

## Zur Theorie der Instrumentation

von Carl Dahlhaus, Berlin

### 1

Wagners Forderung, daß man die Instrumentation berücksichtigen müsse, um der modernen Harmonik des 19. Jahrhunderts – seiner eigenen also – gerecht zu werden, ist niemals eingelöst worden. Eine Harmonielehre, die zugleich eine Instrumentationslehre wäre, existiert nicht einmal in Ansätzen, weil die Tendenz zur Abstraktion, durch die sich die Harmonielehre als Theorie im emphatischen Sinne bewähren möchte, eine Verknüpfung mit anderen Disziplinen verhindert oder wenigstens erschwert. Wer das wesentliche Ziel einer harmonischen Analyse erreicht glaubt, wenn er den Akkord II<sup>6</sup> als Umkehrung von II und darüber hinaus die Subdominantparallele als Variante der Subdominante erklären, also den Zusammenhang der Akkorde durch deren tonale Funktionen begründen kann, stößt gar nicht erst auf das Problem, daß eine solche Begründung abstrakt bleibt und daß gerade die Differenzierung der Akkordformen, die durch eine funktionale Analyse unterdrückt wird, zu den Mitteln gehören kann, um Konnex herzustellen: einen Konnex, der sich dann durch die Instrumentation verdeutlichen läßt.

Eine Theorie der Instrumentation, die sich nicht in einer Sammlung und ästhetischen Kommentierung koloristischer Effekte erschöpfen, sondern im Ernst Theorie und nicht Rezeptbuch sein möchte, ist in besonderem Maße darauf angewiesen, daß es endlich gelingt, zwischen Harmonielehre, Kontrapunkt, Metrik und Syntax in einer Weise zu vermitteln, die den Tonsatz als konkretes – zusammengewachsenes – Resultat von Wechselwirkungen statt als Summierung von Teilmomenten aus voneinander isolierten, heterogenen theoretischen Disziplinen kenntlich macht. Hat man nämlich erst einmal die Notwendigkeit erkannt, die musikalische Metrik – die Unterscheidung zwischen leichten und schweren Takten – durch Untersuchungen über wechselnde Zusammenhänge zwischen Harmonik und „Taktgewicht“ zu fundieren, statt generell eine immer gleiche Ordnung Schwer–Leicht (Moritz Hauptmann) oder Leicht–Schwer (Hugo Riemann) zu behaupten, so liegt es nahe, außer der Harmonik auch die Instrumentation als begründendes Moment für einen „Akzent des Anfangs“ (Hauptmann) oder ein Schwergewicht des Schlusses (Riemann) zu berücksichtigen, also die Instrumentationslehre allmählich und in wissenschaftlicher „Stückwerktechnik“ (Karl R. Popper) in eine allgemeine Theorie des Tonsatzes zu integrieren.

### 2

Eines der Hindernisse, die einer historisch differenzierenden Theorie der Instrumentation im Wege stehen, ist die eingewurzelte Vorstellung einer festen Hierarchie der Toneigenschaften und der ihnen im Groben entsprechenden Tonsatzdimensionen: Die Tonhöhe – zusammengesetzt aus Helligkeit und Qualität oder Charakter – gilt, um mit Jacques Handschin zu sprechen, als „zentraler“ Parameter, um den sich die „peripheren“ Merkmale – Tondauer, Intensität und Klangfarbe – in abgestuften Bedeutungen gruppieren.

Analysen, die von einer abstrakten Tonhöhen- oder Intervallstruktur behaupten, daß sie die eigentliche Substanz eines musikalischen Werkes darstelle, werden in der Regel als

durchaus sinnvoll angesehen, während der Versuch, den inneren Zusammenhalt einer Komposition aus der entwickelnden Variation eines rhythmischen Grundmusters zu deduzieren, wahrscheinlich befremdend wirken würde und der Gedanke, beim Analysieren von einer Konfiguration dynamischer Grade oder farblicher Differenzen auszugehen, geradezu absurd erschiene.

Die naheliegende Konsequenz, aus einer primär an der Tonhöhen- oder Intervallstruktur orientierten Analysemethode eine Theorie des Rhythmus als eines sekundären, die Substanz lediglich verdeutlichenden und unterstützenden Tonsatzmerkmals abzuleiten, ist allerdings weder von Rudolph Réti oder Hans Mersmann noch von Heinrich Schenker gezogen worden. Man begnügte sich vielmehr damit, den Primat der Tonhöhe einfach zu unterstellen, als wäre er selbstverständlich, und wich dem daraus resultierenden Problem, die übrigen Tonsatzmomente als prinzipiell peripher und abhängig verständlich zu machen – also auch der Gefahr, durch das voraussehbare Scheitern eines solchen Versuchs zur Preisgabe oder Revision der eigenen Prämissen gezwungen zu werden –, geflissentlich aus.

Die Hierarchie der Ton- und Tonsatzzeigenschaften, die zu den unreflektierten Implikationen der Analysepraxis gehört, ist jedoch keineswegs erst in der Neuen Musik nach 1945 gefährdet oder umgestoßen worden. Bereits im klassisch-romantischen Repertoire, von dem die Vorstellung einer „natürlichen“ Rangordnung abstrahiert wurde, ist der Umschlag ins Gegenteil – das Hervortreten der Intensität und des orchestralen Apparats als primäres Moment – eines der gewöhnlichen Mittel formaler Gliederung: Das von Hans Georg Nägeli als „trivial“ empfundene Tutti, das im ersten Satz der *Jupiter-Symphonie* dem achttaktigen Hauptgedanken folgt, ist motivisch substanzlos und harmonisch karg (abgesehen von der kontinuierlichen Beschleunigung des harmonischen Rhythmus) und verdankt seine Existenz und ästhetische Rechtfertigung einzig der Prämisse, daß es zum Wesen des symphonischen Stils gehört, außer der Thematik auch das Orchester – sei es kompakt oder nach und nach mit seinen verschiedenen Farben – sinnfällig zu exponieren. (In der *Jupiter-Symphonie* ist es das abrupt einsetzende Tutti, in Beethovens *Neunter Symphonie* ein allmählich anwachsendes Ensemble der Farben, das als selbständiges, konstitutives Moment des Tonsatzes – nicht als bloße Darstellung einer Motivik – wahrgenommen werden soll.) Die dynamische und orchestrale Entfaltung ist in dem Tutti, das Nägeli aus Befangenheit in klassizistischen Denkformen nicht verstand, weniger eine Funktion des Tonsatzes als umgekehrt der Tonsatz eine Funktion der dynamischen und orchestralen Entfaltung.

Die Introduction zum Finale der *Symphonie fantastique* von Berlioz, „*Songe d' une nuit du Sabbat*“, kann insofern als „bestimmte Negation“ des zitierten Tutti aus der *Jupiter-Symphonie* aufgefaßt werden, als – unter der gemeinsamen, Vergleichbarkeit stiftenden Voraussetzung, daß die Satztechnik eine Funktion von Orchesterwirkungen ist – deformierte Klänge das Korrelat tonaler Unbestimmtheit bilden: Die Abhängigkeit des Tonsatzes von der Instrumentation zeigt sich um so krasser, je ungewöhnlicher, also auffälliger die Instrumentation und je ungefestigter und darum strukturell schwächer die Harmonik ist. Auch wenn man berücksichtigt, daß es sich um eine langsame Einleitung handelt, deren Struktur nicht in ihr selbst, sondern in dem Ziel begründet ist, dem sie zustrebt, fällt es schwer, die Reihung verminderter Septakkorde (Takt 1–4: *ais-cis-e-g*, Takt 6–10: *fis-a-c-es*, Takt 12–15: *h-d-f-as*) – unterbrochen von Dreiklängen, die nach den Regeln der Harmonielehre nicht das Resultat der Septakkorde sind (Takt 5: C-dur, Takt 11: C-dur,

Takt 16: *As-dur*) – überhaupt als Tonsatz im gewöhnlichen Sinne des Wortes gelten zu lassen. Die vagierenden Akkorde, wie sie Arnold Schönberg nennen würde, bilden vielmehr das bloße Substrat einer Instrumentation, bei der die Geräuschkomponente ein extremes Ausmaß erreicht, wie es sich bei tonal eindeutigen Akkorden kaum rechtfertigen ließe, weil es deren harmonischen Sinn unkenntlich machen würde. Die Kombination eines gedämpften Tremolo der geteilten Violinen und Bratschen mit einer Terz der Pauken oder der chromatische Abstieg verminderter Septakkorde in schwirrendem Streichtremolo würden das Tonalitätsgefühl auch dann desorientieren, wenn die Harmonik stabil wäre; und so erscheint es angemessen, daß sie es nicht ist. Daß es möglich ist, die tonale Unbestimmtheit aus der Einleitungsfunktion des *Larghetto* und die geräuschhafte Instrumentation wiederum aus der tonalen Unbestimmtheit abzuleiten, soll nicht bestritten werden. Wahrscheinlicher aber ist die Vermutung, daß Berlioz von der Intuition einer – programmatisch begründeten – Klangverzerrung ausging, für die dann die vagierenden Akkorde – und deren verquere Relationen zu den interpolierten Dreiklängen – als geeignetes Substrat erschienen. Der Tonsatz erweist sich also gerade dadurch, daß er streng genommen keiner ist, als Funktion einer Klangdeformation, die den Tonsatz, wenn es ihn gäbe, bis zur Unkenntlichkeit maskieren würde.

Daß die eingeschliffene Vorstellung einer festen Rangordnung der Ton- und Tonsatzeigenschaften eingeschränkt und manchmal suspendiert werden muß, besagt nun allerdings nicht, daß das hierarchische Modell, von dem einige der einflußreichsten und differenziertesten Analysemethoden ausgehen, eine schiere Fiktion und ein irriges Vorurteil sei: Ein nicht geringer Teil des klassisch-romantischen Repertoires ist vielmehr unter der Voraussetzung, die Jacques Handschin mit der Unterscheidung zwischen zentralen und peripheren Toneigenschaften in eine durch Simplizität bestehende Formel faßte, durchaus sinnvoll analysierbar. Man sollte jedoch bei Instrumentationsanalysen, um sich nicht den Zugang zu anders strukturierten Werken oder Werkteilen von vornherein zu verstellen, prinzipiell die Möglichkeit offen lassen, daß die Hierarchie modifiziert oder sogar ins Gegenteil verkehrt werden kann, ohne daß dadurch ein negatives Urteil, wie das von Nägeli gefällte, begründbar wäre. Sie ist kein normatives, über der Geschichte thronendes, sondern ein historisch bedingtes, also veränderliches Modell.

### 3

Die gewohnte Entgegensetzung von koloristischer und struktureller Instrumentation ist als Ausgangspunkt einer Theorie, die sich um historische Differenzierung bemüht, zwar nicht nutzlos, aber insofern unzulänglich, als der Terminus strukturell nicht erkennen läßt, ob eine die Satzstruktur konstituierende oder eine lediglich verdeutlichende Verwendung des Orchesterapparats gemeint ist, ob also die Instrumentation als essentiell oder als akzidentell gelten soll.

Die strukturbildende – in den Tonsatz bestimmend eingreifende und nicht nur von ihm abhängige – Instrumentation war in nicht geringerem Maße als die Koloristik des 19. Jahrhunderts – die im allgemeinen durch programmatische Tendenzen inspiriert wurde – ausschlaggebend für den geschichtlichen Prozeß, dessen Grundzug in einer fortschreitenden Verselbständigung der Klangfarbe bestand: einen Prozeß, der von den *ad-libitum*-

Besetzungen des 16. Jahrhunderts zur Klangkomposition der 1960er Jahre – also von der Vor- zur Nachgeschichte der Instrumentation, vom Noch-Nicht zum Nicht-Mehr – führte.

Von konstitutiver oder essentieller Instrumentation zu sprechen, ist bei der durchbrochenen Arbeit, die von Guido Adler und Hugo Riemann als charakteristisch für den klassischen Orchestersatz erkannt wurde, keine Übertreibung. Der Instrumentenwechsel nach jeweils drei Tönen, der das Seitenthema des ersten Satzes der *Eroica* als Paradigma durchbrochener Arbeit erscheinen läßt, ist keineswegs als sekundäre farbliche Verdeutlichung einer „gegebenen“ melodischen Gliederung zu verstehen; vielmehr ist der Motivkomplex, in dem das rhythmische Gleichmaß und eine diastematische Substruktur (*f-e-es-d*) den Widerpart einer zusammengestückt wirkenden Oberfläche der Melodik bilden, ohne den Farbwechsel, in dem die ästhetische Rechtfertigung sowohl der rhythmischen Stereotypie als auch der melodischen Diskontinuität liegt, kaum vorstellbar. Die Instrumentation ist nicht sekundär, sondern – zumindest logisch und wahrscheinlich auch genetisch – gleich ursprünglich wie die Motivstruktur.

Sind demnach in dem Beethovenschen Thema der Farbwechsel und die melodische Artikulation in einer Weise miteinander vermittelt, daß man von einem Primat des einen oder anderen Moments nicht sinnvoll sprechen kann, so tritt die – von klassizistischen Ästhetikern als Usurpation empfundene – konstitutive, den Tonsatz wesentlich bestimmende Bedeutung der Instrumentation am krassesten hervor, wenn sie mit eingewurzelten Prinzipien oder Vorurteilen wie dem, daß Polyphonie eine untergeordnete Rolle der Besetzung und Färbung verlange, in offenen Konflikt gerät. Die „polyphonierenden“ Stimmen in Orchesterwerken von Richard Strauss waren immer schon – wie der pejorativ gefärbte Terminus „polyphonierend“ verrät, der suggerieren soll, daß Polyphonie bloß vorgetäuscht werde – dem Mißtrauen von Theoretikern ausgesetzt, die bewußt oder unbewußt von einer klassizistischen Ästhetik ausgingen. Daß Nebenstimmen mit einer expressiv-melodischen Substanz ausgestattet werden, die weniger als solche hervortreten als vielmehr den spezifischen Klang einer Bratsche oder eines Horns zur Geltung bringen soll, erschien den Kritikern von Strauss als Umkehrung der „natürlichen“ Zweck-Mittel-Relation, in der die Farbe eine Funktion – eine abhängige Variable – der melodisch-polyphonen Zeichnung und nicht etwa die Zeichnung eine Funktion der Farbe ist.

Daß in der gleichzeitigen Malerei eine ähnliche Umkehrung einer traditionellen Hierarchie von Farbe und Zeichnung zu beobachten war, überzeugte die akademische, in der Vorstellung einer festen Rangordnung der Tonsatzmerkmale befangene Kritik offenbar nicht von der Legitimität des Verfahrens, melodische Prägnanz und Expressivität als Mittel und Vehikel zu benutzen, um eine Klangfarbe sinnfällig hervortreten zu lassen, und zwar auf der Grundlage der Erfahrung, daß Instrumente klanglich erst wahrhaft zur Geltung kommen, wenn sie auch melodisch „etwas zu sagen haben“, statt sich bloß durch Intensität vorzudrängen.

#### 4

Die Rekonstruktion unausgesprochener, zu scheinbaren Selbstverständlichkeiten verfestigter Voraussetzungen – die Suche nach den geschichtlichen Implikationen, die von der Rezeptionsästhetik unter dem Begriff des Erwartungshorizontes zusammengefaßt werden – ist bei der Instrumentation besonders dringlich, da die „Sachverhalte“ nicht selten

ambivalent wirken, erweist sich andererseits jedoch als schwierig, weil die historische Psychologie, auf die man sich gern stützen würde, zu den zwiespältigen Disziplinen gehört, bei denen man immer noch nicht weiß, ob man in ihrem unentwickelten Zustand eine Herausforderung zu energischeren wissenschaftlichen Anstrengungen oder aber ein Zeichen dafür sehen soll, daß die Bemühungen sich als vergeblich erwiesen haben und darum stillschweigend abgebrochen wurden.

Die Tatsache etwa, daß die Oktavkoppelung von Violine und Fagott unauffällig bleibt, während die von Oboe und Violoncello als charakteristische und frappierende Farbe hervorsticht, ist durch eine Musikpsychologie, die „Naturgegebenheiten“ des Hörens zu erfassen sucht, nicht zureichend erklärbar, muß also partiell historisch, durch einen Rückgang in die Geschichte der Instrumentation, interpretiert werden. (Dabei läßt sich eine Verstrickung in die leidige Kontroverse zwischen Anthropologen, die an eine Natur der Musik glauben, und Historisten, die sie leugnen, durchaus vermeiden, wenn man, im Sinne Fernand Braudels, die umstrittenen anthropologischen Konstanten als Strukturen von langer Dauer begreift, also mit der Aussicht auf eine empirisch begründete Antwort die Frage stellt, wie weit denn der Ursprung eines Phänomens ungefähr zurückliegt, statt den metaphysischen Streit über die prinzipielle Differenz zwischen dem von Natur Gegebenen und darum Unveränderlichen und dem geschichtlich Entstandenen, also Veränderlichen ohne Hoffnung auf ein Ende fortzusetzen.)

Die Gewohnheit, die Streicher des Orchesters als „Grund“ – im Sinne der Gestaltpsychologie – und die Bläser als „Figur“ wahrzunehmen, sofern nicht – wie bei der Verbindung von liegenden Bläserakkorden mit bewegten Streichermotiven – der Tonsatz das Gegenteil erzwingt, ist eine der Hörkonventionen, deren Entstehung zweifellos ins 18. Jahrhundert fällt, deren genaue Datierung jedoch schwierig erscheint. Daß bei Haydn die Streicher bereits zur Grundfarbe neutralisiert sind, deren koloristische Qualität man kaum wahrnimmt und die darum nur für zeichnerische Funktionen geeignet erscheint, steht nämlich keineswegs eindeutig fest. Man kann allerdings – gestützt auf die hermeneutische Maxime, daß die differenziertere Auslegung als die triftigere gelten darf – von der Hypothese ausgehen, daß sich in einer Haydn-Symphonie die Relation zwischen liegenden Bläser- und motivisch prägnanten Streicherstimmen als Spannung zwischen einem satztechnischen und einem instrumentatorischen Figur-Grund-Verhältnis – die Bläser treten satztechnisch zurück, instrumentatorisch dagegen hervor – verstehen läßt: Man setzt dann die Neutralisierung der Streicher zur unauffälligen, „normalen“ Grundfarbe voraus, aber nicht, weil man sie beweisen oder mit den Mitteln historischer Psychologie wahrscheinlich machen kann, sondern weil sie eine differenziertere ästhetisch-kompositionstechnische Interpretation ermöglicht.

Eine ähnliche Schwierigkeit läßt sich an Haydns früher Symphonie *Le midi*, einem Werk mit programmatischem Einschlag und einer satz- und instrumentationstechnischen Affinität zur Symphonie concertante, demonstrieren. Im Seitenthema des ersten Satzes (Takt 42–48) ist historisch-genetisch das Streicherunisono eine Umfärbung der Fagottstimme des französischen Bläsertrios (zwei Oboen und Fagott), strukturell-ästhetisch dagegen umgekehrt die Fagottstimme ein Zusatz zum Streicherunisono, das mit den Oboen – motivisch kontrastierend – taktweise abwechselt. Und die Frage nach der geschichtlichen Realität des Hörens, die einer historischen Psychologie aufgebürdet werden müßte – eine Frage, die

durch die Unterscheidung zwischen Genetischem und Strukturellem lediglich formuliert, aber nicht gelöst wird –, kompliziert sich noch dadurch, daß in der Situation von 1761 das Ausmaß, in dem einerseits das spätbarocke Bläsertrio „noch“ und der vorklassische Streichersatz „schon“ einer Neutralisierung der Klangfarbe zur Unauffälligkeit des Selbstverständlichen unterworfen war, für einen nachgeborenen Historiker schwer abzuschätzen ist.

Die Konvention, den Streichersatz kaum als Farbe, sondern eher als Zeichnung wahrzunehmen – eine Konvention, die von Berlioz, Mendelssohn und Wagner in der *Fee Mab*, der *Sommernachtstraum-Ouvertüre*, dem *Lohengrin-Vorspiel*, dem *Feuerzauber* und dem *Waldweben* sporadisch durchbrochen, endgültig aber erst von Debussy und Ravel aufgehoben wurde –, ist wahrscheinlich durch die Koexistenz mit dem Streichquartett – dessen Ästhetik koloristische Wirkungen ausschloß oder verpönte, obwohl sie sich in der kompositorischen Praxis nicht gänzlich unterdrücken ließen – nicht unwesentlich unterstützt oder sogar bei ihrer Entstehung beeinflusst worden: Die Instrumentationstechnik und -ästhetik der einen Gattung ist von den Verfahrensweisen der anderen, auch der scheinbar entlegenen, nicht unabhängig – eine Tatsache, die zu den Gründen gehört, warum die ohnehin schwach fundierte Einschränkung des Begriffs der Instrumentation auf den Orchestersatz preisgegeben werden sollte: Die Instrumentationsprobleme – Probleme der Wechselwirkung zwischen Tonsatz und Besetzung – sind bei einem Klaviertrio weder geringer noch von prinzipiell anderer Art als bei einer Symphonie.

Die Suche nach geschichtlichen Ursachen, die der Veränderung der Klangfarbenwahrnehmung zugrundelagen, muß allerdings, um nicht willkürlicher Hypothesenbildung zu verfallen, durch eine systematische Reflexion, die generelle Bedingungen kenntlich macht und Grenzen absteckt, ergänzt werden. Daß die Streicherfarbe – bis zu ihrer endgültigen Emanzipation durch Debussy und Ravel – ein Jahrhundert lang weitgehend neutralisiert wurde, so daß ihre koloristische Qualität kaum zur Geltung kam, obwohl sie auch in einem Tonsatz, der sie nicht eigens hervortreten läßt, unzweifelhaft „existiert“, zeigt drastisch, daß das „real“ Gegebene in der Musik nichts als ein Inbegriff von Möglichkeiten ist, die im ästhetischen Objekt, einem „intentionalen“ – nicht passiv hingenommenen, sondern durch kategoriale Formung konstituierten – Gegenstand, entweder aktualisiert oder nicht aktualisiert werden.

Ohne den Begriff des Intentionalen in seiner phänomenologischen Auslegung bleiben manche geschichtlichen Veränderungen der Klangfarbenauffassung schlechterdings unverständlich. Daß im klassisch-romantischen Orchestersatz, jedenfalls im deutschen, die Farbmischung als „Entindividualisierung“ empfunden wurde, während Franz Schreker gerade umgekehrt in der Mischfarbe die einzige Möglichkeit sah, in der geschichtlichen Situation des frühen 20. Jahrhunderts noch die Überraschungswirkung des koloristisch Besonderen zu erzielen, ist ohne die Einsicht, daß die ästhetischen Prämissen musikalischer Techniken – auch die scheinbar bloß spekulativen und metaphorischen – ernst genommen werden müssen, kaum verständlich zu machen. Wer das einzelne Instrument, wie Adolf Bernhard Marx, als „Person“ im „Ensemble“ des Orchesters und eine Symphonie als „dramatische Handlung“ des Mit- und Gegeneinander-Agierens interpretiert, muß dazu neigen – durchaus in Übereinstimmung mit der deutschen Instrumentationspraxis des frühen 19. Jahrhunderts, die das Charakteristische in der hervorstechenden Bläserfarbe

oder im sperrigen Nebeneinander von Farben aus verschiedenen Orchestergruppen suchte –, den Begriff des Koloristischen primär mit unvermischten Farben zu assoziieren. Faßt man dagegen musikalische Farben als Analogon zu den malerischen auf, so kann man von dem Prinzip ausgehen, daß das Spezifische in der Abweichung vom Generellen und Gewohnten – also in der überraschenden Mischung statt in der Benutzung gegebener Instrumentalfarben des Orchesters – bestehe. (Marx nannte die – bei Berlioz beobachtete – Methode, Farben zu mischen, also kompositorisch herzustellen, „subjektiv“ und „materialistisch“, das Verfahren dagegen, sie als von Natur gegeben hinzunehmen und in ihrer Reinheit zu respektieren, „objektiv“ und „idealistisch“ – „idealistisch“, weil statt des „materiellen“ koloristischen Effekts die melodisch-polyphone Substanz, der musikalische Gedanke, akzentuiert werde: Die Instrumentation erfüllt demnach ihre Funktion am vollkommensten, wenn sie als die Kunst, die sie ist, nicht auffällt, sondern als Natur zu erscheinen trachtet.)

## 5

Die adäquate Interpretation der Orchesterpolyphonie des 18. bis 20. Jahrhunderts – des symphonisch-polyphonen Satzes, den Adolf Bernhard Marx als Widerpart zum dramatisch-homophonen empfand, sowie der dramatischen Polyphonie, deren Entwicklung Richard Strauss für Wagner und sich selbst in Anspruch nahm – wurde durch ein Vorurteil gehemmt, das in einem historisch unzulässig verengten Kontrapunktbegriff wurzelte. Die Vorstellung, daß „echte“ Polyphonie die Gleichberechtigung der Stimmen und deren nahezu unterschiedslose Teilhabe an der melodischen oder thematischen Substanz voraussetze, beschränkte die Kategorie auf die Durchimitation, den Kanon und die Fuge, also einen äußerst geringen Teil der Phänomene, aus denen die Geschichte des mehrstimmigen Satzes besteht.

Wer jedoch die Orchesterpolyphonie mit dem falschen Maß eines ausschließlich von der Fuge abstrahierten Kontrapunktbegriffs mißt, geht nicht nur von unhistorisch-normativen Prämissen aus, sondern verzerrt sogar die Tradition, die er zu bewahren glaubt; denn für den Kontrapunkt Bachs, die Berufungsinstanz der Theorie, ist weniger die Fuge als vielmehr der konzertierende Stil – die Polyphonie mit funktional differenzierten Stimmen – charakteristisch. Einem Tonsatz, der aus „Schichten“ mit verschiedener Bedeutung und abgestuften Gewicht besteht – in Bachs Arien aus einer expressiv-deklamatorischen Gesangsstimme, einem motivisch-figurativen Instrumentalpart, dem Generalbaß und einem Klanghintergrund von Akkorden –, das Epitheton „polyphon“ aus Befangenheit in einer bornierten Theorie und Ästhetik zu verweigern, wäre schlechterdings absurd, zumal es sich beim konzertierenden Stil um die Art von Polyphonie handelt, die Bachs kompositionsgeschichtlicher Situation am genauesten entspricht.

Terminologisch zwischen „Polyphonie“ mit gleichberechtigten und „Kontrapunkt“ mit funktional differenzierten Stimmen zu unterscheiden, wie es in der Schönberg-Schule üblich war, ist insofern unzweckmäßig, als der Vorschlag schief zu der umgangssprachlichen Gewohnheit steht, unter Kontrapunkt primär die Technik und unter Polyphonie das Resultat oder das Prinzip zu verstehen.

In einer Geschichte des Kontrapunkts, die das Verfahren der funktionalen Differenzierung – sowie in manchen Epochen die Dialektik von Gleichberechtigung und funktionaler

Differenzierung – in den Vordergrund rücken würde, fände die Orchesterpolyphonie des 18. bis 20. Jahrhunderts endlich einen Platz, der dem historischen Rang der durchbrochenen Arbeit, die von Guido Adler und Hugo Riemann als konstitutiv für den klassischen Orchestersatz erkannt wurde, angemessen wäre. Die durchbrochene Arbeit, die ihren Namen der Assoziation mit gotischer Architektur verdankt, teilt mit dem konzertierenden Stil, von dem sie abstammt, die Abhebung der Stimmen voneinander, unterscheidet sich aber von der Tradition des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts dadurch, daß die einzelnen Stimmen außerdem je für sich durch Zäsuren und Motivgegensätze gegliedert und nicht selten sogar zerrissen werden. Und die klangliche Ausprägung der Sukzessiv- und Simultankontraste bildet ein Instrumenten- und Farbwechsel, der ursprünglich, als er noch neu und ungewohnt war, als verwirrend buntscheckig empfunden wurde und dem symphonischen Stil den Vorwurf des „Rhapsodischen“ eintrug.

Man würde allerdings, wie erwähnt, den Sinn der klassisch-romantischen Orchesterpolyphonie, deren Prototyp die durchbrochene Arbeit ist, grob verkennen, wenn man im Farbwechsel nichts als die bloße Außenseite der Satzstruktur – deren Verdeutlichung und Ausmalung – sähe. Er ist vielmehr – pointiert ausgedrückt – die Bedingung der Möglichkeit eines Tonsatzes, der abstrakt, ohne Rückhalt an den Ressourcen des Orchesterapparats, kaum vorstellbar wäre. Daß die Motive simultan und zugleich sukzessiv kontrastieren und dennoch als in sich zusammenhängendes Ganzes erscheinen, ist zum Teil darin begründet, daß die Instrumente durch Gegensätze, Abstufungen, Modifikationen, Mischungen und Gruppierungen einen Farbkonnex bilden, dessen Analyse ebenso notwendig, aber auch ebenso schwierig ist wie die eines Farbkonnexes in der Malerei.

Wenn im Andante von Mozarts *g-moll-Symphonie* KV 550 in den letzten drei Takten vor der Reprise des Hauptthemas das kantable Holzbläsermotiv – das mit einer zerrissenen, im Halbtaktabstand zwischen Violoncello und erster Geige wechselnden Streicherfigur scharf kontrastiert – zunächst in der Flöte, dann in der Oboe und schließlich in einer Koppelung von Flöte, Oboe und Fagott erscheint, so handelt es sich einerseits um eine Intensivierung, die dem zielgerichteten Zug der Rückleitung entspricht, andererseits um eine Gewichtsverlagerung innerhalb der Satzstruktur, durch die der gleichmäßige Achtelrhythmus der Holzbläser – als Antizipation des Rhythmus der Themenreprise – allmählich dominierend hervortritt. Der Zusammenhang zwischen formaler Funktion, Tonsatz und Instrumentation würde allerdings zu grob charakterisiert, wenn man simplifizierend lediglich von einer im Wesen einer Rückleitung liegenden Steigerung spräche, die sich in der Instrumentation (wachsende Intensität) ebenso manifestiert wie im Dominantgefälle der Harmonik ( $C^7$ - $F^7$ - $B^7$ ) und in der Akkordstruktur (größere Anzahl von Tönen). Entscheidend ist vielmehr, daß der Farbwechsel in der Holzbläsergruppe nicht allein eine die Gliederung unterstreichende, sondern eine die Motivdisposition überhaupt erst ermöglichende Funktion erfüllt: Die Instrumentation ist keine nachträgliche Färbung der durchbrochenen Arbeit, sondern gehört zu deren konstitutiven Merkmalen.

Um die Behauptung, daß sie essentiell und nicht bloß akzidentell sei, analytisch einlösen zu können, muß man sich allerdings bewußt machen, daß die Kategorien, mit denen man Motivbeziehungen interpretiert, zum Teil auf Farbzusammenhänge übertragbar sind, wenn auch nicht direkt und umstandslos. Verhältnisse zwischen Instrumentalfarben lassen sich durchaus mit Begriffen wie Variante, ergänzender Kontrast und beziehungslose Verschie-

denheit bestimmen, und es ist keine vage, nichtssagende Metapher, wenn man in dem Zitat aus der *g-moll-Symphonie* die Aufeinanderfolge von Flöte und Oboe ebenso als Sequenz auffaßt wie die Motivstruktur, deren Korrelat sie bildet.

Einen komplementären Kontrast von zusammenhangloser Divergenz begründet zu unterscheiden – also der Chiffre a b einen präzisen Sinn zu geben: einer Chiffre, die uninterpretiert ein blinder Fleck zahlloser Analysen ist, weil ein ergänzender Gegensatz als enge Beziehung das extreme Gegenteil von beziehungsloser Verschiedenheit darstellt –, ist allerdings bei Klangfarben noch schwieriger als bei Motiven, weil den Instrumentalfarben ein Äquivalent zur zusammenschließenden Wirkung der Harmonik fehlt, die gegensätzliche Motive aufeinander bezieht – es sei denn, man entscheidet sich, Wagners Forderung, die Instrumentation nicht von der Harmonik und der Motivik zu trennen, dadurch zu erfüllen, daß man in den übrigen Parametern die Gründe sucht, warum ein Farbkontrast entweder ergänzend oder unvermittelt heterogen erscheint. Wenn im Seitenthema des ersten Satzes von Beethovens *C-dur-Symphonie*, opus 21, der taktweise Farbwechsel Oboe-Flöte-Oboe-Flöte den Motivvarianten  $a^1$ - $a^1$ - $a^2$ - $a^2$  und der Akkordfolge T-D-D-T entspricht, so besteht kein Grund, die Relation zwischen den Tonsatzeigenschaften – deren partielle Gegenläufigkeit – anders aufzufassen als bei einer Periode, deren innerer Zusammenhalt aus der Spannung zwischen motivischer Analogie (a-b-a-b) und harmonischer Umkehrung (T-D-D-T) resultiert (Anfang der *Jupiter-Symphonie*). Die Instrumentation nimmt an der Dialektik von Parallelismen und Entgegensetzungen ebenso teil wie die Motivik und die Harmonik, und nichts berechtigt dazu, sie als untergeordnete, sekundäre Tonsatzeigenschaft abzutun. Sie gehört vielmehr zu den strukturbildenden – nicht bloß Struktur verdeutlichenden und färbenden – Konstituentien des Orchestersatzes. Und so wenig sie immer ein zentraler Parameter ist, so verfehlt wäre es, sie prinzipiell zu den peripheren Momenten zu zählen.

## Felix Mendelssohn Bartholdys „Rondo brillant“ op. 29

Ein Beitrag zur Geschichte des einsätzigen Konzertstücks im 19. Jahrhundert

von Wulf Konold, Hannover

### I.

Die Musikgeschichtsforschung hat sich, was die Gattung des instrumentalen Solokonzerts angeht, fast ausschließlich auf die traditionelle Form des mehrsätzigen, meist dreisätzigen Konzertes konzentriert. Neben dieser sicherlich quantitativ häufigsten Form, in der auch die Meisterwerke der Gattung stehen, gibt es aber im 19. Jahrhundert zum einen die zur Viersätzigkeit erweiterte Form des ‚symphonischen‘ Konzertes, in der es darum geht, die Dignität und strukturelle Differenziertheit der Symphonie auf die Gattung des Solokonzertes zu übertragen und so instrumentale Virtuosität und kompositorischen Anspruch auf einer neuen Ebene miteinander zu versöhnen. Auf der anderen Seite aber entwickelt sich zumal in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Gattung des einsätzigen Konzertstücks; hier geht es nicht um – wie auch immer gelingende – Anhebung der Konzertform auf ein

‚symphonisches Niveau‘, sondern im Gegenteil um die Anpassung des konzertanten Dialogs zwischen Soloinstrument und Orchester an gewandelte Rezeptionsformen und Aufführungskonventionen, die stichpunktartig mit dem Begriff des Virtuosenkonzertes umschrieben werden können. Das einsätziges Konzertstück rangiert in der Wertschätzung der Komponisten wie der Kritik unterhalb der mehrsätzigen Konzerte: Es ist entlastet vom Zwang zur Zyklusbildung, steht dem improvisatorisch-virtuosen Zugriff weit eher offen als jenes und erlaubt, ja intendiert kompositorische Entlastung auch in formaler Hinsicht. Bei einer Beschränkung auf das einsätziges Konzertstück für Klavier und Orchester, wie sie der vorliegende Aufsatz nahelegt (obwohl sich vermuten läßt, daß die Befunde bei den Konzertstücken für andere Soloinstrumente nicht viel anders ausfallen würden), läßt sich eine formale Konzentration feststellen, die wiederum mit der Funktion und dem sozialen Ort des Konzertstücks zu tun hat. In den Worten von Carl Dahlhaus: „Die Phantasie gehörte im 19. Jahrhundert, neben dem Variationenzyklus und dem Rondo, zu den paradigmatischen Formen virtuoser Musik. Bildete im Variationenzyklus das wiederkehrende harmonisch-metrische oder melodische Gerüst und im Rondo das Ritornell als Rückgrat der Form den notwendigen Widerpart zur Virtuosität, die sich in Varianten und Episoden entfaltete, einer Virtuosität des brillanten Passagen- und Figurenwerks, so herrschte in der Phantasie, deren Prototyp durch den musikalischen Sturm und Drang des späteren 18. Jahrhunderts geprägt worden war, eine expressiv-rhetorische Gestik, deren subjektive Emphase über die Brüche und Risse einer rhapsodischen Form hinwegtrug“<sup>1</sup>. Was Carl Dahlhaus hier am Beispiel des virtuosens Klavierstücks exemplifiziert, läßt sich ohne Rest auf das Konzertstück übertragen – das Konzertstück erscheint so als Zwischenglied zwischen dem Konzert auf der einen, dem lyrischen oder Charakterstück auf der anderen Seite: von hier hat es den formalen und Ausdrucks-Charakter, von dort die Besetzung, das dialogische Prinzip, das allerdings in der Mehrzahl der Beispiele der Dominanz des Soloinstruments zum Opfer fällt.

