mir etwas zu schreiben. wenns mir mit ihm nur nicht geht, wie andern mit mir!!! – manches sagt einem nicht zu und [man] versprichts mit bestem willen, und's wird doch nichts“. Dieses Zitat aus einem Brief Beethovens an Gottfried Christoph Härtel (von Goethe ist die Rede, der vermutlich einen Operntext versprochen hatte) könnte als Motto über Pečmans Buch stehen. Es behandelt in drei Kapiteln die zumeist schon nach kurzer Beschäftigung aufgegebenen Opernprojekte, darüber hinaus die große Zahl von Stoffen, Entwürfen und Dramen, deren Bearbeitung Beethoven erwogen, über die er mit Zeitgenossen gesprochen oder die er gelegentlich erwähnt hat – zustimmend, exemplarisch, ablehnend oder auch nur beiläufig, oft ohne Autor oder Titel zu nennen. Das Gewicht der Arbeit liegt zunächst auf der Zusammenstellung möglichst aller Hinweise, sodann auf der Identifizierung bzw. Rekonstruktion der Sujets. Ausgespart bleiben zum einen die vollendeten Werke, zum anderen die übrigen dramatischen Gattungen (Schauspielmusiken, Ballette etc.), soweit sie sich in der Planung bereits von den Opern unterscheiden lassen. Ziel der Studie ist es, den Einblick in Beethovens Gedankenwelt und dramatische Vorstellungen zu vertiefen (S. 122).

53 Titel resp. Ansätze zu Opernkompositionen hat Pečman ausfindig gemacht. Seine Studie ist damit die vollständigste deutschsprachige Veröffentlichung zu diesem Thema. Das tschechische Original erschien bereits 1978 als Teil von Pečmans Buch *Beethoven dramatik (Beethoven, der Dramatiker; Rezension in Mf 1980, S. 386f.)*. Für die deutsche Version wurden nur dessen mittlere Kapitel (S. 25–115) übersetzt und durch einige kleine Ergänzungen (insgesamt etwa zehn Seiten) erweitert.

Noch immer ist der Stand der Beethoven-Dokumentation unbefriedigend. Um so bedauerlicher ist es, daß Pečman auf Belege und Quellen nachweise weitgehend verzichtet hat. Will man auf der Grundlage seiner Angaben weiterforschen, so ist man gezwungen, die umfangreiche Sucharbeit, die der Verfasser geleistet hat, teilweise noch einmal zu absolvieren. Beispielsweise berichtet Pečman, Beethoven habe sich 1809(!) an Kotzebue gewandt „mit der Bitte, das Text-

buch für eine *Attila*-Oper zu schreiben“ (S. 31). Er habe nicht beabsichtigt, „den angriffslustigen Hunnenkönig zu verherrlichen“, sondern „in Attila den moralisch zu verurteilenden Despoten“ gesehen (S. 32). „Beethoven wollte offenbar im Laufe des dramatischen Geschehens eine Wandlung Attilas darstellen . . . In diesen Absichten erblicken wir schon Momente eines neuen Librettotyps . . .“ (S. 35). „Die Verhandlungen über das *Attila*-Libretto zogen sich in die Länge. Kotzebue schob die Arbeit auf . . . Für Beethovens Bestellung fehlte ihm offenbar die Zeit. Der Meister war aber für Attila so eingenommen, daß er das Libretto mit einem Schreiben . . . am 28. Jänner 1812 urgierte“ (S. 33f.). Dieser – von Pečman wiedergegebene – Brief ist m. W. das einzige bekannte Zeugnis für den *Attila*-Plan. In ihm äußert Beethoven den „lebhaften Wunsch“ nach einem Libretto von Kotzebue; es könne „romantisch, ganz ernsthaft, heroisch, komisch, sentimental sein“, ganz wie der Dichter wolle. „Freilich würde mir am liebsten ein großer Gegenstand aus der Geschichte sein und besonders aus den dunklen Zeiten, z. B. des Attila etc. doch werde ich mit Dank annehmen, wie der Gegenstand auch immer sei, wenn etwas von Ihnen kommt . . .“ Für die Auskünfte, die Pečman über Beethovens Absichten so detailliert und über das bisher verfügbare Wissen hinaus gibt, Auskünfte, aus denen sich auf eine offenbar mehr als drei Jahre währende Beschäftigung mit dem *Attila*-Stoff schließen läßt, erhält der Leser keinerlei Belege. Aus Beethovens Brief können sie nicht stammen; woher hat Pečman sie gewonnen? Der darüber nicht informierte Leser wäre wahrlich dankbar, wenn der Verfasser seine verborgenen Quellen verraten hätte.

Auch mit Literaturhinweisen ist Pečman sparsam. Es fällt auf, daß er sich bevorzugt an die älteren Standardwerke hält. Neuere Spezialarbeiten, auch Briefeditionen, Kataloge und Nachschlagwerke benutzt er nur sporadisch. Beispielsweise hätte Biamontis Liste von unausgeführten Vokalkompositionen (*Catalogo . . . delle opere di Beethoven*, Turin 1968, S. 1062ff.) Ergänzungen und Korrekturen ermöglicht. Die Zauberoper, die Friedrich Rochlitz Beethoven 1803 zur Vertonung anbot, fehlt (s. *Beethoven-Jahrbuch* III, S. 32ff.). Die einschlägigen Veröffentlichungen von Willy Hess werden mit keinem Wort erwähnt.

Bei einem Buch, dessen Wert hauptsächlich in der Materialzusammenstellung liegt, kann nicht ganz unbeachtet bleiben, daß Pečman mit Jahres-

zahlen und zeitlichen Relationen gelegentlich etwas nachlässig umgeht. Kotzebue war 1798 (nicht 1792) in Wien; Wladimirs des Großen (†1015) Vater kann schwerlich schon 872 gestorben sein; regelrechte Konfusion herrscht bei den Komponisten der *Bürgschaft* (S. 112): Franz Lachner wurde nicht erst 1830 geboren, seine entsprechende Oper nicht 1834, sondern bereits 1828 uraufgeführt; 1834 (nicht 1832) erschien dagegen die *Bürgschaft* von Lindpaintner (der 1856, nicht 1865 starb), und Schuberts Oper entstand schon 1816, nicht 1827.

Daß Beethoven sich nicht mehr für Ariosts *Alcina* und Tassos(!) *Armida* interessierte, die ihm Heinrich J. von Collin (1808) zugänglich machen wollte, sich aber „nicht lange darauf [1813] für Müllners Drama *Die Schuld* begeistern konnte und an Themen wie *Undine* [1816] oder *Melusine* [1823] dachte“, wird man kaum darauf zurückführen können, daß seine „musikdramatischen Anschauungen damals [wann?] noch nicht feststanden“ (S. 26) – es sei denn, man nimmt an, daß Beethovens Verhältnis zur Oper von Anfang an ein zwiespältiges war und es (trotz *Fidelio*) bis zuletzt blieb – daß es ihm in einer Zeit, in der das musikalische Drama den tiefgreifendsten Wandel seiner Geschichte vollzog, nicht gelang, eine eigene, gefestigte Position zu finden. Für dieses Urteil liefert Pečman ausgiebiges Anschauungsmaterial, unbeschadet der Zwiespältigkeit, die seiner eigenen Darstellung bisweilen anhaftet.

(Mai 1983)

Helga Lühning

ROBERT ORLEDGE: Debussy and the Theatre. Cambridge: Cambridge University Press 1982. 383 S., Abb. und Notenbeisp.

Das von Robert Orledge verfaßte und durch die Cambridge University Press 1982 gedruckte Buch über Claude Debussy verdient größte Beachtung, da es einen Aspekt aus des französischen Komponisten Leben und Schaffen beleuchtet, der noch nicht vollständig erforscht war. Wieviele Leser des von François Lesure verfaßten *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy* (Genf 1977) sind schon erstaunt worden durch die Fülle von Fragmenten und Projekten theatralischer Werke, die dort erwähnt und aufgeführt werden! Man fragte sich mit Edward Lockspeiser (*Debussy: his life and mind*, London 1962), ob der Begründer des sogenannten musikalischen

Impressionismus mit seinen Klavierwerken, seinen Liedern und der rein instrumentalen Kammermusik neben dem Drame lyrique *Pelléas et Mélisande* eigentlich nur Nebenwerke geschrieben habe, denn auch *La Mer*, neben dem *Prélude à l'après-midi d'un faune* sein Hauptwerk für großes Orchester, heißt nicht gewichtig *Poème symphonique*, sondern im Untertitel nur *Trois esquisses symphoniques*, was Stéphane Mallarmés Technik der Andeutung, der „suggestion“, entspricht. Nach Richard Wagner noch für das Theater zu komponieren, ohne dem „alten Klingsor“, wie ihn Debussy nennt, zu erliegen, bedeutete bis zum Ersten Weltkrieg eine Aufgabe, der kaum einer in Frankreich gewachsen war. Vincent d'Indy und Ernest Chausson blieben Epigonen des Bayreuther Meisters, obschon man beim Lesen der Partituren von *Fervaal* und *L'Etranger* des einen und von *Le Roi Arthus* des andern Komponisten die Komplexität und den Reichtum dieser Musik bewundern mußte.

Gerade die erwähnte Kunst der Andeutung bewirkt nun aber, daß die Fragmente und Projekte Debussys eine besondere Faszination ausüben, auch wenn oder gerade wenn sie bis heute nicht allgemein zugänglich sind. Ihnen geht nun Orledge nach, und man kann sich glücklich schätzen, jetzt über *Diane au bois* nach Théodore de Banville mehr zu wissen, als Lockspeiser mitteilt, auch *Rodrigue et Chimène* auf ein Libretto von Catulle Mendès, dem alten Wagnerianer, gewinnt nun schärfere Konturen, da hier wie auch bei allen übrigen Werken, von denen überhaupt Musik existiert, viele Notenbeispiele in den Text eingefügt sind, der alles Nötige über die Entstehung und die Autographie mitteilt. Orledge entschuldigt sich zwar gelegentlich, daß er, um die Leser nicht zu ermüden, nicht auf die Details eingehe, doch seine Leistung ist schon erstaunlich genug und von jener Akribie den Fakten gegenüber, die bei Angelsachsen überhaupt sehr angenehm auffällt, mag man auch oft bedauern, daß nur das rein Äußere der Fakten und nicht das, was sie bedeuten, dargestellt wird. Störend wirkt auch, daß die Zitate, soweit es sich um Prosa handelt, nur auf Englisch und nicht auch auf Französisch erscheinen, das gerade im Falle von Debussy fast immer eine besondere Qualität, oft sogar eine hohe Eleganz des Stils aufweist. Doch das ist ein Mangel, der bei englischen Publikationen, auch wenn sie sehr streng wissenschaftlich sind, immer anzutreffen ist und der merkwürdig kontrastiert mit der angesprochenen Frankophi-

lie vieler dortiger Musikologen. Auch Lockspeisers erwähnte Biographie ist in diesem Punkt nicht besser, doch Orledge geht in seinem Buch weit über das hinaus, was wir bis jetzt über René Peters theatralische Versuche, über Victor Segalen und Gabriel Mourey wußten.

Die ganze Zeit um 1900 war ja voll von Bühnenexperimenten, Adolphe Appias Konzepte und das symbolistische Sprechtheater markieren nur einen Anfang für die neuen Formen des Theaters, wie sie kurz darauf von Igor Strawinsky, Jean Cocteau und vielen andern realisiert wurden. Debussy steht in diesem Zwischenbereich: Das Ungenügen des üblichen Theaters hat er erkannt, doch scheute er vor handfesten Wirklichkeiten des Erträumten zurück und neigte wohl eher dem „unsichtbaren Theater“ zu, von dem einst Wagner, angewidert vom ganzen Bühnenplunder des *Parsifal*, halb scherzend sprach. Orledge spricht mit Recht von der Haßliebe, die Debussy, scheu und an sich zweifelnd, für das Theater empfand, und er erwähnt den traumatischen Effekt, den die erste Kostümprobe von *Pelléas et Mélisande* auf ihn ausübte.