Phantasie, Variationenzyklus und Rondo in ihrer formalen Freiheit oder ihrem einfachen Strukturgerüst, das wiederum Virtuosität den Boden liefert, erfüllen so doppelte Funktion: sie fungieren als Gerüste dort, wo kompositorischer Anspruch hinter instrumentaler Virtuosität zurückbleibt – dies ist sicherlich in der Mehrzahl der ungezählten Rondos und Variationenzyklen über populäre, zumeist Opernmelodien, der Fall – und sie erlauben strukturelle Neubesinnung dort, wo der Anspruch des Sonatensatzes, der spätestens seit Beethoven auch die Konzertform prägt, dem Anspruch auf eine ‚poetische‘ Erfüllung zuwiderläuft. Und so, wie man eine Problemgeschichte der romantischen Instrumentalmusik sinnvoll unter die Hauptfrage stellen kann: wie hältst Du’s mit der Sonatenform, ist es sicher kein Zufall, daß das einsätziges Konzertstück gerade in der Zeit nach der Jahrhundertwende und bis etwa 1850 quantitativ, aber auch in den Trivialität und ausschließliche Selbstdarstellungsfunktion übersteigenden Exempeln in den Vordergrund tritt. Betrachtet man vorzugsweise das Rondo für Klavier und Orchester, so ist hier das historisch früheste Auftreten deshalb schwer dingfest zu machen<sup>2</sup>, da man bei vielen frühen Werken, die von den Komponisten nicht selbst zum Druck befördert wurden, nicht

<sup>1</sup> Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, = *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6, Wiesbaden 1980, S. 112.

<sup>2</sup> Vgl. Hans Engel, *Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt*, Leipzig 1927, S. 105.

zweifelsfrei feststellen kann, ob sie von vornherein als separate Einzelstücke gedacht sind oder aber als Teile eines geplanten, aber nicht abgeschlossenen dreisätzigen Konzertes entstanden sind. Dies gilt etwa für Mozarts zwei Rondos in *D*-dur, KV 382<sup>3</sup>, und *A*-dur, KV 386, aus dem Jahre 1782, aber auch für Beethovens frühes Rondo in *B*-dur. Mit einiger Sicherheit zur Frühgeschichte des einsätzigen Konzertstücks zählen lassen sich dagegen die beiden Rondos in *B*-dur, op. 9, und *Es*-dur, op. 13, von Louis Ferdinand von Preußen, die wohl um die Jahrhundertwende entstanden sein mögen<sup>4</sup>, und das *Rondo brillant*, op. 56, sowie das quartettbegleitete *Rondeau*, op. 98, von Johann Nepomuk Hummel, die um 1813 bzw. 1823 entstanden. Mag man diese Stücke noch zur ‚Frühgeschichte‘ der Gattung zählen, so markiert Frédéric Chopins Ende der zwanziger Jahre entstandener *Krakowiak* für Klavier und Orchester, op. 14, die Fixierung der Gattung. Ihm voraus ging – zwar nicht in Rondoform, aber in seiner exemplarischen Wirkung auf die Entwicklung des einsätzigen Konzertstücks kaum zu überschätzen – Webers Konzertstück *f*-moll, op. 79, aus dem Jahre 1821<sup>5</sup>. Neben Mendelssohns drei Konzertstücken, auf die noch einzugehen sein wird, steuerte Robert Schumann der Gattung zwei späte Werke bei: *Introduktion und Allegro appassionato*, op. 92, von 1849 und *Conzert-Allegro mit Introduction*, op. 134, von 1853; ja, die Frühfassung seines Klavierkonzerts, op. 54, in der einsätzigen Form von 1841, damals noch mit dem gattungsspezifischen Titel ‚Phantasie‘, gehört ebenfalls in diesen Zusammenhang. Neben Franz Liszts *Totentanz* und *Malédiction* gehören Konzertstücke von Ferdinand Hiller, Robert Volkmann und Anton Rubinstein dann schon in die zweite Jahrhunderthälfte – eine Art Nachzügler mögen Sergej Rachmaninows *Paganini-Variationen*, op. 43, aus dem Jahre 1934 sein<sup>6</sup>.

## II.

Felix Mendelssohn Bartholdy steuerte zur Gattung des einsätzigen Konzertstücks drei Werke bei: das *Capriccio brillant* in *h*-moll, op. 22<sup>7</sup>, das *Rondo brillant* in *Es*-dur, op. 29<sup>8</sup>, das im folgenden ausführlicher behandelt werden soll, sowie *Serenade und Allegro giojoso h*-moll, op. 43<sup>9</sup> – hinzuzurechnen wäre noch das *Duo concertant in Variationen über den Zigeunermarsch aus Webers ‚Preziosa‘* für zwei Klaviere und Orchester, das er innerhalb weniger Tage im April 1833 in London zusammen mit Ignaz Moscheles komponierte und dort am 1. Mai 1833 mit ihm in einem Philharmonischen Konzert vortrug. Das Element des

<sup>3</sup> Von ihm vermutet man, es sei ein nachkomponiertes. neues Finale zum Klavierkonzert *D*-dur KV 175, vgl. dazu Köchel-Einstem.

<sup>4</sup> Zumindest ist von 1799 eine Kopistenrechnung über Orchesterstimmen zu einem Rondo erhalten. Im Druck erschienen, von Johann Ladislaus Dussek herausgebracht, sind die Rondos 1808 (op. 9) bzw. 1823 (op. 13), jeweils bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

<sup>5</sup> Webers Konzertstück läßt sich mit gleichem Recht zur Geschichte des einsätzigen Konzertstücks, dessen Bezeichnung es ja auch geprägt hat, wie zur Geschichte des mehrsätzigen Konzertes rechnen, in dem die Sätze, wie auch in Mendelssohns *g*-moll-Konzert, op. 25, ineinander übergehen. Diese Frage soll hier nicht entschieden werden.

<sup>6</sup> Die meines Wissens einzige größere Studie, die das Problem des einsätzigen Konzertstücks im 19. Jahrhundert behandelt (Del Parkinson, *Selected works for Piano and Orchestra in one movement 1821–1853*, Phil Diss. Indiana University Bloomington 1974) war mir leider nicht zugänglich.

<sup>7</sup> Im Druck erschienen 1831 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, in der von Julius Rietz besorgten ‚alten‘ *Gesamtausgabe* als No. 34 der Serie 8.

<sup>8</sup> Im Druck erschienen 1835 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, in der *Gesamtausgabe* als Nr. 35 der Serie 8.

<sup>9</sup> Im Druck erschienen 1839 bei Nikolaus Simrock in Bonn, in der *Gesamtausgabe* als Nr. 36 der Serie 8.

Zufälligen, der schnell erledigten Gelegenheitsarbeit gilt auch für die Serenade. Am 2. April 1838 schrieb Mendelssohn an die Familie nach Berlin: „Heute abend ist das Konzert der Botgorschek, einer vortrefflichen Contre-Altistin, die mich so zum Spielen quälte, daß ich's zusagte und mich erst nachher besann, daß ich durchaus nichts Kurzes, Passendes hätte. So entschloss ich mich denn, ein Rondo zu komponieren, von dem vorgestern früh noch keine Note geschrieben war, und das ich heute abend mit dem ganzen Orchester spiele und heute früh probiert habe. Es klingt lustig genug; wie ich's aber spielen werde, wissen die Götter, und auch die kaum, denn an einer Stelle habe ich 15 Takte Pause in die Begleitung geschrieben und habe noch keine Ahnung, was ich da hineinspielen soll. Aber einem, der en gros spielt wie ich, dem geht Vieles durch“<sup>10</sup>. Die Entstehung der beiden anderen Konzertstücke scheint nicht so unmittelbar mit Aufführungen verknüpft: das *Capriccio brillant* in *h*-moll, op. 22, wird heute in die Jahre 1825/26 – also, was auch die Opuszahl nahelegt, in den zeitlichen Umkreis der *Sommernachtstraum-Ouvertüre* und des *Oktetts* – datiert; im Druck erschien das Werk jedoch erst 1831, und die erste Aufführung ist für den 25. Mai 1832 in London nachgewiesen<sup>11</sup>; am 1. Dezember 1832 spielte Mendelssohn es in einem Konzert zum Besten der Orchesterwitwen in Berlin. Auch später holte er es mehrfach hervor: so berichtet Alfred Dörrfel von Aufführungen im Leipziger Gewandhaus am 4. Dezember 1837 und am 16. April 1839 – jeweils mit dem Komponisten am Klavier<sup>12</sup>. Die so schnell geschriebene *Serenade* erklang – wiederum mit dem Komponisten am Klavier – im September 1839 auf dem Musikfest in Braunschweig<sup>13</sup> und am 28. November 1839 im Gewandhaus<sup>14</sup>. Alle drei Konzertstücke wie auch das *Duo concertant* erschienen zu Lebzeiten Mendelssohns im Druck; gerade diese Tatsache sollte angesichts der skrupulösen Haltung des Komponisten gegenüber jeglicher Publikation, die ihn immerhin die *Italienische Symphonie* zurückhalten ließ, all denen zu denken geben, die aus der Tatsache, daß ein Werk als „Gelegenheit“ entstanden ist, schnell auf mangelnde Qualität schließen zu können meinen. Doch dessen ungeachtet bestand auch für Mendelssohn ein deutlicher Unterschied im eigenen kompositorischen Anspruch zwischen einer Symphonie und einem brillanten Konzertstück – dies gilt es, im Auge zu behalten.

### III.

Das *Rondo brillant* in *Es*-dur, op. 29, entstand im Januar 1834 – die Partitur trägt das Schlußdatum des 29. Januar. Das Werk scheint entstanden zu sein auf Wunsch des englischen Geigers und Verlegers Mori, in dessen Konzert<sup>15</sup> Mendelssohn am 25. Mai 1832 sein *Capriccio brillant* gespielt hatte. Dies jedenfalls ist Mendelssohns Brief an den Londoner Freund Carl Klingemann zu entnehmen, wo es – unter dem Datum des 18. Januar 1834 – heißt: „Auch mit Mori muss ich mich falsch ausgedrückt haben, denn ich bat Dich

<sup>10</sup> Zit. nach: Peter Ranft, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Eine Lebenschronik*, Leipzig 1972, S. 58.

<sup>11</sup> So im Werkverzeichnis des neuen *Grove*; Eric Werner dagegen bezeichnet das *Capriccio* als „für London geschrieben“ (Eric Werner, *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich 1980, S. 222) und verweist als Quelle auf das Tagebuch von Moscheles.

<sup>12</sup> Alfred Dörrfel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig von 1781 bis 1881*, Leipzig 1884, S. 121f.

<sup>13</sup> Eric Werner, a. a. O., S. 347.

<sup>14</sup> Dörrfel, a. a. O., S. 122.

<sup>15</sup> So jedenfalls der Hinweis von Eric Werner, a. a. O., S. 562, Anm. 87.

nicht das Geld einzufordern, sondern nur anzunehmen und mir zu übermachen, im Fall er es schickte, da ich ihm gleichzeitig deshalb schrieb. Auch bot ich ihm das copyright für eine Fantasie für Pianoforte allein<sup>16</sup> zum Geschenk an, als Ersatz für das spätere Abliefern des Rondo, also meine ich, er hätte auch wohl keine anzügliche Bemerkungen wegen des längst erschienenen Porträts machen können. Wenn er aber nicht bald antwortet, nehme ich an, er nähme es nicht an; auch geht mein Rondo, das nun wirklich angefangen ist, nächste Woche nach Leipzig ab, und mein Vocal Piece mache ich auch jetzt“<sup>17</sup>. Bereits zwei Tage vorher, am 16. Januar, schrieb Mendelssohn aus Düsseldorf an seine Schwester Fanny: „Daß meine fis-moll Fantasie op. 28 erscheint, habe ich Dir schon geschrieben, glaub ich; – in mein neues Es dur Rondo ist eine hübsche, massive Octavenstelle hineingekommen“<sup>18</sup>. Gut zwei Wochen später, am 7. Februar, schreibt Mendelssohn in einem Begleitbrief zu einem Paket erneut an Klingemann: „Die einliegenden Briefe an Moscheles besorgst Du wohl, und das Rondo samt Brief an Mori; bitte, schick’ aber die Musik an Mori, ohne sie vorher Moscheles gezeit zu haben, und sobald zu kannst“<sup>19</sup>. Die Bitte, das neue Werk Moscheles nicht zu zeigen, erhält ihren Sinn erst durch einen am gleichen Tag an Moscheles gerichteten Brief: „Was ich Dir heut zu sagen habe ist folgendes: Ich habe mir herausgenommen, ohne Dich um Erlaubniß zu fragen, Dir ein Stück zu dediciren, welches bei Simrock herauskommt, und das mir gerade lieb ist. – Das wollte ich Dir eigentlich nicht sagen, und dachte mir’s hübsch, daß Du das einmal bei einer Reise nach Deutschland finden könntest; aber nun ist mein Rondo brillant fertig geworden, und ich habe den allergrößten Wunsch, Dir es auch zuzueignen. Das wage ich aber nicht ohne eine specielle Anfrage zu thun, denn ich weiß wohl, daß es eigentlich nicht styli ist, Einen gleich um Erlaubniß zu zwei Dedicationen zu fragen, und Du findest es am Ende gar curios – aber ich kann nun einmal nicht helfen, ich möchte es gern. Ich halte sonst nichts auf Dedicationen, und habe selten welche gemacht; aber hier sollte es was bedeuten; denn weil ich so lange keinen Brief an Dich schicken konnte, so will ich gern eben das schicken, was ich gearbeitet habe. Laß mich darüber eine Zeile Antwort wissen, weil das Rondo auch in Leipzig erscheinen soll (. . .) Meine eigne Armuth an neuen Wendungen für’s Clavier, ist mir wieder recht bei diesem Rondo aufgefallen; sie sind es, wo ich immer stocke und mich quäle, und ich fürchte, Du wirst es bemerken. Sonst ist auch wohl manches darin, was ich gerne mag, und einige Stellen gefallen mir ganz gut; aber wie ich’s anfangen soll, mal ein ordentliches, ruhiges Stück zu machen (und ich erinnere mich wohl, daß Du mir gerade das im letzten Frühjahr empfahlst), das weiß ich gar nicht. Alles was ich für Clavier wieder im Kopfe habe, ist so ruhig wie Cheapside, und wenn ich mich zwingen, und ganz still zu phantasiren anfangen, so kommt nach und nach doch wieder“<sup>20</sup>. Moscheles nahm die Dedikation an, und so sind sowohl die *Fantasie in fis-moll (Sonate écossaise)*, op. 28, als auch das *Rondo brillant*, op. 29, ihm zugeeignet. Vergleicht man Mendelssohns andere Zueignungen an von ihm als gleichberechtigt anerkannte Komponisten, so findet sich nur noch das Louis Spohr

<sup>16</sup> Gemeint ist die *Phantasie in fis-moll*, op. 28.

<sup>17</sup> *Felix Mendelssohn-Bartoldys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hrsg. von Karl Klingemann, Essen 1909, S. 122.

<sup>18</sup> *Briefe aus den Jahren 1833–1847 von Felix Mendelssohn*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 6/1875, S. 26.

<sup>19</sup> Klingemann, a. a. O., S. 123.

<sup>20</sup> *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, hrsg. von Felix Moscheles, Leipzig 1888, S. 73f.

zugeeignete zweite *Klaviertrio*, op. 66 – auch dies sollte zu denken geben und vor vorschnellen Urteilen bewahren<sup>21</sup>. Die Zueignung an Moscheles mag auch Ausdruck dafür gewesen sein, daß Mendelssohn dem verehrten Freund das Werk für Aufführungen zur Verfügung stellte; denn wir wissen von zahlreichen Aufführungen durch Moscheles, während der Komponist selbst, soweit wir wissen, erst sehr viel später mit dem Werk an die Öffentlichkeit getreten ist – so am 4. April 1839 in einem Konzert des Herrn F. Hieronimus Truhn<sup>22</sup> und am 15. Januar 1846 in einem Konzert der Miss Dolby<sup>23</sup> – beidesmal im Leipziger Gewandhaus. Dörffel berichtet auch, daß Mendelssohn in beiden Fällen dem Werk eine ungedruckte, wohl improvisierte solistische Einleitung vorangestellt hat – im Vergleich zu den beiden anderen Konzertstücken fehlt dem Rondo ja die langsame Introduction.

Moscheles scheint das Rondo bereits im Frühsommer 1834 zum ersten Mal gespielt zu haben, denn in einem Brief vom 11. Mai schreibt Mendelssohn an ihn: „Und wie dankbar bin ich Dir, lieber Moscheles dafür, daß Du meinem Rondo die Ehre anthust, es in Deinem Concerte zu spielen. Du kannst mir glauben, daß ich's wohl zu schätzen weiß, und wohl einsehe, wie schmeichelhaft und rühmlich es für mich ist; und jetzt mag Einer mir darauf schelten, soviel er will, so hab ich das Stück lieb, und es wird mir recht dadurch. Bitte aber schreibe mir dann auch, wie sich's mit der Orchesterbegleitung macht, und ob Du in diesem Punkte nicht Manches zu tadeln hast; ich werde vielleicht noch etwas dieser Art in diesem Jahre schreiben, und möchte dann denselben Fehler vermeiden“<sup>24</sup>.

#### IV.

Mendelssohns *Rondo brillant für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters* verwendet ein, nach Maßstäben der 1830er Jahre gemessen, relativ kleines Orchester – dem doppelt besetzten Holz stehen lediglich zwei Hörner, zwei Trompeten und Pauken sowie Streicher gegenüber; auf das – aus Gründen der Stimmung wie der Klangfülle eingeführte – zweite Hörnerpaar sowie auf die Posaunen hat der Komponist verzichtet. Vergleicht man allerdings damit die Orchesterbesetzung der beiden Klavierkonzerte in *g-moll*, op. 25 (von 1831), und *d-moll*, op. 40 (von 1837), so sind beide identisch und entsprechen zudem dem für alle konzertante Klaviermusik Mendelssohns durchweg vorbildhaften Konzert in *G-dur*, op. 58, von Beethoven.

Eine erste, noch grobe Charakteristik eines Konzertsatzes läßt sich anhand der jeweiligen Anteile von Soloinstrument und Orchester erstellen; als Ideal eines Konzertsatzes mag das ausgewogene Verhältnis von Tutti-Anteilen, Soloanteilen und gemeinsamem Wirken von Solo und Tutti erscheinen, wobei der Begriff der Ausgewogenheit sicherlich historisch wie gattungsspezifisch jeweils differenziert zu definieren wäre. Abweichungen von dieser gedachten Idealform – die zudem noch im Hinblick auf die Satzform (Sonatensatz,

<sup>21</sup> So Eric Werner, a. a. O., S. 297, der das Werk folgendermaßen abkanzelt: „Das *Rondo brillante Es-dur* mit Orchester war für Moscheles geschrieben und von diesem häufig gespielt worden. Es ist brillant, leer und war einst sehr effektiv. Damit ist alles über dieses Werk gesagt, das sich von ähnlichen Kompositionen Kalkbrenners nur durch seine solide technische Meisterschaft unterscheidet.“

<sup>22</sup> Dörffel, a. a. O., S. 122.

<sup>23</sup> Dörffel, a. a. O., S. 123.

<sup>24</sup> *Briefe an Moscheles*, a. a. O., S. 90.

langsamer Satz, Finale) zu unterscheiden wäre – verschieben das Werk in Richtung auf die brillant-virtuose Tendenz (wenn der Soloanteil überwiegt, das Orchester vom Partner zum Begleiter reduziert scheint) oder auf die ‚symphonische‘ Tendenz (wenn die Soloanteile geringer sind, also das Soloinstrument mehr und mehr Obligatfunktion annimmt). Erstellt man – immer der Tatsache bewußt, daß dies nur eine grobe Struktur darstellen kann, die gleichwohl von den möglichen extremen Ausprägungen her sich legitimiert – eine solche Statistik, so ergeben sich gleichermaßen erhellende wie verblüffende Aufschlüsse. Um einen Vergleich zu gewährleisten, ist die prozentual errechnete Aufteilung in die drei Kategorien Klavier allein, Orchester allein und konzertantes Zusammenwirken des *Rondo brillant* einigen Schlußsätzen ähnlicher Formstruktur gegenübergestellt: zum einen den beiden Finali aus Mendelssohns Klavierkonzerten op. 25 und op. 40, zum anderen – als einem zeitlich nahen, als Exempel des ‚romantischen‘ Klavierkonzerts anerkannten Werk – dem Finalsatz von Schumanns Klavierkonzert op. 54 und – aus oben angeführten Gründen – dem Finale von Beethovens Klavierkonzert in G-dur, op. 58.

	Klavier allein	Orchester allein	konz. Zusammenwirken
<i>Rondo brillant</i> op. 29	26,4 %	15,3 %	58,3 %
Finale aus op. 25	30,4 %	18,7 %	50,8 %
Finale aus op. 40	38,8 %	18,9 %	42,3 %
Schumann, Finale	14,5 %	15,5 %	70,0 %
Beethoven, Finale	14,8 %	25,4 %	59,8 %

Will man dieses Ergebnis interpretieren, so wird deutlich, daß das *Rondo brillant*, obwohl es – auch durch Eric Werner – meist vorschnell als brillant abqualifiziert wird, sich weit eher der Beethoven’schen Verteilung annähert als den ‚brillanteren‘ Finalsätzen der beiden Konzerte, während in Schumanns Konzertfinale das Ideal der konzertanten Durchdringung am ehesten erreicht scheint.

Der Formtyp des Mendelssohn’schen Werkes scheint durch den Titel vorgegeben: die Reihungsform des Rondos mit dem Wechsel von Ritornell und Episode. Doch hat bereits Hans Engel, der sich zweimal<sup>25</sup> mit dem *Rondo brillant* befaßt hat, auf die Durchdringung von Sonate und Rondo hingewiesen – der Terminus des Sonatenrondos scheint angebracht, allerdings ohne daß er – so die These, die im einzelnen zu belegen sein wird – die strukturelle Vielfalt und formale Balance des Stückes erschöpfen würde. Der Begriff und Gehalt des Sonatenrondos, wie es von Haydn in seinen späten Symphonien entwickelt wurde<sup>26</sup>, meint die Überführung der Reihungsform in eine Gleichgewichtsform, in der das Gleichgewicht nicht „abstrakt vorgeordnet, sondern die konkrete Einheit in sich wohlbestimmter Teile“<sup>27</sup> ist – oder, in den Worten des auf Hegel fußenden Friedrich Theodor Vischer: „So naturgemäß und künstlerisch gerechtfertigt die Rondoform ist, so haften ihr

<sup>25</sup> In: *Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt*, Leipzig 1927, S. 232, wo er hervorhebt: „Das Konzertrondo ragt durch die ausgezeichnete thematische Arbeit bedeutend aus der Masse der Rondos jener Tage hervor“; und in seinem Artikel *Rondo* in *MGG* Band 11, Kassel 1963, Sp. 883, wo er die Formstruktur des Werkes skizziert.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu: Bernd Sponheuer, *Haydns Arbeit am Finalproblem*, in: *AfMw* 1977, S. 199–224.

<sup>27</sup> Sponheuer, a. a. O., S. 200.

doch zwei Einseitigkeiten an, die noch zu weiteren Formen forttreiben; es überwiegt in ihr die Einheit über die Mannigfaltigkeit und die Mannigfaltigkeit, soweit sie in den Nebengedanken auftritt, ist dann doch wiederum zu frei, zu wenig unter ein bestimmtes Gesetz gestellt, zu sehr der Phantasie überlassen“<sup>28</sup>. Für das einsätziges Konzertstück nun vervielfältigen sich noch die Probleme: Es gilt nicht nur, die Einheit des Ritornellgedankens auf der einen Seite und die Mannigfaltigkeit der Episoden auf der anderen miteinander auszubalancieren, sondern ebenso das Spielerische der offenen Form wie die Verbindlichkeit der geschlosseneren, gearbeiteten Form (wie überhaupt Spiel und Arbeit auf mehreren Ebenen) miteinander in Einklang zu bringen und schließlich – der Funktion des Konzertstücks entsprechend – die virtuose Brillanz des Soloinstruments im ungehinderten Hervortreten zu versöhnen mit dem Anspruch auf kompositorische Durchartikulation und enge Verknüpfung von Solo und Tutti.

Hans Engel hat die Rondostruktur des Werkes herausgearbeitet: Er legt einen großformalen Ablauf A - B - A - C - D - A zugrunde, also eine siebenenteilige Rondoform, in der das dritte Ritornell fehlt. Vergleicht man jedoch das thematisch-motivische Material, das Mendelssohn im Werk exponiert und in ein Beziehungsnetz knüpft, so kann die hier skizzierte Struktur nur einen groben Abriß geben, der die formale Differenziertheit eher verdeckt als verdeutlicht; denn nicht weniger als neun in sich distinkte Themen und Motivgruppen, die zum Teil noch untereinander nach dem Prinzip der selbständigen Variante verbunden sind, lassen sich unschwer herausarbeiten. Hinzu kommt noch, daß diese nicht nur durch ihr jeweils erstes Auftreten im Klavier oder im Orchester, sondern auch durch ihre spezifische Ausprägung, die entweder der Spielfigurik oder aber dem durchgeformten Motiv nähersteht, verschiedene Formungsweisen des brillanten Konzertierens oder aber der motivisch-thematischen Arbeit nach sich ziehen; eine Ablaufbeschreibung des Stückes mag dies belegen.

So beginnt das Stück mit einer achttaktigen, quasi unthematischen Einleitung: einer dominantischen Unisonofanfare der Klarinetten und Hörner, nach zwei Takten von Oboen und Fagotten verstärkt, nach zwei weiteren auf dem Dominantseptakkord in Trompeten und Pauken fortgeführt und durch ein auftaktig-aufwärtsführendes Streichertremolo gefüllt – so etwas wie das klangliche ‚Tor‘ für den Auftritt des Soloinstruments, und zugleich die Festlegung des harmonischen und des metrischen Charakters des schnellen  $\frac{3}{4}$ -Es-dur-Prestos. Diese Einleitung ist geradezu von offensichtlicher Konventionalität, dabei in ihrer lapidaren Knappheit ganz auf die beschriebene Funktion des Beginns reduziert: in gewisser Weise, mit ein wenig veränderten Mitteln, ein Wiederaufgreifen des Beginns des Klavierkonzertes in g-moll, op. 25, und eine Vorform des Beginns des Violinkonzertes in e-moll, in dessen zweitaktigen Tonika-Dominantwechsel die Funktion des Beginns noch mehr konzentriert erscheint. Dieser Einleitung schließt sich der erste Klaviereinsatz an, der in wiederum acht Takten (T. 9–16) das Ritornellthema exponiert. Der genaue melodische Umriss des Themas ist im ersten Takt durch eine abstürzende Klavierpassage verwischt, die hier zitierte Form findet sich erst in einem späteren Orchestertutti.

<sup>28</sup> Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, III. Teil, Abschnitt 2. *Die Künste*, Heft 4: *Die Musik*, Stuttgart 1857, S. 956.

## Notenbeispiel 1



Der erste Soloabschnitt behält weiterhin die strikte, exponierende Vier- bzw. Achttaktigkeit bei: Im Klavier wird, jeweils von einem Tuttischlag eingeleitet, der Themennachsatz variativ umgeformt (T. 17–24). Stach dieser Klavier-Beginn durch Oktavgriffe im forte heraus, so schließt sich ein leises, zweitaktiges Motiv an, in dem ein Skalenausschnitt mit einer Drehfigur kombiniert wird, wobei das ‚Hexachord‘ (T. 25) anschließend für eine kanonische Stimmführung zwischen linker und rechter Hand des Klaviers (T. 29–33) samt Füllterzen genutzt wird und in der Drehfigur auf dem verminderten Dominantseptnonakkord (T. 36) einhält. Im durch eine auftaktige Rollfigur im Oktavabstand eingeleiteten dritten Motiv (c), das wiederum viertaktig ist und in Oktaven wiederholt wird, schließt der Soloabschnitt auf der Tonika (T. 44).

## Notenbeispiel 2



Legt man das Formungsprinzip des Sonatenrondos zugrunde, so wäre die Solo-Exposition abgeschlossen, die hier – anders als gewohnt, jedoch für Finalsätze nicht selten – der Tutti-Exposition vorausgeht. Sie besteht aus drei distinkten Motiv- bzw. Themengruppen. Die Tutti-Exposition ist demgegenüber bereits gekürzt: Auf das Hauptthema folgt sogleich – unter Auslassung der Nachsatzvariante – das zweitaktige Motiv b, und auch hier verknüpft Mendelssohn das Sequenzmodell mit der kanonischen Führung auf die Hälfte. Das Motiv c erscheint zuerst im Streicher-Unisono, dann im vollen Orchesterklang, hier aber bereits im dritten Takt mit einer Überleitungsfunktion, die die laufenden Achtel in den Streichern mit den schlußsetzenden punktierten Vierteln in den Bläsern verbindet und zu einem größer angelegten Tutti-Schluß führt, dessen Schlußwirkung jedoch teilweise dadurch aufgehoben wird, daß sich die Dominant-Tonika-Kadenz (T. 71/72) bereits wieder als Beginn des Soloeinsatzes verstehen läßt, in dem im Klavier der Hauptthemenvordersatz zweimal hintereinander gespielt, vom Orchester jeweils kadenzial bestätigt wird und dann im taktweisen Wechsel zwischen Klavier und Orchester in einzelne Motive zerlegt wird. Bis hierhin (T. 84) ist das Soloinstrument durch seine prominente Rolle hervorgehoben worden, nicht aber durch eine idiomatische Figurik. Der folgende Abschnitt (T. 85–100) hat nun doppelte Funktion: Im Hinblick auf den Charakter des Konzertstücks exponiert er im Gegensatz zum blockhaften Wechsel von Solo und Tutti eine Art integriertes Solobegleitungs-Modell; im Bereich der Satztechnik kontrastiert er klavieristische Spielfigurik

(hier: akkordgestützte chromatische Passagen der rechten Hand) mit orchesteridiomatischen Motiven, und schließlich stellt er eine Art ersten konzertanten Durchführungsabschnitts dar. Die Klavierpassagen umhüllen ein Durchführungsmoment: Ein aus Takt 2 und 3 des Hauptthemas abgespaltenes Motiv wird zuerst sequenzierend weiterentwickelt, durch kontrapunktische Stimmen mit Kopffimitation ergänzt, aus den Violinen in die Holzbläser verlagert und schließlich sogar zu einem kleinen zweistimmigen Kanon zwischen der durch die Flöte betonten ersten und der zweiten Violine (T. 95–98) verdichtet. Abgeschlossen und eingerahmt wird dieser durchführungsartige Abschnitt durch eine erweiterte Wiederholung der Takte 79 bis 84. Legte man – mit Engel – das Rondo-Modell zugrunde, so endete hier, in Takt 109, das erste Ritornell; es zeigt sich aber, daß es Mendelssohn in diesem – nach dem Sonatensatzverständnis – Hauptthemenkomplex gelungen ist, nicht nur die Mannigfaltigkeit im thematisch-motivischen Bereich durch drei voneinander unabhängige Themen – bzw. Motivteile, im satztechnischen Bereich durch solistische Abschnitte, Tutti-Blöcke und konzertierendes Miteinander zu exponieren, sondern zugleich durch geschickte Rahmensetzung und harmonischen Ausgleich jenes Merkmal der Einheit zu erreichen, das Sonatensatz und Rondo gleichermaßen entspricht.

Als erste Episode bzw. als Seitenthemenkomplex schließt sich ein 47 Takte (T. 110–146) umfassender Abschnitt an, der fast ausschließlich auf der thematischen Dominanz des Klaviers basiert. Im Zentrum dieses Abschnitts steht ein achttaktiges Thema, das alle Anforderungen an den erwarteten Seitenthemencharakter erfüllt: War die Hauptthemengruppe gekennzeichnet durch Beweglichkeit, Brillanz und die dem Rondocharakter eigene Knappheit, so steht hier liedhafte Kantabilität im Vordergrund; das Seitenthema ist aus vier Zweitaktgruppen zusammengesetzt, die einander – bei gleichbleibender rhythmischer Gliederung – jeweils im Sinne von Vorder- und Nachsatz, von Frage und Antwort entsprechen.

### Notenbeispiel 3

Es läßt sich kaum ein in sich geschlosseneres, ausbalancierteres melodisches Gebilde denken als dieser lyrische Satz, einem „Lied ohne Worte“ durchaus vergleichbar; so gelingt im weiteren Verlauf auch nicht viel mehr als eine Wiederholung des Vordersatzes, von den Streichern mit einer aus dem Hauptthemenkomplex entlehnten Achtelfigur kontrapunktiert, und eine Verlagerung des ersten Viertakters ins Orchester. Lediglich der ‚Seufzervorhalt‘ des vorletzten Thementaktes dient noch als Motiv für eine imitative Verknüpfung von Klavier und Streichern. Der Abschnitt endet vor einer Pausenfermate – dem einzigen wirklichen ‚Einschnitt‘ in einem Werk vielfältigster Übergänge und Teil-Überlappungen – auf dem Dominantseptakkord von B-dur, der Tonika des Seitensatzes. Und der merkwürdige Einschnitt scheint nicht zufällig; beginnt anschließend doch der erste große Durchführungs-

abschnitt (T. 157–233). Spätestens an dieser Stelle wird auch deutlich, daß das Formschema ‚Rondo‘ deutlich zu kurz greift. Thematisch-motivische Klammer dieses Durchführungsabschnitts, der von der Dominantparallele *g*-moll ausgeht und im engen Dominant-Tonika-Bereich von *F*-dur, *Es*-dur und *B*-dur verbleibt, ist der dritte Teil (c) des Hauptthemenkomplexes, jene auftaktige Figur, die zuerst im Klavier noch einmal – sozusagen als Erinnerung – allein vorgetragen wird und dann für den ganzen Abschnitt ins Orchester wandert: zuerst im viertaktigen Wechsel zwischen Flöte (T. 165–168) und Oboe/Klarinette (T. 169–172), dann in kanonischer Eintaktabfolge in Violinen/Violen, Flöte/Klarinette und Violoncello (T. 173–176). In einem zweiten Durchführungsabschnitt (T. 177–220) ist die Orchesterbegleitung dann weitgehend auf ein rhythmisches Motiv  reduziert, das sich wiederum aus dem Hauptthemenkomplex ableiten läßt, das aber darüberhinaus den Grundpuls des ganzen Stückes bestimmt. Bemerkenswert erscheint die höchst differenzierte Gestaltung des Soloparts: Bindendes Element ist ein durchlaufendes, lediglich in den letzten zwölf Taktun zunehmend von Pausen unterbrochenes Sechzehntel-Passagenwerk der rechten Hand, von Akkordbrechungen, später dann von Akkorden der linken gestützt. Dieses Passagenwerk erweist sich jedoch bei näherem Hinsehen von unterschiedlicher Ausprägung, immer auf dem Wege zwischen den Extremen von Figur auf der einen, Gestalt auf der anderen Seite und darin jeweils sich dem Orchester unterordnend (wie im ersten, thematischen Abschnitt) oder es dominierend. Aus dem Passagenwerk lassen sich zwei melodisch konzise Abschnitte herauslösen, die im weiteren Satzverlauf von Bedeutung sind:

## Notenbeispiel 4



Beide gestalthaften Figurationen sind – über gebrochene Akkorde und Skalenausschnitte hinaus – von ausreichender Individualität, um als Gestalten wiedererkannt zu werden, und bleiben gleichwohl in ihrer metrischen Gleichförmigkeit der Sphäre der Spielfigur so nahe, daß man sie nicht als Motive oder gar Themen bezeichnen kann – das Element des Spiels steht unangefochten im Vordergrund, ohne doch zur kompositorischen Belanglosigkeit zu werden.

Die letzten Takte des Durchführungsabschnitts – die Klavierfiguration zerfällt in einzelne Figuren, synkopierte Hornoktaven kontrapunktieren das allmähliche Verstummen – werden überlagert von der unthematischen Orchesterfanfare des Beginns: Der Eintritt der Satzreprise – oder vielmehr dessen, was seine Stelle einnimmt – ist kaum unverhohlener zu markieren. Gleichwohl ist der Begriff ‚Reprise‘ mit Vorsicht zu gebrauchen: gehört schon zu Mendelssohns Stileigentümlichkeit – in Abhängigkeit von der jeweiligen Art der Durchführung – eine deutliche Reprisenverkürzung<sup>29</sup>, so erhält sie hier fast so etwas wie

<sup>29</sup> Vgl. dazu Hermann Rubarth, *Die Reprisengestaltung in den Symphonien der Klassik und Romantik*, Diss. Köln 1950.

eine Stellvertreterfunktion: Der 84 Takte umfassende Hauptthemenkomplex der Exposition ist auf 35 Takte verkürzt, das Seitenthema fehlt ganz und erscheint erst sehr viel später. Gerade angesichts dieser Verknappung, die die Solo-Reprise auf acht Takte (anstelle von 35 in der Exposition) und damit auf das Hauptthema verkürzt, ist es außergewöhnlich, daß Mendelssohn noch einmal auf die Einleitung zurückgreift: Die Signalfunktion, die in diesem formal mehrdeutigen Spiel so etwas wie vermeintliche Eindeutigkeit suggeriert, dürfte der Grund sein. Die Tutti-Reprise (in der das erste Thema zum ersten Mal so auftritt, wie es das erste Notenbeispiel festhält) ist in ihren ersten beiden Abschnitten (T. 251–258 entspricht T. 44–51; T. 259–266 entspricht, mit dem Skalenausschnitt b, T. 52–59) mit der Exposition weitgehend identisch; doch dann führen zwei weitere sequenzierende Takte die Dominante von c-moll herbei, in dieser Tonart beginnt der nächste Großabschnitt (T. 270–382). Dieser Abschnitt ist formal nur dann leicht zu deuten, wenn man das – inzwischen jedoch obsolet gewordene – Rondoschema zugrundelegt: als eine neue, selbstständige Episode. Von der Satzanlage her und auf das Sonatenschema bezogen, stellt er jedoch so etwas wie eine zweite Durchführung dar, allerdings mit einem eigenen, neuen Thema, das zudem auch ein ganz neues, für ein Konzertstück etwas ungewöhnliches Satzprinzip einführt: das des strengen kontrapunktischen Satzes, zumal der Fuge – es ist jener Abschnitt, den Mendelssohn selbst in seinem Brief an Fanny als die „hübsche massive Octavenstelle“<sup>30</sup> bezeichnet. Das den Abschnitt prägende Motiv ist viertaktig,

#### Notenbeispiel 5



tritt jedoch zu Beginn nur in seinem zweitaktigen ‚Kopf‘ auf. Stand der vorausgegangene Durchführungsabschnitt (T. 157–233) unter dem Stichwort ‚Spiel‘, so ist der jetzt behandelte zu Recht unter das Stichwort ‚Arbeit‘<sup>31</sup> zu stellen.

Der gesamte Großabschnitt ist – durch unterschiedliche Art der Satztechnik wie des Zusammenwirkens und der Funktion von Solo und Tutti, in vier Teile zu gliedern: Auf eine zwölf Takte umfassende Einleitung (T. 270–281), in der – wie eine Art Motto – der Themenkopf (G) im vollen Orchester einer pianistischen, dem ersten Takt des Hauptthemas entsprechenden Spielfigur (A) gegenübergestellt wird, folgt das eigentliche Fugato (T. 282–323), das zuerst im Wechsel von Orchester (T. 282–285, Kopffimitation) und Klavier (T. 286–293, Thema und kontrapunktische Achtelfigur in der linken Hand) und dann im Zusammenspiel von Klavier und Orchester das Thema durchführt. Der dritte Teil (T. 324–350), durch den Verzicht auf die Blechbläser und durch den abrupten Wechsel im Klaviersatz so eine Art ‚Trio‘ innerhalb des Großabschnitts, kontrapunktiert dann das Fugato-Thema im Orchester (G) mit einer Spielfigur in Sechzehntelpassagen im Klavier, die ihre Verwandtschaft mit der zwischen Figur und Gestalt changierenden Figuration (f) nicht verleugnen kann, wiederum aber eher zur begleitenden Figuration tendiert, da der

<sup>30</sup> Vgl. Anm. 18.

<sup>31</sup> Vgl. dazu Sponheuer, a. a. O., S. 202.

komplexe kontrapunktische Orchestersatz im Vordergrund steht. Der Schlußabschnitt (T. 351–375) hat doppelte Funktion: Zum einen bildet er – in der blockhaften Gegenüberstellung des Themenkopfes in Orchestertutti und Klavier – so etwas wie eine ‚interne Reprise‘ des Großabschnitts, zum anderen in seinem ins Piano zurückgenommenen zweiten Teil so etwas wie den Übergang zum Folgenden, zur Wiederholung des Seitenthemas (D). Legt man das Sonatenschema zugrunde, so müßte man von einer Art ‚Reprises-Rahmen‘ sprechen, bei dem zwischen Haupt- und Seitensatz eine zweite Durchführung mit eigenem Thema und eigenem Satzstil eingeschoben ist.

Das Seitenthema, in der Tonika *Es*-dur einsetzend, entspricht bis auf minimale, harmonisch bedingte Veränderungen der Gestaltung in der Exposition (T. 383–429 entspricht T. 110–156); es endet vor der Fermatenpause auf dem Dominantseptakkord. Auch der jetzt folgende Durchführungsabschnitt scheint – und dies wiederum verlagert die Formbalance zugunsten des Rondoprinzips – weitgehend unverändert wiederholt zu werden. Sieht man jedoch genauer hin, so ergeben sich kleine, aber wichtige Änderungen – weniger im Beginn, in dem der Orchestersatz teilweise anders instrumentiert ist und aus harmonischen Gründen sich andere Phrasenlängen ergeben, als im weiteren Verlauf. So greift der Solopart nicht nur auf das synkopische Motiv des Hauptthemas (T. 469 ff. bzw. 202 ff.) zurück, sondern kontrapunktiert die Klavierfiguration mit einer kantablen Geigenmelodie (T. 483–487), deren rhythmische und melodische Herkunft aus dem Hauptthema unverkennbar ist (zumal der Quartsprung weist darauf hin), auch wenn der Themencharakter ganz ins Lyrische umgewandelt erscheint.

Die Satzcodas, die – nach der stufenweisen ‚Durchlöcherung‘ der Sechzehntelfiguration und dem ausgeprägten Decrescendo – sozusagen ‚bei Null‘ anfängt, hat – und auch dies ist für Mendelssohns Satzweise nicht ungewöhnlich – ausgesprochen resümierenden Charakter: Noch einmal werden Themen- und Motivbestandteile – teilweise in fast zitathafter Verkürzung – neu miteinander kombiniert; hier allerdings in einer Abfolge, die etwas Kaleidoskopartiges an sich hat. Die Coda-‚Brücke‘ – denn von einer Überleitung kann man in diesem so themengesättigten Werk eigentlich kaum sprechen – bildet die Verklammerung des Fugenthemenkopfes (G) in den Streichern mit der Schlußfiguration des Klaviers aus dem vorausgehenden Abschnitt (T. 503–510); es folgt eine ebenfalls acht Takte (T. 511 bis 518) umfassende Fugato-Durchführung im Engführungscharakter, angefügt ist der Schluß des großen kontrapunktischen Abschnitts, der dort (T. 369–382) zur Seitenthemenreprise führte, hier nun aber mit der gleichen Konstellation von Klavierakkorden, einer verkürzten Streicherfigur und dem abwärtsführenden Baßtriller (T. 518–530) zur Tonika in Sextakkordlage und zum Hauptthemenbestandteil (c) führt. Diese in Oktaven geführte Achtelkonstellation ist jetzt allerdings im Klavier nur in den beiden ersten Takten unbegleitet und wird dann von Streichern gestützt, die ein etwas mechanisch wirkendes Bewegungs-Element einbringen, das das Klavier aufnimmt, indem es den Sechzehntelauftakt des Motivs verselbständigt und – durch oktavversetzte Reihung – als etwas äußerliches Steigerungselement verwendet, das über dominantischem Grund zurückführt zur Tonika *Es*-dur. Einzelne Orchesterschläge bilden hier den Rahmen für eine Hauptthemen-Reminiszenz des Soloinstruments, die sich allerdings ausschließlich auf dessen dritten und vierten Takt beschränkt und dann sogleich wieder von Sechzehntelpassagen abgelöst wird, deren diastematische Verwandtschaft mit der Passagenfiguration (f) – zumindest in ihrem jeweiligen ‚Kopf‘ –

nicht nur beim Partiturstudium, sondern bereits beim aufmerksamen Hören deutlich wird (T. 549–568). Unüberhörbar steuert das Werk dem Schluß zu – allerdings nicht, ohne daß der Komponist das konzertant-figurative Übergewicht der zunehmend unthematischer werdenden Klavierpassagen kontrapunktisiert durch ein fast ein wenig trivial anmutendes Orchestermotiv, das in variantischen Umbildungen, chromatischer Schärfung und melodischer Umkehrung dem Orchesterpart noch einmal zur klanglichen wie strukturellen Dominanz (T. 569–586) verhilft.

#### Notenbeispiel 6



„Reine“ dreiklangsbestimmte Klavierfiguration eröffnet den letzten Werkabschnitt, für den der Begriff ‚Stretta‘ angemessen erscheint; vom Üblichen abweichend ist hier die überraschende harmonische Ausweitung von der Tonika *Es*-dur zum mediantischen *C*-dur (T. 592). Auch hier vereint Mendelssohn noch einmal auf engstem Raum die drei ‚Verknüpfungsmöglichkeiten‘ von Soloinstrument und Orchester: Aus der durch eine Art ‚Orchester-Klangfläche‘ harmonisch gestützten Klavierfiguration (T. 586–597) tritt das Soloinstrument mit dem Hauptthementeil (c) allein hervor (T. 598–604), bis das Orchester das Werk allein mit dem Hauptthemenbeginn (A) und einigen kadenzbetonenden Akkordschlägen beendet.

#### V.

Mißt man nun den hier skizzierten Satzverlauf an der oben aufgestellten These, so erscheint allerdings fragwürdig, ob der Begriff des Sonatenrondos – zumal im Hinblick auf das Fehlen des dritten Ritornells und auf die beschriebene ‚Rahmen-Reprise‘ – die formale Komplexität deckt; man könnte – mit Friedhelm Krummacher<sup>32</sup> – von einer unzulässigen Begriffsverschleierung sprechen. Zwar sind die rondohaften Elemente des Satzes – in der Wiederkehr des Ritornells bzw. von ‚Ritornellstellvertretern‘ – ebenso unübersehbar wie die sonatensatzähnlichen Elemente, auch wenn sich Durchführungsarbeit – darin allerdings Mendelssohns Formdenken folgend – nicht als ‚Versöhnung der Kontraste‘, sondern als jeweils separierte Verarbeitung spezifischen Themenmaterials bezeichnen läßt. Die Komplexität der Form, die darüberhinaus noch in der Abfolge und Wiederkehr des thematisch-motivischen Materials „bogenförmig“<sup>33</sup> angeordnet erscheint, läßt sich vielleicht nur als höchst kunstvolle Balance unterschiedlicher und zum Teil in ihren Intentionen einander zuwiderlaufender Strukturen deuten. Zu sehen ist diese Individualform – und damit erscheinen erste grundsätzlichere Feststellungen möglich – unter dem übergeordneten Gegensatz von Arbeit und Spiel: Das einsätzliche Konzertstück der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, soweit es sich dem Anspruch kompositorischen Denkens ebenso stellt wie

<sup>32</sup> Friedhelm Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist*, München 1978, hier besonders die Auseinandersetzung mit Rudolf von Tobels Sonatenrondo-Definition, S. 337–344.

<sup>33</sup> Krummacher, a. a. O., S. 197.

dem Unterhaltungs- und Faszinationsbedürfnis des Konzertpublikums, hat Vermittlung in den Mittelpunkt zu stellen: Vermittlung zwischen den formalen Anforderungen von Kopfsatz und Finalsatz, denn es ist beides in einem – und somit Vermittlung zwischen Sonate und Rondo. Es hat darüberhinaus pianistische Brillanz und kompositorische Arbeit miteinander zu vermitteln. Gelingt – wie bei Mendelssohns *Rondo brillant* – die Vermittlung, so ergibt sich eine höchst kunstvolle Balance unterschiedlicher Anforderungen, und das Werk entspricht Mozarts weiterhin geltendem Anspruch, ein konzertantes Werk sei so zu gestalten, daß „auch Kenner allein satisfaction erhalten, doch so, daß die Nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum“<sup>34</sup>.

## Das Liebesduett aus „Madama Butterfly“

Überlegungen zur Szenendramaturgie bei Giacomo Puccini

von Karl Georg Maria Berg, Marburg

„Die Grundempfindung des Ganzen, unaufhörlich zerrissen, zerflattert dergestalt in lauter nervösen Details“<sup>1</sup>. So äußert sich Eduard Hanslick in seiner Rezension anlässlich der Wiener Erstaufführung von Puccinis Oper *La Bohème* im Oktober 1897 über die Formgestaltung ihrer einzelnen Arien und Szenen. Die Nummern zerfallen nicht nur in lauter Details, ob der Alltäglichkeit von Libretto und Sujet spricht Hanslick der Musik überhaupt die Formkraft ab: „Unmöglich kann die Musik hier als gleichberechtigte, selbständig formende Kunst wirken; nur als Untermalung, Grundierung alltäglicher Konversation“<sup>2</sup>. Diese Vorwürfe aber, die Hanslick hier gegenüber Puccinis Musik vorbringt, gelten nicht nur für *La Bohème*, sondern können durchaus auch auf die anderen Opern des Komponisten übertragen werden, sie sind überdies nicht nur zeitgenössische Vorurteile, vielmehr bestimmen sie auch heute noch die Meinung über die Opern. Daß Puccini keiner größeren Formbildung fähig sei, daß die Szenen seiner Opern aus lauter einzelnen, isoliert nebeneinander stehenden Details zusammengesetzt seien, die zudem noch nicht einmal einen musikalischen Eigenwert haben, sondern nur der Stimmungs- und Atmosphäreschilderung dienen, dieser Auffassung ist beispielsweise Ulrich Schreiber in einem 1981 erschienenen Essay. Er spricht von „szenographischer Technik“ und vergleicht Puccinis Szenengestaltung mit Techniken der Filmmusik, wofür er den Terminus „angewandte Musik“ prägt. „Die musikalische Beschreibung von Situationen kann also von der akustischen Herauspräparierung eines winzigen Moments . . . über eine harmonisch zweideutig kommentierte Kleinszene . . . bis zu einer in sich geschlossenen Szene führen . . . , in der die szenische Aktion musikalisch gesteigert wird. . . . In dieser Technik haben

<sup>34</sup> Mozarts Brief an den Vater vom 28. Dezember 1782.

<sup>1</sup> Eduard Hanslick, *Die Bohème*, zit. nach: Giacomo Puccini, *La Bohème, Texte, Materialien, Kommentare*, hrsg. von A. Csampai und D. Holland, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 240.

<sup>2</sup> Hanslick, a. a. O., S. 238.

die kompositionstechnischen Parameter keinerlei Eigengenügsamkeit: sie werden funktional zur Illustrierung szenischer Vorgänge oder atmosphärischer Stimmungen eingesetzt. In dieser Beziehung hat Puccini eine ‚angewandte Musik‘ geschrieben, in der die entscheidenden Voraussetzungen für die ‚klassische‘ Filmmusik Hollywoods schon vorgegeben sind“<sup>3</sup>. Auch in Mosco Carners Puccini-Biographie, dem noch immer ambitioniertesten und umfassendsten Buch über Puccini finden sich, wenngleich wesentlich differenziert, ähnliche Aussagen. Carner nennt Puccinis Formgebung mosaikhafte. Sie mag zwar, so Carner, den Eindruck eines organischen Ablaufs suggerieren, doch besteht die Form letztlich aus zusammenhanglos aneinandergereihten Einzelteilen. „Yet he handles this technique with such masterly skill, adjusting, dovetailing and ranging together his little squares with such ease that his mosaics do indeed create the impression of musical organisms. To subject them to formal criticisms and take them to pieces would be like smashing a kaleidoscope in order to see what is inside“<sup>4</sup>.

Daß nun aber die Form in Puccinis Opern wirklich ein Problem darstellt, vermag ein Blick auf die Entwicklungen in der italienischen Oper nach Verdi zu zeigen. Form war in der italienischen Oper vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis um 1850 bestimmt vom Schema „Scena ed Aria“, das mit seinen beiden einander im Affekt und Tempo kontrastierenden Teilen Cavatina und Cabaletta auch Libretto und Dramaturgie prägte. Noch in den schon weiter entwickelten Opern von Verdi, so in *Un ballo in maschera*, finden sich Reminiszenzen an diesen Formtypus, wenn auch die Entwicklung hin zu einer freieren, gestaltenreicheren Form verläuft. In der Romanze der Aida aus dem ersten Akt der gleichnamigen Oper z. B. ist das Schema dann ganz aufgegeben, hier wechseln rezitativische und ariose, schnelle und langsame Teile in freier Folge, den Zusammenhang stellt ein Erinnerungsmotiv her und überdies wird die musikalische Form durch einen genauen Textbezug vermittelt. Diese Tendenz setzt sich fort, und Puccini kann denn auch am Ende des Jahrhunderts, wenn er seine Opern schreibt, nicht mehr auf einen kanonisierten Formtypus zurückgreifen, er muß vielmehr die Form seiner Werke frei und individuell gestalten. Dies kann naturgemäß, wie schon beim späten Verdi, nicht ohne exakten Textbezug abgehen. Form entsteht so aus dem Zusammenwirken von Musik und Drama, dessen wesentliche Kategorie der Text ist, verweist damit aber auch über die rein musikalischen Verhältnisse hinaus auf die spezifische Dramaturgie, die sich in jenen Opern ausprägt. Diese Zusammenhänge will die vorliegende Arbeit an einem konkreten Beispiel, am Liebesduett des ersten Aktes von *Madama Butterfly*, aufzeigen, deshalb die Frage nach der Szenendramaturgie; zugleich sollen damit die genannten Positionen der Puccini-Literatur in kritischer Weise relativiert werden.

Bei der Analyse des Duettts stellt sich zunächst die Frage nach seinem Beginn, vier Möglichkeiten ergeben sich. Die früheste Setzung des Beginns wäre bei 111<sup>5</sup>, dort, wo die Hochzeitsgesellschaft die Bühne verlassen hat und nur noch in der Ferne die anklagenden Rufe „Cho-Cho San“ zu hören sind. Carner setzt hier den Beginn des Duettts an<sup>6</sup>. Wofern

<sup>3</sup> Ulrich Schreiber, *Kikeriki und Beefsteak oder Der Alltagsmythos als Kleinkunst. Zu Text, Musik und Dramaturgie in Puccinis „La Bohème“*, in: *Giacomo Puccini, La Bohème*, s. o., S. 29ff.

<sup>4</sup> Mosco Carner, *Puccini. A Critical Biography*, London 1958, S. 272.

<sup>5</sup> Die Nummern beziehen sich auf die Ricordi-Studienpartitur

<sup>6</sup> Carner, a. a. O., S. 375.

man als Duett die gesamte Szene begreift, muß man hier den Anfang markieren. Nun ist die Musik an dieser Stelle aber noch ungebunden, außerdem wirft Suzuki noch ihr Gebet ein, und die Behandlung der Singstimmen ist noch weitgehend deklamatorisch. 116 tritt ein neues Thema auf, die Melodik wird gebundener, außerdem ist mit diesem Abschnitt *A-dur* erreicht, das bis auf den Schlußteil die Grundtonart des Duetts ist. Hier wäre zum zweiten der Beginn anzusetzen. Aber auch hier sind die Singstimmen noch durchweg rezitativisch behandelt, herrscht eher Konversationston als Gesang, überdies bleibt der Abschnitt thematisch nur Episode. Szenisch läßt sich eine dritte Möglichkeit des Beginns begründen, 118, denn dort verläßt Suzuki die Szene, die beiden Liebenden sind allein, auch die Führung der Gesangsstimmen ist jetzt emphatischer und arioser. Da aber die Thematik des vorherigen Abschnitts wieder aufgenommen wird, erscheint auch dieser Einsatz problematisch. Erst bei 120 beginnt das eigentliche Duett, denn erst hier bekommt die Musik Fassung (achttaktige Periode), und erst hier, dies wird die Analyse zeigen, beginnt ein das Duett bestimmender formaler Zusammenhang. Aber auch die Dramaturgie ändert sich an dieser Stelle; war der Charakter der Szene vorher durchaus realistisch – die Reaktion der Butterfly auf die Verstoßung durch ihre Verwandten und die Tröstung Pinkertons werden geschildert (auch daß Suzuki hier ihr Gebet einwirft, zeigt den naturalistischen Grundzug) –, so wird jetzt die Ebene des Realistischen verlassen. Es wird die Liebesbeziehung zwischen Butterfly und Pinkerton dargestellt, wider alle Prosaik des Textes und der szenischen Handlung in stilisierter Weise vermittelt der Formkraft der musikalischen Gestaltung<sup>7</sup>. Das Duett beginnt mit Pinkertons Liebeserklärung, eine achttaktige Periode (2+2+4), die von der Grundtonart *A-dur* zum Halbschluß auf *E* führt. Über einem noch verhaltenen Orchestersatz steigt die Melodie langsam stufenweise an. Die folgenden fünf Takte (2+3) geben die Reaktion Butterflys auf Pinkertons Liebesemphase wieder, Butterfly weist diese zögernd zurück, die melodische Linie fällt jetzt stufenweise. Wiederum acht Takte schließen den ersten Abschnitt des Duetts ab. Pinkerton beginnt wieder emphatisch, Butterfly fällt ihm nun ins Wort, wobei sie zunächst von seiner Emphase ergriffen wird (hohe Lage der Singstimme), sich dann aber wieder beruhigt und, hinwiederum descendierend, auf *g-moll* schließt. Daß diese 8+5+8 Takte, bei denen die formale Gliederung auch dem Text entspricht (zuerst Pinkerton, dann Butterfly, dann beide), einen geschlossenen Abschnitt im Verlauf des Duetts bilden, zeigt sich bei 122, wo die Cantilene des Pinkerton wieder aufgegriffen wird, er also mit seiner Liebeserklärung ein zweites Mal ansetzt. Jetzt wird der Orchestersatz voller, eine deutliche Steigerung ist vernehmbar<sup>8</sup>. Allerdings kann Pinkerton seine Periode hier nicht voll aussingen, denn nach dem sechsten Takt greift Butterfly die Melodielinie auf und verändert sie in einer Weise, die der Text nahelegt<sup>9</sup>. Nicht mehr wie

<sup>7</sup> Natürlich stilisiert jede Musik. Daß man sie aber als ein dramaturgisches Stilmittel bewußt einsetzt, ist eine Entwicklung, welche sich in der Oper des späten 19. Jahrhunderts erst vollendet. Zuvor waren auch die Texte derart stilisiert, daß ein Kontrast von Alltäglichem und Stilisiertem erst gar nicht auftrat, erst mit der Oper nach Verdi, die sich prosaischeren Stoffen zuwandte, war eine solche Unterscheidung möglich.

<sup>8</sup> Der Neuansatz wird auch harmonisch sehr deutlich, der vorherige Abschnitt schloß auf *g-moll*, um einen Ton nach oben gerückt, beginnt Pinkerton wieder in *A-dur*. Es handelt sich demnach nicht um eine Fortführung, sondern um einen wirklichen Neubeginn.

<sup>9</sup> Pinkerton: „Le sa quella delle parole  
che appagan gli ardenti desir?“  
Butterfly: „Le sa. Forse dirle non vuole  
per tema d'averne a morir!“

beim ersten Mal sind die Aussagen beider Personen getrennt, es hat eine Entwicklung stattgefunden, Pinkerton kann seine Liebeserklärung hier nicht mehr vollenden. Butterfly greift ein, wobei sie den Sinn der Worte, die Pinkerton singt, aufnimmt und umgestaltet. Dieser oberflächlich textlichen Ebene, welche zwar von der Musik deutlich reflektiert wird, ist aber noch eine weitere rein musikalische unterlegt: Die Musik weist aus, daß das Werben Pinkertons zwar gesteigert, aber doch musikalisch gleichgeblieben ist, Butterflys Reaktion aber hat sich gewandelt. Setzte sie beim ersten Mal Pinkertons Emphase deutlich ihre Antwort entgegen (auf- und absteigende Melodie), so kann sie sich jetzt Pinkertons Drängen nurmehr schwerlich entziehen, sie greift seine melodische Emphase auf. Rein musikalisch – der Text sagt anderes aus – zeigt sich so ihre innere Erregung. Der Abschnitt ist deshalb hier konzentrierter, er umfaßt nur zehn Takte. In bezug auf die Großform des Duetts stellen diese beiden Teile die Abschnitte A und A' dar. Die Wiederholung eines Formteils, so wie sie hier geschieht, stellt einen Verweis auf die Tendenz zur Individualisierung der Form dar, die nicht weiter abstrakt bleibt, sondern sich an den szenischen Gegebenheiten orientiert<sup>10</sup>. Im vorliegenden Fall ist die Dopplung eines Formteils zum einen Ausdruck einer deutlichen Steigerung, zum anderen vermag sie die psychologische Entwicklung der Personen evident werden zu lassen. Der folgende Abschnitt B zeichnet sich bei gleichbleibender Tonart *A*-dur durch einen veränderten Bewegungsimpuls – aus dem  $\frac{3}{4}$ - wird der  $\frac{2}{4}$ -Takt – und durch eine Beschleunigung des Tempos aus – aus „Andante lento“ wird „Andante“ –; der Abschnitt, der allein Pinkerton vorbehalten bleibt, beginnt bei 123. Pinkerton will durch sein Drängen Butterflys Furcht vor der Liebe zerstreuen, die sie am Ende des letzten Abschnitts geäußert hat. Wiederum ist die Periodik klar, die zwölf Takte gliedern sich in 8+4, wobei der Achttakter noch regelmäßig untergliedert wird. Auf diesen Abschnitt des Pinkerton folgt nun einer der Butterfly<sup>11</sup>. Wie zuvor innerhalb eines Formteils beide Protagonisten nacheinander von ihren Gefühlen sprechen, so geschieht es hier im Großen, in zwei aufeinander folgenden Abschnitten, und wie zuvor ist es dieselbe Situation; auf Pinkertons Liebeswerben folgt Butterflys Reaktion. Sie zögert anfangs noch, wird aber dann immer mehr ergriffen von Pinkertons Emphase. Der 126 beginnende Abschnitt der Butterfly bezeichnet eine weitere Steigerung, die Harmonik wendet sich von *A* zur Unterquinte *D*, das Tempo wird nochmals beschleunigt, „Andante mosso ma sostenuto“, die Melodik steigt erregt in Dreiklangsbrechungen an, und der Rhythmus wird von Synkopen bestimmt. Auf dem Höhepunkt erklingt das Motiv, das zuvor beim Auftritt des Onkel Bonze exponiert worden ist, ausgezeichnet durch eine doppelte Punktierung und einen Triller. Ein Motiv höchster Spannung, welches denn auch im weiteren Verlauf der Oper immer dann erscheint, wenn Butterfly in Furcht und Schrecken versetzt wird<sup>12</sup>. Es erklingt an dieser Stelle im Liebesduett zu einem durchaus unpassenden Text: „Adesso voi siete per me l'occhio del firmamento.“ Warum vertont Puccini nun aber diesen Text mit dem

<sup>10</sup> Auch in der Symphonik der Zeit findet sich die Tendenz zu einer Verdopplung von Formteilen, so etwa in der Symphonie Nr. 3 *d*-moll von Gustav Mahler, wo in der Exposition des ersten Satzes der Seitensatz zweimal anhebt. Auch hier ist es der individuelle Ablauf des Satzes, der solches bedingt (Nr. 11 bzw. 18 der Partitur).

<sup>11</sup> In der ersten Fassung der Oper war an dieser Stelle noch ein freier Zwischenteil eingefügt, der dort ein retardierendes Moment darstellte.

<sup>12</sup> Es ist somit ein Motiv, das nicht eine objektive Situation beschreibt, sondern den subjektiven Seelenzustand einer handelnden Person aufzeigt.

„Schreckensmotiv“?<sup>13</sup> Zum einen antizipiert er durch das Motiv den tödlichen Ausgang der Handlung, zum anderen kann man darin auch ein Moment der psychischen Durchdringung der handelnden Personen begreifen. Puccini schildert Butterfly so, als ob sie innerlich vor der Liebe zu Pinkerton zurückschreckt, ist sie doch wegen ihm aus ihrer Gemeinschaft vertrieben worden, vielleicht ist dies auch ein Ausdruck der Ahnung, daß Pinkerton ihre Liebe mißbrauchen könnte. Da es für Puccini typisch ist, aus dem Blickwinkel einer Person seine Musik zu gestalten, so scheint mir die zweite Erklärung evidenter zu sein. Mithin zeigt dieser Abschnitt die Fähigkeit Puccinis, Akzente zu setzen und Bedeutungsebenen aufzubauen, die über die bloße Schilderung von Affekten weit hinausgehen. Die nun folgenden 13 Takte stellen keinen eigenen Formteil dar<sup>14</sup>, sie modulieren frei und leiten über zum Kern des Duetts. In der Überleitung wird die im vorherigen Abschnitt C erreichte Spannung abgebaut. Weiterhin singt Butterfly allein, jetzt in weiten melodischen Bögen. Auch textlich ist dieser Teil eine Hinleitung zum folgenden: Butterfly spricht davon, wie wichtig die Liebe von Pinkerton nun für sie sein werde. 128 folgt dann, dies wird sich im Nachhinein zeigen, das formale und inhaltliche Zentrum des ganzen Duetts. In ihm bittet Butterfly Pinkerton um ein wenig Liebe, „un bene piccolino“, dies in einer Weise, die ihren fragilen, zerbrechlichen Charakter aufs deutlichste ausspricht. Diese 25 Takte sind der unmittelbarste Ausdruck des Wesens der Butterfly, in ihm ist ihr weiteres Schicksal bis hin zum tödlichen Ende begründet.

Vogliatemi bene, un bene piccolino,  
 un bene da bambino  
 quale a me si conviene.  
 Noi siamo gente avvezza  
 alle piccole cose,  
 umili e silenziose,  
 ad una tenerezza sfiorante  
 e pur profonda come il ciel,  
 come l'onda del mare.

Die Musik zu diesen überaus zarten Worten ist im Gegensatz zu den emphatischen Teilen vor- und nachher stark zurückgenommen; der Orchestersatz ist reduziert auf eine Solovioline; sie trägt die Melodie vor, begleitet von synkopierten Tonrepetitionen der hohen Streicher. An den Phrasenenden erklingen zarte Einwürfe der Flöte und Harfe, und gelegentlich tritt zur Gesangsstimme eine Oboe hinzu. Die Melodie in der Violine – die Gesangsstimme ist weitgehend deklamatorisch geführt – erklingt zuerst in *Es-dur*; Puccini wiederholt sie nach 14 Takten auf *Ges-dur*, Butterfly singt ihr „Vogliatemi bene“ nun in anderer Deklamation, und von nun an beginnt die Musik wieder emphatischer zu werden. Sehr treffend wird dieser Abschnitt von William Ashbrook beschrieben: „The brief episode in which she begs to be loved a little, vogliatemi bene, un bene piccolino, shows Puccini's sensitivity to her moods. Look for a moment at the two ways he sets her phrase, Vogliatemi

<sup>13</sup> Der Bezug auf die Szenenanweisung mag zwar den unmittelbaren Sachverhalt erklären, wer aber die bedeutungskonstituierende Funktion der Musik in Puccinis Oper in Betracht zieht, der muß nach einem weitergehenden dramaturgischen Sinn fragen. Die Musik ist bei Puccini immer mehr als nur Illustration der Szene und kann deshalb aus dieser heraus nicht vollständig erklärt werden.