Die Bibliographie am Ende des Buches ist wahrscheinlich die bis heute ausführlichste, sie will und kann aber nicht vollständig sein, doch erstaunlich ist gleichwohl mancher Hinweis auf entlegene Publikationen, wenn auch Pierre Boulez vollständig fehlt, was eher unverständlich ist. Oft sind die Aufsätze und Bücher nicht nur in ihrer französischen oder deutschen Version, sondern auch in ihrer englischen Übersetzung erwähnt. Neben dem auch 1982, in Boston, erschienenen Buch *The Poetic Debussy* von Margaret Cobb ist Robert Orledges *Debussy and the Theatre* die wichtigste Arbeit von angelsächsischen Debussyisten und eine würdige Ergänzung von Lockspeisers Lebenswerk.

(Mai 1983) Theo Hirsbrunner

BERND SPONHEUER: Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1978. 500 S.

Die Verspätung dieser Rezension hat vielleicht einen positiven Aspekt: erste Resonanz in der Forschung und Erprobung in der Lehre des Buches von Sponheuer können einbezogen werden. Um ein „Buch“ handelt es sich nicht nur

äußerlich (dem schönen Umschlag folgt allerdings leider kein gleich angenehmes Druckbild), sondern auch durch überzeugende Konzeption, durchdachte Umsetzung der Grundidee, klare Gliederung, analytischen Sachverstand und Formulierungsvermögen: das rundet sich zu einem in sich stimmigen Ganzen. (Über Prämissen und Ergebnisse kann man gleichwohl abweichende Meinungen vertreten.)

Erste Resonanz: Die Arbeit hat sofort nach ihrem Erscheinen in die Forschungsdiskussion eingegriffen, ist als Diskussionspartner akzeptiert worden (z. B. bei Eggebrecht). Das ist einerseits auf die Spezifik ihres für Mahler und die Sinfonie des späten 19. Jahrhunderts zentralen Gegenstandes zurückzuführen: das „Finalproblem“ ist kompositorisch und ideengeschichtlich gleichsam der archimedische Ort von „Symphonik“ überhaupt. Andererseits ist es das Verdienst des Autors, der eine bestimmte hermeneutische Tradition gerade der Mahler-Literatur fortführt (konkretisiert, weiterdenkt) und dies auf einem dieser Tradition und seinem Gegenstand angemessenen Niveau tut.

Erste Erprobung: in zwei Mahler-Seminaren des Unterzeichneten gehörte die Sponheuersche Abhandlung zur Pflichtlektüre – mit erstaunlichem Lehrerfolg. Der Grund dürfte unter anderem in der (auch didaktisch) gelungenen Vermittlung einer differenzierten Form-Diskussion liegen, wobei auch der Einsatz (stets vereinfachender) Übersichtstabellen in der Darstellung komplizierter Sachverhalte und ihrer ästhetischen Interpretation nicht gescheut wird. Und es gab einen für den Schulzusammenhang der Sponheuerschen Arbeit signifikanten Nebeneffekt: Studenten begannen aufgrund der Sponheuer-Lektüre Adorno zu lesen. (Der Rezensent gesteht freimütig, daß er sich eine ähnliche initiierende Wirkung in den letzten Jahren auch von eigenen Bemühungen gewünscht hat.) Das spricht nicht gegen Sponheuer, im Gegenteil: Das Fortdenken des Adornoschen Ansatzes für Mahler ist ein Positivum seines Buches. Nicht nur, weil das Nicht-Verdrängen (nach links oder rechts) eines Autors, den zu vergessen in den 70ern fast zum guten Ton gehörte, weil „Treue“ (Bergs Postkarte an Adorno mit dem Alberich-Zitat) hier eine Entscheidung von wissenschaftlicher Moral war, sondern gerade auch, weil Adornos ingeniose „musikalische Physiognomik“ Mahlers eine Neuorientierung des Mahler-Verständnisses bewirkte und in diesem Rahmen der

historisch interpretierenden Wissenschaft Aufgaben hinterlassen hatte.

Da in „Finalsinfonien“ (Bekker) der letzte Satz entscheidend ist, setzt seine Interpretation die Erörterung des Ganzen, als dessen Konsequenz er erscheint, voraus. Zur Diskussion stehen also virtuell alle Sätze aller Mahler-Sinfonien. (Die mit Gattungsüberlegungen begründete Aussparung der *Achten Sinfonie* und vor allem des *Lieds von der Erde* kann ich in quantitativer Hinsicht durchaus, sachlich nicht ganz verstehen.) Und die genannte historische Relevanz des „Finalproblems“ für die Sinfonie nach Beethoven nötigt zudem zum ständigen Rekurs auf die Symphonik des 19. Jahrhunderts – ein enorm dimensioniertes Thema also. Seine Bewältigung durch den Autor nötigt Respekt ab. Er läßt sich nicht auf eine uferlose historische Rückblende ein, sondern erörtert „Finalproblem und Symphonie“ eingangs als knappen theoretischen Aufriß. Als Darstellungsmethode im Hauptteil wird eine Kombination von Einzelanalyse und systematischer Ordnung gewählt: exemplarische Werkinterpretationen der Sinfonien 1–7 und 9 gelten zugleich spezifischen ästhetischen Problemen: Durchbruch, Autonomie, „Welt“, Uneigentlichkeit, etc. Eine – wiederum knappe – „zusammenfassende Reflexion“ versucht, die innere Geschichte von Mahlers Symphonik auf den Begriff zu bringen, mit dem eindeutigen Entscheid für die Kategorie der Negativität und für das Spätwerk. (Diese Zusammenfassung – Komprimierung eines ohnehin dichten Textes – erscheint als das sprachlich, begrifflich angestrengteste Kapitel der Arbeit.) Die Analysen des Hauptteils sind untadelig. Ihre tragenden Kategorien so zu denken und zu formulieren, daß zugleich der ästhetische, historische und gesellschaftliche Gehalt der Werke zur Sprache kommt, ist ihr methodisches Prinzip. Die vielleicht kritische Reserve des Rezensenten gilt dem Problem einiger Sponheuerscher Prämissen (mit denen sich der Unterzeichnete oft selbst herumschlägt). Adornos geniale Essayistik setzte auf den Evidenzcharakter interpretatorischer Erkenntnis, auf das Einleuchtende des hermeneutischen Gedankens im Wortverstand. Sponheuer tut das, was ein guter akademischer Wissenschaftler gegenüber dem Philosophen zur Pflicht hat: er sucht den Beweis der ästhetischen Erfahrung durch das analytische Handwerk. Bei einigen negativen Urteilen über das ominöse „Positive“ scheint dem Rezensenten eine Diskussion

von Sponheuers Resultaten und ihren methodischen Implikationen nützlich und wünschenswert. Das kann in dieser kurzen Besprechung nicht geleistet, nur an einem Punkt angedeutet werden.

Das „Auferstehungsfinale“ der *Zweiten Sinfonie* hat noch Paul Bekker ungebrochen als ein „überwältigendes Klangbild“ gefeiert, und für den unvergessenen Erwin Ratz gewinnt hier „die Gewißheit von der Unvergänglichkeit der menschlichen Seele ergreifenden Ausdruck“; Felix Weingartner, Hermann Kretzschmar, Max Graf haben die gesamte *Zweite Sinfonie* positiv besprochen (vgl. Rudolf Stephans Werkmonographie in der Reihe *Meisterwerke der Musik*, Band 21, München 1979). Der älteren Mahler-Literatur, den älteren Mahler-Freunden war dieses Finale, war überhaupt „Positivität“ in der Mahlerschen Musik nicht suspekt, weder inhaltlich noch ästhetisch-kompositorisch. Sponheuer zitiert (S. 123) Bekkers Votum und nennt es „kaum verständlich“ angesichts der kompositorischen Sachlichkeit von Bekkers Mahler-Buch. Er steht dabei in der Tradition Adornos, der sein kritisches Urteil über die „affirmativen Sätze“ (S. 181) nur durch Hinweise auf wenige allgemeine kompositorische Momente kommentiert (S. 179) und ansonsten grundsätzlich, im Kern geschichtsphilosophisch argumentiert. Sponheuers hauptsächlich analytische Begründung stützt sich auf eine Bewertung der Funktion des Quintmotivs und der „Omnipräsenz“ seiner variativen Verarbeitung, woraus dann eine differenzierte ästhetische Auseinandersetzung hervorgeht.

Dagegen hat Rudolf Stephan in seiner Analyse gerade die „Feinheit der Motivvorbereitung“ im Hinblick auf das Quintmotiv hervorgehoben und zusammenfassend formuliert: „Die Tonsprache gelangt durch charakteristische musikalische Plastik zur Evidenz“ (S. 74). Bei genauem Hinsehen aber scheint es, als läge für Sponheuer die letzte Urteilsinstanz denn doch wieder „oberhalb“ der Analyse. Sein Vorwurf zu Mahlers Wahl des Quintmotivs („das allzu ungebrochene Vertrauen in die vorgebliche Urtümlichkeit und Objektivität dieses Intervalls“, S. 124) bezeugt die zentrale Gedankenfigur, und ganz deutlich wird diese Position in der Begründung der „Fragwürdigkeit“ des Finales: „Inzwischen, nach allem, was sich in der Geschichte der Musik und gerade auch in der von Mahlers eigener zugetragen hat – als Konsequenz einer realen historischen Entwicklung, die der heilen Welt des Erlösungsfi-

les spottet . . .“ (S. 123). Auch bei Sponheuer ist der analytischen Instanz die geschichtsphilosophische vorgeschaltet. Der Autor urteilt von seiner gegenwärtigen Erfahrung dieser Musik, von Mahler heute und schließt von daher zurück auf ihre Funktion in Mahlers Gegenwart. Das ist nicht falsch, in den Augen des Rezensenten auch wissenschaftstheoretisch nicht. Und doch wäre eine andere wissenschaftliche Darstellung denkbar, die das Rezeptionsproblem als ein geschichtliches stärker (methodisch deutlicher) hervorhebt und so versucht, den Intentionen Mahlers ihr historisches Recht zuzusprechen. (Eine solche Möglichkeit präsentiert Stephan mit der Trennung von Analyse und aktualisierendem Kommentar – aber gerade diese Trennung wollte Sponheuer sichtlich nicht.) Wäre aber Sponheuers Rigorosität fraglos, dann müßte man Mahler selbst, Bruno Walter, Bekker, Ratz und vielen anderen durchweg falsches Bewußtsein attestieren (was mich nicht von vornherein erschrecken, wohl aber zur Vorsicht mahnen würde).

Und ein weiterer merkwürdiger Punkt: die Mahler-Interpretation in der Nachfolge Adornos und die Erfolgsgrundlagen des Mahler-Booms der letzten Jahrzehnte sind gerade an diesem neuralgischen Punkt völlig verschieden: dem allgemeinen Publikum sind – wie den frühen Mahler-Freunden und -Anhängern seiner Kunst – die „Jubelfinales“ keineswegs suspekt. Der Jubel nach den Finales gerade der Zweiten und der Siebenten in den Konzertsälen beweisen das. Es scheint, daß genau solche Momente auf ein unbewältigtes Problem wissenschaftlicher Arbeit im Kreuzungsbereich von gesellschaftlich-politischer Überzeugung, historischem Verstehen und aktueller Aneignung, ästhetischer Erfahrung und analysierender Interpretation hinweisen, die es einmal – vielleicht gerade anhand von Mahler – zu bedenken lohnt. Allerdings muß der Rezensent relativierend eingestehen, daß auch er – wie Adorno es S. 179 formuliert und bekennt – an der *Zweiten Sinfonie* „Mahler lieben lernte“ – in sein melancholisches Urteil über deren Finale fließt so auch der Reflex der eigenen Biographie mit ein. Andererseits ist es vielleicht nicht ganz unnützlich, darauf hinzuweisen, daß Adornos richtiges Wort über Mahler: seine „Gefahr“ sei „sein Rettendes“, dialektisch unausgesprochen (aber mitgedacht) bezogen ist auf Hölderlins ursprüngliche Formulierung. Sie lautet bekanntlich „Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch“.

Sponheuers Arbeit ist eine Kieler Dissertation

von 1976, was man in dem wahrhaft dissertationsgezeugten Anmerkungsapparat und den Ziffernabstufungen der Kapitel à la Wittgenstein noch bemerkt. Aber sie ist – das sollte gezeigt werden – mehr als eine übliche Dissertation: ein höchst vorzüglicher Beitrag zur gegenwärtigen Mahlerforschung.

(Mai 1984)

Reinhold Brinkmann

ARNFRIED EDLER: Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert. Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag 1982. 447 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXIII.)