<sup>14</sup> Carner sieht in diesem Abschnitt allerdings einen separaten Formteil, a. a. O., S. 375.

bene' . . . The repeated pitches of the first phrase, accompanied by the solo violin and strings, show her restraint, but later when the melody is repeated a minor third higher, the changing line has a heightened sincerity. From this moment, Butterfly's emotional intensity increases until she responds to Pinkerton's insistent demand that she be with a cry of 'Si, per la vita' (Yes, for all my life), words which take on a tragic significance"<sup>15</sup>. Wie Ashbrook schon betont, beginnt mit der zweiten Bitte „Vogliatemi bene“ eine Steigerung, die darin kulminiert, daß Pinkerton zum ersten Mal im Verlauf des Duetts eine Melodie Butterflys aufnimmt. Dies bezeichnet eine neue Situation: ließ sich Butterfly von Pinkertons Liebesdrängen beeindrucken, so war dies Ausdruck einer ehrlichen Ergriffenheit. Wenn Pinkerton nun Butterflys Melodie Note für Note nachsingt, so ist dies durchaus doppelbödig. Die Musik ist hier nicht länger zart und fragil, sie blüht ekstatisch auf. Pinkertons Absicht ist es, Butterfly endlich zur Erfüllung der Liebe zu treiben. Um dies zu erreichen, geht er auf Butterflys Melodie ein. Die Emphase, mit der er dies tut, zeigt, daß er ihre zarte Bitte nicht versteht und ernst nimmt. An der Oberfläche wird musikalisch eine Verbindung von Butterfly und Pinkerton hergestellt, im Kontext des gesamten Duetts erweist sich Pinkertons Ekstase aber als falsch und scheinhaft. Singen in diesem Duett Butterfly und Pinkerton dasselbe, so ist dies nirgends ein Zeichen wirklicher Einheit, vielmehr wird jeweils eine Stimme von der anderen so beeindruckt, daß sie begeistert einstimmt, wobei noch zwischen ehrlicher und scheinhafter Erregung unterschieden ist. Auch dies ein Indiz dafür, wie Puccini durch musikalisch-formale Elemente musikdramatische Bedeutsamkeiten sinnfällig zu machen weiß. Die Musik führt nun, nachdem sie von *Es*-dur nach *B*-dur modulierte, bei 131 zur Wiederkehr von Abschnitt C. Seine Thematik wird wieder aufgegriffen, nicht im Sinne eines Erinnerungsmotivs, sondern um der formalen Gestaltung willen, wie es sonst nur in instrumentalen Werken üblich ist. Auch dieser Abschnitt kulminiert im Schreckensmotiv, führt dann in einen kurzen, thematisch ungebundenen Zwischenteil von höchster Spannung, über erregten Streichertremoli ruft Pinkerton zu Butterfly: „Sei mia!“ Butterfly antwortet: „Si, per la vita“, Pinkerton: „Vieni, vieni“. Hier erreichen beide Stimmen ihre höchste Lage. Der Überleitungsteil bringt endlich den von Pinkerton ersehnten Augenblick; Butterfly ist bereit, sich ihm hinzugeben. Schaut man auf die dramatische Intensität, so ist dies der Höhepunkt des Duetts. 131 ist dann wieder die Ausgangstonart *A*-dur erreicht, und wieder greift Puccini einen früheren Abschnitt des Duetts auf, *B*, der vormals allein von Pinkerton bestimmt war; er ist jetzt etwas verlängert, auch die Periodik ist nicht mehr so regelmäßig. Und nun tritt Butterfly hinzu, allerdings wird der Gefühlsausdruck des Abschnitts durch Pinkerton bestimmt; Butterfly, erregter denn je, stimmt nur begeistert mit ein: „È notte serena“. Puccini zeigt dieses Miteinstimmen auch dadurch an, daß Butterfly das hohe *a* hier mit einem Oktavsprung erst in der Mitte des Taktes erreicht, während Pinkerton den Takt mit dem hohen *a* beginnt. 134 beginnt dann der Schlußteil. Er besteht aus 8+13+11 Takten, wendet sich nach den ersten acht Takten von *A*- zu *F*-dur und ist thematisch zurückbezogen auf 39–42, den ersten Auftritt der Butterfly in der Oper. Die harmonischen Verhältnisse liegen dort zwar anders (*As*-*C*-*Ges*) und der Abschnitt gliedert sich dort in 10+13+5 Takte. Bei der Wiederauf-

<sup>15</sup> William Ashbrook, *The Operas of Puccini*, London 1968, S. 123ff.

nahme des Themas im Schlußduett werden allerdings im letzten Teil aus Achteln Viertel, so daß dieser Abschluß von fünf auf elf Takte verlängert wird<sup>16</sup>. Puccini bezieht den Schluß des Duetts also auf eine frühere Szene zurück. Nach der dramaturgischen Funktion der Verklammerung ist zu fragen. Die Musik erklingt beim ersten Mal dort, wo Butterfly auftritt. Die ganze Szene wird durch eine ungemein zarte Melodik und Instrumentation in eine spezifische Atmosphäre getaucht. Das Erscheinen der Butterfly wirkt so recht eigentlich nicht realistisch, sondern fast unwirklich, die überaus weiche Cantilene umgibt die Protagonistin wie eine Gloriole<sup>17</sup>. Der besondere Stimmungscharakter verstärkt sich noch dadurch, daß Text und Musik zuvor ausschließlich damit zu tun hatten, den leichtfertigen Charakter des Pinkerton zu schildern. Die Musik, die also vormals beim Auftritt der Butterfly erklang, ist nun Höhepunkt und Abschluß des Liebesduetts. Dieser Abschnitt ist dramaturgisch sehr komplex gestaltet. Dem oberflächlichen Eindruck nach scheint es sich hierbei um den musikalischen Höhepunkt des Duetts zu handeln; beide Stimmen vereinen sich in einer weitgespannten Cantilene. Aber man darf den Text und sein reziprokes Verhältnis zur Musik nicht ignorieren. Der vorausgehende Abschnitt war bestimmt vom Drängen des Pinkerton, nun ändert sich bei 134 der Blickwinkel plötzlich, Pinkertons Musik klingt aus, mit einem Auftakt auf dem tiefen *c* leitet Butterfly den Schlußteil ein. Dieser ergibt sich nicht aus dem vorherigen, sondern wird deutlich abgesetzt davon<sup>18</sup>. Nun folgt die Musik Butterflys Gefühlen. Diese besingt die Stimmung der Nacht „Dolce notte, quante stelle“, und nun ist es Pinkerton, der nurmehr mit Einwüfen zu Wort kommt. Wenn beide Stimmen sich endlich vereinen, bleibt die Musik auf Butterflys Seite. Beide Stimmen singen verschiedene Worte zur gleichen Melodie, dies macht deutlich, daß sie innerlich aneinander vorbeigehen: Butterfly erlebt die Stimmung der Liebesnacht, während Pinkerton sie weiter bedrängt<sup>19</sup>. Auch hier wird dadurch, daß die Komposition aus der Perspektive einer Person, hier der Butterfly, konzipiert ist und das Verhältnis von Text und Musik innerlich widerständig ist, dramatische Situation geschaffen. Mithin gibt Butterfly beide Male, wo diese Melodik erklingt, der Stimmung Ausdruck, welche die Musik in ihr erzeugt. So entsteht eine eigenartige Wirklichkeit, bei der die Unterscheidung schwerfällt, ob es sich nun um eine reale Stimmung, die vom Komponisten musikalisch dargestellt wird, oder nur um den Widerschein der Stimmung handelt, die Butterfly in ihrem Innern fühlt. Jedenfalls ist die dramaturgische Funktion der Musik in beiden Szenen die gleiche, bei ihrem Auftritt umgibt die Musik Butterfly mit einer Aura, zugleich sagt sie an, daß Butterfly dem Ruf der Liebe folgen wolle. Im Duett bezeichnet sie die Atmosphäre der Liebesnacht und Butterflys Stimmung, insgeheim besingt sie die Erfüllung ihrer Liebe.

<sup>16</sup> Vgl. Carner, a. a. O., S. 374 und Ashbrook, a. a. O., S. 124.

<sup>17</sup> Die weiblichen Protagonistinnen seiner Opern führt Puccini oftmals auf diese Art ein. Man vergleiche den Auftritt der Tosca, dort kontrastiert der verklärende Charakter der Musik mit dem augenblicklichen Zustand der Heldin, so daß die Musik nur als eine Verklärung der Tosca verstanden werden kann. Ähnlich liegen die Verhältnisse in *La fanciulla del west*, auch hier klingt an dieser Stelle die Musik emphatisch auf.

<sup>18</sup> Eine solche Art des Übergangs von einem Abschnitt in den anderen vermittelt eines Auftakts in der Singstimme findet sich auch im Liebesduett von *Manon Lescaut*; hier leitet Manon einen melodisch aufblühenden Teil ein, der hier eine neuerliche Verführung von Des Grieux bezeichnen soll (Nr. 33, zweites Bild).

<sup>19</sup> Dieser Teil zeigt ganz evident das komplexe Verhältnis von Musik und Text in Puccinis Oper, weder dient die Musik nur zu dessen Illustration, noch darf die Musik quasi autonom betrachtet werden, nur aus der gegenseitigen Bezogenheit beider aufeinander, dies in stets wechselnder Konstellation, erklärt sich der dramaturgische Sinn; kein Primat des einen über das andere.

Somit wäre der Grund für die Verklammerung der beiden Szenen gefunden, die Teile bezeichnen Anfang und Erfüllung der Liebe Butterflys. Wenn man nun bedenkt, daß zwischen diesen beiden Abschnitten die gesamte Hochzeitszeremonie liegt, davor es aber nur um den fragwürdigen Charakter des Pinkerton geht, liegt folgende Deutung des Zusammenhangs nahe: Zu Beginn der Oper bekommt der Zuschauer ein Bild des Pinkerton vermittelt, welches ihn erkennen läßt, daß die Hochzeit nur zum Schein geschlossen wird, ein Umstand, der Butterfly verborgen bleibt und ihr Unglück sein wird. Bedenkt man, daß der gesamte zweite und dritte Akt der Oper im wesentlichen aus der Hoffnung Butterflys auf Pinkertons Rückkehr besteht, und bedenkt man zudem, daß die Hochzeitszeremonie eingerahmt ist durch einen identischen Abschnitt, in dem Butterfly Anfang und Erfüllung ihrer Liebe ausdrückt, so kann man sagen, der so eingerahmte Teil bildet zum einen die Exposition für alles Weitere, zum zweiten aber stellt er sich, eben ob jener Einrahmung, als ein Traum, ein Wunschbild der Butterfly dar, welches (der Zuschauer weiß es) keine Realität haben wird. Trotz des emphatischen Glücksgefühls, das Butterfly an vielen Stellen innerhalb dieses Abschnitts ausdrückt<sup>20</sup>, fehlt es darin nicht an Bösem für Butterfly, man denke an die Verstoßung durch Onkel Bonze, auch wird textlich und musikalisch der Selbstmord Butterflys antizipiert<sup>21</sup>. Die Verklammerung der Außenteile aber läßt eine Deutung dieses Abschnitts des ersten Aktes als eines Traumbildes der Butterfly möglich erscheinen. Nicht die Abbildlichkeit der Musik allein legt dies nahe, sondern ebenso die formale Exposition des ganzen Abschnitts, der in solcher Weise verstanden, ein Traum der Butterfly ist, von welchem sie bis zu ihrem Tod leben wird. Im letzten Akkord des Liebesduetts, welcher den Abschluß und Höhepunkt der ganzen soeben besprochenen Szene markiert, gibt Puccini dann allerdings doch ein Zeichen für den scheinhaften Charakter des Ereignisses: eine Sexte, welche zum abschließenden *F*-dur-Akkord hinzutritt; sie setzt ein Fragezeichen hinter das Vorausgegangene<sup>22</sup>.

Das Schema der Form des Liebesduetts stellt sich demnach wie folgt dar:

[	[	A	„Bimba dagli occhi“	120	<i>A</i> -dur
	A'	„Ma intanto finor“	122	<i>A</i> -dur	
	B	„Stolta paura“	123	<i>A</i> -dur	
	[	C	„Adesso voi“	126	<i>D</i> -dur
	Überleitung			modulierend	
	D	„Vogliatemi bene“	128	<i>Es</i> -dur	
	[	C	„Dicon ch'oltre mare“	131	<i>B</i> -dur
	B	„Via dall'anima in pena“	133	<i>A</i> -dur	
	E	„Ah! dolce notte“	134	<i>A</i> -dur/ <i>F</i> -dur	

Das Duett hat eine symmetrische Form. Mittelachse ist der Abschnitt D, das „Vogliatemi bene“ der Butterfly, das eingeschlossen ist von den symmetrisch darum herum gruppierten Abschnitten B und C, die jeweils thematisch übereinstimmen. Zwar nicht thematisch, doch aber dramaturgisch beziehen sich auch die Rahmenteile aufeinander: stellen die Abschnitte

<sup>20</sup> Z. B. I. Akt, Nr. 80.

<sup>21</sup> Nr. 77 und 100.

<sup>22</sup> Diese Deutung findet sich bei Carner, a. a. O., S. 375.

A und A' die erste Liebeserklärung Pinkertons an Butterfly dar, so bezeichnet der Schlußteil E, wenn auch in durchaus komplexer Gestaltung, die Erfüllung ihrer Liebe. Nun stellt sich aber die Frage nach der Funktion dieser Symmetrieform. Sie soll den zentralen Mittelteil des Duetts, das „Vogliatemi bene“, in besonderer Weise exponieren; er enthält die treffendste Wesensdarstellung der Heldin, ist Ausdruck ihrer Wünsche und Hoffnungen. Vermittels einer solchen formalen Exposition zeigt dieser Abschnitt zugleich auch die Anteilnahme des Komponisten am Schicksal seiner Protagonistin. Daß dies als Mitte einer symmetrischen Bogenform sich darstellt, ist mithin auch ein Zeichen dafür, daß Butterflys Gesang nicht emphatisch nach außen dringen will sondern in seiner Zurückhaltung ein Aufweis tönender Innerlichkeit ist. Nun ist diese symmetrische Form nicht ganz konsequent durchgeführt, was nicht weiter verwundern kann, handelt es sich doch um ein dramatisches Werk, das auf die szenische Handlung Rücksicht nehmen muß. Puccini setzt dem Geschehen also nicht eine abstrakte Form auf, sondern komponiert, den dramatischen Erfordernissen entsprechend. So schieben sich zwischen die einzelnen Abschnitte der symmetrischen Form immer wieder Zwischen- und Überleitungsteile, so wie sie vom Fortgang der Handlung gefordert werden, die bogenförmige Anlage aber bleibt erhalten. Deren Funktion liefert den Schlüssel zum Verständnis der gesamten Oper. Puccini zeigt überdeutlich die Fragilität der Butterfly und ihre aufrichtige Liebe, so daß der tödliche Ausgang der Handlung hier schon zu erahnen ist. Ob seiner eigenen Anteilnahme am Schicksal der Butterfly, die auch die formale Anlage bestimmt, stellt Puccini das Geschehen nicht objektiv dar, sondern mitleidend. So ist denn der Formbau der Szene individuell auf diese ausgerichtet, nicht als abstraktes Schema dieser aufgesetzt, auch nicht nur als musikalische Formung allein gedacht, intendiert ist vielmehr, durch die formale Exposition des Mittelteils die musikdramatische Bedeutung zu schaffen, die hier versuchsweise beschrieben worden ist. Individualisierung der Form ist dafür ebenso eine Voraussetzung wie die Perspektive des Komponisten, der nicht mehr nur objektiv Affekte darstellt, sondern bewußt am Schicksal seiner handelnden Figuren Anteil nimmt<sup>23</sup>.

Aber: die Deutung als Symmetrieform ist nicht die einzige Möglichkeit, die Form des Duetts zu bestimmen. Vernachlässigt man die thematischen Entsprechungen und betont man andere Faktoren, so läßt sich die Form des Duetts als eine Steigerung mit retardierendem Zwischenteil begreifen. Auf die Dopplung von Abschnitt A wurde schon hingewiesen, die Wiederholung A' stellt hier ein deutliches Moment der Steigerung dar. Pinkerton steigert sein Liebeswerben, 122 (vormals Abschnitt B) tritt eine Beschleunigung des Tempos ein, aus „Andante lento“ wird „Andante“; aus dem  $\frac{3}{4}$ -Takt wird der bewegtere  $\frac{6}{8}$ -Takt. Im nächsten Abschnitt (126) wird das Tempo nochmals beschleunigt; „Andante mosso ma sostenuto“. Nach Pinkertons Solo nun ein Solo der Butterfly, die bei gesteigerter musikalischer Emphase dem Werben Pinkertons ein Ende setzt, auf dem Höhepunkt erklingt das Schreckensmotiv, danach bricht die Steigerung zuerst einmal ab, modulierend

<sup>23</sup> Vergleicht man die gegebene Formanalyse mit der, die Carner in seinem Puccinibuch gibt, so fällt auf, daß er zwar die einzelnen Formteile in ihren thematischen Entsprechungen aufweist (er betrachtet den modulierenden Abschnitt bei 127 als eigenen Formteil, so daß die Symmetrie bei ihm nicht so deutlich wird), dem Duett insgesamt auch eine abgerundete Bogenform, wie er es nennt, zuweist, die dramatische Funktion dieses Formaufbaus allerdings nicht erkennt; seine Analyse zeigt das Dilemma einer rein musikalisch ausgerichteten Betrachtung der Form, geht diese doch an vielen, vor allem dramaturgisch bedeutsamen Momenten der Werke vorbei, vgl. Carner, a. a. O., S. 374f.

läuft die Musik langsam aus. Wenn nun das „Vogliatemi bene“ erklingt, so ist es bei diesem Formverständnis nicht der Kern einer Symmetriefform, sondern ein retardierendes Moment nach der ersten Steigerung, es bezeichnet aber nach wie vor eine formal exponierte Stelle. Die nun folgende Steigerung, in der Pinkerton in Butterflys Melodie einstimmt, war bei der ersten Betrachtung nur eine Hinleitung, jetzt ist sie der Beginn eines neuerlichen emphatischen Aufstiegs. Noch einmal entzieht sich Butterfly Pinkertons Drängen, das Schreckensmotiv erklingt wieder, nun erheblich gesteigert („Allegro moderato“) und erregter (Synkopen, Tremoli). Nach kurzer Beruhigung antwortet dann Butterfly aber auf Pinkertons Aufforderung „Sei mia!“ mit den Worten „Si, per la vita“. Der nun folgende Abschnitt im  $\frac{3}{8}$ -Takt ist gegenüber seinem ersten Auftreten ebenfalls erhöht und beschleunigt „Andante mosso appassionato“, er ist kein Solo des Pinkerton mehr, Butterfly tritt hinzu. Folgte zuerst dem Liebeswerben Pinkertons das Schreckensmotiv, so vermag Pinkerton nun mit der emphatisch gesteigerten Melodie die Angst von Butterfly zu nehmen. Die durch die Symmetrie bedingte Veränderung der Reihenfolge der Abschnitte bekommt also einen dramatischen Sinn, sie verweist auf eine Entwicklung im Fühlen und Wollen der Butterfly. 134 kommt es zum schon beschriebenen Hinübergleiten in den Schlußteil. Dieser scheint zwar, schaut man auf das Tempo, keine weitere Kulmination mehr darzustellen, er ist aber ob seiner weitgespannten Melodik doch das Ziel der Steigerung. Jetzt erst wird der melodische Höhepunkt des Duetts erreicht<sup>24</sup>.

Die Form des Duetts ist mithin ambivalent, denn beide Deutungsmöglichkeiten schließen einander nicht aus, sie bedingen sich vielmehr gegenseitig. An der Evidenz der Deutung des Duetts als Symmetriefform, welche den zentralen Mittelteil hervorhebt, ist nicht zu zweifeln. Die Steigerungsmomente aber, die im Duett ebenfalls enthalten sind, dürfen nicht ignoriert werden, erst im Zusammenspiel beider erhellt sich die Form des Ganzen. Puccini versteht es also, die Form des Duetts mehrdimensional zu gestalten. Beide Deutungen aber sind nicht nur rein musikalische Formbeschreibungen, sondern verweisen immer auch auf den Zusammenhang von Musik und dramatischer Situation, jede vermag andere musikdramatische Bedeutungen und Bezüge evident werden zu lassen. Sie ergeben zusammen erst das Gesamtbild der Szene<sup>25</sup>.

Bezieht man die Ergebnisse der Analyse nun auf die anfangs gestellten Fragen, so läßt sich festhalten. der Vorwurf, die Formgestaltung in Puccinis Opern sei mosaikhaft, er reihe willkürlich Details aneinander, läßt sich zumindest im Hinblick auf die besprochene Szene nicht aufrecht erhalten. Vielmehr zeichnet Puccinis Formgebung hier ein hohes Maß von

<sup>24</sup> Nach der Analyse des Duetts ist es nicht ohne Interesse, einen Blick auf dessen erste Fassung zu werfen (vgl. zur Fassungsproblematik Cecil Hopkinson, *A Bibliography of the Works of Giacomo Puccini 1858–1924*, New York 1968, S. 24 ff.). Dort steht zwischen dem Abschnitt des Pinkerton „Stolta paura“ und dem der Butterfly „Adesso voi“ ein Einschub, der vor allem die Funktion eines retardierenden Moments hat, er ist thematisch nicht gebunden und stellt deshalb auch keinen eigenen Formteil dar. Sein Wegfall ändert nichts an der formalen Konzeption des Duetts, die Ambivalenz von Symmetrie und Steigerung ist mit oder ohne diesen Abschnitt gegeben, er weitet nur die Form aus. Zum einen bezeichnet er einen zusätzlichen Zwischenteil, der überdies mit dem freien Teil vor 133 korrespondiert, zum anderen stellt er ein weiteres retardierendes Moment dar. Wenn Puccini diesen Teil in der endgültigen Fassung der Oper entfernt, so bewirkt dies eine formale Konzentration, nicht aber eine veränderte Konzeption des Duetts.

<sup>25</sup> Wenn man etwas spekulativ werden wollte, könnte man sagen, daß beide Formdeutungen jeweils aus der Sicht einer der beiden handelnden Personen gewonnen sind. Die Symmetriefform entspricht Butterfly, wird doch so ihre Verinnerlichung und Fragilität betont, betrachtet man das Duett aber als Steigerung, so wird der stürmische Charakter des nach Liebe drängenden Pinkerton verdeutlicht.

Individualität und Bewußtheit aus; dabei bedingen sich Text und Musik wechselseitig, so daß sich dramatische Situation und musikalische Form immer wieder aufeinander beziehen. Eine solche Formgebung ist mithin deutlich unterschieden von auf dem Schema von „Scena ed Aria“ aufbauender der älteren italienischen Oper. Dort ein normiertes Schema, welches die Dramaturgie bestimmt, hier eine individuelle Form, die den Komponisten dazu befähigt, subjektiv Stellung zu beziehen und Bedeutungsebenen aufzubauen, die bis dahin unbekannt waren.

Es bleibt zu fragen, ob dieses Ergebnis, dem nur die Analyse einer Szene zugrunde liegt, verallgemeinert werden kann. Ein Blick auf die anderen Opern Puccinis zeigt, daß dies durchaus möglich ist. So ist z. B. die Arie der Mimi im ersten Akt von *La Bohème* gleichfalls symmetrisch aufgebaut, wenn auch in wesentlich freierer Form. Auch hier ist die Form funktional, sie vermittelt den Charakter der Heldin. Ihre Hoffnungen auf einen Ausbruch aus der kleinbürgerlichen Enge artikulieren sich musikalisch als emphatische Cantilene inmitten einer quasi symmetrischen Bogenform, bei der es ebenfalls zu einem zweimaligen Ansetzen kommt<sup>26</sup>. Endlich soll nun knapp noch dieser Formaufbau mit der Formgestaltung in den späten Opern von Verdi, in welchen das Schema von „Scena ed Aria“ bereits überholt ist, verglichen werden: Im Schlußduett des ersten Aktes von *Otello*, das in seiner dramatischen Situation (Liebesnacht) dem aus *Madama Butterfly* nicht unähnlich ist, baut sich die Form aus sechs Teilen auf, die thematisch nicht miteinander verbunden sind, auch fehlt hier ein wirkliches Ineinander beider Stimmen. Otello und Desdemona singen ständig alternierend, erst zum Schluß vereinen sie sich in einem langen Halteton. Verdi verläßt überdies nie seine objektive Kompositionshaltung, er stellt den Affekt seiner Protagonisten dar, ohne selbst Stellung zu beziehen. Atmosphäre erzeugt er eigentlich nur durch den Schlußklang in seiner spezifischen Instrumentation, ansonsten ist es eher der Grundcharakter der Szene, welcher Stimmung erzeugt. Diese Bemerkungen dürfen nicht als Abwertung mißverstanden werden. Im Gegenteil: Da Verdi auf ausladende Melodik verzichtet und in sehr engem Bezug zum Text komponiert, erreicht er gerade im *Otello* eine musikdramatische Qualität, die für die italienische Oper neu und einmalig ist und von der sich dann die Komponisten danach wieder deutlich absetzen. Der Unterschied zu Puccini aber ist evident. Im Vergleich zu Verdi werden die dramaturgischen Implikationen deutlich, die in seiner Formgebung enthalten sind: nicht wie bei Verdi objektive Schilderung von Affekten, sondern subjektive Teilnahme des Komponisten, Schaffung verschiedener Realitätserlebnisse im Bewußtsein der handelnden Personen sowie die Erzeugung von szenischer Stimmung und Atmosphäre. Insgesamt also die Tendenz zur Individualisierung und Subjektivierung, zur Loslösung von vorgegebenen Schemata. In solcher Dramaturgie liegt denn auch der Zeitbezug von Puccinis Opern<sup>27</sup>. Seine Werke, in der politischen und

<sup>26</sup> Blickt man auf die Arie aus abstrakt-formalem Kalkül, so kann in der Folge von Carner (*Puccini. A Critical Biography*, S. 320) von einer freien Rondoform gesprochen werden, allein der wirkliche musikalische Ablauf legt eine andere Deutung nahe. Die große Cantilene bei 38 wird zum emphatischen Kern der Arie. Darum gruppieren sich die anderen Teile dergestalt, daß quasi eine symmetrische Bogenform angenommen werden kann. Ihre Symmetrie verdankt sich nicht dezidiert formaler Anlage, sondern dem Zusammenwirken von musikalischer Gestalt und zu vermittelndem dramatischen Sinn.

<sup>27</sup> Auch die Tendenz zur Individualisierung der Form steht in diesem Zeitbezug, sie zeigt die Loslösung von verbindlichen Normen und ist ein Zeichen für den Weg hin zum Subjektiven, vgl. auch Walter Maisch, *Puccinis musikalische Formgestaltung, untersucht an der Oper „La Bohème“*, Diss. Erlangen 1934, S. 70.

gesellschaftlichen Endzeit um die Jahrhundertwende geschrieben, sind Zeugnisse eines Denkens und Fühlens, das sich ins Subjektiv-Private zurückzieht, den Glauben an objektive Verbindlichkeiten verloren hat und zudem zurückflieht in eine utopisch verklärte Vergangenheit<sup>28</sup>. Dieses verklärte Erinnern an das Vergangene ist ebenso ein allgemeiner Grundzug der Musik Puccinis, wie es sich auch konkret in der Handlung von *Madama Butterfly* zeigt: Butterfly lebt im ganzen zweiten und dritten Akt der Oper von der Erinnerung an das vergangene Liebesglück und von der Hoffnung auf seine Wiederkehr. Der Gegenstand dieser Erinnerung aber, dies wurde durch die musikalische Formgestaltung deutlich, ist selbst nie Realität gewesen, er war nie etwas anderes als ein utopischer Traum der Madama Butterfly.

<sup>28</sup> Vgl. hierzu Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1972, S. 931 und 948, der diese Phänomene beschreibt und historisch einordnet, seine Ergebnisse können auch auf die Musik bezogen werden, wenn auch der Oberbegriff „Impressionismus“ unter den er diese Betrachtungen stellt, weit eher auf Literatur und Kunst denn auf die Musik zutrifft.

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Zur Rekonstruktion einer Gloria-Motette von Engardus in den Paduaner Fragmenten

von Bernhold Schmid, München

Friedrich Ludwig erwähnt in seinem Aufsatz *Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts*<sup>1</sup> ein nur teilweise erhaltenes, isorhythmisches Gloria von Engardus mit dem Tropus „Spiritus et alme“ in einem fragmentarischen Codex der Universitätsbibliothek in Padua. Nach Kurt von Fischer enthalten zwei der fragmentarischen Quellen in Padua dieses Gloria, nämlich Pu 1475, fol. [43r] (6r), und Pu 1225, fol. 1r<sup>2</sup>. In beiden Handschriften ist das Stück unvollständig überliefert: So findet sich in Pu 1475 eine Motettenoberstimme und der Tenor ab „Qui sedes“, wobei jedoch die Zeilenenden aller Systeme fehlen<sup>3</sup>. Pu 1225 überliefert dieselbe Oberstimme und das „Amen“ des Tenors<sup>4</sup>; präzise lesbar sind aber nur die letzten fünf Systeme der Seite, vom Text nur die letzten vier Systeme. Vorhanden sind also nur zwei Stimmen, schon Ludwig<sup>5</sup> hatte jedoch auf ein dreistimmiges Stück geschlossen.

Im Rahmen einer Arbeit über den Gloriatropus „Spiritus et alme“ konnte ich die fehlende Stimme in der Utrechter Handschrift NL-Uu 37, fol. I A v<sup>6</sup> ausfindig machen. Auch in Utrecht ist die Motette fragmentarisch überliefert, die hier vorhandenen Teile, die in Padua fehlende erste Motettenoberstimme sowie ein Großteil des Tenors, ergänzen die Fragmente aus Padua jedoch zu einer nahezu vollständigen, dreistimmigen Motette. Die noch verbleibenden Auslassungen in der Spartierung ergeben sich aufgrund der abgeschnittenen Ränder in Pu 1475 und Uu 37 sowie aus der teilweisen Unlesbarkeit von Pu 1225. Trotz dieser Lücken konnte die Stimmzuordnung zweifelsfrei geklärt werden, da aufgrund des isorhythmischen Baus mittels einer rhythmischen Konkordanz der Taleae die Länge der fehlenden Abschnitte eindeutig zu bestimmen war.

<sup>1</sup> F. Ludwig, *Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts*, in: *AfMw* 7 (1925), S. 422; abhängig von Ludwig, wies auch J. Handschin, *Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter*, in: *ZfMw* 10 (1927/28), S. 551, auf dieses Stück hin.

<sup>2</sup> K. von Fischer, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts (RISM B IV/4)*, München und Duisburg 1972, S. 1000 und S. 997.

<sup>3</sup> K. von Fischer, *Handschriften* ..., S. 1000.

<sup>4</sup> K. von Fischer, *Handschriften* ..., S. 997.

<sup>5</sup> F. Ludwig, *Die mehrstimmige Messe* ..., S. 422.

<sup>6</sup> G. Reaney, *Manuscripts of Polyphonic Music (c. 1320–1400) (RISM B IV/2)*, München und Duisburg 1969, S. 318/19.

## Engardus: Gloria mit „Spiritus et alme“

1. Talea

Uu 37 [C] fol. I Av

Pu 1475 [C] fol. [43r] (6r)

Uu 37 [modus perfectus] fol. I Av

pax ho - mi - nibus bone volun -  
Et in ter - ra pax ho - mi - nibus

ta - tis Lau - damus te ad - oramus te  
bone volunta - tis Benedicimus te Glori -

Gra - cias agi - mus tibi

<sup>1</sup> Zeilenumbruch; ein Custos (Ω) zeigt an, daß die neue Zeile, deren Anfang abgeschnitten ist, mit g' beginnt.

2. Talea

propter magnam glo-riam tu-am Do - mi - ne

Do - mi - ne deus rex ce - lestis

Domine deus

- us pater omni-potens do - mine fi - li ihe - su xriste

de - us pa - ter omnipotens u - nigenite Spiritus et

orphano-  
rum para - cli - te

al - me

3.)

<sup>2</sup> Ein Custos zeigt *f* als ersten Ton der nächsten Zeile an.

<sup>3</sup> Der Custos zeigt *a'* an.

<sup>4</sup> Aus der Quelle ist nicht zu ersehen, ob  $\curvearrowright$  oder  $\curvearrowleft$  notiert ist, da die Cauda abgeschnitten ist. Aus Gründen der Isorhythmie kann eine Ligatura cum opposita proprietate  $\curvearrowright$  angenommen werden.

<sup>5</sup> Der Custos zeigt *c'* an.

<sup>6</sup> Der Custos zeigt *h'* an.

pec-ca - ta mundi  
Qui tol-lis pec-ca - ta mundi

7)

Su - sci - pe depreca - ti -  
su - sci - pe depreca - tio - nem

8) 4. Talea  
o - nem nostram ad ma - ri - e glo - ri - am Qui se - des ad dexte -  
no - - stram ad ma - ri e glo - ri - am Qui ad dexte -  
9)  
Qui sedes

<sup>7</sup> Der Custos zeigt *f* an.

<sup>8</sup> Die Töne zu „ad ma(rie)“ sind im Original eine Terz höher notiert.

<sup>9</sup> Ab hier kann Pu 1225, fol. 1r zur Ausfüllung der Lücken in Pu 1475 herangezogen werden. Der in Pu 1225 in dieser Zeile unlesbare Text wurde von mir ergänzt.

ram patris quoniam tu solus sanctus  
 ram patris misere-re no-bis Quoniam Ma-riam sanctificans

10)

Tu solus dominus Tu solus al-tissi-mus Ma-ri-  
 Mariam gubernans Tu solus al-tissimus Ma-ri-am co-

11)

am co-ro-nans  
 ro-nans yhe-su

12)

Cum sanc-to spi-ri-  
 xpi-ste Cum sancto spi-ri-tu in glo-ri-

<sup>10</sup> Der Custos zeigt h' an.

<sup>11</sup> Aus Pu 1225, fol. 1r kann ab hier auch der Text übernommen werden.

<sup>12</sup> Der Custos zeigt h' an.

tu<sup>13)</sup> in glo-ri-a de-i pa-tris.  
 a de-y pa-tris.

1. Talea 2. Talea  
 R R  
 15)

16) 3. Talea  
 men.  
 men.  
 men.

<sup>13</sup> Pu 1225, fol. 1r.

<sup>14</sup> In der Quelle *h'* statt *g'*.

<sup>15</sup> Pu 1225, fol. 1r; bis zum Beginn der zweiten Talea auch in Pu 1475, fol. [43r] (6r) enthalten, während der Tenor des „Amen“ in Uu 37, fol. I A v fehlt.

<sup>16</sup> Der Custos zeigt *g'* an.

## Eine Libretti-Sammlung in der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom

von Sabine Henze-Döhring, Rom

Die hier anzuzeigende – von der Deutschen Forschungsgemeinschaft dankenswerterweise finanziell ermöglichte – Erwerbung der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom kann als einer der seltenen Glücksfälle bezeichnet werden, die eine öffentliche Bibliothek um einen bedeutenden Fundus an Primärquellen zur italienischen Musikgeschichte (vorwiegend) des 17. und 18. Jahrhunderts bereichern. Es handelt sich hierbei um eine aus italienischem Privatbesitz übernommene Libretti-Sammlung, die sich aus vier Teilen zusammensetzt:

- I. Venezianische Opernlibretti (1637–1730).
- II. Opernlibretti verschiedener italienischer Städte (17., 18. und 19. Jahrhundert).
- III. Oratorienlibretti (17., 18. und 19. Jahrhundert).
- IV. Libretti zu Kantaten, „feste teatrali“, „serenate“ und anderen Festmusiken (17. und 18. Jahrhundert).

Den zweifellos wichtigsten Teil bilden die venezianischen Libretti, die nahezu lückenlos die Operaufführungen sämtlicher Theater dieser Stadt im Zeitraum zwischen 1637 und 1730 dokumentieren<sup>1</sup>. Die Sammlung umfaßt 655 Libretti, die in chronologischer Folge nach Jahrgängen in 89 Bänden (manche Jahrgänge verteilen sich auf zwei Halbbände) vereinigt sind, sowie neun Einzel-exemplare aus den Jahren 1732 bis 1734. Der Einband (Karton) stammt aus dem frühen 18. Jahrhundert. Unter den Textbüchern befinden sich zwei Manuskripte aus dem Jahre 1641: *Il ritorno d'Ulisse in Patria* und *Le nozze d'Enea con Lavinia* (beide von Badoaro/Monteverdi). Zwei Bände dieser Sammlung sind verloren: Band 13 (1652) mit den Dramen *Erginda*, *Eritrea* und *Veremonda l'amazzone d'Aragone* sowie der Teilband 67<sup>1</sup> (1708) mit *La Partenope*, *Teuzzzone*, *Armida al campo*, *Alessandro in Susa* und *La virtù trionfante d'Amor vendicativo*.

Die Herkunft dieser Sammlung ist unbekannt. Die buchhalterische Genauigkeit ihrer Anlage (stets wird bei Wiederaufnahmen durch eine eingelegte Notiz auf die betreffende Erst- bzw. umgekehrt auf die spätere Aufführung verwiesen) läßt jedoch vermuten, daß sie professionell erstellt wurde, und die Frage aufwerfen, ob sie nicht als Grundlage eines jener Opernverzeichnisse gedient haben könnte, die in Venedig schon im 18. Jahrhundert erschienen sind<sup>2</sup>. Von den zahlreichen handschriftlichen oder gedruckten Katalogen sind für die hier zu erörternde Frage nach der Herkunft der Sammlung vor allem zwei interessant: Gian Carlo Bonlinis 1730 in Venedig anonym erschienener *Le glorie della poesia, e della musica contenute nell'esatta notizia de teatri della città di Venezia* und Antonio Groppos *Catalogo purgatissimo di tutti li drammi per musica recitatisi ne' teatri di Venezia dall'anno MDCXXXVII sin oggi* (Venezia 1741 [!]). Letzterem liegt Bonlinis Katalog zugrunde, der wörtlich übernommen, jedoch von Groppo bis 1767 (sic!) fortgeführt und in einigen Punkten korrigiert und ergänzt wurde. Alle Abweichungen von Bonlini sind durch das Zeichen ≈ vor den fraglichen Zeilen deutlich markiert<sup>3</sup>.

Vergleicht man nun die beiden Kataloge mit der vorliegenden Sammlung, so ist zunächst auffallend, daß Bonlinis Verzeichnis zeitlich nahezu exakt den Bestand abdeckt. Zwar sind vier von Bonlini aufgenommene Libretti nicht in der Sammlung, darunter ist aber eines, *Il Girello* (1682), das er als „raro“ eingestuft hat<sup>4</sup>. Zwei Libretti schließlich sind in der Sammlung vorhanden (*La Venere travestita*

<sup>1</sup> Vgl. dazu T. Wiel, *I teatri musicali veneziani del Settecento*, Nachdr. der Originalausgabe Venedig 1897, mit einem Nachwort von Reinhard Strohm (Übersetzung ins Italienische von Pierluigi Petrobelli), Leipzig 1979.

<sup>2</sup> Vgl. dazu R. Strohm, *Taddeo Wiel und die venezianische Opernbibliographie*, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 1973–1977, Leipzig 1978, S. 101ff., bes. S. 104f., vgl. auch P. Ryom, *Les catalogues de Bonlini et de Groppo*, in: *Informazioni e studi vivaldiani, Bolletino dell'Istituto italiano Antonio Vivaldi* 2, 1981, S. 3ff., bes. S. 3–12.

<sup>3</sup> Ein weiterer Katalog Antonio Groppos (*Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dall'autunno 1637, in cui ebbero principio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi sin all'anno presente 1745*) erschien in Venedig 1745, ohne Bezug auf Bonlinis Katalog und unter Fortlassung der Kommentare.

<sup>4</sup> G. C. Bonlini, *Prefazione*, in: *Le glorie della poesia, e della musica contenute nell'esatta notizia de teatri della città di Venezia*, Venedig 1730, S. 3.

[1691] und *Nel perdono la vendetta* [1728]), werden jedoch nicht von Bonlini erwähnt<sup>5</sup>. Da Antonio Groppo beide Libretti verzeichnet, könnte man dazu neigen, ihn als möglichen einstigen Besitzer anzusehen. Andere Indizien schließen dies jedoch aus: In einem Punkt, in der Frage der Datierung von *Arianna* (Rinuccini/Monteverdi), korrigiert er Bonlini (und damit die Sammlung), dem das Libretto von 1639 (Venezia: Salvadori) offensichtlich nicht vorlag, sondern lediglich ein Exemplar der Aufführung von 1740 (Venezia: Bariletti). Weiterhin ergänzt er *La pazzia in trono, ovvero Caligola delirante* (1660; Gisberti/Cavalli). Handelt es sich hierbei um Irrtümer, die darauf zurückzuführen sind, daß Bonlinis Katalog auf der Basis der vorliegenden Sammlung erstellt worden ist?

Die Frage nach der Herkunft läßt sich letztlich nicht restlos klären. Auf jeden Fall steht durch diesen Erwerb eine weitere Serie der venezianischen Libretti des genannten Zeitraums in einer Bibliothek außerhalb Venedigs wissenschaftlicher Forschung zur Verfügung.

Ein Prinzip oder Kriterien, nach denen die anderen Teile der Sammlung erstellt sein könnten, lassen sich nicht erkennen. Es handelt sich um eine eher zufällig zusammengestellte „raccolta“ von Libretti unterschiedlichster Gattungen und Provenienz.

Der zweite Teil umfaßt 278 Opernlibretti<sup>6</sup>, 39 aus dem 17., 55 aus dem 18. und 184 aus dem 19. Jahrhundert. Aus dem 17. Jahrhundert sind einige Textbücher zu Werken Alessandro Scarlattis hervorzuheben (*L'Aldimiro ovvero Favor per favore*, Rom 1688; *Il Flavio Cuniberto*, Rom 1696; *La Rosmene ovvero L'infedeltà fedele*, Florenz 1689). Das 18. Jahrhundert ist mit Libretti zu Werken weniger bekannter bzw. „unbekannter“ Komponisten, aber auch durch „berühmte Namen“ gut repräsentiert: für die opera seria durch Bononcini (*Astinatte*, Florenz 1716), Galuppi (*La vittoria d'Imeneo*, Turin 1750), Hasse (*Achille in Sciro*, Neapel 1759), Jommelli (*Achille in Sciro*, Rom 1771; *Il Demofonte*, Neapel 1770), Porpora (*Semiramide regina dell'Assiria*, Neapel 1724), Alessandro Scarlatti (*Arminio*, Rom 1722) und Vinci (*Semiramide riconosciuta*, Rom 1729); für die opera buffa durch Anfossi (*Il geloso in cimento*, Venedig 1784), Paisiello (*Il fanatico in berlina*, Neapel 1792) und Vinci (*Lo matremmoneio annascuso*, Neapel 1727). Bei den Libretti aus dem 19. Jahrhundert sind die der „großen“ Komponisten vorherrschend: Bellini (16), Donizetti (43), Mercadante (15), Rossini (26) und vor allem Verdi (22), darunter die Textbücher zu den Erstaufführungen von *I due Foscari*, *Falstaff*, *Giovanna d'Arco*, *Nabucodonosor* (Nabucco), *Otello* und *Simon Boccanegra* (II). Aber auch die sogenannten „kleineren“ sind vertreten: Coccia, Pacini (12), Pavesi, Ricci (5).

Die Oratoriensammlung besteht aus 225 Libretti, von denen 34 aus dem 17., 183 aus dem 18. und eines, Paisiellos *La passione di N. S. Gesù Cristo* (Rom 1824), aus dem 19. Jahrhundert stammen; sieben Textbücher sind nicht datierbar. Während bei der kleinen Sammlung aus dem 17. Jahrhundert die Mehrzahl der Libretti anonym erschienen ist, lassen sich in der Abteilung des 18. Jahrhunderts Namen bekannter Opernkomponisten feststellen: Caldara (*S. Flavio Domitilla*, Rom 1713; *La Passione di Gesù Cristo Signor nostro*, Wien, Rom 1730), Jommelli (*La gloriosa ascensione al cielo di nostro Signor Gesù Cristo*, Rom 1751; *La Passione di nostro Signor Gesù Cristo*, Florenz 1765), Rinaldo di Capua (*Il rovelo ardente*, Rom 1762) und vor allem Alessandro Scarlatti (*La Giuditta*, Florenz 1700; *Per la Passione di Nostro Signor Gesù Cristo*, Rom 1708; *S. Casimiro re di Polonia*, Florenz 1705; *S. Filippo*, Foligno 1713; *Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, Rom 1705).

Bei der 44 Libretti umfassenden vierten Gruppe handelt es sich um Libretti zu Festveranstaltungen unterschiedlichsten Charakters. Vorhanden sind anonym komponierte „serenate“ und „cantate“ zu Hochzeiten, Geburten und Geburtstagen; Kantaten zu Papst- und Kardinalswahlen; eine „serenata“ Caldaras (*Chi s'arma di virtù, vince ogn'affetto*, Rom 1709), eine „festa teatrale“ Hasses (*Egeria*, Florenz 1764) und ein „componimento pastorale“ von David Perez (Rom 1749).

\*

Die Sammlung ist in der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom vierfach katalogisiert, chronologisch und alphabetisch nach Titeln, nach Komponisten und Librettisten.

<sup>5</sup> Das im Libretto *La Ninfa avara* (1641, Ferrari) abgedruckte Intermezzo *Proserpina rapita* (Ferrari) wird weder von Bonlini noch von Groppo erwähnt.

<sup>6</sup> Ein Teil der Libretti aus dieser zweiten Gruppe war schon vor Erwerb der Sammlung im Besitz der Bibliothek.

---

## BERICHTE

---

### Kleines Symposium der „Arbeitsgruppe Musikgeschichte“ des Herder-Forschungsrates in Eichstätt

von August Gerstmeier, Eichstätt

Unter Leitung von Hubert Unverricht fand vom 18. bis 19. September 1984 an der Katholischen Universität Eichstätt ein Treffen der Arbeitsgruppe Musikgeschichte statt. Die Arbeitsgruppe, eine Sektion des Herder-Forschungsrates, befaßt sich mit der Musik Ostmitteleuropas, ihrer Geschichte und Dokumentation bis hin zur gegenwärtigen Situation. Im Rahmen der Tagung wurden acht verschiedene Forschungsprojekte vorgestellt, die aufgrund ihrer langen Laufzeit zum Teil den Charakter eines Zwischenberichtes hatten. So referierte Walter Salmen über die Systematik und Auswertung der Bildquellen bei seiner Arbeit an einer Musik-Ikonographie Ostmitteleuropas. Detlef Gojowy gab einen Überblick über den derzeitigen Stand der deutsch-polnischen Forschungsbeziehungen und des Kulturaustausches auf musikalischem Gebiet. Gotthard Speer stellte den Erstling einer über mehrere Jahre laufenden Schallplatten-Anthologie vor, deren vorrangiges Ziel es ist, noch nicht auf Tonträgern verfügbare Werke einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Hubert Unverricht arbeitet unter Einbeziehung des bisher kaum erforschten autobiographischen Schrifttums an einem biographischen Sammelwerk über Musiker Ostmitteleuropas. Martin Ruhnke stellte Quellen von *musica theoretica* und *musica practica* aus der pommerschen Tradition vor. Jan Janca befaßte sich mit der wechselvollen Geschichte des Orgelbaus im Danziger Raum und konnte sich selbst im Falle zerstörter Orgeln auf reiches Bildmaterial stützen. Rudolf Walter berichtete ausführlich über Direktionsstimmen und ihre Tradition in der Kirchenmusik Österreichs, Böhmens und Schlesiens. Vladimír Karbusický schließlich lieferte am Beispiel Smetanas einen Beitrag über die Rezeption der Musik Wagners im böhmisch-tschechischen Raum.

Das Symposium deckte viele Forschungslücken auf und läßt neue und interessante Ergebnisse erwarten. Die in dieser Herbsttagung vorgestellten Beiträge sollen in einem der nächsten Bände der Reihe *Musik des Ostens* veröffentlicht werden.

### „Janáček, Dvořák und ihre Zeit“

Colloquium musicologicum in Brünn vom 1. bis 4. Oktober 1984

von Martin Steinebrunner, Freiburg i. Br.

Leoš Janáček selbst wies in mehreren Äußerungen auf die Nähe seiner Musik zu der Antonín Dvořáks hin, was nicht unmittelbar einzuleuchten vermag, hält man sich jene landläufigen Vorstellungen vor Augen, mit denen die beiden Komponisten gemeinhin bedacht werden: Hier der naiv-musikantisch, volkstümlich-romantisch, wegen seines Kontaktes zu und der Protektion von Hanslick und Brahms konservativ genannte Dvořák, dort der über seine Musik und die anderer schreibend reflektierende Janáček, als Realist apostrophiert und dem 20. Jahrhundert zugerechnet. Ein Fragen nach der Nähe beider Komponisten hinter allem sie Unterscheidenden artikulierte der Titel *Janáček, Dvořák und ihre Zeit*, unter dem das Colloquium musicologicum im Rahmen des XIX. Internationalen Musikfestivals 1984 in Brünn stattfand.

Eine solche Nähe zeigte sich bereits in der Häufigkeit der Fälle, in denen nicht Dvořák gesagt werden konnte, ohne an Janáček zu denken, in denen umgekehrt nicht Janáček gemeint werden konnte, ohne Dvořák vorauszusetzen. Evident wurde sie z. B. im Eingangsreferat *Dvořák und Janáček, ihre Zeit und ihr Werk* von Jiří Vysloužil, und ihre Bekräftigung erfuhr sie in der Folge durch zahlreiche Analysen einzelner Punkte im Schaffen des einen wie des anderen Komponisten. Zwangsläufig erweiterte sich immer wieder der zunächst auf Dvořák und Janáček gerichtete Blickwinkel auf deren Umfeld, „ihre Zeit“. So ermöglichten Bezugnahmen auf andere Persönlichkeiten wie Fibich oder Wagner, Untersuchungen des Konzertlebens städtischer Kulturzentren – Prag und Brünn, Leipzig und Wien u. a. – mit einhergehenden detaillierten Rezeptionsanalysen wie auch das Fragen nach Ästhetik und Stil des Musikschaffens Dvořáks und Janáčeks eine genaue Bestimmung ihrer Standorte.

Hierbei rückte das Problem von Art und Entwicklung eines Nationalstils, in diesem Fall speziell des tschechischen im ausgehenden 19. und anhebenden 20. Jahrhundert, in den Mittelpunkt. Angeregt von besonderen Merkmalen nationaler Musiksprache, die Möglichkeiten realistischen musikalischen Gestaltens wären (nationale Idiomatik bei Dvořák etwa durch Verwandtschaft musikalischer Metrik zu der der tschechischen Sprache und bei Janáček z. B. im Problem von Sprachmelodie oder Sprachmelos seiner Musik), stellte sich zugleich mit dem Problem nationaler Musik die Frage nach denkbaren Definitionen und Inhalten des Begriffes „musikalischer Realismus“. Der Gedanke drängt sich auf, daß von hier aus Überlegungen, was und wo in den Jahren vor, um und nach der Jahrhundertwende Avantgarde sei, sicher fruchtbar würden für die Musikgeschichtsschreibung dieser Zeit, die so freilich komplexer und differenzierter ausfiele. Dies ist möglicherweise eine der Aufgaben, die sich dem nächsten Brünner Kongreß, der für den Herbst 1985 mit dem Titel *Um Jahrhundertwende und Stilumbruch* angekündigt ist, stellen könnten.

## Die Orgel im Dienst der Kirche

### 6. Kolloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung in Verbindung mit dem Pontificio Istituto di Musica sacra vom 8. bis 14. Oktober 1984 in Rom

von Arnfried Edler, Kiel

„Gespräche aus ökumenischer Sicht“ lautete der Untertitel dieses Kolloquiums, zu dem sich Theologen, Kirchenrechtler, Organisten und Musikwissenschaftler beider Konfessionen im Collegio Teutonico di Santa Maria in Campo Santo zusammenfanden. Art und Inhalt dieser Gespräche setzten einen besonderen Akzent. Denn die von den wissenschaftlichen Leitern der beiden kooperierenden Institute, Johannes Overath/Rom/Köln und Hans Heinrich Eggebrecht/Freiburg, Br., konzipierte Konferenz muß als die erste über dieses Thema in der Geschichte der beiden großen christlichen Konfessionen bezeichnet werden. Und sie zeichnete sich aus durch das deutliche Bemühen um Verständnis der Standpunkte der jeweils anderen Seite sowie durch die ernsthafte Suche nach den gemeinsamen Grundpositionen.

Als roter Faden durchzog Referate und Diskussionen die Frage nach dem Verhältnis von Kultus und ästhetischer Qualität oder konkreter: nach der Entfaltung aller künstlerischen Möglichkeiten für das zentrale Anliegen des christlichen Gottesdienstes, die Erfahrung der Nähe Gottes (Overath). Die erneute theologische Reflexion auf die Bedeutung der Musik erbrachte einige Klärungen hinsichtlich der anthropologisch-existentialen Aspekte der Musik, die eine Annäherung der katholischen und der lutherischen Auffassungen auch für die Funktion in der Liturgie erkennen lassen (Grundsatzreferate von Theodor Flury OSB/Einsiedeln und Reinhard Schmidt-Rost/Tübingen). Reinhold Morath/Erlangen bilanzierte die theologische Diskussion um die Orgelmusik im 20. Jahrhundert. Strittig blieb die Frage nach dem Charakter der Musik als Verkündigung in nicht-verbaler Form bzw. als Antwort

auf die Verkündigung, woraus sich gewichtigere Unterschiede in der Interpretation des Status und der Funktion des Organisten ableiten (Arnfried Edler/Kiel).

Von beträchtlicher Relevanz für die Beurteilung der Funktion der Orgelmusik im Gottesdienst im katholischen Bereich ist die Entwicklung der kanonischen Rechtsprechung, die erst relativ spät neben der liturgischen Funktion auch den Träger der Orgelmusik berücksichtigte (Winfried Schulz/Paderborn). Das rhetorische Moment, das die Orgelmusik im Konfessionalismus des 17. Jahrhunderts prägte und die Liturgie mit affektbetonten Elementen anreicherte, verdeutlichten Luigi Ferdinando Tagliavini/Freiburg, Ue/Bologna und Klaus Jürgen Sachs/Erlangen. Den Verlust an konkreter kompositorischer Bedeutung, den die Orgel in der Zeit der Klassik hinnehmen mußte, zeigte Albrecht Riethmüller/Freiburg, Br. in einer Analyse des Orgelsolos im *Et incarnatus* aus Haydns *Schöpfungsmesse* auf.

Die Frage, worin entscheidende Kriterien der baulichen Qualität einer Orgel zu sehen sind, wurde zu verschiedenen Zeiten äußerst unterschiedlich beantwortet und vielfach mit erheblichem Dogmatismus belastet. Gegen letzteren richtete sich das Plädoyer für ein Instrument der „lebendigen Praxis“ von Jürgen Eppelsheim/München. Die Schwierigkeiten einer Trennung des Orgelbaues nach Konfessionen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert dokumentierte reichhaltig Alfred Reichling/Würzburg. Daß die Diskussionen teilweise sehr lebhaft und auch kontrovers, doch in sehr kollegialem Geist geführt wurden und stets zu den Kernpunkten zurückfanden, war nicht zuletzt das Verdienst von Eggebrechts souveräner, teils Brücken schlagender, teils nachfragender Gesprächsleitung.

## Symposium „Beethovens Kammermusik“ in Bonn, 17. bis 20. Oktober 1984

von Robert Forster, Augsburg/München

Wissenschaftlicher Schwerpunkt der mit Konzerten, öffentlichen Vorträgen (Siegfried Brandenburg, Martin Staehelin, Stefan Kunze, Wolfgang Osthoff, Reinhold Brinkmann) und einer Ausstellung im Beethovenhaus einhergegangenen Beethoven-Woche vom 15. bis 20. Oktober 1984 war ein vom Beethoven-Archiv Bonn veranstaltetes Symposium über Beethovens Kammermusik, das sich in höchst erfreulicher Konzentration dem musikalisch Konkreten, kompositorischen Problemen sowie Fragen der Werkeinheit und Werkanalyse widmete.

Richard Kramer (Stony Brook) wies im ersten Satz von Op. 18/4 Diskrepanzen zwischen musikalischer Syntax und mangelhaft beherrschter kontrapunktischer Technik nach und erörterte unter diesem Aspekt Datierungsfragen und mögliche kompositorische Vorbilder. Anfangen und Schließen als Kompositionsproblem war Gegenstand der Beiträge von Lewis Lockwood (Cambridge/Mass.), der den Blick auf die Schlußbildungen von langsamen Sätzen der mittleren Periode lenkte und im Autograph von Op. 70/1 II sechs verschiedene Ansätze zur Schlußgestaltung aufzeigen konnte, und Reinhard Wiesend (Würzburg), dessen *Bemerkungen zum f-moll-Quartett op. 95* den Zwiespalt zwischen Auf- und Abtaktigkeit als wesentlichen Einheitsfaktor und die Coda des Finales als Schlußstein des ganzen Werks erwiesen. Wilhelm Seidel (Marburg) stellte Äußerungen zum Zyklusproblem in der Musiktheorie von Forkel bis Riemann zusammen und überprüfte kritisch ihren Bezug zu Beethoven. *Tonality and Form in the Variation Movements of the Late Quartets* beschäftigten William Kinderman (Victoria, Canada), der unter anderem frappante Zusammenhänge zwischen Op. 127 II, Op. 123 (Credo) und Op. 125 (Finale) aufdeckte.

Die orchestrale Konzeption des Klaviersatzes und die Problematik von Bearbeitungen standen im Mittelpunkt des Beitrags von Helmut Loos (Bonn) über *Die Marcia funebre aus Op. 26 und WoO 96*. Als Persiflage auf das „nouveau système“ von Anton Reichas *Trente six fugues* wollte Hans-Werner Kühnen (Bonn) die „ganz neue manier“ der *Variationen* op. 34 und 35 verstanden wissen. In seinen Ausführungen über *Beethovens zweiundzwanzigste Diabelli-Variation* zeigte Rudolf Bockholdt

(München), auf welche Weise die Unvereinbarkeit von Walzerthema und *Don-Giovanni*-Zitat durch die Komposition selbst vor Augen geführt wird. Klaus Kropfinger (Berlin) plädierte mit dokumentarischen, werkgenetischen und rezeptionsgeschichtlichen Belegen dafür, die *Große Fuge* Op. 133 als gleichberechtigte Alternative zum endgültigen Finalsatz des Streichquartetts Op. 130 gelten zu lassen. Als „genetischer Code“ der Quartette Op. 130, 131, und 132 erwies sich der Scherzkanon WoO 191 durch den Beitrag von Emil Platen (Bonn) über *Thematische Beziehungen und ‚Einheit‘ in Beethovens letzten Quartetten*.

Dem Liedschaffen widmeten sich Martin Just (Würzburg), der an ausgewählten Beispielen die fruchtbare Spannung zwischen Textgestalt und musikalischer Form sichtbar machte, und Helga Lühning (Bonn), die am Beispiel Op. 94 auf die fließenden Grenzen zwischen den verschiedenen Liedgattungen und -genres bei Beethoven hinwies. Durch den Beitrag *Beethoven and the Open String* von William Drabkin (Southampton) wurde der vom Komponisten vorgeschriebene Gebrauch der leeren Saite an einzelnen Stellen in den Streichquartetten als strukturbildender und sinnstiftender Fixpunkt im Satzgefüge verständlich. Die Ausführungen *Zur satztechnischen Bedeutung des Klangaufbaus* von Manfred Hermann Schmid (München) zeigten, daß das Aufsichten von Klängen am Beginn von Op. 127 II, Op. 110 III (Arioso) und Op. 92 I (Allegro) im Gegensatz zu vergleichbaren Vorgängen in Wagners *Tristan* in der Tonika-Dominant-Beziehung und im periodischen Themengefüge verankert ist. Die Referate sollen in einem eigenen Band der *Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn* erscheinen.

## Symposium des deutschen Mediävistenverbandes in Tübingen vom 31. Oktober bis 3. November 1984

von Rafael Köhler, Heidelberg

*Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen: Versuch einer Bestandsaufnahme* – so lautete das Motto des ersten Symposiums, zu dem der deutsche Mediävistenverband Anfang November letzten Jahres nach Tübingen eingeladen hatte. Mit dem Kongreß, in dessen Mittelpunkt interdisziplinäre Forschungsansätze standen, bot sich Wissenschaftlern aus verschiedenen Fachbereichen ein Forum, das im wechselseitigen Austausch die Synthese philologischer Techniken und anthropologischer Konzepte ermöglichen sollte.

Die Beiträge von Musikhistorikern aus Kiel und Frankfurt trugen diesen Intentionen teilweise Rechnung. Fritz Reckow (Kiel) wies in seinem Vortrag auf die Bedeutung der „trivialen Künste“ für die mittelalterliche Musikanschauung hin und stellte die Beziehung zur scholastischen Philosophie der Viktoriner her. Neue Aspekte zur Erforschung der Notationspraxis im 14. Jahrhundert vermittelte Christian Berger (Kiel), indem er *musica ficta* und Hexachordlehre systematisch aufeinander bezog. Anlässlich des 500jährigen Bestehens der Cappella Sistina beschäftigten sich drei musikwissenschaftliche Beiträge mit der Funktion des überlieferten polyphonen Repertoires sowie der Organisationsstruktur des päpstlichen Sängerkollegiums. Helmut Hucke (Frankfurt) umriß die anstehenden Probleme der Repertoireanalyse und wies dabei auf die Rolle regionaler Traditionen hin. Von den Textquellen der Motetten ausgehend konkretisierte Klaus Keil (Frankfurt) die Problematik der liturgischen Verwendung polyphoner Musik am päpstlichen Hof. Die Organisationsform des Sängerkollegiums war Thema des Referats von Adalbert Roth (Frankfurt), der anhand seiner Quelleninterpretation ein Modell für institutionengeschichtliche Forschungen vorstellte.

Die Referate werden im Laufe des nächsten Jahres in einem Tagungsbericht veröffentlicht. Das Fortwirken der Antike im Mittelalter soll Thema der nächsten Tagung im Frühjahr 1987 in Freiburg sein.

## Symposion „Bach im 20. Jahrhundert“

von Christiana Nobach, Kassel

Im Rahmen des 59. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, das angesichts des bevorstehenden Bach-Jahres dem Thema *Bach im 20. Jahrhundert* gewidmet war, fand in Verbindung mit „Kasseler Musiktage / neue musik in der kirche“ am 1. und 2. November 1984 in Kassel ein zweitägiges Symposion unter der Leitung von Kurt von Fischer statt. Der äußerst komplexen Materie suchte man sich durch gezielte Fragen zu nähern, die den Referenten von unterschiedlicher Profession bereits vorher vorgelegen hatten. Ziel der Fragestellungen sollte nicht die wissenschaftliche Durchleuchtung, sondern die persönliche Stellungnahme sein, von der man sich einige Hinweise auf die Problematik der heutigen Bach-Forschung und Aufführungspraxis erhoffte.

Die Musikologen Reinhold Brinkmann und Christoph Wolff hatten sich in erster Linie mit Fragen zum heutigen Bachbild zu befassen; beide betonten, daß die Bemühungen um einen exemplarischen Bachstil so wie um den Urtextbegriff als gescheitert angesehen werden dürften. Da die historische Nähe zur Bachzeit kontinuierlich abgenommen habe, könne das Problem der heutigen Bachpflege nicht mehr das der Authentizität sein, wichtig sei nur, inwieweit das gegenwärtige Bewußtsein angesprochen werde. Die hierdurch heraufbeschworene Vermarktung Bachscher Musik berge Gefahren, biete aber gleichzeitig auch die Chance der Demokratisierung.

Der Theologe Walter Frei stellte sich in seinem provokanten wie anregenden Referat den Problemen um die noch heute wirksame Kraft des geistlichen Œuvres und dessen religiöser Signet-Funktion. Der Interpret Gerd Zacher nahm Stellung zu heutiger Aufführungspraxis und entfachte lebhaft Diskussionen mit seiner These, daß – jenseits der historischen Nachahmung – der wahre Bach zu entschlüsseln sein müsse, da seine Musik im Grunde „wißbar“ sei. Der Komponist Klaus Huber rechtfertigte die in zeitgenössischen Kompositionen oft geübte Praxis der Bach-Zitate mit dem Wunsch nach schöpferischer Auseinandersetzung. Verdächtig sei allerdings ein „Neobarock“, der Bach als billiges Versatzstück einsetze, als Scheinlösung für Transzendenz. Siegfried Matthus, Komponist und Musikdramaturg, sah die Chance für das Verständnis Bachscher Musik in einer stärkeren Berücksichtigung des Wort-Ton-Verhältnisses, wobei er an die Wissenschaftler appellierte, wieder mehr die Affektgehalte in den Vordergrund ihrer Untersuchungen zu rücken.

## Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

### Nachtrag Sommersemester 1985

**Bayreuth.** Prof. Dr. Th. Kohlhasse: Musikgeschichte I (bis 1450) – S: Bachs h-Moll Messe – S: Formstrukturen der klassischen Musik – S: Musik unter Hammer und Sichel. Dmitrij Schostakowitschs Sinfonien und Streichquartette – S: Kolloquium für Examenskandidaten (gem. mit H. Bieler). □ Lehrbeauftragt. Dr. H.-J. Bauer: Grundlagen der musikgeschichtlichen Hauptepochen Barock, Klassik, Romantik – S: Musikpsychologie I. □ Lehrbeauftragt. Dr. R. Franke: S: Geschichte der Beethoven-Rezeption. □ Lehrbeauftragt. Frau Dr. J. Liebscher: S: Partiturstudium.

**Detmold.** W. Werbeck, M. A. Ü: Geschichte des Oratoriums I.

**Frankfurt.** Prof. Dr. H. Poos: Licht und Finsternis in der Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der Musik – S: Über Anspruch und Methode der Analyse Bachscher Vokalmusik – S: Untersuchungen zum Verhältnis der Harmonik und Form in Wagners „Tristan“ □ Prof. Dr. H. Hucke: S: Die Chorfrage – Typen und Funktionen.

**Gießen.** Prof. Dr. E. Jost: Pros: Grundlagen der Tonstudientechnik (mit S). □ Prof. Dr. E. Reimer: Theorie und Praxis des Instrumentalkonzerts im 18. und 19. Jahrhundert – Pros: Sozialgeschichte der Musik im Mittelalter.

**Hamburg.** *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. H. J. Marx: Haupt-S: Aufführungspraxis alter Musik (3). □ Dr. Dr. H. Kohlhasse: Ü Mendelssohns Oratorium „Elias“

*Systematische Musikwissenschaft.* Dr. S. Wiehler-Schneider: Ü: Musikinstrumente Südasiens. □ Dr. H.-J. Herbolt: Ü: Praxisbezogene Musikkritik. □ Dr. P. Wilson: Ü: Zeitgenössischer Jazz und Neue Musik.

**Kassel.** H. Bruhn: Ü: Arbeit am Musiktheater. Eine Institutionsanalyse – S: Opern- und Operettenhits. Die meistgespielten Werke am Musiktheater – S: Entwicklungspsychologie und Musik – S: Psychophysiologische Grundlagen der Gehörwahrnehmung.

**Mainz.** Prof. Dr. Fr. W. Riedel: Ü: Notationskunde II: Tabulaturen und neuere Notationen (gem. mit Prof. Dr. M. Schuler).

### Wintersemester 1985/86

**Augsburg.** Prof. Dr. F. Krautwurst: Grundprobleme der Musikanalyse (1) – Ober-S für Doktoranden (3) – Haupt-S: Geschichte der Passionskomposition – S: Analyse ausgewählter Sätze von Symphonien Franz Schuberts. □ Akad. Rat. Dr. F. Brusniak: S: Musikpaläographie II (Tabulaturen) – Pros: Der Palestrina-Stil. □ Lehrbeauftragt. Dr. W. Plath: Einführung in Mozarts Opern.

**Basel.** Prof. Dr. H. Oesch: Grund-S III. G. F. Händel – Arbeitsgemeinschaft: Analytische Übungen zur Musik des 20. Jahrhunderts – Grund-S: Historische Satzlehre IV: Kompositionstechniken und Stilmerkmale in der Musik des 17. und 18. Jahrhundert. – Die Musik Indonesiens II (mit Übungen) – Arbeitsgemeinschaft zur Musik schriftloser Kulturen – Kolloquium zu ethnomusikologischen Fragen. □ Prof. Dr. W. Arlt: Musik und Text im Mittelalter – Grund-S: Einführung in Liturgie und Choral des Mittelalters (1) – Grund-S: Paläographie der Musik I: Aufzeichnungsweisen des Chorals im frühen und hohen Mittelalter – Haupt-S: Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musikgeschichte (5×3 nach Vereinbarung) – Ü: Geographische und stilistische Schichten der Komposition im 12. und 13. Jahrhundert (mit Ausnahme von „Notre Dame“). □ Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: Einführung in die Musikästhetik. □ Prof. Dr. M. Haas: Musikanschauung und Musiklehre im Mittelalter – Haupt-S I: Tropus und Conductus. □ H. P. Haller: Arbeitsgemeinschaft: Die Entstehung des „Prometeo“ von Luigi Nono (in Verbindung mit dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung, Freiburg i. Br.)

**Bayreuth.** Prof. Dr. Th. Kohlhasse: Musikgeschichte II (1450–1600) – S: Lautentabulaturen und Lautenmusik im 18. Jahrhundert. J. S. Bach und S. L. Weiß – S: Programmmusik und Sinfonische Dichtung – S: Kolloquium für Examenskandidaten (gem. mit H. Bieler). □ Lehrbeauftragt. Dr. H.-J. Bauer: Richard Wagner. Leben und Werk – S: Musikpsychologie II. □ Lehrbeauftragt. Dr. R. Franke: S: Geschichte der Klaviersonate. □ Lehrbeauftragt. Frau Dr. J. Liebscher: S: Mozart: „Le Nozze di Figaro“

**Berlin.** *Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. R. Stephan: Forschungsfreisemester □ Prof. Dr. T. Kneif: Musikgeschichte II – Pros: Brahms: Ein Deutsches Requiem – Haupt-S: Die Schriften Rameaus – Kolloquium: Henze. □ Prof. Dr. K. Kropfinger: Die Sinfonie im 19. Jahrhundert II – Pros: Übung zur

Vorlesung – Haupt-S: Methoden der Analyse: Heinrich Schenker I – Doktoranden-Kolloquium. □ Dr. Ch. M. Schmidt: Haupt-S: Methode der Zwölfton-Analyse. □ Dr. A. Traub: Pros: Notre-Dame I: Magnus liber organi – Ü: Notre-Dame II: Conductus – Grund-Kurs: Musikalische Paläographie: Komposition und Intavolierung.

*Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft.* Prof. Dr. J. Kuckertz: Das Raga-System Südindiens – Haupt-S: Die Terminologie in der Vergleichenden Musikwissenschaft – Pros: Lehr- und Einführungsschriften zur indischen Musik. □ Dr. R. Schumacher: Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft. □ Frau Dr. S. Ziegler: Pros: Auswertung der Türkei-Exkursion.