Gegenstand der Betrachtung vorliegender Untersuchung, bei der es sich um die überarbeitete und erweiterte Fassung einer Kieler Habilitationsschrift von 1978 handelt, ist ausschließlich der evangelische Organist, zeitlich eingegrenzt, wie im Titel angegeben. Da bislang auf keine geographische Einheitsbezeichnung zurückgegriffen werden konnte, hat der Verfasser den erst durch die Vereinigung der regionalen Landeskirchen geschaffenen Terminus „nordelbisch“ aufgenommen. Die an die besagte Landschaft angrenzenden Hansestädte Hamburg und Lübeck werden vergleichend in die Darstellung einbezogen. Diese geht zurück auf das Forschungsunternehmen *Quellen und Studien zur Musikgeschichte Schleswig-Holsteins*, das vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel 1971 begonnen wurde.

Die Arbeit gliedert sich in drei Hauptabschnitte. Sie untersucht die Stellung des Organisten in der sozialen Struktur, das funktionale Handeln des Organisten und schließlich den Organisten als Komponisten. Das Material der Fakten bildet den Ausgangspunkt. So tragen einschlägige Quellen aus kirchlichen, staatlichen und kommunalen Archiven zur Erhellung mancher bislang noch im Dunklen gelegener Geschehnisse und Personen bei. Der Verfasser will seine Arbeit nicht als Beitrag zur Musiksoziologie verstanden wissen. Ihr Ansatz liege „vielmehr durchaus im Bereich allgemeiner Musikgeschichte, als deren Bestandteil und Erweiterung die musikalische Sozialgeschichte nicht nur durch eine lange Tradition ausgewiesen ist, sondern der sie ihrerseits bedeutsame Impulse vermittelt“ habe. Studien

über Teilstrukturen als Ausgangsbasis zu umfassenderen Darstellungen seien trotzdem anzustreben. Als Vorarbeiten zur musikalischen Berufsgeschichte im Nordelbe-Gebiet gab es vordem nur Stadtmusikgeschichten, Biographien und sachbezogene und lokalhistorische Einzelstudien. Die Einordnung des Organisten in kommunale Gesellschaftsstrukturen, die Beschreibung seiner Rechte und Pflichten, die Beziehung zu anderen Bevölkerungsgruppen und der Rahmen des funktionalen Handelns, all dies wird hier nicht in einer Epochengliederung, sondern im schematischen Zeitablauf nach Jahrhunderten aufgezeigt.

Die musikalischen Aufgaben eines Organisten im Reformationsjahrhundert waren noch recht bescheiden. Enge Verbindungen bestanden zu den Instrumentalmusikern und zur Kirchendienerschaft. Die Höhe des Einkommens lag insgesamt wesentlich oberhalb derjenigen selbständiger Handwerksmeister. Häuserbesitz war keine Seltenheit. Hier läßt sich übrigens eine Parallele zu den an protestantischen Kirchen süddeutscher Reichsstädte wirkenden Organisten ziehen. Einen hohen Rang nimmt die Orgel im 17. Jahrhundert ein. Der Organist wird zum Vermittler der „modernen“ Elemente in der Musik: „des monodischen Prinzips, des konzertierenden Stils und des allmählich vom Kontrapunkt sich ablösenden harmonisch-akkordischen Denkens“ (S. 54). Eine Besonderheit bildete das Konkurrenzverhältnis zwischen Kantor und Organist, das sich im nordelbischen Bereich als individuell-personeller Natur erweist. Das Organistenamt ist auch in jener Zeit vielfach noch mit anderen Tätigkeiten verbunden gewesen, etwa mit kirchlichem Verwaltungsdienst oder Schuldienst – auch hier wieder die Parallele zu Süddeutschland! –, insbesondere in kleinen Orten und Dörfern. Für das 18. Jahrhundert schildert der Verfasser die Situation der Organisten an Höfen und in den Hansestädten, den sozialen Abstieg in mittlere und kleinere Verhältnisse, materielle Lage und Verbindung des Amtes mit anderen Tätigkeiten. Es schließen sich die Darstellung „Der Organist als Konzertvirtuose“ (Abbé Vogler beispielsweise), ein Abriß über das Wirken des Organisten im öffentlichen Musikleben, und über den Organisten als Schullehrer an, wobei auch wieder die Ideologie der Ämterverbindung auftritt.

Das funktionale Handeln des Organisten wird im 16. Jahrhundert durch Kirchenordnungen und gottesdienstliche Formulare, im 19. Jahrhundert durch die Auseinandersetzungen um das gottes-

dienstliche Orgelspiel geprägt. Ein wichtiger Abschnitt ist dem Organisten als Komponisten gewidmet, der Untersuchung eines Musikerstandes auf die geistigen und sozialen Bedingungen seiner musikalischen Produktivität hin. Die Werkauswahl zieht nicht nur Orgelkompositionen in Betracht, sondern auch musikalische Gattungen, „die zu verschiedenen Zeiten in unterschiedlicher Weise für die kompositorische Tätigkeit der Organisten bedeutungsvoll geworden sind“ (S. 224), wie Lieder, Geistliche Konzerte, aber auch eine Musik fürs Gymnasium (von Joh. Wilhelm Cornelius von Königsłow), instrumentale Kammermusik, Klaviermusik (Sonaten, Konzerte), Kompositionen für das Chorgesangswesen und Orchesterkompositionen. Die umfangreiche, weit ausgreifende Darstellung Edlers wird vervollständigt durch einen Anhang gedruckter Archivquellen, durch 43 Seiten Notentext und die unerläßlichen Personen- und Ortsregister, die trotz der sehr übersichtlichen Gliederung des Stoffes den Band erst richtig aufschlüsseln. (Mai 1983)

Raimund W. Sterl

ULRICH KURTH: Aus der Neuen Welt. Untersuchungen zur Rezeption afro-amerikanischer Musik in europäischer Kunstmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Göppingen: Kümmerle 1982. 398 S. (= Göppinger Akademische Beiträge CXVI.)

Mit dieser Dissertation (Kiel 1981) wird ein fundiertes opus maximum vorgelegt, dessen zentrales Anliegen, angesichts des noch weitgehend unbewältigten Komplexes weltweiter und vielschichtiger Rezeption schwarz-amerikanischer Musik aus den USA, aus Lateinamerika und aus der Karibik, deren kompositorische Rezeption ist. Dem Verfasser geht es dabei nicht eigentlich um die Ermittlung bislang unbekannter Dokumente, doch hat er mit so großer Umsicht recherchiert, daß dem nichtspezialisierten Leser kaum bewußt werden dürfte, es „nur“ mit einer analytisch-interpretatorischen Arbeit zu tun zu haben.

Disposition: In grundierender Absicht werden (a) in der Nachfolge Theodor W. Adornos – und mit Sympathien für Hanns Eisler und Kurt Weill – rezeptionsästhetische Überlegungen angestellt (die Zofia Lissa und Hans Heinrich Eggebrecht aussparen); wird (b) über die allgemeine Rezeption von afro-amerikanischer Musik und Jazz referiert, allerdings eingeschränkt auf den

deutschsprachigen Raum (eine Diskrepanz zur international konzipierten Untersuchung der kompositorischen Rezeption); erfährt (c) die schwarz-amerikanische Musik eine charakterisierende Darstellung, soweit dies für die Behandlung der Rezeptionsfrage nötig ist. Die eigentliche Thematik wird in zwei umfangreichen, komponistenorientierten Durchgängen aufgearbeitet, nämlich für das 19. Jahrhundert (Louis Moreau Gottschalk, Antonín Dvořák, Frederick Delius, auch Claude Debussy) und für die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts (Erik Satie, Igor Strawinsky, Darius Milhaud).

Die vom Verfasser gewählte Methode, rezipierte Musik und rezipierende Komposition jeweils in ihren Kategorien zu untersuchen, dabei von empirisch-analytischen Verfahren auszugehen, bei ihnen jedoch nicht stehenzubleiben, sondern nach den Rezeptionsmotiven und der Funktion der rezipierten Musik in ihrem neuen Kontext zu fragen – diese Methode überzeugt und erweist sich als sehr ergiebig. Freilich wird der Evidenzcharakter „gesellschaftlicher Dechiffrierung“ strapaziert, wohingegen die Analysen des Notentextes immer handwerklich sauber gearbeitet sind.

Die Kriterien für die Auswahl der sieben Komponisten lassen sich nicht recht plausibel machen, wiewohl jedes Beispiel für sich überzeugt. (NB: Warum wurden nicht auch Anlehnungen an „authentische“ Vorlagen – Stephen Foster – berücksichtigt, d. h. *Le Banjo* von Gottschalk und *Old Folks at Home* von Dvořák?) Die Auswahl läßt zwar die historische und individuelle Vielfalt kompositorischer Rezeption sichtbar werden, führt aber zu keinem geschlossenem Rezeptionsfeld (etwa „Frühgeschichte“ oder „Frankreich“ oder „Ragtime“ o. ä.). Auch wäre weniger sicherlich mehr gewesen, d. h. der Eklektizismus provoziert mancherlei Schwierigkeiten, weil er so unterschiedliche Phänomene erschließen muß wie Virtuosität (Gottschalk), Symphonik und Kammermusik des 19. Jahrhunderts (Dvořák), die Oper nach Wagner (Delius), das impressionistische Klavierstück (Debussy) oder Komponieren zwischen Elfenbeinturm und Alltag (Satie). Zugegeben, diese Schwierigkeiten sind auf bemerkenswerte Weise bewältigt worden – aber nur mit einiger Not, wofür 400 Seiten einstehen.

Gut vertraut ist der Verfasser mit der neueren europäischen Musiktradition und ihrem Kategoriengerüst, und ebenso mühelos bewegt er sich

auf dem ganz anders gearteten amerikanischen Terrain. (Einige Defizite sind für den Gang der Untersuchungen unerheblich: Die neuere Bluesforschung, die die Kenntnis des Gegenstands in den 70er Jahren revolutioniert hat, scheint kaum bekannt zu sein, und gegenüber der Ragtime-Literatur, die Solidität vortäuscht, um einen Sumpf zu kaschieren, fehlt kritische Distanz.) Die Bibliographie indiziert mit 252 Titeln die Belesenheit des Verfassers, gleichwohl sind ihm einige zentrale Publikationen entgangen: die früheste Dissertation zur Jazz-Rezeption (Jan Sypniewski alias Slawe); eine materialreiche Neuerscheinung zu Ausbreitung und Rezeption des Jazz (Chris Goddard); die kritische Summe des derzeitigen Wissens über das Negro Spiritual und verwandte Idiome (Dena J. Epstein); die einzige interpretatorische und zugleich mit neuen Materialien überraschende Studie über Adornos Verhältnis zum Jazz (Wolfgang Sandner).

In der sprachlichen Artikulation durchweg konsequent und über weite Strecken souverän, ist die Diktion häufig von saloppen und normverletzenden Wendungen durchsetzt („Schreiber“, „Texter“, „Poeten“, „Opera“ für Kompositionen bzw. Werke, „eurozentristisch“, „Artifizialisierung“, „diasthematisch“, „Paradigma“ als Pluralendung; Anm. 121 fehlt). Einem gewissen Bekenntnisdrang und dem Hang zur Selbstdarstellung (beispielsweise mit einem unnötigen Selbstporträt) korrespondiert leichte Redundanz. Trotz aller Einschränkungen, die nie die Substanz gefährden, ist dies eine wichtige Veröffentlichung, eine Arbeit, an der in Zukunft die auf die American Black Music gerichtete Rezeptionsforschung nicht vorbeigehen kann.

(März 1983)

Jürgen Hunkemöller

GRETEL SCHWÖRER: Die Mundorgel bei den LA' HU_ in Nord-Thailand. Bauweise, Funktion und Musik. Teil I: Darstellung, Teil II: Transkriptionen. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1982. II, 253 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie, Band 10.)

Die vorliegende Arbeit beruht auf einem rund zweijährigen Aufenthalt der Autorin in Thailand und wählt aus dem hierbei gesammelten Material die Mundorgel [n ɔ] und deren Musik für eine genauere Untersuchung aus. Nach allgemeinen ethnographischen Angaben als Voraussetzung für die Behandlung des Instruments in seinem

kulturellen Kontext werden Bau- und Spielweise des einen Flaschenkürbis als Windkammer und fünf Röhren mit Bambuslamellen besitzenden Typs behandelt, wobei der Unterschied der drei bei den Lahu Sheleh verwendeten Instrumentenarten (beträchtliche Größe, Aufsätze, unterschiedliche Stimmung) zu dem bei den anderen drei Lahu Gruppen heimischen Typ (insgesamt kleiner, gleiche Stimmung der drei Größen) entsprechend herausgestellt wird.