**Berlin.** *Technische Universität.* Prof. Dr. C. Dahlhaus: Beethoven und seine Zeit I – Haupt-S: Die musikalische Figurenlehre – Pros: Haydns Streichquartette. □ Frau Prof. Dr. H. de la Motte: Denken und Urteilen über Musik – Haupt-S: Musik in den Massenmedien – S: Empirische Methoden in der Musikwissenschaft – Doktoranden-Kolloquium (nach Vereinbarung). □ Dr. Th. Langner: Das Spätwerk Ludwig van Beethovens. □ Dr. M. Zimmermann: Ü: Musikalische Satzlehre IV: Die Harmonik der Klassik und Romantik – Ü: Musikalische Satzlehre II: Die klassische Vokalpolyphonie – Ü: Mensuralnotation – Pros: Die französische Oper von Lully bis Rameau.

**Berlin.** *Hochschule der Künste. Fachbereich 8.* Prof. Dr. E. Budde: Das Orchester des 18. und 19. Jahrhunderts – Probleme der Aufführungspraxis und der Interpretation – Haupt-S: Die ideologische Wirkung der Wagner-Werke – Ü: Harmonik, Musikalische Analyse. □ Dr. B. Sponheuer: Ausgewählte Kapitel der Bach-Rezeption vom 18. bis zum 20. Jahrhundert – Haupt-S: Das klassische Streichquartett. Haydn und Mozart in Wechselwirkung – Ü: Musikalische Analyse. Mozarts Klavierkonzerte – Pros: Probleme der Musiksoziologie. □ Prof. Dr. D. Schnebel: Von der Avantgarde zur Postmoderne? Neue Musik von 1945 bis zur Gegenwart – Ü: Einführung in die Experimentelle Musik – Ü: Experimentelles Musiktheater □ Prof. Dr. G. Neuwirth: Messenkomposition der Niederländer von Dufay bis Josquin – Ü: Übungen zur Vorlesung. □ Prof. Dr. U. Mahlert: Pros: Die „Sonatenform“ als theoretisches, kompositorisches und interpretatorisches Problem. □ Assistent M. Brzoska: Pros: Operngeschichte der Weimarer Republik. □ Lehrbeauftragt. Frau Dr. E. Fladt: Pros: „Requiem“ im 20. Jahrhundert. □ Lehrbeauftragt. Prof. Dr. A. Simon: Pros: Theorie und Praxis der Gamelan-Musik Indonesiens (4).

**Bern.** Prof. Dr. St. Kunze: beurlaubt. □ Prof. Dr. W. Arlt: Musik und Text im Mittelalter – S: Seminar zur Musik des Mittelalters. Lied und Motette. □ Priv.-Doz. Dr. V. Ravizza: S: Musikalische Hermeneutik – Pros: Monteverdis „Incoronazione di Poppea“ □ Dr. P. Ross: Dramaturgisch-musikalische Formmodelle der italienischen Oper im 19. Jahrhundert. □ Dr. J. Maehder: Musikästhetik. Theodor W. Adorno und die Kunstphilosophie der Neuen Musik.

**Bochum.** Prof. Dr. Chr. Ahrens: Die Musik Ost- und Südasiens – Pros: Musik in Amerika – Haupt-S: Charles Ives. □ Prof. Dr. P. Gülke: Franz Schubert: Lyrik und instrumentale Form – Ü: Interpretation und Analyse. Betrachtung ausgewählter Beispiele vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Haupt-S: Franz Schubert Lyrik und instrumentale Form. □ Frau Dr. A. Kurzhals-Reuter: Ü: Musikbibliographie. □ Dr. J. Schläder: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. W. Voigt: Die Variation seit Anfang des 18. Jahrhunderts – Pros: Akustik der Musikinstrumente – Haupt-S: Methoden der Klanganalyse und -synthese. □ Dr. W. Winterhager: Pros: Johann Strauß – Pros: Neumen- und Modalnotation/Tabulaturen.

**Bonn.** Prof. Dr. G. Massenkeil: Einführung in die Notenschrift – Haupt-S: Generalbaß – Haupt-S: Lieder von Franz Liszt – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. S. Kross: Geschichte des deutschen Liedes (3) – Das „zweite“ Zeitalter der Symphonie (für Hörer aller Fakultäten) – Haupt-S: Das Wort-Ton-Problem im deutschen Lied. □ Prof. Dr. M. Vogel: Musikgeschichte IV – Tonsysteme fremder Völker (1) – Haupt-S: Grundbegriffe der Musik – Haupt-S: Seminar zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. E. Platen: Haupt-S: Vokalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys – Grund-S: Formen der Barockzeit □ Dr. R. Cadenbach: Grund-S: Tendenzen der Beethovenrezeption. □ Dr. H. Loos: Grund-S: Franz Liszts geistliche Musik. □ Priv.-Doz. Dr. M. Zenck: Haupt-S: György Ligeti.

**Detmold/Paderborn.** Prof. Dr. A. Forchert: Schuberts Kammermusik – Haupt-S: Der junge Reger – Pros: Zur Frühgeschichte der Formenlehre – Kolloquium: Analyseprobleme der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. G. Allroggen: Igor Strawinsky II – Haupt-S: Die Klaviermusik Debussys – Pros: Zur Ensemblesuite im 17. und 18. Jahrhundert – Pros: Die italienische Solokantate im 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. D. Altenburg: Allgemeine Musikgeschichte III – Franz Liszt – Haupt-S: Oswald von Wolkenstein (gem. mit Prof. Dr. H.-H. Steinhoff) – Pros: Einführung in die Instrumentenkunde. □ W. Werbeck, M. A.: Ü: Zur Analyse von Musik des 16. Jahrhunderts – Ü: Die konzertierende Messe im 18. und 19. Jahrhundert.

**Düsseldorf.** Prof. Dr. H. Kirchmeyer: Johannes Brahms – S: Besprechung neuer musikwissenschaftlicher Arbeiten.

**Eichstätt.** Prof. Dr. H. Unverricht: Geschichte der Mehrstimmigkeit vom Mittelalter bis zu den Anfängen des Generalbasses – Pros: Studien zur Motetten- und Chansonkunst des 16. Jahrhunderts. Stilkritische Werk- und

Gattungsanalysen – Pros: Ouvertüre und Symphonie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Haupt-S: Das deutsche Volkslied, dargestellt und untersucht anhand des schlesischen Volksliedes. □ Dr. A. Gerstmeier: Ü: Guillaume de Machaut und Francesco Landini. Formen der französischen und italienischen Musik im 14. Jahrhundert – Ü: Die Klaviermusik von Claude Debussy.

**Erlangen-Nürnberg.** Prof. Dr. M. Ruhnke: Die Oper 1800–1840 – Pros: Technik der Edition von Musik des 16. Jahrhunderts – Haupt-S: Händels Opern (3) – Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. K.-J. Sachs). □ Prof. Dr. K.-J. Sachs: Ludwig van Beethoven – S: Analytische Übungen an Werken Ludwig van Beethovens – Haupt-S: Philip Glass (zusammen mit der theaterwissenschaftlichen Abteilung). □ Dr. K. Schlager: Repetitorium: Die ein- und mehrstimmige Musik des Mittelalters – Pros: Katechismen der neuen Musik (Hindemith, Bartók) – Ü: Übungen an mittelalterlichen Choralhandschriften. □ Dr. Th. Röder: Pros: Notationskunde: Tabulaturen – Ü: Die Symphonien von Johannes Brahms.

**Frankfurt.** Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Musikgeschichte im Überblick I: Von den Anfängen bis etwa 1400 (3) – Pros: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation – S: Impressionismus und Symbolismus in der Musik um 1900 – Ober-S für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. W. Kirsch: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit A. Bingmann, M. A.) – S: Die mehrstimmige Vertonung des Ordinarium missae im 15. und 16. Jahrhundert (3) – S: Zur Theorie und Geschichte des Musikverstehens – Ober-S für Examenskandidaten: Besprechung ausgewählter neuerer Literatur – Kolloquium (Projektgruppe): Theorie der katholischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert (1) – Kolloquium (Projektgruppe): Geschichte des Opernaktors (1). □ Frau A. Bingmann, M. A.: Offenes Kolloquium zur Populärmusik. □ Prof. Dr. Th. Koebner: Komische Oper – Konzepte und Krisen im 19. und 20. Jahrhundert. □ Dr. G. Schubert: Die Musik seit 1945 – S: Hindemith in den 20er Jahren.

**Freiburg/Br.** Priv.-Doz. Dr. P. Andraschke: S: R. Strauss – Hugo von Hofmannsthal. □ Prof. Dr. R. Dammann: Das Klavierwerk Johann Sebastian Bachs – S: Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke – S: Bachs „Wohltemperiertes Clavier“ II – S: Musiktheoretische Schriften um 1600: Michael Praetorius' „Syntagma musicum“ □ Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: S: Lektüre von Quellentexten zur Musik – Übungen zur Musik der franko-flämischen Schule – Historische Musikwissenschaft und Musikethnologie (gem. mit Dr. A. Riethmüller und Prof. Dr. H. Oesch/Basel). □ Priv.-Doz. Dr. A. Riethmüller: S: Gedichte über Musik – Franz Schubert (Analyseseminar). □ N. N.: S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Lehrbeauftragter Dr. Chr. v. Blumröder: S: Stationen der Kompositionsgeschichte: Serenaden von Mozart bis Maderna. □ Lehrbeauftragter Dr. W. Frobenius: S: Einführung in die musikterminologische Arbeit am Beispiel des Musikterminus „Ballade“

**Gießen.** Prof. Dr. E. Jost: Pros: Grundlagen der musikalischen Analyse II: Jazz- und Populärmusik – S/Projekt: John Cage. Song Books – Analyse und Versuch einer szenischen Realisation (3). □ Prof. Dr. E. Kötter: Pros: Musikpsychologie – Pros: Grundbegriffe der Opernanalyse – S: Mahler: Lieder und frühe Symphonien – S: Oper und Musikdrama im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. W. Pape: S: Bach goes to television. Analysen zur Bach-Präsentation. □ Prof. Dr. E. Reimer: Pros: Die Epoche der niederländischen Musik (15./16. Jahrhundert.) – Pros: Geschichte der nichtprofessionellen Musikausübung – S: Die Kammermusik von Johannes Brahms – S: Historische Rezeptionsforschung. □ Prof. Dr. P. Nitsche: Pros: J. S. Bach – Pros: Musikästhetik im 17. und 18. Jahrhundert – S: Die Kompositionslehre im 20. Jahrhundert – S: Die Symphonie nach Beethoven. □ OstR. i. H. G. Ritter: Pros: Bachs Werke für Orgel und Klavier: Probleme der Interpretation. □ Wiss. Mitarb. M. Clemens: Pros: Empirische Forschungsmethoden in der Musikwissenschaft. □ Wiss. Mitarb. M. Clemens, Prof. Dr. E. Jost, Prof. Dr. E. Kötter, Prof. Dr. P. Nitsche, Prof. Dr. E. Reimer: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft.

**Göttingen.** Prof. Dr. R. Brandl: Einführung in die Musik der nordamerikanischen Indianer – Pros: Transkription und Analyse – S: Laufende Arbeitsprojekte der vergleichenden Musikwissenschaft. □ Frau Prof. Dr. U. Günther: Forschungsfreiemester □ Prof. Dr. M. Staehelin: S: Quellen- und Überlieferungskritik zur Musik des frühen 16. Jahrhunderts – S: Johannes de Grocheo (gem. mit Prof. Rädle) – Ü: Musik- und stilgeschichtliches Repetitorium – Pros: Musikwissenschaft um 1800: Johann Nikolaus Forkel. □ Dr. U. Konrad: Ü: Orgeltabulaturen vom 15. bis 17. Jahrhundert – Quellenbestand und Übertragung (Notationskunde I) – Ü: Briefe als musikgeschichtliche Quellen. □ Prof. Dr. W. Boetticher: W. A. Mozart – Ü: Übungen zur Stilkritik der Musik der Spätrenaissance und des Frühbarock – Doktoranden-Kolloquium. □ Frau Dr. M. Bröcker: Ü: Dokumentation des Musiklebens in Niedersachsen. □ Prof. Dr. R. Faselau: Ü: Alban Berg. □ Frau Dr. B. Suchla: Ü: Theoretikerlektüre: Boethius, De institutione musica.

**Graz.** Prof. Dr. R. Flotzinger: Einführung in die Musikwissenschaft – S zur Vorlesung – Kolloquium für Diplomanden und Dissertanten. □ Prof. Dr. W. Suppan: Privatissimum für Diplomanden und Dissertanten. □ Lehrbeauftragter Dr. A. Mauerhofer: Vergleichende Musikwissenschaft I – Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros. □ Dr. W. Jauk: Systematische Musikwissenschaft I – Systematisch-musikwissenschaftliches S. □ Prof. C. Nemeth: Opernspielplan. Kriterien der Erstellung (1). □ Dr. I. Schubert: Musikwissenschaftliches Pros I: Bibliographie. □ Dr. J.-H. Lederer: Musikgeschichte I – Einführung in die Notationskunde.

**Hamburg.** *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. C. Floros: Haupt-S: „Tristan und Isolde“ von Richard Wagner (3) – Pros: Einführung in die historische Musikwissenschaft (3) – S für Doktoranden und Magistranden. □ Prof. Dr. H. J. Marx: Haupt-S: Parodie und Entlehnung in der Musikgeschichte (3) – S für Doktoranden und Magistranden – Ü Notationskunde II (Weiße Mensuralnotation) (3). □ Priv.-Doz. Dr. P. Petersen: Pros: Das Verhältnis von Oper und Programmmusik (3) – S: Die Schriften Alban Bergs – Ü: Werkanalyse I (3). □ Prof. J. Jürgens: Ü: Geschichte der deutschen Chormusik II.

*Systematische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. V. Karbusicky: Pros: Gestalt und „Intonation“ Zur Psychologie und Semiotik der Bausteine des Musikalischen (3) – Kolloquium für Magistranden und Dissertanten (1). □ Prof. Dr. A. Schneider: Grundlagen und Methoden der Vergleichenden Musikwissenschaft (3) (mit Übung) – Kolloquium zu aktuellen Fragen der Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (3) – Haupt-S: Th. W. Adorno: Das Problem des Neuen und des Fortschritts in der Musik (gem. mit Prof. Dr. V. Karbusicky (3)). □ Dr. W. Thies: Ü Musikalische Akustik – Ü: Musique concrète. □ Dr. M. Wang: Ü: Chinesische Musikkultur und Probleme ihrer Rezeption.

**Hannover.** Prof. Dr. K.-E. Behne: S: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Ausdruck – Musik – Persönlichkeit – Examenkolloquium. □ Prof. Dr. H. Danuser: Die Musik des 13. und 14. Jahrhunderts (1) – S: Übungen zur Vorlesung – S: Das Klavierquartett im 19. Jahrhundert – S: Kunstreligion in der Musik seit Wagners „Parsifal“ (monatliche Blocksitzungen). □ Frau Prof. Dr. E. Hickmann: S: Instrumentenkunde und Instrumentalmusik des Mittelalters – S: Chorwerke und Liedschaffen im 16. bis 19. Jahrhundert – S: Analyse: Begriff und Anwendung in musikethnologischer Forschung. Am Beispiel von Musikkulturen Südamerikas (3) – S: Lektüre neuerer amerikanischer Literatur zur Musikethnologie (1). □ Prof. Dr. R. Jakoby: Kolloquium für Teilnehmer am Aufbaustudiengang – Die musikalische Romantik (gem. mit Prof. Dr. G. Katzenberger). □ Prof. Dr. G. Katzenberger: S: Einführung in die Formen der Instrumentalmusik – Theorie und Praxis der Kammermusik (Blockseminar) – Überblick über die Musikgeschichte II (Blockseminar). □ Dr. W. Konold: Die Symphonie im 19. Jahrhundert – Analyse und Gattungstheorie (mit S). □ Prof. Dr. H. Kühn: S: Die Klavierkonzerte von Mozart – Gluck, Haydn, Mozart – Begründer der klassischen Musik (1) – S: Thema und Motiv in Wagners „Ring des Nibelungen“ □ Prof. Dr. P. Schnaus: Formenlehre III Formprinzipien der Wiener Klassik (1) – S: Franz Schuberts Instrumentalmusik – S: Die Musik der Niederländer (der frankoflämischen Schule).

**Heidelberg.** Priv.-Doz. Dr. M. Bielitz: Spezielle Probleme tonal-harmonischer Begriffsbildung in der Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts insbesondere bei Rameau – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. L. Finscher: Gustav Mahler – S: Die Triosonate nach Corelli – Pros: Henry Purcell – Kolloquium (nach Vereinbarung). □ Prof. Dr. J. Hunkemöller: Pros: Afro-Amerikanische Musik Blues, Worksong, Sacred-Singing. □ Dr. G. Morche: Ü Kontrapunkt und Generalbaß im frühen 17. Jahrhundert – S Paul Hindemiths Sonatenwerk. □ Prof. Dr. H. Schneider: Die Instrumentalmusik des Barock – Pros: Die Chanson des 16. Jahrhunderts – S: Strawinskys Bühnenwerke – Kolloquium (nach Vereinbarung).

**Innsbruck.** Prof. Dr. W. Salmen: Die Musik Nordamerikas – S: Geschichte des Konzertierens (3) – Pros: Mozarts Klavierkonzerte – Konversatorium (4). □ Dr. B. Sarosi: Volksmusik in Ungarn II – Pros: Volksmusikinstrumente des Balkan II. □ Lehrbeauftr. Dr. G. Andergassen: Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts (1930–1950). □ Lehrbeauftr. Dr. E. Kubitschek: Paläographie I. □ Lehrbeauftr. Dr. G. Schneider: Notation der modernen Musik. □ Lehrbeauftr. Mg. M. M. Schmalzer: Musikhistorisches Repetitorium.

**Karlsruhe.** Prof. Dr. S. Schmalzriedt: Johann Sebastian Bachs Leipziger Kompositionen – S: Technik historisch-kritischer Musikedition – S: Klavierkompositionen des französischen Impressionismus – Ü: Lektüre älterer musiktheoretischer Texte. □ Prof. Dr. U. Michels: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts – Die Musik des Barock – S: Schuberts Lied. Übungen zur Lyrik und Musik der Frühromantik – S: Gustav Mahler □ Prof. Dr. K. Schweizer: S: Olivier Messiaen. Aspekte seines Komponierens – S: Musik des 20. Jahrhunderts. Überblick und Beispiele. Teil 1 um 1900 bis 1945. □ Lehrbeauftr. H.-G. Renner: Ü: Evolution, Soziologie und Symbolik der Musikinstrumente von der Gotik bis zum Barock.

**Kassel.** Prof. Dr. A. Nowak: Geschichte der Musikästhetik II – S: Das Requiem in der Musikgeschichte – S: Die Passacaglia. Eine Einführung in die Musikwissenschaft. □ M. Henke: S: Weills „Dreigroschenoper“ und ihre Beziehungen zum Kabarett. □ Prof. Dr. H. Rösing: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Philosophie der Neuen Musik von Theodor W. Adorno – S: Musiktherapie. Geschichte, Methoden, Anwendungsbereiche – Große Oper im 20. Jahrhundert. Berg – Nono – Zimmermann (1). □ Prof. W. Sons: S: Musik im 20. Jahrhundert. □ Th. Phleps: S: Musik und Musikkultur im faschistischen Deutschland. □ B. Hoffmann: S: Grundlagen der afroamerikanischen Musik.

**Kiel.** Dr. Chr. Berger: S: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (Veranstaltung am Institut für Schulmusik Lübeck). □ Prof. Dr. A. Edler: Die Instrumentalmusik und ihre Theorie im 18. Jahrhundert – S: Sinfonie und Sonate im 18. Jahrhundert – S: Alban Berg (Veranstaltung am Institut für Schulmusik Lübeck) – S:

Couperin – Scarlatti – Bach. Europäische Klaviermusik 1700–1750. □ Prof. Dr. Fr. Krummacher: Händel und seine Zeit – S: Händels Oratorien (Veranstaltung am Institut für Schulmusik Lübeck) – Der junge Bach – S: Bachs Kantatenwerk. □ Wiss. Dir. Dr. W. Pfannkuch: S: Frank Wedekind und Alban Berg: „Lulu“ – S: Das Spätwerk Johann Sebastian Bachs. □ Prof. Dr. F. Reckow: Musikgeschichte im 12. Jahrhundert – S: Musiktheorie: Aufgaben – Themen – Methoden – Grenzen – S: Fest und Repräsentation in Versailles zur Zeit Ludwigs XIV. (Interdisziplinäre Veranstaltung mit Prof. Dr. L. O. Larsson, Kunstgeschichtliches Institut). □ Frau E. Schmierer: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. H. W. Schwab: Das Menuett: Vom Grand Siècle bis zum Wiener Kongreß – S: Übung zur Vorlesung. □ Prof. Dr. W. Steinbeck: S: Das dramatische Werk Claudio Monteverdis. □ Prof. Dr. A. Edler, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. Fr. Krummacher, Prof. Dr. F. Reckow, Prof. Dr. H. W. Schwab, Prof. Dr. W. Steinbeck: Doktorandenkolloquium (14täglich). □ Dr. Chr. Berger, Prof. Dr. A. Schwab, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. Fr. Krummacher, Wiss. Dir. Dr. W. Pfannkuch, Prof. Dr. F. Reckow, Prof. Dr. H. W. Schwab, Frau E. Schmierer, Prof. Dr. W. Steinbeck: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14täglich).

**Köln.** Prof. Dr. K. W. Niemöller: Die Entwicklung des Instrumentalkonzerts vom Barock zur Romantik – Pros: Die Kantaten J. S. Bachs – Haupt-S: Oper und Musiktheater in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. D. Kämper: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts – Pros: Klaviermusik des 18. Jahrhunderts – Haupt-S: Charles E. Ives – Haupt-S: Roman und Oper Abbé Prévosts „Manon Lescaut“ im Musiktheater des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. H. Schmidt: Einführung in die Gregorianik – Haupt-S: Das romantische Klavierlied – Paläographische Ü: Lateinische Neumen. □ Dr. U. Tank: Pros: Musikästhetik des 19. Jahrhunderts. □ Dr. M. Gervink: Paläographische Ü: Mensuralnotation. □ Dr. R. Gutknecht: Pros: Ausgewählte Beispiele musikalischer Terminologie der Musik von 1600–1750. □ Prof. Dr. R. Günther: Die Musik in den Ländern Süd- und Zentralasiens (Indien, Pakistan, Nepal, Sikkim, Bhutan, Tibet) – Pros: Die Volksmusik in den europäischen Ländern des Mittelmeerraumes (Griechenland, Jugoslawien, Albanien, Italien, Spanien, Portugal) – Haupt-S: Die Musikethnologie als Humanwissenschaft (Aufgaben und Methoden). □ Prof. Dr. J. Fricke: Klangerzeugung – Aufnahmetechnik – Vorlesung und praktische Aufgaben – Pros: Raumakustik – Kolloquium: Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft (1). □ Dr. W. Auhagen: Ü: Meßmethoden der Psychoakustik.

**Mainz.** Prof. Dr. Chr.-H. Mahling: Forschungsfreiemester □ Prof. Dr. F. W. Riedel: Klassizismus – Romantik – Biedermeier Musikgeschichte von 1790 bis 1830 – Ü: Weihnachtsmusik des 18. Jahrhunderts – Pros: Beethovens sinfonische Musik – Ober-S: Probleme des Stils in Literatur, Bildender Kunst und Musik vom Spätbarock bis zur Romantik (gem. mit Prof. Dr. H. Biermann, Prof. Dr. M. Dick). □ Prof. Dr. W. Ruf: Mehrstimmige Musik im Mittelalter – Ü: Quellenlektüre: Musikästhetische Quellen des 18. Jahrhunderts – S: Igor Strawinsky – Ober-S: Musikdenken im 20. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. E. Seidel, Prof. Dr. M. Schuler, Dr. K. Oehl). □ Prof. Dr. R. Walter: Ü: Lied- und Rondoformen (1). □ Dr. K. Oehl: Ü: Einführung in die Musikbibliographie und die musikwissenschaftliche Arbeitsweise (4). □ Frau Dr. G. Schwörer-Kohl: Pros: Saiteninstrumente in Asien.

**Marburg.** Prof. Dr. W. Seidel: Claudio Monteverdi – Pros: Musikgeschichte im Überblick II: 1500–1750 – S: Die Streichquartette von Arnold Schönberg – Kolloquium: Schreiben über Musik (Besprechung eigener und fremder Arbeiten (14täglich 3). □ Prof. Dr. H. Heussner: Musikgeschichte im Überblick I: Musikgeschichte des ausgehenden 16. und des frühen 17. Jahrhunderts (für Hörer aller Fachbereiche) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Lektüre und Diskussion ausgewählter musikwissenschaftlicher Literatur und eigener Arbeiten (14täglich).

**München.** Prof. Dr. Th. Göllner: Kyrie und Gloria in der Musikgeschichte – Pros: Zum Thema der Vorlesung – Haupt-S: Haydns Oratorien (3) – Ober-S: Oberseminar für Magistranden und Doktoranden (14täglich). □ Prof. Dr. R. Bockholdt: Forschungsfreiemester □ Prof. Dr. J. Eppelsheim: Orgel und Orgelmusik – Haupt-S: Wagners „Ring des Nibelungen“ als Orchesterkomposition (4) – Absolventenseminar (14täglich). □ Frau Priv.-Doz. Dr. M. Danckwardt: Liedvertonungen des 19. Jahrhunderts – Ü: Monteverdis 7. Madrigalbuch. □ Priv.-Doz. Dr. M. H. Schmid: Ü: Satz- und Formtypen bei Vivaldi. □ Akad. Dir. Dr. R. Schlötterer: Ü: Totenklagen in der Volksmusik des Mittelmeerraums – Ü: Mozart, „Cosi fan tutte“ Text, Komposition, Szene – Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe (3). □ Akad. Oberr. Dr. R. Nowotny: Ü: Satztypen in der Musik des späten 15. Jahrhunderts. □ Akad. Rat a. Z. Dr. I. El-Mallah: Ü: Grundelemente der arabischen Musik – Ü: Musik auf der arabischen Halbinsel II (mit Video-Demonstrationen). □ B. Edelmann, M. A.: Ü: Musikalischer Grundkurs – Ü: Marsch und „Alla Marcia“ □ F. Büttner, M. A.: Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft – Ü: Die Entstehung der Motette im 13. Jahrhundert. □ Lehrbeauftr. Dr. H. Leuchtmann: Ü: Analyse von Lasso-Kompositionen. □ Lehrbeauftr. Dr. R. Schulz: Ü: Zum Problem der politischen Musik im 20. Jahrhundert. □ Lehrbeauftr. W. Brunner: Ü: Wechselbeziehungen zwischen Volks- und Gesellschaftsmusik (16.–19. Jahrhundert).

**Münster.** Frau Prof. Dr. M. E. Brockhoff: Georg Friedrich Händel und seine Zeit – Pros: Musikgeschichte Englands – Haupt-S: Die europäische Oper in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts – Haupt-S: Die Dichtungstheorie

in Keplers Weltharmonik (gem. mit Frau Prof. Dr. I. Leimberg). □ Prof. Dr. K. Hortschansky: Forschungsfreiemester Prof. Dr. W. Schlepffhorst: Orgelmusik nach Bach – Haupt-S: Übungen zur Vorlesung – Haupt-S: Quellen zur Geschichte des Orgelbaues – Haupt-S: Besprechung orgelwissenschaftlicher Arbeiten (1). □ Prof. Dr. C. Ahrens: Pros: Ausgewählte Themen der Musikethnologie. □ Dr. A. Gerhard: Pros: Verdis Opern der 1850er Jahre. □ Frau Dr. U. Götze: Ü: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode – Haupt-S: Das Streichquartett im 18. Jahrhundert – Musikästhetik der Frühromantik (mit S). □ Dr. D. Riehm: Ü: Musikgeschichte im Überblick I – Pros: Richard Strauss. □ Dr. M. Witte: Ü: Die Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts.

**Oldenburg.** Prof. AK. G. Becerra-Schmidt: S: Aktuelles Musikleben in Südamerika – S: Live-Vertonungen von Stummfilmen (gem. mit Prof. Dr. F. Ritzel) (mit Ü 4). □ Prof. Dr. W. Büttemeyer: S: Musik und Philosophie im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. W. Heimann: S: Musikgeschichte Teil II: Musik der Renaissance. □ Prof. Dr. F. Ritzel: S: Zur Geschichte der populären Musik in Deutschland – S: Gefühle und Schablonen – eine Formenlehre charakteristischer Musikstücke des 19. Jahrhunderts (mit Ü). □ Frau U. Schalz-Laurenze: Ü: Übungen zur Musikkritik. □ Akad. Rat Dr. P. Schleuning: S: Beethovens „Eroica“ – S: Kinderlieder (gem. mit Dr. Hoffmann). □ Prof. Dr. W. M. Stroh: S: „Musik-Atlas“ einer Region – Übungen zur musikalischen Feldforschung (mit Ü) – S: Naturwissenschaftliche Grundlagen der Musik (Akustik und Hörpsychologie) (mit Ü). Kolloquium aller Lehrenden des Fachs Musik.

**Osnabrück.** Akad. Rat B. Enders: S: Einführung in die musikalische Akustik. □ Prof. Dr. W. Heise: – S: Geschichte des deutschen Liedes. □ Prof. Dr. H.-Ch. Schmidt: S: Die sozialgeschichtliche Entwicklung des Jazz – S: Bedürfnis und Bedürftigkeit – jugendliche Musikpräferenzen als musikpsychologische und musikpädagogische Frage – S: Richard Wagners Bühnenweihspiel „Parsifal“ □ Frau Prof. Dr. S. Schutte: S: Mozarts Opern – S: Einführung in die Musikwissenschaft.

**Regensburg.** Prof. Dr. W. Kirkendale: Einführung in die Musikwissenschaft (Bibliographie und Quellenkunde) (3) – S: Die Monodie um 1600 (3) – Kolloquium für Examenkandidaten. □ Dr. S. Gmeinwieser: Die Ars Nova. □ Dr. P. Tenhaef: Pros: Zur Programmmusik des 19. Jahrhunderts.

**Saarbrücken.** Prof. Dr. E. Apfel: Neuere und neueste Forschungen besonders zur englischen, aber auch französischen und italienischen Musik des 13. bis 15. Jahrhunderts – Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik – S: Zur Notation und Rhythmik der mehrstimmigen Musik vom 12. bis 15. Jahrhundert – Kolloquium für Examenkandidaten (gem. mit Prof. Dr. W. Braun und Prof. Dr. W. Müller-Blattau). □ Prof. Dr. W. Braun: Geschichte des Musikers – Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Die Opernarie in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. W. Müller-Blattau: Jugendlid im Dritten Reich – Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer – Musikwissenschaft und Rundfunk (gem. mit W. Korb).

**Salzburg.** Prof. Dr. G. Croll: Josquin Desprez und seine Zeit – Pros: Notationskunde I. Weiße Mensuralnotation – Privatissimum für Doktoranden. □ Prof. Dr. F. Fördermayr: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft I – Geschichte der Country Music III (1). □ Prof. Dr. G. Gruber: S: Alban Berg. □ Frau Dr. S. Dahms: Pros: Geschichte der Opernästhetik von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. □ Dr. P. R. Frieberger OPraem: Pros: Gregorianik. Theorie und Praxis der St. Gallener Neumen I. □ Dr. E. Hintermaier: Pros: Geistliche Musik des 17. Jahrhunderts. □ Dr. H. Metzger: Pros: Einführung in die Analyse I. □ Dr. N. Nagler: Pros: Methodenprobleme der Musiksoziologie. □ Dr. G. Walterskirchen: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft. □ Mag. P. Widensky: Pros: Grundlagen der musikalischen Akustik, Temperatur und der Stimmpraxis I. □ P. Radauer: Algorithmische Komposition und Klangsynthese mit dem Computer (gem. mit dem Institut für Mathematik – Zentrum für elektronische Datenverarbeitung).

**Tübingen.** Prof. Dr. G. von Dadelsen: Die Oper im 19. Jahrhundert (1). □ Prof. Dr. A. Feil: Musik als Geschichte: Von den Anfängen der Mehrstimmigkeit zur Vokalpolyphonie (Musikgeschichte I) – S: Die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter – S: Kolloquium für Doktoranden und Examenkandidaten. □ Lehrbeauftragt. A. Haug, M. A.: S: Formen mittelalterlicher Einstimmigkeit: Tropus und Sequenz. □ W. Horn, M. A.: S: Joachim Burmeister: Musica poetica (1606). □ Prof. Dr. B. Meier: Der Gregorianische Choral – S: Notationskunde. □ Prof. Dr. U. Siegele: S: J. S. Bach, Ausgewählte Fugen des Wohltemperierten Klaviers II (3) – S: A. Schönberg, Bläserquintett op. 26 (5). □ Dr. A. Sumski: S: Musikalische Dokumente der oberschwäbischen Klosterkultur. Zur Revision und Aufführungspraxis oberschwäbischer Barockmeister (1).

**Wien.** Prof. Dr. O. Wessely: Heinrich Schütz und seine Zeit II (4) – S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – S: Dissertantenseminar. □ Prof. Dr. F. Fördermayr: Geschichte der Country Music I – Einführung in die Ethnomusikologie I – Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft I – S: Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar – Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros: Analyse in der Ethnomusikologie. □ Prof. Dr. W. Pass: Musikgeschichte I, von der Antike bis zur Zeit um 1600 – Quellenkunde zur Musikgeschichte Österreichs I (Mittelalter) (mit Ü 3) – S: Historisch-musikwissenschaftliches S, Franz Liszt – S: Dissertantenseminar – Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar (1) – Ü: Wissenschaftliche Arbeiten. □

Doz. Dr. Hannick: Die einstimmige Musik der slawischen Ostkirchen. □ Doz. J. Angerer: Notationskunde II: Einstimmige Musik der Ostkirche (gem. mit Mag. Béres) (mit Ü) – Einführung in die musikalisch-liturgische Handschriftenkunde I: Die Leopoldsoffizien – S: Dissertantenseminar (1). □ Doz. Dr. Th. Antonicek: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsseminar I (1) – Quellenstudien zur Brucknerforschung – S: Dissertantenseminar (1) – Entstehung und Frühgeschichte der Oper – Philosophisch-musikwissenschaftliches Konversatorium. □ Doz. Dr. L. Kantner: Katholisches Kirchenlied seit dem 17. Jahrhundert – Giuseppe Verdi: Leben und Werk I – S: Dissertantenseminar □ Doz. Dr. H. Seifert: Einführung in die Methoden der Analyse I (mit Ü) – Ü: Forschungen zu Biographie und Institutionsgeschichte. □ Doz. Dr. E. Schwarz-Haselauer: Einführung in die Musiksoziologie I – S: Musiksoziologisches Seminar I. □ Doz. Dr. Tschulik: Ü: Geschichte, Theorie und Praxis der Musikkritik. □ Dr. Schnürl: Notationskunde I: Einführung in Geschichte und Probleme (mit Ü). □ Dr. Knaus: Musikgeschichte I – Formenlehre I. □ Lektor Dr. W. A. Deutsch: Psychoakustik I – Psychoakustik III. □ Frau Dr. G. Haas: Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Pros I. □ Dr. Harten: Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Pros I. □ Lektor Dr. G. F. Messner: Einführung in die Welt des Tanzes I: hist. Tanz, Ballett, Volkstanz – Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros. □ Dr. Thiel: Ü: Ethnomusikologische Übungen: Feldforschung I. □ Dr. M. Angerer: Historischer Tonsatz I (mit Ü) – Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsseminar. □ Lektor Dr. G. Stradner: Ü: Einführung in die historische Instrumentenkunde I. □ Lektor Dr. H. Kinzler: Einführung in die Musiktheorie und -ästhetik im 20. Jahrhundert III: Postserielle Verfahrensweisen und das Verhältnis zur Tradition. □ Lektor Dr. Kowar: Ethnomusikologie in Beispielen III.