Daß bei der anschließenden Analyse von 79 in Transkription vorgelegten ein- bis vierstimmigen Musikproben nicht die letzte Tiefe erreicht wird, ist angesichts der sicher mit erheblichem Zeitaufwand verbundenen, offenbar ohne technische Hilfen vorgenommenen Übertragung entschuldigbar, um so mehr, als die Verfolgung verschiedener Aspekte (insbesondere Art und Verlauf der Zusammenklänge, Rhythmik) den Einsatz klanganalytischer Techniken erforderte und die Beschreibung wertvolle Hinweise für eine bislang m. W. noch nicht vorliegende Akustik der Mundorgel (angerissen bei Emile Leipp und Trân van Khê, in: *Bull. GAM.* 44, 1969) liefert. Ferner wird Stellenwert und Einsatz des ursprünglich wahrscheinlich dem rituellen Gebrauch vorbehaltenen Instruments ausführlich behandelt und bedeutet insbesondere die Entdeckung einer „Mundorgel-Sprache“ bei den Lahu und deren trotz großer Schwierigkeiten versuchten Entschlüsselung einen wesentlichen Beitrag zum Wissensbestand der Ethnomusikologie. Die Autorin vermutet, daß es dabei zusätzlich zur Abstimmung der Tonhöhen auf die tonalen Akzente der Sprache wesentlich auf „die Formanten der einzelnen Pfeifenklänge“ ankommt. Tatsächlich fällt beim Anhören von Mundorgelproben der Lahu, wie sie von Ruriko Uchida (Victor SJ-1010-2, Tokyo 1980) mitgeteilt wurden, die starke mit der Tonhöhe wechselnde Vokalität der einzelnen Mundorgeltöne auf.

(Mai 1983)

Franz Fördermayr

Das Erbe deutscher Musik, hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Band 87, Abteilung Mittelalter Band 24. Graduale Pataviense (Wien 1511). Faksimile, hrsg. von Christian VÄTERLEIN. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1982. VI S. + 296 fol. + 14 S.

In seinem zweiseitigen Vorwort schreibt der Herausgeber: „Dem Musikhistoriker kann die

Kenntnis der ‚Vorlage‘ für einen mehrstimmigen Satz . . . wichtige Hinweise auf die Kompositionstechnik geben; aus Text- und Melodievarianten lassen sich Schlüsse zur Datierung und Lokalisierung ziehen. In diesem wohlverstandenen(?) hilfswissenschaftlichen Sinne erweist sich für das späte 15. und frühe 16. Jahrhundert gerade das Passauer Graduale als besonders bedeutsam. In seinem Geltungsbereich lagen Hauptzentren europäischer Musikausübung um 1500 . . .“ Aber er hat selber beobachtet, daß die hier vorgelegte Faksimile-Ausgabe den Zweck nicht recht erfüllt, den er sich gedacht hat. „Bei der Analyse der in Wien von Ludwig Senfl komponierten Teile des ‚Opus musicum‘ wird die Frage nach einem möglichen Wiener Sonder-Ritus, vielleicht nur für die kaiserliche Kapelle, jedoch unüberhörbar. Der Vergleich der *cantus firmi* bei Senfl mit den entsprechenden Melodien des Passauer Graduales zeigt Abweichungen . . .“ Aber Väterlein verhält sich: Melodieabweichungen sind keine „Sonder-Riten“; er würde in den Choralbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts unzählige Sonder-Riten finden. Vor der „Regensburger Ausgabe“ (1871 ff.) hat es keine einheitliche Melodiefassung des Gregorianischen Gesangs gegeben, in den Büchern nicht und folglich auch in der Vorstellung der Komponisten nicht. Die Varianten in der Choralüberlieferung des 15. und 16. Jahrhunderts sind fast gänzlich unerforscht, daher fehlen selbst die Kriterien zu ihrer Einschätzung. Es ist die Frage, ob und wieweit die Varianten beispielsweise regionale Überlieferungstraditionen oder nur die Abhängigkeit von der je gewählten Vorlage, unter Umständen auch einem weit entfernt entstandenen Druck, und die Sorgfalt bei der Kopie dieser Vorlage bezeugen. Christian Väterlein hätte dieses Problem anhand seiner Quelle bequem studieren können, da – was ihm offenbar entgangen ist – die Faksimileausgabe eines Graduale gerade aus der Region, die er mit seiner Ausgabe dokumentieren will, bereits vorliegt: die 1974 als Band 19 der *Paléographie musicale* erschienene Ausgabe der vermutlich aus Klosterneuburg stammenden Handschrift 807 der Universitätsbibliothek Graz. Und hätte er dann noch einen vergleichenden Blick in Peter Wagners Ausgabe des Leipziger St. Thomas-Graduale in *PÄM* VI/VII geworfen, dann hätte er eine Vorstellung von der Variationsbreite der *cantus firmi* im „Deutschen Choralidialekt“ gewonnen.

Der „Musikhistoriker“, den Väterlein in dem

eingangs zitierten Satz seines Vorworts anspricht, ist offenbar so weit spezialisiert, daß er nur weiße Mensuralnotation lesen kann. „Für die Auflösung der heute ungebräuchlichen deutschen Choralnotation“ stellt ihm Väterlein in einer Tabelle „die wichtigsten Zeichen der Hufnagel- und der Quadratnotation gegenüber“. Nun ist aber „deutsche Choralnotation“ und „Hufnagelnotation“ nicht das gleiche. Väterlein führt in seiner Tabelle zuerst das Punctum und dann die caudierte Virga an. Die kommt jedoch in dem Druck, den er herausgibt, gar nicht in Einzelstellung vor, und eben dadurch unterscheidet sich die „Metzer“-Notation dieses Drucks und der Quellen aus dem Südosten des deutschen Sprachraums im allgemeinen von der „deutschen“ Choralnotation! Der Flexa oder Clivis in der Quadratnotation entspricht in der Metzger-Notation dieses Drucks nicht das Zeichen, das Väterlein angibt, sondern es werden verschiedene Zeichen dafür gebraucht. Und so weiter: Väterlein hat für seine Tabelle offenbar das Notationssystem der *Editio Vaticana* adaptiert und nicht bemerkt, daß die Notation seiner Tabelle mit der Quelle gar nicht übereinstimmt!

Dankenswerterweise hat Väterlein dem Faksimile außer dem Vorwort immerhin einen „Index alphabeticus“ beigegeben. Mit ein wenig Aufmerksamkeit oder auch bloß durch einen Blick in den *Liber usualis* hätte er aber feststellen können, daß beispielsweise *Quia eduxi te* keine Antiphon, sondern eine Strophe der Improperien, und daß *In huius igitur noctis* ebenso wie anderes unter „Varia“ Verzeichnetes ein Teil des *Exsultet* ist.

Ist Band 24 der Abteilung Mittelalter im *Erbe deutscher Musik* ein Dokument des Verhältnisses der deutschen Musikwissenschaft zu ihrer Mittelalterforschung?

(April 1983)

Helmut Hucke

Leonhard Lechner Werke Band 6: Sacrarum Cantionum quinque et sex vocum. Liber secundus 1581. Hrsg. von Konrad AMELN. Kassel–Basel–London: Bärenreiter (1982). 176 S.

Etwas mehr als ein Vierteljahrhundert liegt zwischen dem Erscheinen der Neuausgabe von Leonhard Lechners erstem und zweitem Motetenbuch, den *Motectae sacrae* von 1575 und dem hier zu besprechenden *Sacrarum Cantionum . . . Liber secundus* (1581), welchem die drei von

Lechner selbst stammenden Motetten aus den von ihm redigierten *Harmoniae miscellae* (= RISM 1583²) als Anhang beigelegt sind. Dem Forscher, der am Werk des großen Lasso-Schülers Anteil nahm, ebenso aber auch dem Praktiker, der Lechners Musik wieder zu lebendigem Erklingen bringen wollte, mag die Zeit, die zwischen dem Erscheinen der genannten zwei Motettenbände liegt, oft lang geworden sein. Doch hat die große zeitliche Distanz auch ihre positive Seite: miteinander verglichen, bilden beide Bände nun auch Dokumente eines Abschnitts der Geschichte der Musikgeschichtsschreibung. Was in das Vorwort der Ausgabe von Lechners zweitem Motettenbuch eingegangen ist, sind im besonderen die Ergebnisse der von Heinrich Weber 1961 zu Hamburg vorgelegten Dissertation: eines Werkes, welches Lechners lateinische Motetten „von früherer Verfälschung befreit“ hat. Erwähnen wir hier nur die wichtigsten Folgen, die Webers Untersuchungen gezeigt haben. Fanden wir in der Ausgabe der *Motectae sacrae* noch eine Tonarten-Nomenklatur verwendet, die einer allenfalls dem späten 17., wenn nicht gar erst dem 18. Jahrhundert entstammenden „On-dit-Tradition“ verpflichtet ist, so erscheinen in dem jetzt vorgelegten zweiten Motettenbuch Lechners die Tonarten der einzelnen Werke – mit Ausnahme zweier Stücke – gemäß jener Art bezeichnet, von der uns unter anderem auch Lechner selbst Zeugnis gibt. (Siehe seinen in *AfMw* X, 1953, S. 210ff., abgedruckten Brief.) Das heißt: es werden jetzt, nach Webers Vorbild, Authentik und Plagale jeweils unterschieden. Und war im Vorwort des 1956 erschienenen Bandes (S. XII) noch von einer „oft spröde erscheinende[n] Zurückhaltung im Ausdruck“ die Rede, so wird nun – wiederum mit Berufung auf Weber – ausgesagt, daß Lechner „auf dem Gebiete bildhafter Textausdeutung . . . über eine Mannigfaltigkeit der Erfindung [verfügt], die in seiner Zeit ohne Beispiel ist“ (S. VIII).

Betrachten wir den Inhalt des *Sacrarum Canticorum* . . . *Liber secundus* im Detail, so tritt auch hier, gleich wie in dem Motettendruck von 1575, die Anordnung der einzelnen Werkgruppen gemäß der numerischen Reihenfolge der acht traditionellen Modi, obschon nicht immer lückenlos und streng gewahrt, zutage. So durchbrechen die Motetten Nr. 15 und 18 dieses Anordnungsprinzip, und die Motette Nr. 24 steht, als einziges Werk zu acht Stimmen, auch modal für sich

allein. Ungenannt bleibt vom Herausgeber die Tonart der Motetten Nr. 5 und 9; offenbar gemäß der Aussage Webers (S. 144 seiner Dissertation), daß bei Werken „ad aequales“ – also mit nicht-oktavidentischem Ambitus von Sopran und Tenor – nicht zu erkennen sei, ob ein authentischer oder ein plagaler Modus vorliege. Authentische und plagale Modi sind indessen auch bei solchen Werken unterschieden worden – so z. B. in einem alle acht Modi umfassenden Messenzyklus „a voci pari“ von Giovan Matteo Asola –, und das Prinzip, nach welchem diese Unterscheidung vorgenommen worden ist, läßt sich auch hier wiederum erkennbar machen (s. hierzu den Beitrag des Unterzeichneten in: *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 230ff.). Ohne nochmals auf Einzelheiten einzugehen, sei deshalb ergänzend ausgesagt, daß die Motette Nr. 5 von Lechners zweitem Motettenbuch dem auf g transponierten 2. Modus zugehört. Doch bieten die Anfangsworte des Textes – „Si pietas, si sancta fides“ – dem Meister die Gelegenheit, zunächst einen auf a-mi fundierten Modus vorzuspiegeln und erst zum Schluß des Textabschnittes „sancta fides“ den „eigentlich gemeinten“ Modus einzuführen. (Parallelstellen zu beiden Verfahrensweisen bei Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 260ff. und 346f.) Lechners Motette Nr. 5 ordnet sich somit der Gruppe fünfstimmiger im 2. Modus komponierter Werke bruchlos ein.

Schwieriger ist die modale Bestimmung der Motette Nr. 9, da schon bei normal disponierten Werken des 16. Jahrhunderts sich der 3. und der 4. Modus kaum mehr unterscheiden (eine Tatsache, die uns wiederum auch von Lechner selbst bezeugt wird). Ein ganz sicheres Urteil, ob die Motette Nr. 9 dem 3. oder dem 4. Modus zugehört, soll deshalb nicht geäußert werden; vielleicht spricht die tiefe Lage des Quintus und Bassus (welch letztgenannte Stimme zweimal bis D hinabsteigt) eher für einen 4. Modus, in welchem Fall das Werk, als letztes der fünfstimmigen „mi-Gruppe“, ebenfalls am „richtigen“ Platz angebracht erschiene. Ergänzend mitgeteilt seien auch noch die – bereits von Weber eruierten – Modi der drei Anhangs-Motetten: es sind der 8., der 1. und wiederum der 8. Modus. Hingewiesen sei ferner – über die Aussagen Webers hinaus – darauf, daß die Motetten Nr. 3, 6 und 19 sowie die Anhangs-Motetten Nr. 1 und 3 in Maternus Beringers *Musicae* . . . *erster und*

anderer Theil (Nürnberg 1610) als Modus-Beispiele erwähnt werden; dazu die Motette Nr. 6 auch in Johannes Nucius' *Musices poeticae . . . praeceptiones* (Neisse 1613): dies alles Zeugnisse sowohl für Lechners Nachruhm als auch dafür, daß die Unterscheidung von Authenti und Plagales noch dem frühen 17. Jahrhundert eine selbstverständliche Realität bedeutet hat.

Die vom Herausgeber gewählte Editions-methode ist in ihren großen Zügen durch die allgemeinen, bereits in den früheren Bänden der Ausgabe befolgten Richtlinien bestimmt. Abweichend vom ersten Motettenband sind jetzt jedoch die originalen Notenwerte beibehalten und die Mensurstriche nach Brevis-Einheiten gesetzt worden. Dieses Verfahren ist der Eigenart der in vorliegendem Band publizierten Werke durchaus angemessen; eine Verkürzung der Notenwerte auf die Hälfte hätte an vielen Stellen zu einem Notenbild geführt, das beim Leser und Sänger die Vorstellung übermäßiger Geschwindigkeit hätte hervorrufen können. Begrüßenswert ist ferner, daß der Herausgeber auf eigenmächtige Transpositionen verzichtet und das Erkennen der jeweiligen Tonart hierdurch nicht erschwert hat. Auf das gehaltvolle, die einschlägige Literatur kritisch würdigende Vorwort, auf die detaillierten Textnachweise und den sorgfältig gearbeiteten Kritischen Bericht sei ebenfalls mit Lob verwiesen.

Einwände zu erheben wären allenfalls im Hinblick auf zwei Punkte. Zunächst dagegen, daß – einem schon bei Weber zu rügenden terminologischen Mißbrauch zufolge – die auf *f* (mit *b-molle*!) fundierten Werke als „lydisch“ bzw. „hypolydisch“ bezeichnet erscheinen. Gerade das für Glarean so wichtige, ja ausschlaggebende Kennzeichen des echten Lydius und Hypolydius – die Fundierung zwar auf *f*, aber mit *b-durum* – bleibt hier unberücksichtigt. (Und überhaupt: Wäre es bei Lechner, der, wie sein Brief uns zeigt, kein Anhänger der Glareanischen Tonarten-theorie gewesen ist, nicht angemessener, sich der von ihm – Lechner – selbst gebrauchten altherkömmlichen Nomenklatur – 1., 2. usw. bis 8. Modus – zu bedienen?)

Der zweite Einwand betrifft die immer wieder zu beobachtende Unsicherheit des Herausgebers bei der Setzung von Akzidentien, besonders im Fall von „cadenze fuggite“. Man versetze sich doch einmal in die Lage des Sängers, der vor sich nur seine eigene Stimme in Noten aufgezeichnet hat: Die in ihrem Verlauf eintretenden Discan-

tus-Klauseln sind ihm von Jugend auf geläufig und schon beim ersten Anblick erkennbar; als Berufsmusiker – oder zumindest erfahrener Musikliebhaber – ist er überdies imstande, den mit diesen Klauseln zeitlich gleichen Verlauf der übrigen Stimmen mitzuhören. Ist nun bis zur Penultima der Klausel nichts geschehen, was eine akzidentelle Erhöhung unbedingt verhinderte, so wird er die Erhöhung vornehmen; ob die Kadenz dann so, wie bislang zu erwarten war, auch zu Ende geführt wird, oder ob der Komponist die Kadenz zum Schluß auf irgendeine Art „umgeht“ – dies ist im voraus nicht erkennbar. Umgekehrt wird der Sänger, wenn gerade die Discantus-Klausel von ihrem normalen Verlauf abweicht, wie dies z. B. auf den Seiten 21 und 155 unseres Bandes (Takt 52f. bzw. 39f.) der Fall ist, von einer Erhöhung der Penultima absehen.

Die soeben vorgebrachten Einwände beeinträchtigen indessen keineswegs das insgesamt positive Urteil, welches über diesen zweiten Band mit Motetten Lechners auszusprechen wir die Freude haben. Dem Musikhistoriker wie auch dem Chorleiter und Sänger ist mit dieser Ausgabe ein umfangreiches Repertoire von Werken höchsten Ranges wieder zugänglich gemacht worden; und dies in einer Art, die sowohl „philologisch“ als auch typographisch Lechners durchaus würdig ist.

(Juni 1983)

Bernhard Meier

The Symphony in Madrid. Seven Symphonies. FRANCISCO JAVIER MORENO (1748–1836), PABLO DEL MORAL (1765–1805), JUAN BALADO (?–1832), FELIPE DE MAYO (1789–?), JOSÉ NONÓ (1776–1845). Hrsg. von Jacqueline A. SHADKO. New York, London: Garland Publishing Inc. 1981. XXXI, 394 S. (*The Symphony 1720–1840. Series F Volume IV.*)

FERDINAND HEROLD. *Two Symphonies. No. 1 in C and No. 2 in D.* GEORGE ONSLOW. *Two Symphonies. Opus 41 and Opus 42.* Hrsg. von Boris SCHWARZ. New York, London: Garland Publishing Inc. 1981. XLVI, 292 S. (*The Symphony 1720–1840. Series D Volume IX.*)

Seven Symphonies from the Court of Oettingen-Wallerstein 1773–1795. Hrsg. von Sterling E. MURRAY. New York, London: Garland Publishing Inc. 1981. LX, 388 S. (*The Symphony 1720–1840. Series C Volume VI.*)

Eine gute Idee: Für ein wichtiges Gebiet der Musikgeschichte durch Heranziehen der Spezialisten und ihrer Materialsammlungen für Forschung und Praxis ohne großen Aufwand eine repräsentative Editionsreihe zu schaffen. In sechs Unterserien werden, nach Räumen geordnet, charakteristische Beispiele zur Entwicklung und Etablierung der Gattung Sinfonie in den verschiedenen Regionen gebracht. Der gesteckte Rahmen impliziert natürlich eine im Gewicht ungleichmäßige Ausgestaltung der Unterserien, da in den zentralen Regionen wie dem deutschsprachigen Raum sicher nicht die bedeutenden Meister vertreten sein werden, sondern eher die unbekannteren, während es in anderen Unterserien mangels Masse an Leistungen oder bereits vorhandenen Editionen vermutlich mehr oder weniger zu Gesamtdarstellungen kommen wird. Eine solche Unausgewogenheit muß aber in Kauf genommen werden, soll der geographische Rahmen, soweit Belege vorhanden sind, international sein.

Problematisch sind die personalen Zuordnungskriterien, die im Band *Madrid* gelten und hoffentlich nicht überall so angewendet werden. Hier scheint für die Berücksichtigung im bestimmten Rahmen allein die Herkunft eines Komponisten entscheidend zu sein, der Einfluß von aus dem Ausland kommenden und über lange Zeit am fremden Ort wirksamen Komponisten wird außer Acht gelassen. So bekommt man recht unbedeutende Werke geboten, die kaum den Eindruck entstehen lassen, daß die Hauptstadt Spaniens für die Entwicklung der Gattung eine Rolle spielte. Es fehlt, soll das Thema *Sinfonie in Madrid* voll ausgelotet werden, die zentrale Gestalt Boccherinis, vielleicht auch weiterer Italiener. Sie geben Spanien durchaus Gewicht für die Gattung.

Gerade im Fall des Madrider Bandes zeigt sich auch, daß der gattungsmäßige Rahmen mitunter wohl etwas zu schematisch genommen wird. Bei den meisten Sinfonien spürt man, daß man den Beiträgen, mit einer Ausnahme alle schon ins 19. Jahrhundert datiert, mit der Erfahrung der Gattungsgeschichte im zentralen Europa nicht adäquat beikommt. Offenbar sind in Madrid vom Theater ausgehende dramatische Konzepte ein wichtiger Ausgangspunkt, die mit dem Wesen der gleichzeitigen Sinfonie im Umkreis der Wiener Klassiker nichts zu tun haben. Auch die Herausgeberin läßt durchblicken, daß die Theaterouvertüre bei der einen oder anderen Sinfonie

den Hintergrund bildet. Hätte man da nicht auch einen Beleg aus diesem offenbar wichtigen Bereich mitliefern können?

Die einzige den (befangenen) Rezensenten wirklich ansprechende Sinfonie dieses Bandes von Felipe de Majo (geb. 1789), um 1815 angesetzt, der einzige bekannte Beitrag dieses Komponisten zur Gattung, ist übrigens ein Kukucksei, die Ouvertüre zu Gian Francesco de Maios *Artaserse* von 1762 (vgl. David Di Chiera, *The life and operas of G. F. de Maio*, Diss. Los Angeles 1962, S. 77).

In Frankreich haben wir es mit einer sehr umfangreichen Produktion einheimischer, aber wiederum auch aus dem Ausland kommender Sinfoniekomponisten zu tun, die eine sehr überlegte Auswahl erfordert, um das Bestimmende herauszuarbeiten. Warum hier Ferdinand Herold mit seinen beiden in der Ausbildungsphase in Italien komponierten Sinfonien herhalten muß, ist nicht recht einzusehen. Seine erste Sinfonie kam zu seinen Lebzeiten überhaupt nicht zur Aufführung, seine zweite lediglich an seinem damaligen Aufenthaltsort Neapel, ohne Folgen zu zeitigen. Weshalb braucht man diese beiden Belege, um sich ein Bild von der Sinfonie in Frankreich machen zu können? George Onslow darf freilich nicht fehlen. Hier fügen sich die Sinfonien bedeutungsmäßig durchaus in das Gesamtwerk ein, sie haben im In- und Ausland Beachtung gefunden, wurden zu Lebzeiten gedruckt. Ihre Neuveröffentlichung gewährt interessante Einblicke in die der Tradition verpflichtete sinfonische Szene in Frankreich zu einer Zeit, als Berlioz sich durchsetzte.

Der deutschsprachige Raum war im gegebenen zeitlichen Rahmen sicher die produktivste Region, auch in quantitativer Hinsicht. So nimmt es nicht wunder, daß schon ein so kleines Fürstentum wie Öttingen-Wallerstein einen eigenen Band bestreiten kann (natürlich kein „bayerisches“ Fürstentum, wie es S. XI und XXIV heißt). Die Beispiele sind durchaus eindrucksvoll. Kann das geographische Kriterium nun derart eng gezogen werden, so möchte man bei der notwendigen Auswahl freilich solche Sinfonien der berücksichtigten Komponisten vorgelegt bekommen, die mit hoher Wahrscheinlichkeit oder nachweislich tatsächlich für den betreffenden Fürstenhof geschrieben sind. Bei dem reichhaltigen Musikalienmaterial des Fürsten hätte diese Forderung ohne weiteres erfüllt werden können. Man hätte sich lediglich an den Harbur-

ger Bestand zu halten brauchen, um sicher zu gehen. So ist es bei der einen oder anderen Sinfonie, die nach Quellen aus anderen Bibliotheken ediert ist, doch fraglich, ob sie wirklich direkt mit dem Hof des Fürsten Öttingen-Wallerstein etwas zu tun hatte, zumal exakte Datierungen nicht immer möglich sind.