**Wien. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.** Prof. Dr. F. C. Heller: Briefe als historisches Quellenmaterial – Kategorien der Musik im 19. Jahrhundert – Einführung in die Musikästhetik – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar – Privatissimum. □ Dr. P. Revers: S: Mythos und Ritual in der Musik. □ Prof. Kurt Blaukopf: Musiksoziologie 1, 3 – Probleme der Musiksoziologie – Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Frau Dr. I. Bontinck: S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens. □ Dr. D. Mark: Musikrezeption und elektronische Medien. □ Prof. Dr. G. Scholz: Analytische Betrachtungsweisen von Strukturen der Musik – S: Variationstechniken im Wandel der Zeiten und Stile – S: Tanzmusik zwischen 1750 und 1850 – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar

**Würzburg.** Prof. Dr. W. Osthoff: Einführung in Wagners „Ring“ – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) – Haupt-S: Russische Symphoniker der 40er Jahre – Ü zum Spätwerk Verdis. □ Prof. Dr. M. Just: Die Motette im 15. und 16. Jahrhundert – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) – Ü: Kammermusik im 19. Jahrhundert – Ü: Aufführungspraktische Übung zur Vorlesung. □ Dr. R. Wiesend: Ü: Richard Strauss, Tondichtungen – Musikhistorischer Kurs: Europäische Musik 1828–1918. □ Dr. F. Dangel-Hofmann: Ü: Einführung in die Mensuralnotation.

**Wuppertal.** Prof. Dr. W. Breig: Geschichte der Motette bis 1600 – Heinrich Schütz – S: Quellenschriften zur Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts – S: Klaviermusik der Romantik. □ Prof. D. Hinney: S: Mozart: „Die Zauberflöte“ □ Dr. E. Fischer: Pros: Musikgeschichte im Überblick II: Die Musik des Barock – Pros: Übungen zur Geschichte der Musikkritik. □ Dr. A. Jerrentrup: Pros: Klangfarbe in der Musik. Möglichkeiten ihrer wahrnehmungsbezogenen Fixierung und Systematisierung – Pros: Musique concrète – Elektronische Musik – Computer-Musik. □ Frau Dr. Chr. Nauck-Börner: Pros: Einführung in die Musikpsychologie.

**Zürich.** Prof. Dr. M. Lütolf: Die musikgeschichtliche Entwicklung von Leonin bis Philippe de Vitry (ca. 1170–ca. 1330) (1) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft I (1) – Musikalische Aufzeichnungen der Antike und des Mittelalters: Ein- und frühe Mehrstimmigkeit – S: Beziehungen zwischen Frankreich, England und Spanien im Musikleben des 12. und 13. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Die Musik des Charles Ives (1) – S: Georg Friedrich Händel – Thomas Mann: Doktor Faustus (gem. mit Dr. M. Schmid). □ lic. phil. U. Asper: Pros: Mensural- und Tabulturnotationen des 15. und 16. Jahrhunderts I. □ Dr. B. Billeter: Generalbaßlehre anhand theoretischer und praktischer Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Dr. W. Laade: Einführung in die Musikethnologie. □ H. U. Lehmann: Pros: Analyse ausgewählter Beispiele aus der Neueren Musik. □ Dr. A. Mayeda: Einführung in die Musik Asiens.

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982. Hrsg. von Jürgen SCHLÄDER und Reinhold QUANDT. Laaber·Laaber-Verlag (1982). 480 S. Notenbeisp.*

Eine Fülle von 35 mehr oder weniger umfangreichen Beiträgen, die dem Bochumer Ordinarius für Musikwissenschaft, Heinz Becker, als Geburtstagsgabe dargebracht wurden, bringt den Rezensenten vorliegender Festschrift insofern in einige Verlegenheit, als sich dieser durch den vorgegebenen Rahmen einerseits genötigt sieht, von einem näheren Eingehen auf die Ausführungen jedes einzelnen Autors abzusehen, andererseits aber gezwungen ist, eine Auswahl zu treffen, bei der nicht der Verdacht auf die Vergabe von Werturteilen aufkommen soll. Um letzterem vorzubeugen, darf der Unterzeichnete daher klärend vorausschicken, daß er jenen Beiträgen mehr Aufmerksamkeit geschenkt hat, von denen er annehmen konnte, daß sie nicht nur für den „Insider“, sondern auch für einen breiteren Leserkreis von Interesse sind.

Gemäß dem Hauptschwerpunkt im wissenschaftlichen Interesse des Jubilars, überwiegt in diesem Sammelband die Opernforschung mit nicht weniger als zwanzig Beiträgen. So befassen sich, die Barock-Oper betreffend, Klaus Zelm mit Reinhard Keisers Opern-Pasticcio *Jodelet*, Hellmuth Christian Wolff mit der das damalige Pariser „Opernfieber“ widerspiegelnden Komödie *Les Opéra* des Saint-Evremond und deren deutscher Fassung von Gottsched, ferner Wolfgang Osthoff mit Bachs Beziehungen zur Oper und schließlich Martin Ruhnke mit Francesco Gasparinis *Scene buffe* und *Intermezzi*, wobei letzterer den Nachweis erbringen kann, daß nicht erst die Neapolitanische Schule den späteren Buffo-Stil geprägt hat, sondern bereits in Venedig durch Gasparini der Schritt von der *Scena buffa* zum *Intermezzo* vollzogen wurde. An diesen Themenkomplex anschließend, Bemerkungen zur zweiten Donna Elvira-Arie *A fuggi il traditor* aus Mozarts *Don Giovanni*, mit denen durch Martin Staehelin einmal mehr der Versuch unternommen wird, durch einige neue Aspekte und Überlegungen dem so auffälligen „Archaisieren“ dieser Arie auf die Spur zu kommen.

Die Thematik zur Oper des 19. Jahrhunderts eröffnend, setzen sich Ludwig Finscher mit dem Phänomen der politischen Auswirkungen von Aubers *La muette de Portici*, Hans Christoph Worbs mit jenem der deutschen und österreichischen Rossini-Rezeption zur Zeit des Vormärz auseinander. Constantin Floros setzt fort mit der Zeichnung des derzeit „gültigen Weberbildes“, um in diesem Zusammenhang auch auf bisher völlig unbekannt Übereinstimmungen zwischen dem Chor des wilden Heeres der Wolfsschluchtscene aus dem *Freischütz* und dem Geisterchor aus Wagners *Der fliegende Holländer* aufmerksam zu machen. Wagner allein sind im übrigen nicht weniger als vier Abhandlungen gewidmet, und zwar mit Werner Breigs Untersuchung der Ursprünge der *Holländer*-Musik anhand der Ballade der Senta, Reinhold Brinkmanns Aufzeigen der Schwierigkeiten, die Wagner mit seinen „externen Schlüssen“ hatte, mit Wolf-Dieter Schäfers Offenlegen der syntaktischen und semantischen Bedingungen für die Motivinstrumentation im *Ring* und schließlich mit einer neuerlichen Auseinandersetzung mit Alfred Lorenz' Formanalyse am Beispiel der *Meistersinger* durch Jens Wildgruber, der zweifellos eine interessante „neue Art der Formbetrachtung“ zur Diskussion stellt, mit dieser aber wohl kaum (wie er meint) Lorenz' von grundsätzlich fragwürdigen Ansätzen ausgehende Hypothese „verbessern“, sondern bestenfalls ersetzen können wird.

Gleichfalls noch die Operngeschichte des 19. Jahrhunderts betreffen Sieghart Döhrings Plädoyer für den ästhetischen Wert von Liszts Klavierparaphrasen bzw. Transkriptionen, Herbert Schneiders minuziöse Auflistung der Bearbeitungen von Meyerbeers *Pardon de Ploermel* im Jahre der Uraufführung, Anna Amalie Aberts Würdigung von Person und Werk des „Circumpolaren“ Johann Joseph Abert, Herbert A. Frenzels Konkretisierung des Anteils an Operngeschichtsschreibung in der älteren deutschen Theaterhistoriographie, Christoph-Hellmut Mahlings Präzisierung des Quellenwertes der *Leipziger Illustrierten Zeitung* für die Erforschung der Oper im 19. Jahrhundert und abschließend Marta Ottlavás und Milan Pospisils

Exemplifizierung des Historismus der tschechischen Oper anhand Smetanas *Libuše*.

Auf die Oper des 20. Jahrhunderts schließlich nehmen Andrew McCredie und Erik Fischer Bezug, ersterer mit Karl Amadeus Hartmanns Kunstideologie und ihrer Übertragung auf das Musiktheater, letzterer mit einer Untersuchung der musikalisch-dramatischen Struktur von Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten*, worin klarzustellen versucht wird, daß der in strukturellen Analysen dieser Oper immer wieder im Zentrum des Interesses stehende „Stilpluralismus“ des Komponisten, wie Collagen, Simultaneität szenischer Abläufe etc., nicht von „systemprägender Bedeutung“ ist, sondern im Gesamtaufbau der Oper nur als Ausnahme zu gelten hat.

Heinz Beckers zweites besonderes Interessensgebiet, die Instrumentenkunde, ist durch sechs weitere Beiträge vertreten. In ihnen berichten Klaus Wolfgang Niemöller über Musikinstrumente in der Prager Kunstkammer Kaiser Rudolfs II., Ellen Hickmann über den „ordo instrumentorum“ in Schriften des 18. Jahrhunderts, Hubert Unverricht über die Instrumentationsangaben des Würzburger Musikhistorikers und Pädagogen (Franz) Joseph Fröhlich zur Zeit der Wiener Klassik, Bálint Sárosi über ungarisches Sackpfeifenrepertoire sowie Ernst Emsheimer über den Fund einer schwedischen Knochenklarinette. Und schließlich, zweifellos von besonderem Interesse in dieser Gruppe, ein weiterer Deutungsversuch von Herkunft und Bedeutung des Begriffs „organum“ durch Martin Vogel, der für die vermeintliche Widersprüchlichkeit in der Anwendung dieses Terminus als einer instrumentalen Bezeichnung für die frühe abendländische vokale Mehrstimmigkeit durch dessen Rückführung auf seine ursprünglich allgemeine Bedeutung von „Windbehälter“ (i. e. Lunge, Windsack, Blasbalg) und in weiterem Sinn von menschlicher Stimmgebung bzw. Stimm-„Organ“ eine einleuchtende Erklärung findet.

Ein dritter Themenkomplex dieser Festschrift enthält „Varia“ zur älteren und neueren Musikgeschichte. Der Reihenfolge des Aufscheinens von nochmals neun Beiträgen folgend, befassen sich zu Beginn Heinrich Hüschen und Arno Forchert mit musikalischem und außermusikalischem Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts, ersterer mit der *Patrologia latina* des französischen Gelehrten Jacques Paul Migne als musik-

geschichtlicher Quelle, letzterer mit französischen Autoren in den Schriften Johann Matthesons; daran anschließend Gerhard Allroggen mit Mozarts Jugendsinfonien, der mit neuen Funden zur Quellenlage von KV 16, 19 und 45a aufwarten und dabei auch das bisherige Problem der beiden *Lambacher Sinfonien* lösen kann; des weiteren Anneliese Liebe mit Goethes Klang- und Tonvorstellungen als Grundlage seiner Musikanschauung sowie Rudolf Elvers mit dem Mendelssohn-Artikel in *The New Grove*, der ihn zu einer „herben“ Kritik an dessen Verfassern veranlaßt. Bei den beiden folgenden, Schubert gewidmeten Studien setzt sich Christian Ahrens mit dem Oktett op. 166 auseinander und lokalisiert als „rhythmische Keimzelle“ des ersten Satzes die rhythmische Struktur des zweiten Teils des Anfangsmotivs, während Klaus Rönnau in seiner Untersuchung der Tonarten-Disposition in Schubertschen Reprisen zu dem Ergebnis kommt, daß letztere diesbezüglich meist analog den Expositionen gebaut sind. Schließlich, als letzte Gratulanten Heinz Beckers, Ursula Günther über frühe Briefe Cosimas an Charles Nutter (*Eine Überraschung zu Wagners Geburtstag*) und Georg von Dadelsen über *Mystik, Rausch und Ekstase als Späterscheinungen der Kunstmusik*, wobei bei der hier unter These 3 vertretenen Meinung, es habe die musikalische Ekstase und Mystik „entscheidend zu dem stilistischen Akzellerations- und Komplizierungsprozeß beigetragen, von dem die Kunstmusik seit etwa 100 Jahren betroffen ist“ zu diskutieren wäre, ob nicht vielmehr der umgekehrte Sachverhalt vorliegt, daß nämlich letztere erst die Ausdrucksmöglichkeiten für erstere geschaffen haben. Im übrigen erhebt sich diesbezüglich die Frage, inwiefern und in welchem Ausmaß komplizierte Satzstruktur und musikalische Ekstase sowie Mystik einander grundsätzlich kausal bedingen und ob nicht (was zu untersuchen wäre) auch mit einfachen musikalischen Mitteln (wie z. B. in der griechischen Antike) dieselben oder ähnliche Effekte in der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts zu erzielen sind, bzw. schon erzielt wurden.

Eine Publikationsliste des Jubilars, die Anschriften der Autoren sowie ein Personenregister komplettieren als Anhang diese Festschrift. Bleibt noch nachträglich zu hoffen (man sehe dem Rezensenten diese Bemerkung nach!), daß Heinz Becker ein anständig gebundenes Sonderexemplar überreicht wurde, denn jenes des Un-

terzeichneten, offensichtlich das im Handel erhältliche broschiierte „Normal-Exemplar“, hat sich bereits nach einmaligem Durchblättern in seine Bestandteile aufgelöst.

(November 1983) Josef-Horst Lederer

*Medieval and Renaissance Studies 9. Proceedings of the Southeastern Institute of Medieval and Renaissance Studies. Summer, 1978. Edited by Frank TIRRO. Durham, N. C. Duke University Press (1982). 260 S., 14 Bildtaf., Notenbeisp.*

Die Medieval and Renaissance Studies erscheinen seit 1966 abwechselnd in der University of North Carolina Press (Chapel Hill) und der Duke University Press (Durham). Musikwissenschaftliche Beiträge tauchen in ihnen eher sporadisch auf; allerdings war Band 2 (1968) eine Gedenkschrift für Glen Haydon (darin der bekannte und wichtige Aufsatz von Gustave Reese, *Musical Compositions in Renaissance Intarsia*, und ein sehr amüsanter Beitrag von Urban T Holmes, *The Mediaeval Minstrel*). Der vorliegende Jahrgang – wieder eine Gedenkschrift, für den Historiker Myron P Gilmore – ist von unmittelbarem musikwissenschaftlichem Interesse durch einen umfangreichen Beitrag von Edward E. Lowinsky, *Humanism in the Music of the Renaissance* (S. 87–220). Ausführlich, mit vielen neuen Einsichten und glänzenden Werkinterpretationen stellt Lowinsky die Entwicklung, Entfaltung und Verzweigung humanistischer Tendenzen in der Musik des späten 15. und des 16. Jahrhunderts dar, von der deutschen Odenkomposition (deren italienische Grundlagen mit Recht betont werden) und den Experimenten Glareans über Pontus de Tyard zum vers mesuré und über Willaert, Rore und Vicentino zu Andrea Gabriellis Musik zum *Edipo Tiranno*. Da der Aufsatz in seinen Anfängen bis in die 50er Jahre zurückreicht, ist es kein Wunder, daß Einzelheiten inzwischen in anderem Zusammenhang ausführlicher dargestellt worden sind (dies gilt für die deutsche Humanisten-Ode – siehe Karl-Günther Hartmanns grundlegende, leider noch ungedruckte Erlanger Diss. von 1976 – und für den Zusammenhang der Frottolisten mit dem Humanismus – siehe das materialreiche Kapitel bei Francesco Luisi, *La musica vocale nel Rinascimento*, Turin 1977). Da er das Ziel hat, ein einziges Motiv für

die Entwicklung eines neuen Verhältnisses der Komponisten zum Text (eben das humanistische Motiv) aus einem historischen Zusammenhang herauszupräparieren, der offensichtlich auf einem ganzen Knäuel von Motiven basiert, werden gelegentlich Zusammenhänge-Hypothesen gebildet, die wenig wahrscheinlich und für die Darstellung nicht unbedingt nötig sind (Pontus de Tyard – Dürer – Celtis, S. 108–109; bei der Diskussion des möglichen „humanistic mentor“ Andrea Gabriellis teilt Lowinsky die Argumente Warren Kirkendales gegen seine Hypothese fairerweise mit). Insgesamt aber ist der Aufsatz durch Fakten- und Ideenreichtum gleich wertvoll und anregend und sicherlich die scharfsinnigste Darstellung eines Problems, mit dem die neuere Geschichte des Wort-Ton-Verhältnisses recht eigentlich beginnt.

(Juli 1983)

Ludwig Finscher

*Cambridge Music Manuscripts 900–1700. Hrsg. von Iain FENLON. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1982). 174 S., zahlreiche Abb., Notenbeisp.*

Dieser Katalog begleitete die gleichnamige Ausstellung, die im Sommer 1982 in der Adeane Gallery des Fitzwilliam Museums ausgerichtet wurde. Er erfaßt 53 Handschriften aus den verschiedenen Cambridger Sammlungen, von denen viele bisher nicht in gedruckten Katalogen zu finden waren, selbstverständlich aber auch die ganz berühmten. Hier sind sie – vom Herausgeber oder von einem der sechs weiteren Mitarbeiter – ausführlich beschrieben und kritisch gewürdigt, fast alle sind zumindest mit einer Abbildung vertreten. Allein diese Umstände machen das Buch wichtig nicht nur für Musikhistoriker und -paläographen; vor allem ist es auch interessant für alle, die in dieser Richtung etwas (dazu-) lernen wollen, denn – um es kurz zu sagen – hier kann man sehen, wie „man so etwas macht“: eine ordentliche Handschriftenbeschreibung vom Äußeren (Format, Umfang etc.) über Schrift, Buchschmuck, Bindung etc. bis zur Inhaltsangabe, Datierung, Lokalisierung und Literatur.

Die bekannt reichen und repräsentativen Bestände von Cambridge bringen es mit sich, daß dabei alle wichtigen Handschriftentypen vorkom-

men: von der Heiligen-Vita bis zum Schulbuch, von der Miszellenhandschrift zum Musiktraktat, vom Tonar zum Missale, vom Goliarden-Gesangbuch zum Chansonnier, von der Lautentabulatur zum Klavierbuch, vom Chorbuch zur Partitur. Dabei ist natürlich nicht zu sagen, welche die wichtigste, bekannteste etc. sei (die jüngste Entdeckung war 47–1980, ein Doppelblatt mit englischer Kirchenmusik aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts). Die Anordnung im Vorliegenden ist etwa chronologisch nach dem Zeitpunkt der Niederschrift. Die historischen Kommentare – so vorhanden (vor allem vom Mitarbeiter PMG vermieden) – sind in ihrer Art vorbildlich und machen aus dem Katalog (neben der schon genannten, wohl auch ein wenig beanspruchten Lehrbuch-Funktion) schließlich ein höchst informatives Lesebuch zur englischen Liturgie- und Musikgeschichte sowie zu manchen kontinentalen Verbindungen. Die Brauchbarkeit in diesem Sinne entscheidend zu heben, wäre allerdings ein ausführliches Register in der Lage gewesen. Wirklich schade, daß ein solches fehlt. Anderes (etwa der wichtige Hinweis auf individuelle Abschriften aus den Chorbüchern als eigentliche Musizierunterlagen oder derjenige auf die Gesangsrollen im 15./16. Jahrhundert) hätte sich ausschlichten lassen. Es ist ein sympathischer Zug, daß dies nicht geschah. Ein Katalog also, der so gar nichts trocken-Katalogmäßiges an sich hat.

(Juli 1983)

Rudolf Flotzinger

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

Die Schrift vereinigt jene Referate, die auf einer von der Senatskommission für Humanismusforschung der Deutschen Forschungsgemeinschaft im Oktober 1978 in Lörrach veranstalteten interdisziplinären Arbeitstagung mit dem Thema *Musik in Humanismus und Renaissance* vorgetragen und diskutiert wurden. Sie konnten leider erst 1983, also fünf Jahre später, im Druck vorgelegt werden. Solche Verzögerungen sollten in Zukunft tunlichst vermieden werden, um die Aktualität des Wissensstandes nicht zu gefähr-

den. Von den acht Beiträgen behandeln nicht weniger als sechs unter unterschiedlichsten Aspekten eines der Zentralanliegen der Renaissance, das Verhältnis von Wort und Ton. Kurt von Fischer macht deutlich, daß bereits in der späten italienischen Trecentomusik „eine bewußte kritische Auseinandersetzung mit literarischen Texten beginnt. Das Problem von Sprache und Musik wird als solches erkannt“. Der Verfasser warnt aber vor Verallgemeinerungen. Dennoch scheinen diese Anregungen nach Wulf Arlt bei den nordischen „Italienfahrern“ Guillaume Dufay, Arnold und Hugo de Latins u. a. um 1430 offenkundig auf fruchtbaren Boden gefallen zu sein, wie so manche wortgezeugte Chanson erkennen läßt. Was sich hier im Bereich liedartiger Kompositionen vollzieht, gilt jedoch nur im begrenzten Maße für die Motette und kaum für die Messe. Es erstaunt immer wieder, wie nachlässig und schematisch noch um 1500 die Kopisten die Textunterlegung behandeln, als hätten sie noch nie etwas von der Beziehung zwischen Sprache und Musik gehört. Man versteht deshalb Martin Staehelin, wenn er sich aufgrund dieser Gegebenheiten in seiner Arbeit nahezu außerstande sah, das Wort-Ton-Verhältnis in den Messen Heinrich Isaacs wissenschaftlich zu erörtern.

Wolfgang Niemöller skizziert den Einfluß des Humanismus auf Position und Konzeption von Musik im deutschen Bildungssystem der Universitäten und Lateinschulen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Zu dem Abschnitt über Nürnberg böten einige Ergebnisse der Untersuchungen von Friedhelm Brusniaks Dissertation *Conrad Rein (ca. 1475–1522) – Schulmeister und Komponist* (Wiesbaden 1980) Ergänzungen. Heinrich F. Plett diskutiert anhand von George Puttenham's *The Arte of English Poesie* (1589) die Frage, ob die Musik als Selbstbeschreibungsparadigma der humanistischen Texttheorie dienen kann. Er erkennt in der Schrift Ansätze zu einer „poeta-musicus-Konzeption“ unter zwei Aspekten: einem strukturellen als Ausdruck einer auditiven Literaturauffassung und einem mythologischen als Ausdruck einer musikalisch gefaßten sozialpolitischen Ordnungs Idee, die sich vor allem in der Figur des Dichter-Musikers Orpheus konkretisiert.

Stefan Kunze handelt über die Erneuerung des polyphonen Satzes in der Musik Venedigs. An Analysen aus den Bußpsalmen Andrea Gabriellis, die von der Besinnung auf das Wort und von dem

Bedürfnis, den Text als deklamatorischen Zusammenhang zu begreifen, um die in der Sprache eingeschlossenen Gemütsbewegungen freizusetzen, geprägt sind, zeigt er die Verselbständigung der musikalischen Elemente auf. In diesem Vorgang möchte er die eigentliche „Renaissance“ erkennen. Wolfgang Ostoffs Überlegungen zu den humanistischen Formeln der dramatischen Gattungen und zur Entwicklung der Theatermusik gehen von Vitruvs antiker *Architectura* aus, deren Gedanken Battista Alberti in seiner *De re aedificatoria* (1452) weiterentwickelt, indem er anstelle von Vitruvs drei Szenenbildern nun die drei Arten von Dichtern, den tragischen, komischen und satyrischen als Ausgangspunkte wählt. Er ordnet sie im humanistischen Sinne der Sprache bzw. dem Sprechen zu. Dieses Erfassen der „Norm“ jeder einzelnen dramatischen Gattung hat auf das Verhältnis von Theater und Musik und die Entstehung der Oper nachgewirkt, wie der Verfasser an instruktiven Musikbeispielen belegt.

Carl Dahlhaus setzt sich in seinem Beitrag *Musikalischer Humanismus als Manierismus* mit Nicola Vicentinos 1555 erschienenen Motetten und Madrigalen auseinander, jenem halsbrecherischen, aber konsequenzlosen Versuch der Variantenchromatik, mit der die antiken Tongeschlechter im modernen Kontrapunkt restituiert werden sollten. Das Manierismusproblem erörterte neuerdings auf breiterer, allerdings den Begriff reichlich überstrapazierender Grundlage die Arbeit von Héctor Edmundo Rubio: *Der Manierismus in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts* (Tutzing 1980). Interdisziplinären Charakter hat Werner Friedrich Kümmels Aufsatz *Musik und Medizin im Humanismus*. Er legt dar, daß sich die schon im Mittelalter zur Tradition gewordenen Beziehungen zwischen Musik und Medizin im 15. und 16. Jahrhundert teilweise noch enger gestalten. Man erkennt jetzt nach antiken Leitbildern, wie der Verfasser mit guten Beispielen belegt, die Wirkkräfte der Musik, lenkt den Blick auf das „was mit den Sinnen erfahbar ist, sich zählen und messen, praktisch nutzbar und für das Auge sichtbar machen, aus sich selbst rational begründen und materiell erklären läßt“.

(Juli 1983)

Lothar Hoffmann-Erbrecht

Zur „Neuen Einfachheit“ in der Musik. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien–Graz Universal-Edition 1981. 253 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 14.)

Im Oktober 1979 fand in Graz ein Symposium statt, in dessen Rahmen fünf Komponisten und vierzehn Wissenschaftler sich mit dem Komplex „Neue Einfachheit“ befaßten. „Ästhetisches Neuland oder Zugeständnis ans Publikum“ lautete der Untertitel des Treffens, eine schlagworthafte Antithese, von der einige der beteiligten Komponisten offenbar peinlich berührt waren. Die Formel von der „Neuen Einfachheit“, geprägt anläßlich einer Konzertreihe des WDR im Januar 1977 und bezogen vornehmlich auf Werke eines Teiles der jüngeren deutschen und österreichischen Komponistengeneration, aber auch auf die „minimal music“, sucht ein breites Spektrum heterogener Phänomene auf einen Nenner zu bringen. Von einem „Stil“ zu sprechen, wie es in einigen Referaten hier geschieht, erscheint als unzulässige, zumindest aber voreilige Nivellierung der vorhandenen Vielfalt unterschiedlicher Tendenzen. Es ließe sich auch eine „Neue Einfachheit“ der Betrachtungsweise darin sehen, begründet auf einer wohl recht pauschalen Kenntnis der Werke. Man hält sich weithin an verbale Äußerungen der Komponisten und leitet aus Übereinstimmungen auf dieser Ebene eine neue Schulbildung her – eine fragwürdige Prämisse angesichts so unterschiedlicher und mit Nachdruck auf Individualität beharrender Komponistenpersönlichkeiten, deren Einmütigkeit sich doch vornehmlich in dem artikuliert, was sie nicht bzw. nicht mehr wollen. Diktatur materialgebundener Kompositions- und Konstruktionsprinzipien, Abtretung kompositorischer Entscheidungen an den Interpreten. In den einzelnen Werken besteht demgegenüber eine solche Vielfalt, daß man fast eher an Stadien eines Stilzerfalls denken möchte als an eine Schulbildung.

Unter den gegebenen Voraussetzungen konnte es schwerlich anders kommen. Einige Referenten machen sich – aggressiv, apologetisch oder aus der Distanz historischer Analogiebildung – über das Schlagwort „Neue Einfachheit“ her, andere suchen die Sache selbst einzukreisen, die doch einstweilen kaum zu fixieren ist. Von den anwesenden Komponisten wehrt sich Wolfgang Rihm mit guten Gründen gegen solche Klassifikation durch Schlagworte, die er als Herrschafts-

instrument von Veranstaltern und Publizisten ansieht; ausgerichtet auf Reglementierung diene sie der Unterdrückung künstlerischer Freiheit. Manfred Trojahn besteht nachdrücklich auf dem Werkcharakter und auf Formbildung als einem Ergebnis kompositorischer, nicht interpretatorischer Entscheidung. Massivere Töne einer Abrechnung mit dem Avantgardismus finden Ladislav Kupkovič, der polemisch für „Tonalität“ plädiert, und Gerhard Wimberger, der das Karussell avantgardistischer Modeströmungen der vergangenen Jahrzehnte Revue passieren läßt. Manfred Kelkel bespricht anhand eines eigenen Werkes sowie am Beispiel von „minimal music“ und Werken Messiaens den Komplex der Meditationsmusik. Soweit die Komponisten.

Daß in den mystizistischen Tendenzen der „Neuen Einfachheit“ der Einfluß von Stockhausens „Intuitiver Musik“ weiterwirkt, zeigt Peter Andraschke. Zwei Referate nehmen Bezug auf Werke Wolfgang Rihms: Wolf Frobenius auf *Subkontur* und Hanns-Werner Heister auf die Kammeroper *Jakob Lenz*; Frobenius sucht von der Unterscheidung des 18. Jahrhunderts zwischen „Kenner“ und „Liebhaber“ eine Analogie zur aktuellen Spaltung zwischen Avantgarde und „Neuer Einfachheit“ aufzubauen, die indessen fragwürdig bleibt und schließlich zurückgenommen wird auf eine Scheidung zwischen „scheinbar weniger verständlicher“ und „scheinbar verständlicher“ Musik. Heister sieht in der Restituierung der Sprachlichkeit von Musik, in der Betonung des Gefühls und in Vereinfachungen der Konstruktion einen regressiven, restaurativen Zug, verbunden mit einer Rücknahme von sozialer Opposition und Protest.

Aus der Sicht der Historie sucht eine weitere Gruppe von Referaten das Phänomen anzugehen: Elmar Budde wählt Parallelen vom 18. Jahrhundert an (J. A. P. Schulz' „Schein des Bekannten“), Dieter Rexroth den Neoklassizismus Strawinskys, Karin Marsoner Busonis „Junge Klassizität“, Detlef Gojowy den Weg Arthur Louriés vom Avantgardisten zum Traditionalisten als Annäherungspunkt, während Siegfried Schmalzriedt eine terminologische Untersuchung des Schlagworts beisteuert und Erich Reimer das Verhältnis des Komponisten zum Publikum thematisiert. Zwei Beiträge behandeln die Haltung der österreichischen (Walter Szmolyan) und skandinavischen Komponisten (Kjell Skyllstad). Mehr am Rande des Themas bleibt eine Untersu-

chung von Hartmuth Kinzler zum „Federhofer-Wellek-Test“, der einzige systematische Beitrag, der wohl besser an anderer Stelle veröffentlicht worden wäre. Was die Antrittsrede des Herausgebers als Rektor der Gräzer Musikhochschule mit dem Thema des Symposions verbinden soll, bleibt unerfindlich. Nachzutragen wäre, daß das Referat von Ivanka Stoianova (*Die „Neue Einfachheit“ in der heutigen Praxis, repetitive Musik, Klangenvironments und Multimedia-Produktionsprozesse*) in der gebotenen Übersetzung weithin unverständlich bleibt.

(Juli 1983)

Peter Cahn

*Bürgerliche Musikkultur im 19. Jahrhundert in Salzburg. Redaktion: Rudolph ANGERMÜLLER. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1981. 150 S.*

Sozialgeschichte der Musik ist nicht nur in den Epochen von Interesse, in denen eine Stadt oder eine Region durch bedeutende kompositionsgeschichtliche Entwicklungen hervorgetreten ist, sondern auch in den Zeiten, die im Schatten stehen. Gerade die Tatsache, daß Salzburg im 19. Jahrhundert viel von seinem früheren Land verloren hatte, war eine der Ursachen für die Gründung der Internationalen Stiftung Mozarteum, deren 100-Jahr-Feier nun die Gelegenheit war, sich in einem von Rudolph Angermüller geleiteten Symposium auf die Vergangenheit zu besinnen, aus der die gegenwärtige herausragende Bedeutung Salzburgs als Musikstadt hervorgegangen ist.

Für einen Musikwissenschaftler ist der Beitrag des Historikers Robert Hoffmann deshalb besonders interessant, weil er einen sozialgeschichtlichen Hintergrund zitiert, ohne den eine Musikkultur gerade dann, wenn sie kompositionsgeschichtlich nicht von sich aus bedeutsam ist, überhaupt nicht verständlich werden kann. Daß die Vor- und Frühgeschichte des „Mozarteums“ eingehend dargestellt wird (Theobald Kretschmann, Ernst Hintermaier und Rudolph Angermüller), ist ebenso selbstverständlich wie die Darstellung der Mozart-Tradition (Karl Wagner, Otto Biba), wobei der wissenschaftliche Nutzen vor allem in den kleinen, unbekannteren Fakten besteht, die ein Detailbild davon entwerfen, wie es in einem Stück Vergangenheit „wirklich“

gewesen ist. Für Salzburg waren der Orgelbau und die Orgelmusik, die Gerhard Walterskirchen schildert, im 19. Jahrhundert zweifellos charakteristisch; und für Österreich interessant war die Nähe der Musik des Bürgertums zur Volksmusik, die Bernd Kohlschütter betont, ein für die Musikkultur des 19. Jahrhunderts bezeichnender Zug. Die Entwicklung vom Hoftheater zum Stadttheater (Gisela Prossnitz) ist ein Beispiel für einen Wandlungsprozeß im 19. Jahrhundert, den man erkennt, wenn man das Zeitalter einseitig als eines der bürgerlichen Musikkultur auffaßt und nicht sieht, in welchem hohem Maße es immer noch durch die höfische Tradition geprägt war, die oft genug Fassade sein mochte, aber eben auch als Fassade kunstgeschichtlich bedeutsam ist. Rudolph Angermüller rundet den Band, der die Kenntnis einer Fülle von Fakten vermittelt, durch eine Bibliographie ab, die dadurch, daß sie sich auf eine bloße Auswahl beschränkt und beschränken muß, erkennen läßt, wie attraktiv die Musikgeschichte Salzburgs war und ist. (Dezember 1983) Sigrid Wiesmann

Maurizio PADOAN *La musica in S. Maria Maggiore a Bergamo nel periodo di Giovanni Cavaccio (1598–1626). Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. Como. Como. 1983. 220 S.*

Die Kirche zu S. Maria Maggiore in Bergamo war eines der regsten Musikzentren in Norditalien in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Auf Grund unbekannter Akten und Dokumente entwarf hier Maurizio Padoan, Dozent an der Università cattolica in Mailand und Leiter der Vereinigung der „antiquae musicae italicae studiosi“ (A.M.I.S.) in Como, ein umfassendes Bild dieser produktiven Epoche der Kirchenmusik in Bergamo. Die Vereinigung A.M.I.S. hat ihren Hauptsitz in Bologna an der Universität sowie Zweigstellen in Mailand und einigen anderen Städten Oberitaliens und betreibt eine ausgedehnte Publikationstätigkeit für die Musikgeschichte Oberitaliens. Art und Zusammensetzung der Kirchenmusik in Bergamo unter dem Komponisten und Dirigenten Giovanni Cavaccio, der seit 1598 hier wirkte und 1626 starb, werden ausführlich und genau auf Grund der erhaltenen Dokumente und Verzeichnisse be-

schrieben. Cavaccio war nicht nur der Dirigent der gesamten Kirchenmusik in Bergamo, sondern zugleich Musiklehrer, der täglich Unterricht in „canto figurato“ und Kontrapunkt erteilte. So erhält man ein sehr anschauliches Bild des gesamten Musiklebens um 1600 in Bergamo, zu dem nicht nur die Aufführungen von Motetten, Messen, Madrigalen und Konzerten gehörten, sondern auch deren genaue Programme sowie die Namen und Bezahlungen aller Mitwirkenden. Der Grundstock der Sänger bestand aus Mitgliedern der „Accademici“, die auch den improvisierten Kontrapunkt („a mente“) können mußten. Jeder Spieler mußte mindestens drei verschiedene Instrumente so gut beherrschen, daß er auch die Aufführungen der „Concerti“ bestreiten konnte. Werke Giovanni Gabrielis und seiner Zeitgenossen gehörten zum normalen Programm. Mehrstimmige Werke, „cori spezzati“ wurden dauernd aufgeführt, dabei bildeten einen wichtigen Teil der Ausführenden die „pueri cantores“ Ein Katalog der Civica Biblioteca in Bergamo vermittelt wesentliche Angaben über die aufgeführten Werke. Der Verfasser setzt sich auch mit modernen historischen Problemen der Musikgeschichtsschreibung, so mit den Werken von Hans Georg Gadamer und Suzan Langer auseinander Eine gründliche und anregende Arbeit, die für die Geschichte der Kirchenmusik wesentlich ist.