Die Textzuverlässigkeit scheint in allen drei Bänden durchwegs gut zu sein. Es werden brauchbare Handschriften oder Drucke als Grundlage genommen und durch Vergleich mit anderen wichtigen Quellen in ausreichendem Maß kritisch aufbereitet. Zusätze und Ergänzungen sind gekennzeichnet, so daß man in jedem Fall bis zur originalen Gestalt (der zugrundeliegenden Hauptquelle) vorstoßen kann. Die beigegebenen Abbildungen illustrieren knapp. Nützlich und immer sachkundig abgefaßt sind die straff gehaltenen Einführungen. Vollständige Incipitkataloge machen die Bände tatsächlich zum Handbuch für das Sinfonieschaffen der jeweils behandelten Komponisten.

Unterschiedlich ist der Eindruck, was die graphische Qualität der Partituren betrifft. Diese sind teils neue Abschriften oder Spartierungen der Bearbeiter oder von Helfern, teils Reprints alter Drucke. Mustergültiger Kalligraphie wie im Band Madrid steht im Band Öttingen-Wallerstein ein Ergebnis gegenüber, das doch im Rahmen einer im Handel vertriebenen Edition fragwürdig ist. Die vertikale Zuordnung ist nicht immer exakt genug, die Köpfe fallen ungleich aus, die Hilfslinien siedeln sich ziemlich ratlos im freien Raum an, so daß optisch auf den ersten Blick oft ganz andere Zusammenhänge suggeriert werden, als tatsächlich vorliegen (z. B. S. 4 / Takt 32, S. 16 / Takt 4).

Die Partituren von Onslow sind Reprints der Erstdrucke. Diese haben offensichtlich Querformat, da jede geradzahlige Akkolade der Neuedition ohne Schlüsselung ist. Ist dies nun im Originaldruck unproblematisch, da sich gegenüberliegende Verso- (mit Akkoladenbezeichnung) und Rectoseiten zu einem fortlaufenden horizontalen und so gut überschaubaren Band zusammenschließen, so bietet der Reprint mit der Unterbringung dieser beiden Seiten auf einer einzigen hochformatigen Seite ein sehr unbefriedigendes Ergebnis. Wäre es so schwierig gewesen, hier nachzuhelfen und jeder Akkolade ihre Bezeichnung zu geben? Außerdem ist mit dem Einzwängen des Querformats in hochformatige Seiten ein relativ starker Verkleinerungsfaktor verbunden,

der das Notenbild für Aufführungszwecke kaum noch geeignet macht. Aber auch für das Studium ergeben sich mitunter Probleme, wenn die Zeichen durch die Reduktion vor allem an den Rändern teilweise zu schlechter Lesbarkeit verschwimmen.

Die neue Reihe kommt einem echten Bedürfnis entgegen und erscheint hoffentlich rasch im geplanten Umfang. Der große Rahmen verlangt jedoch bei der Vielgestaltigkeit des zur Veröffentlichung vorgesehenen Materials ein sehr überlegtes Eingehen auf die besonderen Bedingungen in jedem einzelnen Fall, sowohl was den Inhalt als auch die in der Regel vorgegebene äußere Erscheinung betrifft.

(Februar 1983)

Helmut Hell

Diskussionen

Erwiderung auf die Rezension des Buches *Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin* von Dietrich Mast (vgl. *Mf* 37, 1984, S. 152f.).

Die Rezension von Hanns Steger mit teils falschen und teils unpassenden Zitaten zwingt mich zu der folgenden Erwiderung. Für den Rezensenten ist bereits der Titel *Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin* kritikwürdig, „weil er nicht verrät, auf welche Werke und auf welche Elemente der Musik sich seine Untersuchungen erstrecken“. Diese Forderung an einen Titel ist absurd und blieb auch bei Stegers Aufsatz *Grundzüge der musikalischen Prinzipien A. Skrjabins* unerfüllt. Es folgt die Behauptung, „daß der Leser mit Problemen aller Art überschüttet würde“, als ob die Abhandlung unsterblich von Problem zu Problem wechsle, ohne diese gründlich darzustellen. Es ist einfach unwahr, daß die Arbeit „durchweg das irrealer Ziel anstrebe, alle Ebenen dieser Musik gleichzeitig zu beleuchten“. Bei sprachlicher Darstellung kann es nur ein sinnvolles Hintereinander und niemals Gleichzeitigkeit geben. Ebenso falsch ist die Behauptung, daß verarbeitende und wiederholende Abschnitte und ihre Beziehungen untereinander „überspielt“ würden. Die Interpretation musikalischer Strukturen im Lichte der Skrjabinschen Philosophie geht nur auf die künstlerischen Absichten des Komponisten ein. „Mißinterpretation“, so der Vorwurf, muß nachgewiesen werden. Die Behauptung, Skrjabins Evolu-

tionsidee sei dilettantische Philosophie, beweist nichts. Steger behauptet ständig, ohne zu beweisen. Es ist kein Beweis, wenn er anführt, daß „namhafte Analytiker“ zu anderen Ergebnissen gelangen; große Kunst ist selten eindeutig. Falsch durch Simplifizierung ist auch die Feststellung, „der Verfasser leite alle thematischen und harmonischen Strukturen der 10. Sonate aus dem in Takt 1 exponierten Dreiklang ab (S. 281)“. Wo rhythmische Phänomene in bezug auf die Form nicht von vornherein verstanden werden können, werden sie entgegen der Behauptung Stegers besprochen (s. z. B. S. 21, 38ff., 41, 50, 100, 111, 136f., 168ff., 283ff.). Der Rezensent verwechselt später Formproportionen mit Zahlensymbolik! Der Vorwurf der Manipulation von Proportionen beruht auf ungenauem Lesen des Textes (S. 276) und des besprochenen Notentextes. „Sprachliche Monstren“, z. B. dreiteilige Begriffe, schuf Steger durch falsches Zitieren (S. 55) oder durch mangelnde Kenntnis der entsprechenden sprachlichen Regeln, die zu den falschen Zitaten aus einer Formtabelle (S. 113) führte. Ein aus dem Zusammenhang gerissenes Zitat soll „schwülstige Ausdrucksweise“ belegen. Die ausgesprochen sachliche Strukturbeschreibung (S. 61) wird dadurch schwer oder gar nicht verständlich. Zwei weitere Vorwürfe des Rezensenten zeigen nur, daß er für das Konzept einer umfassenden Strukturanalyse kein Verständnis aufbringt. Steger hält sich selbst für einen in das Werk Skrjabin „Eingeweihten“ und Skrjabin für einen philosophierenden Dilettanten. „Eingeweihten“ können Erkenntnisse kaum nahegebracht werden, damit hat Steger recht.

Dietrich Mast

Weitere Anmerkungen zur Zemlinsky-Renaissance.

Die *Anmerkungen zur gegenwärtigen Zemlinsky-Renaissance* von Stefan Bodo Würffel (Mf 37, 1984, S. 191ff.) enthalten eine Reihe von fragwürdigen Behauptungen, von denen leider nur einige im Rahmen eines kurzen Beitrags angesprochen werden können. Was eine „angemessene Rezeption“ (S. 206) eines Komponisten ist, möge dahingestellt bleiben, jedoch muß sie sich auf jeden Fall mit der Musik beschäftigen, und diese kommt in Würffels Beitrag eindeutig zu kurz. Fast gewinnt man den Eindruck, Zemlinsky sei ein Schriftsteller gewesen, denn es ist hauptsächlich die Rede von den Texten, die er

vertont hat, ein Umstand, der den Autor zum Beispiel dazu verleitet, das Ende der *Florentinischen Tragödie* mit Teilen von Gedichten zu vergleichen, die mit diesem Werk überhaupt nichts zu tun haben (S. 201). Offensichtlich ist ihm jener Brief Zemlinskys an Alma Mahler unbekannt, in dem er ihr seine Auffassung dieses Werkes darstellt. Laut Zemlinsky schildert es das notwendige Opfer eines Menschenlebens zum Zwecke der Versöhnung zweier Eheleute, die sich auseinandergeliebt haben. Der Komponist hatte eine solche Tragödie in seiner eigenen Familie erlebt, als seine Schwester Mathilde ihren Mann verließ. Genau wie in der *Florentinischen Tragödie* wurde eine Ehe durch einen Tod gerettet, durch den Freitod des begabten Malers Richard Gerstl, der übrigens auch ein Bild von Zemlinsky hinterließ. Die Deutung des Komponisten widerspricht nicht nur dem Vorwurf der Perversität, der der Oper nach der Uraufführung gemacht wurde, sondern läßt sich auch von der musikdramatischen Gestaltung ablesen. Es ist in der Tat der betrogene Ehemann, der in dem Werk dominiert, und es ist die ihm durch die Musik verliehene Würde, die seinen Sieg einigermaßen plausibel erscheinen läßt.

Würffel läßt sich auch dazu verleiten, die Mahleranklänge der *Lyrischen Symphonie* herunterzuspielen (S. 192), obwohl der Komponist in Briefen an seinen Verleger Emil Hertzka davon sprach, und der mit ihm befreundete Rudolf Stefan Hoffmann in seinem Beitrag über das Werk für die *Musikblätter des Anbruch* absichtlich betonte, dies sei auch ein *Lied von der Erde*. Überhaupt müßte sich eine Deutung der *Lyrischen Symphonie* mehr mit der Musik auseinandersetzen, als es Würffel tut. Um nur ein Beispiel zu erwähnen: es spricht einiges dafür, daß der Satz „und sage deine letzten Worte in Schweigen“ sich u. a. auf die darauffolgende Zusammenführung der drei wohl wichtigsten Leitmotive bezieht, eine kontrapunktische Verflechtung, die mehr auszudrücken vermag, als Worte es können. (Es ist dies die Umkehrung der im vierten Satz gestellten Forderung „sag mir mit Worten, was du sangest“.) Wesentlich ist also die Art, in der sich Sprache und Musik bedingen; von einer sogenannten „Dialektik von Sprechen und Schweigen“ (S. 203) kann folglich nicht die Rede sein.

Mit dem Hinweis auf die Unzulänglichkeit primär textlich ausgerichteter Deutung will nicht gesagt werden, daß die Texte Zemlinskyscher

Kompositionen bedeutungslos sind; im Gegenteil. Um so verwunderlicher erscheint Würffels Ausklammerung von Zemlinskys vielleicht persönlichster Oper, *Der Zwerg*, jenes Werkes, das in beispielloser Art für den Konsum zurechtgeschneidert wurde. (Hier wäre seine Kritik an der Kulturindustrie tatsächlich angebracht.) Daß diese Oper unter einem Titel vermarktet wird, der nicht vom Komponisten stammt, ist vielleicht nicht weniger schwerwiegend als die ungeschickten sprachlichen Retuschen und musikalischen Striche, zu denen sich der Dirigent Gerd Albrecht und die Hamburger Dramaturgen verleiten ließen. Auch wenn ein deutscher Zemlinsky-Forscher, Horst Weber, diese Änderungen gutheißt, bleiben sie dennoch eine ästhetische Lüge. Die philosophische Untermauerung der kompositorischen Intentionen zu untersuchen, ist bei diesem Werk besonders wichtig, da der Librettist, Georg Klaren, parallel zur Oper eine umfassende Studie über Otto Weininger verfaßte, Aspekte von dessen pessimistischer Sexualphilosophie sich auch in der *Lyrischen Symphonie* widerspiegeln.

Es klingt einigermaßen plausibel, wenn Würffel behauptet, Zemlinsky und die Komponisten der Zweiten Wiener Schule seien dialektisch aufeinander bezogen. Aber was bedeutet das konkret? Gewiß gibt es eine ganze Reihe von Beziehungen zwischen dem Zemlinskyschen Œuvre und dem der anderen Mitglieder des Schönbergkreises. Um an dieser Stelle nur ein Beispiel unter vielen zu nennen: der *d*-moll-plus-gis-Akkord, den man in vielen Werken Zemlinskys wiederfindet, so z. B. im zweiten *Quartett*, in der *Lyrischen Symphonie* und in der *Florentinischen Tragödie*, stammt eindeutig von Schönberg. Darüberhinaus enthält das Quartett andere Schönberg-Zitate, die zum Teil auf das dem Werk zugrundeliegende geheime Programm hinweisen.

Um 1908 wurde Schönberg und Zemlinsky klar, daß sie verschiedene Stilrichtungen verfolgten, und nach dieser Zeit wäre der letztere stilistisch eher in der Nähe jener Komponisten einzuordnen, deren Erfolg er nachstrebte, aber leider nie erreichte. Um nur einige zu nennen: Richard Strauss, den er zeitlebens verehrte; Max von Schillings, dessen *Mona Lisa* offensichtlich ein Vorbild für die *Florentinische Tragödie* war und der bezeichnenderweise deren Uraufführung dirigierte; Franz Schreker, dessen *Die Gezeichneten* auf einer Idee Zemlinskys basiert und von

dem Zemlinsky vergebens ein Libretto über Selma Lagerlöfs *Herrn Arnes Schatz* verlangte; Erich Wolfgang Korngold, dem nach Schönberg wohl berühmtesten Zemlinsky-Schüler; und Eugen d'Albert, dessen *Die toten Augen* genauso wie *Der Zwerg* den fin-de-siècle Topos des häßlichen Mannes und der schönen Frau behandelte. Zemlinsky hat Werke all dieser Komponisten in Prag dirigiert.

Erweitert man das relevante musikalische Umfeld der Werke Zemlinskys auf diese Weise, so wirkt Würffels verstiegene Argumentation in bezug auf das Zemlinsky-Zitat in Bergs *Lyrischer Suite* um so unbegreiflicher: „so erschließt sie (d. h. Zemlinskys Musik, Anm. d. Verf.) ihre eigentliche Bedeutung doch erst in jener (d. h. Bergs Musik, Anm. d. Verf.), in der sie selber nachklingt und der sie zur Voraussetzung wurde“ (S. 206). (Es fällt dabei auf, daß Würffel nicht ein einziges Mal das von George Perle entdeckte geheime Programm zur *Lyrischen Suite* erwähnt!) Diese Behauptung hat letzten Endes ihren Ursprung im literarischen und weltanschaulichen Ansatz des Autors, denn, obwohl die Neue Musik sicherlich den Sinn für gewisse, Aspekte tonaler Musik geschärft hat, kann sie sie eindeutig nicht „erklären“. Dabei muß gesagt werden, daß Adornos Bemerkungen nicht immer den Kern treffen. Wenn Zemlinskys Begabung ihre Grenzen am Kontrapunkt hatte, warum sind seine Werke voll von kontrapunktischen Techniken? Ich erwähne u. a. das von Brahms geschätzte *Trio* op. 3 und dessen Verwendung der „entwickelnden Variation“. Und was bedeutet eigentlich „Selbstbescheidung“, außer Ablehnung von Atonalität und Zwölftontechnik, bei einem Komponisten, der Werke von der Länge des *Traumgörge* und des *Zweiten Quartetts* und von der Gefühlsbetontheit des *Zwergs* hinterließ? Und was „rückwärts gewandter Charakter“, wenn Zemlinsky im Grunde stets darauf erpicht war, sich stilistischen Neuerungen anzupassen? Sogar nach seiner Ankunft in Amerika bezeichnete er Anfang 1939 gegenüber der *New York Times* seine unvollendete Oper *König Kandaules* als „ultra-modern“.

Würffel versucht, den Adornoschen Formulierungen auszuweichen, indem er ein mit verbaler Kasuistik aufgebautes, unhaltbares Argument vorträgt. Damit will nicht gesagt werden, daß die von ihm heraufbeschworenen Beziehungen zur Zweiten Wiener Schule, die im Grunde schon Gemeinplätze der Zemlinsky-Forschung gewor-

den sind, nicht zählen. Jedoch gewöhnen sie an Relevanz im Kontext eines pluralistischeren und auf viel breiterer Basis aufgebauten Verständnisses für die gesamte Musikkultur jener Epoche und deren innere Dynamik. Mit anderen Worten, man darf Zemlinsky auch genießen, ohne seine Musik notwendigerweise durch die Ohren der Zweiten Wiener Schule zu hören. Wenn er überhaupt in Schutz genommen werden muß, dann höchstens gegen vermeintlich progressive Dramaturgen, die kompositorische Absichten mißachten und es tatsächlich zustande gebracht haben, einen vom Komponisten musikalisch positiv gestalteten chinesischen Kaiser in der Uniform eines SS-Generals auf der Bühne erscheinen zu lassen.

Alfred Clayton

Eingegangene Schriften

JOHANN SEBASTIAN BACH. Angenehmes Wiederau, freue dich in deinen Auen. Drama per Musica BWV 30a. Faksimile der autographen Partitur Hrsg. von Werner NEUMANN Leipzig. VEB Deutscher Verlag für Musik (1980). 10 S. und Faks. (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Band 16.)

JOHANN SEBASTIAN BACH. Das Wohltemperirte Clavier II. Facsimile of the autograph manuscript in the British Library Add. MS 35021 with an Introduction by Don FRANKLIN and Stephen DAW London. The British Library 1980. VII, 22 Bl. (British Library Music Facsimiles. I.)

JOHANN SEBASTIAN BACH. Orgelbüchlein. BWV 599-644. Faksimile der autographen Partitur. Hrsg. von Heinz-Harald LÖHLEIN. Kassel-Basel-London. Bärenreiter 1981. 181 S. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles XI.)

JOHANN SEBASTIAN BACH. Messe in h-moll BWV 232. Faksimile-Lichtdruck des Autographs mit einem Vorwort hrsg. von Alfred DÜRR. Kassel-Basel-London. Bärenreiter 1983. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe Handschriften-Faksimiles XII.)

Bach-Jahrbuch. Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF. 69. Jahrgang 1983. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1983) 136 S.

SAMUEL BAUD-BOVY: Essai sur la Chanson Populaire Grecque. Note liminaire de Fivos ANOY-ANAKIS. Nauplie: Fondation Ethnographique du Péloponnèse 1983. 123 S., 2 Kassetten.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: String Quartet Opus 59 No. I. Faksimile. Introduction by Alan TY-

SON. London: Scolar Press (1980). (VI) S., Faks. (Scolar Press Music Manuscripts in Facsimile. Volume I.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: String Quartet Opus 59 No. 2. Faksimile. Introduction by Alan TYSON. London: Scolar Press (1980). (VI) S., Faks. (Scolar Press Music Manuscripts in Facsimile. Volume II.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Violin sonata in G major, op. 30, no. 3. Facsimile of the autograph manuscript in the British Library Add. MS 37767 with an introduction by Alan TYSON. London: The British Library 1980. VIII, 20 Bl. (British Library Music Facsimiles. III.)

Zu Beethoven. Aufsätze und Annotationen. Hrsg. von Harry GOLDSCHMIDT Berlin: Verlag Neue Musik 1979. 243 S. (Sonderpublikation der Zeitschrift „Beiträge zur Musikwissenschaft“.)

Beiträge zur Bachforschung I. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR. Leipzig 1982. 96 S., Abb.

WOLFGANG BOETTICHER: Einführung in die musikalische Romantik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1983). 336 S., Abb., Notenbeisp. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 89.)

BERNHARD BRÜCHLE/DANIEL LIENHARD: Horn Bibliographie. Band III: Ergänzungen zu den Ausgaben von 1970 und 1975. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1983). 348 S.

VALENTINO BUCCHI. Fogli d'Album per Pianoforte 1957-1973. Roma. Associazione Musicale Valentino Bucchi. 17 S. (Periodico Bimestrale Anno III N. 6, Novembre-Dicembre 1983.)

Paolo Emilio CARAPEZZA / Fabio CARBONI / Giuseppe DONATO / Alberto GALLO / Nino PIRROTTA / Tom WALKER / Agostino ZIINO: Musica Popolare e Musica d'Arte nel Tardo Medioevo. Testo della I Giornata di Studi sulla Musica Medievale. Palermo, maggio 1981. S. 247-336 (Estratto della sezione Contributi di Schede Medievali n. 3, luglio-dicembre 1982.)

Catalogue des Partitions Musicales Editées en Belgique et Acquisées par la Bibliothèque Royale Albert Ier 1976-1980. Fascicule spécial de la Bibliographie de Belgique. Hrsg. von Bernard HUYS. Bruxelles: Bibliothèque Royale Albert Ier 1983. 109 S.

Chromatische Notation. Die Ergebnisse und Schlußfolgerungen der internationalen Umfrage durch die Fondation Chroma. Montreux: Edition Chroma (1983). 47 S.

MARIA P ECKHARDT / CORNELIA KNOTIK: Franz Liszt und sein Kreis in Briefen und Dokumenten aus den Beständen des Burgenländischen Landesmuseums. Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum 1983. 160 S., Abb. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland. Heft 66.)

Das Erfurter Enchiridion. Gedruckt in der Permentergassen zum Ferbfaß 1524 und der Ergänzungsdruk ETliche Christliche Gesenge vnd psalmen, wilche vor bey dem Enchiridion nicht gewest synd (Erfurt) 1525. Faksimiledruck mit einem Geleitwort hrsg. von Konrad AMELN. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1983. (Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XXXVI.)

JANE FRASIER. Women Composers. A Discography. Detroit. Information Coordinators 1983. 300 S. (Detroit Studies in Music Bibliography Number Fifty.)

ANDREA GABRIELI: Complete Madrigals 5-6. Madrigals of the Secondo libro a 5 (conclusion). Madrigals of the Terzo libro a 5. Other Madrigals a 5. Edited by A. Tillman MERRITT Madison: A-R Editions, Inc. (1983). XXIX, 203 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Volumes XLV and XLVI.)

ANDREA GABRIELI Complete Madrigals 9-10. Madrigals of the Secondo libro a 6. Other Madrigals a 6. Madrigals a 7 Edited by A. Tillmann MERRITT (1983). XXVII, 216 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Volumes XLIX and L.)

BALDASSARE GALUPPI Zwei Sonaten für Orchester Hrsg. von Reinhard WIESEND. Lottstetten/Waldshut. Albert J. Kunzelmann (1983). 16 S.

FRANCESCO GASPARINI Il Bajazet. Drama per Musica (Reggio 1719). Libretto von Agostino PIOVENE und Ippolito ZANELLI. Hrsg. von Martin RUHNKE. München: G. Henle Verlag 1981 XII, 255 S., 5 Abb. (Faks.). (Die Oper Band 3.)

HUGO GMEINDER Die Stimmung in Theorie und Praxis für Musiker und Musikfreunde. Neusäß: Selbstverlag Hugo Gmeinder (1983). 332 S.

Les Gravures Musicales dans l'illustration 1843-1899. Hrsg. von H. Robert COHEN. Québec Les Presses de l'Université Laval 1983. Band I: 1843-1863. 521 S., Band II: 1864-1899. 1162 S., Band III: L'Appareil critique. 173 S.

The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory. Preliminary edition by Jørgen RAASTED. Copenhagen: Erik Paludan-International Boghandel 1983. 99 S. (Université de Copenhague. Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin. Nr. 45.)

DON HARRÁN „Maniera“ e il Madrigale, una Raccolta di Poesie Musicali del Cinquecento. Firenze: Leo S. Olschki 1980. 123 S. (Biblioteca dell' „Archivum Romanicum“ Serie I, Volume 158.)

JOSEPH HAYDN Klaviersonate A-dur. Hob. XVI:26. Faksimile nach dem Autograph, im Besitz der Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. München: G. Henle Verlag 1982.

JOSEPH HAYDN Sinfonie D-dur Hob. I: 104. Faksimile der autographen Partitur aus dem Bestand der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. Hrsg. von Wolf-

gang GOLDHAN. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1983). 38 S.

JOSEPH HAYDN. Werke. Reihe XV Band 2: Konzerte für Klavier (Cembalo) und Orchester. Hrsg. von Horst WALTER und Bettina WACKERNAGEL. München: G. Henle Verlag 1983. XII, 200 S.

JOSEPH HAYDN Werke. Reihe XXV Band 7: Il Mondo Della Luna. Drama Giocoso. Erster Teilband. Libretto von Carlo Goldoni. Hrsg. von Günter THOMAS. München: G. Henle Verlag 1979. XII, 224 S.

JOSEPH HAYDN Werke. Reihe XXV Band 7: Il Mondo Della Luna. Drama Giocoso. Zweiter Teilband. Libretto von Carlo Goldoni. Hrsg. von Günter THOMAS. München: G. Henle Verlag 1981. S. 225-455.

JOSEPH HAYDN Werke. Reihe XXV Band 7: Il Mondo Della Luna. Drama Giocoso. Dritter Teilband. Libretto von Carlo Goldoni. Hrsg. von Günter THOMAS. München: G. Henle Verlag 1982. S. 457-660.

HANNS-WERNER HEISTER Jazz. Für die Sekundar- und Studienstufe. Kassel-Basel-London: Bärenreiter (1983). 120 S., Schallplatte mit Klangbeispielen (Musik aktuell. Analysen, Beispiele, Kommentare 5.)

LUTZ-WERNER HESSE. Studien zum Schaffen des Komponisten Ralph Vaughan Williams. Regensburg: Gustav Bosse Verlag (1983). 314 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 134.)

BIRGIT HEUSGEN Studien zu Gustav Mahlers Bearbeitung und Ergänzung von Carl Maria von Weber's Opernfragment „Die drei Pintos“ Regensburg: Gustav Bosse Verlag (1983). 152 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 133.)

LEOŠ JANÁČEK. Kritische Gesamtausgabe Reihe C/Band 1 Männerchöre I Hrsg. von Leos FALTUS und Petr OLIVA. Praha: Supraphon / Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1983. XXIII, 156 S.

CLAUDIA JESCHKE. Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bad Reichenhall: Comes Verlag (1983). 500 S.

LUISE JONAS: Das Augsburger Liederbuch. Die Musikhandschrift 2° Codex 142a der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Edition und Kommentar München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1983. I. Notenband 224 S. II. Textband 200 S. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 21.)

MANFRED JUNIUS: Die Tälas der Nordindischen Musik. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1983. 470 S., Abb., Notenbeisp. (NGOMA. Studien zur Volksmusik und außereuropäischen Kunstmusik. Band 5.)

WARREN KIRKENDALE. L'Opera in Musica prima del Peri. Le pastorali perdue di Laura Guidiccioni

ed Emilio de' Cavalieri. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1983. S. 366–395, Notenbeisp. Bildtafeln.

Leichte Solostücke alter Meister für Gitarre 1. Werke des 16. und 17. Jahrhunderts. Hrsg. von Ehrenhard SKIERA. Kassel Bärenreiter (1982). 15 S.

Mitteilungen der Internationalen Joseph Martin Kraus Gesellschaft, Hefte 1–3/1983–1984. Buchen: Internationale Joseph Martin Kraus Gesellschaft 1983.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II. Bühnenwerke. Werkgruppe 5. Band 12: Die Entführung aus dem Serail. Vorgelegt von Gerhard CROLL. Kassel–Basel–London. Bärenreiter 1982. XLIII, 446 S., Faks.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Messe c-moll KV 427 (417a). Faksimile der autographen Partitur vorgelegt von Karl-Heinz KÖHLER. Kassel–Basel–London. Bärenreiter 1983. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe Handschriften-Faksimiles IX.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V. Konzerte. Werkgruppe 14. Konzerte für ein oder mehrere Streich-, Blas- und Zupfinstrumente und Orchester Band 6: Konzert für Flöte und Harfe. Vorgelegt von Franz GIEGLING. Kassel–Basel–London Bärenreiter 1983. XII, 78 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie V Konzerte. Werkgruppe 14, Band 6: Konzert für Flöte und Harfe. Hrsg. von Franz GIEGLING. Kassel–Basel–London. Bärenreiter 1983. 8 S.

Musik in Afrika. 20 Beiträge zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen. Hrsg. von Artur SIMON. Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin Museum für Völkerkunde (1983). 432 S., Notenbeisp., Abb., Cassetten. (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin. Neue Folge 40. Abteilung Musikethnologie IV.)

New Mattheson Studies. Edited by George J BUELOW and Hans Joachim MARX. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1983). 495 S., Notenbeisp.

JACOB OBRECHT: Collected Works. Volume I: Missa Adieu mes amours, Missa Ave regina celorum. Edited by Barton HUDSON. Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (1983). XXXV, 69 S.

Organists of the City of London 1666–1850. A Record of one thousand Organists with an annotated Index by Donovan DAWE. Padstow, Cornwall. Donovan Arthur Dawe (1983). 178 S.

Polyphonic Music of the Fourteenth Century Volume XVI. English Music for Mass and Offices (I). Edited by Frank LI. HARRISON, Ernest H. SANDERS und Peter M. LEFFERTS. Les Remparts, Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre 1983. XV, 308 S.

Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Volume XX. French Secular Music. Ballads and Canons. Edited by Gordon K. GREENE. Les Remparts, Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre 1982. XII, 264 S.

HERMANN PREY: Premierenfieber. Aufgezeichnet von Robert D. ABRAHAM. München: Deutscher Taschenbuchverlag / Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag (1983). 370 S., 56 Abb.

Quellenstudien zur Musik der Renaissance II, hrsg. von Ludwig FINSCHER. II. Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit. Wiesbaden: In Kommission bei Otto Harrassowitz 1983. 268 S., Notenbeisp. (Wolfenbütteler Forschungen, Band 26.)

Revista Musical Chilena. Año XXXVII No. 159. Santiago de Chile Facultad de Artes, Universidad de Chile. Enero–Junio de 1983. 117 S.

WALTER SALMEN: Der Spielmann im Mittelalter Innsbruck. Edition Helbling (1983). 238 S. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 8.)

HELGA SCHAUERTE. Jehan Alain (1911–1940). Das Orgelwerk. Eine monographische Studie. Regensburg: Gustav Bosse Verlag (1983). 231 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 137.)

ERICH SCHENK: Mozart. Eine Biographie. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1983). 663 S.

FRANZ SCHUBERT: Piano sonata in G major, op. 78 (D. 894). Facsimile of the autograph manuscript in the British Library Add. MS 36738 with an introduction by Howard FERGUSON and a note on the paper of the manuscript by Alan TYSON. London: The British Library 1980. VIII, 17 Bl., 2 S. (British Library Music Facsimiles. II.)

Oscar Sonneck and American Music. Edited for the Sonneck Society by William LICHTENWANGER. Urbana–Chicago: University of Illinois Press (1983). 277 S., Abb. (Music in American Life.)

Studies in the performance of late mediaeval music. Edited by Stanley BOORMAN. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1983). 282 S., Abb., Notenbeisp.

NILS-GÖRAN SUNDIN: Musical Interpretation in Performance. Växjö: Mirage (1983). 96 S., Notenbeisp. (Excerpts from Musical Interpretation Research. Volumes 1–2.)

WOLFGANG SUPPAN: Blasmusik in Baden. Geschichte und Gegenwart einer traditionsreichen Blasmusiklandschaft. Freiburg im Breisgau: Musikverlag Fritz Schulz 1983. 704 S.

Temperaments for all 24 Keys: A Systems-Analysis. Hrsg. von Herbert A. KELLNER. Stuttgart: S. Hirzel Verlag 1982/83. S. 106–113. (Separatum aus Acustica 52. No. 2.)

HANS DIETER VOSS: Arthur Honegger: „Le Roi David“ Ein Beitrag zur Geschichte des Oratoriums im 20. Jahrhundert. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler 1983. 189 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Musikforschung. Band 11.)

HANS CHRISTOPH WORBS: Das Dampfkonzert. Musik und Musikleben des 19. Jahrhunderts in der Karikatur Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1982). 289 S.

Mitteilungen

Wir gratulieren.

Professor Dr. Rudolf STEPHAN, Berlin, am 3. April 1985 zum 60. Geburtstag,

Professor Dr. Reinhold HAMMERSTEIN, Heidelberg, am 9. April 1985, zum 70. Geburtstag.

*

Am 18. November 1984 feierte das Institut für Musikalische Volkskunde, Neuss, sein zwanzigjähriges Bestehen. Dem Gründer des Instituts, Professor Dr. Ernst KIUSLN wurde dabei anlässlich seines 75. Geburtstags eine Festschrift (*Musikalische Volkskunde – aktuell*) überreicht.

Die Universität Osnabrück, Fachgebiet Musik, hat vom 20. bis 22. Mai 1985 ein *Symposium Alban Berg* veranstaltet. Es referierten Hermann Danuser, Albrecht Dümling, Regina Busch, Peter Petersen, Jens-Malte Fischer, Walter Kambartel und Peter Starke über Bergs „Wozzeck“, *Schumann und Berg*, *Bildende Kunst der 20er und 30er Jahre*, *Bergs Lieder*, *Berg und Karl Kraus*, *Bergs Lyrische Suite*.

Die Gesellschaft für Musikpädagogik veranstaltet vom 20. bis 21. September 1985 in der Universität Münster/Westf. ein Symposium zum Thema: *Philosophische Äußerungen über Musik – Adorno in seinen Musikalischen Schriften*. Ziel der Tagung ist es, Adornos Schriften aufzuarbeiten und kritisch zu beurteilen. Auskünfte: GMP Bundesgeschäftsstelle, Von-der-Tann-Straße 38, 8400 Regensburg. Tel. 0941/53134.

Vom 1. bis 4. Oktober 1985 findet im Musiksaal der Katholischen Universität Eichstätt das Symposium *Der Cäcilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen* statt. Die Durchführung hat der Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Katholischen Universität Eichstätt übernommen. Interessierte Gäste können an diesem Symposium teilnehmen. Zimmerbestellungen: Städtisches Verkehrsbüro, Tourist-Information, am Domplatz 18, 8078 Eichstätt.

Vom 10. bis 13. Oktober 1985 wird der Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung (AMPF) seine diesjährige Jahrestagung in der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Trossingen, durchführen. Thema: *Musikpädagogische Unterrichtsforschung*. Anmeldungen bis zum 30. September 1985 an: Prof. Dr. Hermann J. Kaiser, Seminar für Musikpädagogik der Westfälischen Wilhelms-Universität, Scharnhorststraße 100, 4400 Münster

*

Der Rotary-Club von Parma schreibt im Einvernehmen mit dem Istituto di studi verdiani den *Preis des Rotary-Clubs von Parma „Giuseppe Verdi“* aus. Ihn erhält ein Wissenschaftler, der Untersuchungen über ein Verdi-Thema am Sitz des Istituto di studi verdiani in Parma anstellen will, die mit der Vorlage einer monographischen Arbeit abzuschließen sind. Der Wettbewerb wird ausgeschrieben für eine Untersuchung, die zwischen September 1986 und Frühjahr 1988 durchzuführen ist. Der Preis besteht aus einer Summe von 12 Millionen Lire. Bewerbungsunterlagen sind bis zum 30. September 1985 einzureichen. Weitere Informationen beim Istituto di studi verdiani, Strada della Repubblica, 56 – I-Parma (Italien).

Die Gemeinde Maiolati Spontini (Ancona) und das Comitato Permanente di Studi Spontiniani di Maiolati Spontini haben einen Beirat, dem Musikwissenschaftler aus verschiedenen Ländern angehören, ins Leben gerufen. Neben dem Beschluß zur Gründung eines internationalen wissenschaftlichen Zentrums für Studien zu Leben und Werk Gaspare Spontinis wurden Richtlinien für ein geplantes Werkverzeichnis beraten. Der Beirat wäre dankbar, wenn ihm entsprechende Untersuchungen zu Leben und Werk Spontinis, die abgeschlossen oder in Arbeit sind, und ebenso Dokumente in Privatbesitz (Noten, Briefe, Libretti etc.) zur Kenntnis gebracht würden. Mitteilungen werden erbeten an das Comitato Permanente di Studi Spontiniani, Comune di Maiolati Spontini, I-60030 Maiolati Spontini/Ancona.

Die Mitgliederversammlung 1985 der Gesellschaft für Musikforschung wird im Rahmen des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses in Stuttgart am Dienstag, dem 17. September (Beginn 14 Uhr) stattfinden. Mit der frühzeitigen Bekanntgabe dieses Termins will der Vorstand den Mitgliedern eine rechtzeitige Planung ihres Aufenthalts in Stuttgart ermöglichen. Der Präsident wird die Mitglieder unter Bekanntgabe der Tagesordnung zur Mitgliederversammlung fristgemäß einladen. Die Mitglieder der Fachgruppen kommen nach besonderer Einladung durch die jeweiligen Sprecher nach der Mitgliederversammlung zusammen. Der Beirat tagt bereits am Sonntag, dem 15. September im Anschluß an den Eröffnungsvortrag von Professor Stephan. Auch hierzu ergeht eine besondere Einladung durch die Sprecherin des Beirates, Frau Professor Dr. Anna Amalie Abert.