(September 1983) Hellmuth Christian Wolff

MICHAEL FÜTTERER *Das Madrigal als Instrumentalmusik. Versuch einer aufführungspraktischen und geistesgeschichtlichen Neuinterpretation des Cinquecento-Madrigals. Regensburg Gustav Bosse Verlag 1982. 291 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 119.)*

Die These, welche der Autor im Verlaufe seiner Arbeit unter ständig wechselnden oder sich verändernden Gesichtspunkten dem Leser nahezubringen bemüht ist und die er vor dem Hintergrund weitgespannter geistesgeschichtlicher Perspektiven ausbreitet, ist bedenkenswert, drängt in ihrer entschiedenen Abkehr von bisher Vertrautem und in einer verschiedentlich nur schwer nachvollziehbaren Argumentationsweise aber zu einigem Widerspruch: Nach des Autors Ansicht verwirklichte sich die Wiedergabe eines Cinquecento-Madrigals in idealer Weise,

wenn es lediglich instrumental vorgetragen und der Text im Akte der Interpretation „hinzuge-dacht“ wurde, freilich nicht in wörtlichem Nachvollzug, sondern auf einer vertieften Ebene geistiger Durchdringung: „Eine Gruppe von Menschen, die alle ein Madrigal auf ihren Instrumenten spielen, denkt den Text, der den Noten unterlegt ist, mit; die Gruppe assoziiert den Text und seinen Gehalt während des Spiels . . .“ (S. 107), oder noch pointierter: „Diesem Ziel nun steht die ‚höhere‘, immaterielle, gedankliche Sphäre des textvergegenwärtigenden instrumentalen Madrigalspiels näher als die im Materiellen verfangene Sphäre des von der Betrachtung ablenkenden, ‚aussprechenden‘ Singens. Statt des ‚aussprechenden‘ Singens jetzt das lautlose, immaterielle Hinzudenken der im Text ausgesprochenen geistigen Wirklichkeit“ (S. 110).

Wieso, so fragt man sich schon jetzt, muß ein laut vorgetragener Text zwangsläufig von dessen geistiger Durchdringung ablenken, wieso auch ist ein gesungenes Madrigal „im Materiellen verfangen“, während seine instrumentale Wiedergabe offenbar dessen „höherer, immaterieller“ Zielsetzung näher kommt? Es ist selbstverständlich ohne weiteres denkbar und auch zu belegen, daß Madrigale instrumental wiedergegeben wurden. Daß in der vorliegenden Arbeit diese Aufführungsart nun aber idealisiert und dem eigentlichen Sinn des Madrigals zugesprochen wird, überrascht und provoziert. Gerade hierin aber mag einer der Vorzüge dieses Buches liegen, das den Leser zwingt, historisch scheinbar gesicherte Sachverhalte zu überprüfen und sie an den hier vorgetragenen Thesen zu messen. Wenn in der Folge vorab einige aufgetauchte Zweifel angemeldet werden, so jedenfalls vor dem Hintergrund eines von dieser ernsthaften und engagierten Arbeit ausgehenden angeregten Eindrucks.

Als äußerst feinfühlig erweist sich die offenbar auf der Arbeit von W. Liebewein (1977) basierende Beschreibung des Renaissance-Studiolo als Ort der geistigen Entfaltung, Konzentration und Befriedigung. In diesen intimen Räumen nun findet der Autor schon für die Frottola der frühen Petrucci-Drucke die angemessene Atmosphäre. Die Frage ist freilich, ob des Autors und unsere Begeisterung über die drucktechnische Schönheit dieser frühen Publikationen schon damals geteilt wurde, oder ob nicht vielmehr gerade im Studiolo die wertvolle, illuminierte Handschrift den wohlfeilen und in beträchtlichen Auf-

lagen auf den Markt gebrachten Drucken vorgezogen wurde. Und weiter fragt sich, ob der herausgearbeitete Gegensatz zwischen Schönheitsprinzip und Zweckmäßigkeitprinzip überhaupt sinnvoll sei, ob es nicht vielmehr noch im Bemühen der damaligen Zeit lag, diese beiden Prinzipien tendenziell in einer Einheit aufgehen zu lassen. Wenn in den Petrucci-Drucken das „Primat der Schönheit vor der Zweckmäßigkeit“ (S. 29) gesehen wird und als einer der Beweise hierzu die mangelnde „Eindeutigkeit der Textunterlagen“ (S. 33) angeführt wird, so muß dem entgegengehalten werden, daß das Problem der Textunterlegung auch unsere Beschäftigung mit „einfachen“ Gebrauchshandschriften jener Zeit belastet, also keinesfalls nur ein Merkmal „schöner Bücher“ war.

Zu Widerspruch oder zumindest differenzierterer Betrachtungsweise fordert auch der kürzere Abschnitt heraus, der sich mit Musikikonographie und Fragen des „Realitätsgehaltes“ damals gemalter Musizierszenen und Instrumente befaßt. Ein generelles Urteil scheint uns hier unangemessen, hält man sich die weite Spanne der Möglichkeiten vor Augen, die von den realitätsfernen und phantastischen Darstellungen eines Gaudenzio Ferrari bis zu der aus persönlicher Musizierpraxis gewonnenen Realitätsnähe eines Tintoretto führt. Und wiederum stört uns die Antinomie, eine Darstellung müsse entweder schön oder aber real sein.

Fütterer bemüht sich in der Folge auf methodisch und geistesgeschichtlich vielfältige Weise um eine Festigung seiner These. So findet er verbale Hinweise auf Instrumentales in Titeln und Widmungen von Madrigalsammlungen (S. 61 ff.), erwähnt die Beigabe reiner Instrumentalkompositionen (S. 89 ff.) und nähert sich schrittweise seinem eigentlichen Anliegen, jenem des „Hinzudenkens“ bei instrumentaler Vergegenwärtigung, was er u. a. auch mit Tendenzen des Petrarkismus und des Neuplatonismus zu stützen versucht.

Es wäre hierzu Verschiedenes anzumerken, beizufügen und auch in Frage zu stellen. Nur einige wenige Punkte: So ist schwer einzusehen, weswegen die scheinbare Unentbehrlichkeit des Madrigaltextes und die „Emanzipation der Instrumente“ im Cinquecento sich gegenseitig im Wege stehen müssen (S. 108). Wenn der Autor (S. 109) behauptet: „Erst wenn der Spieler sich von der ‚materiellen‘, also der lesenden oder

aussprechend singenden Sphäre des Madrigals gelöst und den Text inwendig hat, erschafft er erst die im Madrigal beschlossene geistige Wirklichkeit nach“, so ist dies eine Formulierung der Grundthese, die uns (wir setzen uns hier wohl dem Vorwurf der Simplizität aus) in dieser pointierten Fassung „weltfremd“ anmutet. Entsprechend schließlich im Cinquecento wirklich noch praktischer Realität, daß „das graduell noch auf die Sinne bezogene Instrumental-Spiel durch den kosmologischen Aspekt der ‚musica instrumentalis‘ überhöht“ wurde, „dadurch, daß die Sphärenharmonie hinzugedacht wird“ (S. 149/50)?

Viele weitere Fragen könnten sich hier anschließen, würden aber den Rahmen dieser Besprechung sprengen. Störend ist leider die unsorgfältige Textgestaltung: So finden sich (ein extremes Beispiel, zugegeben) auf S. 51 in Anmerkung 9 in den auf den Namen des Autors folgenden vier Wörtern (inkl. eine Abkürzung) nicht weniger als fünf Fehler. Zu den Übertragungen ab S. 254 fragen wir uns, warum trotz Mensurstrich der Bindebogen verwendet wird. Zu S. 92 schließlich: „Ad imitationem“ bezeichnet mit großer Wahrscheinlichkeit Parodietechnik.

(November 1983)

Victor Ravizza

*Johann Sebastian Bach und die Aufklärung. Hrsg. im Auftrag des Forschungskollektivs „Johann Sebastian Bach“ an der Karl-Marx-Universität Leipzig von Reinhard SZESKUS. Leipzig VEB Breitkopf & Härtel (1982). 278 S. (Bach-Studien 7.)*

Das Thema „Bach und die Aufklärung“ ist zweifellos wert, zum Gegenstand einer Konferenz gemacht zu werden. Eine solche fand 1975 in Leipzig statt, und das dort Gesagte liegt nun als Band 7 der *Bach-Studien* vor. Der Herausgeber Reinhard Szeskus sagt in seiner Einleitung trotz der in diesem Rahmen gegebenen dogmatischen Grundeinstellung einiges Weitherzige zur Forschungslage; z. B. empfiehlt er, „an die Forschungen anzuknüpfen, die uns progressive bürgerliche Musikwissenschaftler hinterlassen haben“, stellt fest, „daß es einen platten Parallelismus zwischen gesellschaftlicher und Kunstentwicklung nicht gibt“ und spricht von der „relativen Eigengesetzlichkeit der Musik- und Kunstentwicklung im historischen Geschehen“.

Gleichwohl verbleibt der „gesellschaftliche Stand der Produktivkräfte“ das „Zentrum“. Damit sind die Perspektiven abgesteckt, und es ist nur konsequent, daß man bei der Konferenz das gewählte Thema nicht voraussetzungslos behandelte, es wurde ihr nämlich „die Aufgabe gestellt, das Aufklärungsdenken Bachs in erster Linie aus seinem Werk abzuleiten“. Als ob es a priori sicher sei, daß man dies könne und müsse!

Eine gute Intention war, den Begriff „Aufklärung“ einleitend auf breiterer Grundlage zu beleuchten, so etwa durch *Philosophiehistorische Bemerkungen . . .* (Helmut Seidel), *Barock und Aufklärung – Probleme des Stilbegriffs in der Kunstgeschichte* (Ernst Ullmann) und *Zwischen Orthodoxie, Pietismus und Aufklärung – Überlegungen zum theologiegeschichtlichen Kontext Johann Sebastian Bachs* (Martin Petzoldt), alles mit anschließendem Round Table. Seidel sieht (gleich anderen) die Aufklärung als die letzte Etappe in der ideologischen Emanzipation des Bürgertums; sie „schuf Voraussetzungen, ohne die die Geburt historischer Dialektik nicht möglich gewesen wäre“. Ullmann betont u. a. die Schwierigkeit, „im Zusammenhang mit bildender Kunst und Architektur von einer Kunst der Aufklärung zu sprechen“, behauptet aber (ohne es zu konkretisieren), auch bei in fürstlichem Auftrag entstandenen Großwerken der bildenden und Baukunst habe „mancher Gedanke der Aufklärung . . . seinen Niederschlag gefunden“. Petzoldt stellt in seinem Beitrag Thesen zu den theologischen Einflüssen auf, die Bach getroffen haben dürften, und betont hier (neben schon bisher Bekanntem) die Rolle von Bachs Beichtvätern. Eine klar umrissene theologisch-philosophische Position Bachs läßt sich jedoch bei der „wenig umfangreichen Quellenlage der Dokumente von Bachs eigener Hand“ kaum herausarbeiten.

Die die Musik betreffenden Beiträge sind von variierendem Gewicht und brauchen nicht alle referiert zu werden. Szeskus (*Zur Themenwandlung in Bachs Vokalschaffen*) sucht nachzuweisen, daß sich auch in der Melodik der Vokalwerke eine zu Symmetrie, Periodik und geprägter Thematik – und damit letzten Endes zum Stil der Wiener Klassik – tendierende Entwicklung anbahnt, was alles als „Ausdruck der Individualität . . . als Zeichen der Emanzipation des aufstrebenden Bürgertums“ zu sehen ist. Hans-Joachim Schulze (*Bemerkungen zur Leipziger*

*Literaturszene – Bach und seine Stellung zur schönen Literatur*) gelangt im wesentlichen nur zu Fragezeichen oder negativen Feststellungen. Gerd Rienäcker (*Beobachtungen zum Text-Musik-Verhältnis im Eingangschor der „Johannespassion“ . . .*) geht von der – nicht unbedingt überzeugenden – These der Dominanz des Instrumentalparts aus und kommt mit Hilfe einer sprachlich wie begrifflich überaus verklausulierten Analyse („Bach begreift gegebene Widersprüche in ihrer Bewegung. Indem er sie als Teil übergreifender Bewegung formuliert, die ihrer schrittweisen Vermittlung dient, vollzieht er bereits dialektische Operationen“; hierzu Fußnote: „ . . . Inwieweit angesichts des Bachschen Schaffens von Dialektik gesprochen werden kann, unterliegt nach wie vor kontroverser Debatte“) zum Ergebnis, daß die „Bachsche Dialektik“ eine Grenzposition darstellt: Zwar „opponiert sie . . . ‚alten‘ Lösungskonzepten, denen zufolge irdische Kümmernis im jenseitigen Glück bruchlos aufgehoben“ ist, hat aber „noch keine neuartigen (irdischen!) Lösungskonzepte bereit“, weshalb der Folgezeit „viele zu tun übrig[bleibt]“. Dies alles also aus dem genannten Chorsatz abgeleitet!

Winfried Schrammek (*Versuch über Johann Sebastian Bachs Vorstellung von Orgelbau, Orgeldisposition und Orgelregistrierung*) versucht zu zeigen, wie Bach ein für seine Zeit in jeder Hinsicht fortschrittliches Orgelideal repräsentiert, das in keiner Weise der von der neuzeitlichen Orgelbewegung wiederentdeckten „Barockorgel“ entspricht. Jürgen Asmus (*Innendynamische Charakteristika in der Sonatenkonzeption J. S. Bachs*) gibt im wesentlichen eine Zusammenfassung seiner Leipziger Dissertation über die langsamen Sätze in Bachs Violinsonaten. Daß in diesen erregend unkonventionellen und persönlichen Stücken ganz neuartige Ausdrucksmomente hervortreten, ist richtig gesehen (und basiert letzten Endes auf meinen eigenen Untersuchungen) und wird umständlich analysiert. Ob Bach aber mit dieser Tonsprache „ein intuitionell neues, aufklärerisches Verständnis der menschlichen Psyche“ bekundet, läßt sich durch solche Zergliederung kaum beweisen. Armin Schneiderheinze schließlich ( . . . *Bemerkungen zum Kapellmeister im Kantor Johann Sebastian Bach*) will zeigen, daß der Leipziger Bach weitgehend „Kapellmeister“ geblieben ist; dies gehe aus der Eigenart seines Kantatenschaf-

fens der ersten Jahre hervor, in dem sich ein Zug zu äußerer Repräsentation, Betonung des instrumentalen Momentes oder auch konzertmäßigen Einschlägen geltend mache; so gelinge es ihm, „die wesentlichen als Kapellmeister erworbenen . . . progressiven Errungenschaften in den neuen Regelkreis von Amt, Dienst und Auftrag zu integrieren“. Damit aber „beförderte er . . . den Prozeß der . . . Umfunktionierung des Gottesdienstteilnehmers in einen allseitig geforderten Zuhörer“.

Wie man sieht, wird die eingangs erwähnte gestellte Aufgabe in zahlreichen Beiträgen wunschgemäß gelöst. Bach erscheint in diesen Studien als ein intelligenter Vertreter fortschrittlicher Bürgerlichkeit. Für Teilzüge und Teilgebiete mögen derartige Beschreibungen richtig und überzeugend sein, aber werden sie Bachs Persönlichkeit in ihrer Ganzheit gerecht? Daß Bach ein kühner Neuerer war, ist ja dank Heinrich Besslers Anregungen, also seit mehreren Jahrzehnten gedankliches Allgemeingut, aber die Frage, inwieweit er dies im Rahmen des aufklärerischen Zeitgeistes oder aber zufolge der gewaltigen Expansivkraft seines einzigartigen Ingeniums war, läßt sich nicht einseitig mit Hilfe von (vorgegebenen) soziologischen Blickrichtungen beantworten. Gelingt es einem, sich selbst vor Einseitigkeiten zu bewahren, so wird man jedoch auch der marxistisch gesteuerten Bachforschung wertvolle Erkenntnisse abgewinnen können.

(August 1983)

Hans Eppstein

*RUDOLPH ANGERMÜLLER: W. A. Mozarts musikalische Umwelt in Paris (1778). Eine Dokumentation. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1982. 351 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 17.)*

Wer es unternehmen wollte, „Umriss eines neuen Mozart-Bildes“ darzustellen, dürfte nicht nur auf die veränderte Sicht hinweisen, in welcher etwa Mozarts Beziehung zum Geld oder die durch Handschrift- und Papierstudien gestützte Chronologie vieler seiner Werke, schließlich auch die Art seines Kompositionsprozesses heute erscheinen. Er müßte besonders auch auf das halbe Jahr eingehen, das der Komponist von Ende März bis Ende September 1778 in Paris zugebracht hat: Aus neueren Forschungen (Wolfgang

Plath, Alan Tyson) haben wir lernen müssen, daß man Mozarts brieflichen Berichten dieser Zeit nicht durchweg trauen darf, und vor allem, daß sich gerade Mozarts angeblich in Paris geschaffenes kompositorisches Werk durch Neudatierung um mehrere wesentliche Schöpfungen entschieden verringert hat. Daß die Frage, wie dieser Pariser Aufenthalt Mozarts denn im einzelnen ausgesehen habe, von besonderem Interesse ist, liegt danach auf der Hand; daraus gewinnt die vorliegende Publikation auch ohne weiteres ihre Berechtigung.

Rudolph Angermüller bietet in ihr eine „Dokumentation“ von Mozarts musikalischer Umwelt in Paris an, sie ist zweifellos in mühevoller Kleinarbeit zustande gekommen. Eröffnet wird der Band mit einem umfangreichen Vorwort, das über Mozart in Paris, über sein tägliches Leben, seine Unterrichtstätigkeit, über Freunde und Bekannte usf. berichtet und dann in Theater-, Ballett- und sonstige Spielstätten, in Konzertinstitutionen sowie in Presse und Verlagswesen einführt; Verschiedenes davon hat der Verfasser schon im *Mozart-Jahrbuch* 1978/79, S. 122–133, vorgelegt. Hier wird insgesamt ein anschauliches Bild von Mozarts Pariser Aufenthalt entworfen, der Komponist selbst, auch seine Familie, kommt in brieflichen Äußerungen ausführlich zu Wort.

Die dann folgende eigentliche Dokumentation stellt in Quellenauszügen und -regesten zu jedem Tag während der fraglichen Zeitspanne zusammen, was Pariser Bühnen und Konzertsäle an musikalischen Programmen anboten, was die Tagespresse an entsprechenden Ankündigungen abdruckte oder an Annoncen neuer Musikalien veröffentlichte. Wo hierbei Kompositionen genannt sind, werden immer auch die musikalischen und gegebenenfalls die Libretto-Quellen, soweit erhalten, sorgfältig nachgewiesen. Ergänzt sind diese Mitteilungen durch ebenfalls im Originalwortlaut wiedergegebene, Musikalisches betreffende administrative Verordnungen verschiedenster Institutionen, durch Besoldungs- und Personalisten, aber auch durch einzelne einschlägige Artikel und Beiträge jener Zeit, wie sie in Pariser Zeitungen zu aktuellen musikalischen Fragen, meist zum damals ausgetragenen Streit von Gluckisten und Piccinisten, veröffentlicht wurden. Den Schluß des Bandes bilden ausführliche Namen- und Werktitel-Register.

Der Sache nach bietet sich in den vorgestellten Dokumenten das Bild eines insgesamt aktiven

und lebhaften Pariser Musiklebens an. Daß diese Dokumente zu Mozarts Biographie und Schaffen direkt nicht viel Neues zutage fördern, liegt in Ziel und Anlage des Bandes begründet; es soll ja eben die Umwelt Mozarts in Paris in wesentlichen Zeugnissen vorgestellt werden. Immerhin vermag Angermüller auf ein bisher unbeachtetes Ballett Noverres *Anette et Lubin* aufmerksam zu machen, das einen Satz aufweist, der mit KV 166 (159d), Nr. 3, übereinstimmt; es wird vorsichtig erwogen, ob dieses Stück mit Mozarts, neben *Les petits riens* zweitem Pariser Ballett zusammenhängen könnte. Angermüller stellt hierzu eine besondere Studie in Aussicht. (Wie mir Wolfgang Plath nach Abschluß dieses Rezensionstextes freundlicherweise mitteilt, hat A. M. Stoneham inzwischen nachgewiesen, daß der fragliche Satz in KV 166/159d ein Arrangement Mozarts nach einem Symphoniesatz Paisiellos ist [*Musical Times*, Februar 1984]; damit dürften auch Angermüllers Überlegungen zum Pariser Ballett entfallen.)

Soweit der Verfasser nicht im Vorwort das vorgelegte Dokumentenmaterial mit den bisher bekannten Mozart-Quellen, besonders den Briefen, bereits in Verbindung gebracht und ausgewertet hat, wird es eine Aufgabe der zukünftigen Forschung sein, dies zu tun. Zweifellos wird sich Angermüllers sorgfältige und reichhaltige Arbeit dabei als wertvolle Hilfe erweisen. Als ein zusätzliches Ergebnis wird man das Bewußtsein, wie es sich bei der Lektüre zunehmend verdeutlicht, anerkennen müssen, wonach der Musikforscher aus der Kenntnis der biographischen Umwelt eines Komponisten eben doch überaus wertvolle Anschauung und Fähigkeit zum historischen Verständnis auch von dessen musikalischem Schaffen gewinnen kann.

(März 1984)

Martin Staehelin

ARNFRIED EDLER *Robert Schumann und seine Zeit. Laaber Laaber-Verlag 1982 371 S., Notenbeisp., 24 Abb.*

Biographien vom Typus „Leben und Werk“ sind obsolet geworden. Nicht nur die teilweise belletristisch angehauchte, von literarischen Ambitionen der Biographen geleitete Diktion, sondern vor allem die wissenschaftliche Skepsis gegenüber der Interpretationsfalle, die in dieser

Verknüpfung liegt, sind hier verantwortlich. Mancher Autor erlag der Suggestivität von Selbstzeugnissen und Lebensumständen, die, als gleichwertige harte Fakten mißverstanden, einer scheinbar authentischen Werkdeutung dienten, anstatt ihrerseits zum Gegenstand kritischer biographischer Reflexion geworden zu sein.

Schumanns Lebensdaten, mit zeitgenössischen Fakten (aus Musik-, Literatur-, und Kunstgeschichte sowie der technischen, politisch-sozialen und ökonomischen Entwicklung) stellenweise zu einer tabellarischen Synopse verdichtet, nehmen im vorliegenden Buch ganze 53 Seiten ein. Die Hauptaufgabe des Buchs besteht nach des Verfassers Selbstverständnis in der Interpretation des hier angehäuften Materials; es soll sowohl allgemein-politisch und ideengeschichtlich als auch kompositionsgeschichtlich befragt werden. Die Darlegung gesellschafts- und geistesgeschichtlicher Implikationen der Schumannschen Musikkritik entfaltet sich konzentrisch um das geschichtliche Subjekt, ohne daß es als bloßes historisches Produkt oder als Heros erscheint. Bereits in diesem Kapitel zeigt sich Edlers Geschick, die Masse einschlägiger Publikationen in wesentlichen Gesichtspunkten darzustellen, ohne sich dem Vorwurf bloßen Kompilierens auszusetzen. Hinsichtlich Schumanns Verhältnis zum „Jungen Deutschland“ etwa zeigen sich Ansätze, deren Weiterentwicklung lohnend erscheint.

Daß der systematische Aspekte-Teil bei der Interpretation des Oeuvres über weite Strecken mit dem Lebensweg Schumanns korreliert – sich systematische Gesichtspunkte und historischer Verlauf gut aufeinander abstimmen lassen –, verdankt der Verfasser freilich der Schumannschen Eigentümlichkeit, sich Gattungen und Bereiche quasi systematisch anzueignen. Den breitesten Raum beansprucht die Instrumentalmusik. Hier wie auch in den folgenden Teilen arbeitet Edler vorwiegend analytisch, ohne durch gehäufte Taktverweise oder Buchstabenschemata den Leser zu ermüden. Auf einen knappen Nenner gebracht, markieren die analytischen Befunde jeweils stilistische oder technische Pointen der Einzelwerke. Durch kompositionsgeschichtliche Überlegungen verknüpfen sich diese Einzelanalysen zu einer Problemgeschichte des nachbeethovenschens Komponierens, wobei die skizzierten Wege und Irrwege Schumanns nicht selten ebenso interessant erscheinen wie die Lösungen (vgl. z. B. S. 150ff.).

Zentrale ästhetische Kategorien Schumanns (Poesie-Prosa, Humor, Drama, das Novellistische, Charakteristische u. a.), die im Zusammenhang mit den Ausführungen zur Musikkritik teilweise erörtert wurden, werden in Edlers Analysen weitergeführt und mit musikalisch-strukturellem Sinn gefüllt. Daß im Vergleich zum breit abgehandelten frühen Klavierwerk und der gewichtigen Kammermusik einige instrumentale Spätwerke (op. 70, 73, 94, 102, 113, 132) etwas stiefmütterlich in wenigen Zeilen (S. 195) abgetan werden, dürfte nicht nur dem Zwang zur Selektion, sondern vielleicht auch der gängigen Skepsis gegenüber dem späten Schumann anzulasten sein. Andererseits ist Edler um Schumanns späten musikdramatischen Ehrgeiz ausführlich bemüht. Allerdings wird nicht jeder sich mit dem Verdikt über die *Genoveva*-Oper identifizieren können, obwohl Edler auch hier durchweg um Begründung bemüht ist. Vergleichsweise knapp geraten sind die Erläuterungen zum Liedschaffen (S. 212–231). Analytische Hinweise nur sparsam einflechtend, konzentriert sich dieser Teil mehr auf eine grundsätzliche Darlegung des Verhältnisses Schumanns zur Vokalmusik.

Diese vorwiegend werkbetrachtenden und kompositionsgeschichtlich orientierten Kapitel münden dann doch noch in einen dezenten Versuch, die Person des Künstlers in verschiedenen Brechungen (z. B. Kindheit, Ehemann, Pädagoge, Krankheit) aufleben zu lassen. Obwohl Edler sich hier in den Bahnen konventioneller Biographistik bewegt, erliegt er weder der (für die Schumann-Literatur typischen) Versuchung eines spekulativen Psychogramms, noch derjenigen einer pathologisierenden Deutung des Oeuvres. In einer rezeptionsgeschichtlichen Skizze, die ebenfalls zum Ausbau anregt, findet das Buch seinen Abschluß.

Wasielewskis erste und grundlegende Schumann-Biographie ist vor allem wegen der Zeitgenossenschaft des Autors wohl nie zu ersetzen. Über Edlers Schumann-Biographie – als Entwurf unseres heutigen Schumann-Bildes – darf man die übrigen Lebensbilder post Wasielewski getrost vergessen.

(August 1983)

Bernhard R. Appel

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

Angesichts der erst seit Mitte des 20. Jahrhunderts in Gang gekommenen Wende in der Mendelssohn-Forschung, die sich vorurteilsloser und in stärkerem Maß von werkanalytischen Ansatzpunkten aus um ein Gesamtbild des Komponisten bemüht, aber auch aus der Einsicht, daß wegen bislang nur begrenzt verfügbaren dokumentarischen Materials dieser Forschung gewisse Grundlagen noch fehlen, stellt der vorliegende Band „Momentaufnahmen“ der aktuellen Forschung vor, „die ihre Aufgaben nach und nach noch formuliert“

Auf die „vergessene Kindheitsentwicklung eines Genies“ macht Karl-Heinz Köhler aufmerksam und vermittelt über die in vier Entwicklungsphasen entstandenen 100 Werknummern (dem analogen Mozartschen Jugendwerk quantitativ vergleichbar) wertvolle Aufschlüsse. Louise Leven zeigt an unveröffentlichten Liedern (deren erstes der Feder des Elfjährigen entstammt) die stark von barock-instrumentalen Vorstellungen geprägten Anfänge, verweist besonders aber auf den deutlichen Einfluß, den der Stil von Mendelssohns Lehrer Ludwig Berger auf den jugendlichen Komponisten gewinnt. Der scharfsichtige Blick des erfahrenen Aufführungspraktikers wird in der Korrespondenz mit William Sterndale Bennett deutlich, als es darum ging, die englische Druckfassung des Oratoriums *Samson* als erstes Werk einer von Mendelssohn geplanten, wenn gleich nicht verwirklichten Händel-Gesamtausgabe mit geradezu wissenschaftlicher Akribie auf die Intentionen des Komponisten hin zu prüfen. In seinem Beitrag über Mendelssohns Leipziger „Mitstreiter“ (besonders Ferdinand David, Ignaz Moscheles, Moritz Hauptmann) beleuchtet Johannes Forner die vielfältigen Probleme, die sich der Entwicklung eines Konservatoriumskonzepts im Kraftfeld zwischen humanistischem Ideal und Massengeschmack, klassischer Tradition und (neudeutschem) Fortschritt stellten. Die außerordentliche sozialgeschichtliche Bedeutung, zu der Mendelssohn durch seine Rolle als Dirigent, Organisator und Publikumserzieher auch über seinen Leipziger Wirkungskreis hinaus gelangt, erweist der wohlgelungene „Versuch“ Gerhard Schuhmachers. Über den Zeichner und Aquarellisten Mendelssohn (und einige interes-

sante Beispiele geschickter Kooperation mit der gleichfalls begabten Ehefrau Cécile), aber auch über seine rezeptive Haltung gegenüber den Bildenden Künsten informiert eingehend Hans Christoph Worbs.

Mendelssohns oft lang anhaltende Arbeit an einer Komposition wird mehrfach belegt. Über die von bemerkenswerter Korrespondenz begleitete weitere Ausgestaltung der *Melusinen*-Ouvertüre noch zwischen Londoner Uraufführung 1834 und endgültiger Fassung erst im folgenden Jahr referiert Donald Mintz. Wie sehr die vermeintliche Glätte seiner Musik gerade das Ergebnis ernsthafter, am klassischen Ethos orientierter Arbeit ist, wird aus den von Gerhard Schuhmacher dargestellten Gestaltungsvorgängen an den *Streichquartetten* op. 44 zwischen Autograph und Erstveröffentlichung deutlich. Von ganz besonderem Interesse ist Reinhard Gerlachs Studie über die Entstehungsphasen des (schließlich wie aus einem Guß anmutenden) Hauptthemas im ersten Satz des *Violinkonzerts* op. 64 und dessen motivische Beziehungen zum jugendlichen *Oktett* op. 20 (ergänzend böten sich vergleichende Hinweise an: Das *e*-moll-Motiv in der *Hebriden*-Ouvertüre, T 19f., nimmt die entscheidenden Takte 3f. der angeführten Skizze 2 schon vorweg; der gestische Typus aus Skizze 1 findet sich in melodischer und rhythmischer Analogie in Mozarts *Zauberflöte* vorgebildet – „Zu Hilfe . . .“ am Anfang des ersten Aktes). Einen ersten Keim zum zweiten und dritten Satz von op. 64 entdeckt William S. Newman, der das ganze Sonaten-Euvre ausführlich darstellt, bereits in der *E-dur-Sonatine* des Zwölfjährigen.

So plausibel Wulf Konold in seinen *Analytischen Bemerkungen* zu den *Symphonien c*-moll (op. 11) und *d*-moll (op. 107) argumentiert, so kritische Fragen werfen Donald Chittums *Beobachtungen zur Ton- und Intervallstruktur im Oktett* auf: Schafft nicht eben doch der allgemeine Stilhintergrund wesentliche Voraussetzungen für das Zustandekommen jener Tonformationen, die – erst bei variativ großzügigster Ausdeutung – die These von Mendelssohns kompositorisch beabsichtigter Vereinheitlichung struktureller Elemente auf thematischer, harmonischer und tonaler Ebene begründen sollen? (ob der dezidierte Verzicht auf „analytische Terminologie“ lohnt, wenn dafür Termini wie „verminderter Fisdur[!]-Septakkord“ gebraucht werden, der sich bei genauerem Hinsehen als *fis-a-c-es*-Akkord

entpuppt?). Mit dem Hinweis auf Mendelssohns Skepsis gegenüber Worterklärungen und Schumanns Erörterungen des Problems bezieht Elfriede Glusman die *Lieder ohne Worte* op. 19 durch Gegenüberstellung zu Wilhelm Tauberts klavieristischen *Minneliedern* op. 16 in differenzierende Überlegungen zu Begriffen wie „Charakterstück“, „lyrisches Klavierstück“ und „Programm Musik“ ein.

Gerd Schönfelders interessante Untersuchung der *Frage des Realismus bei Mendelssohn* fordert schließlich doch etwa die Frage heraus, ob die gegenüber Beethoven andersartige „Konfliktgestaltung“ bei Mendelssohn so handfest mit dem politischen „Wollen des Großbürgertums“ verknüpft werden kann. Stehen rezeptionsgeschichtliche Forschungen für den deutschen Bereich noch aus, so legt Joseph A. Mussulman für Nordamerika eingehende Dokumentarstudien vor. Einschlägige Fragen zu europäischen Ländern schneidet Eric Werner in seinen *Mendelssohniana* an. Als große Autorität in Sachen Mendelssohn begleitet er auch den Neubeginn der Forschung in ihren bisher wichtigsten Ergebnissen mit kritisch instruktiven Kommentaren (ein fünfzehn Seiten umfassender bibliographischer Überblick bietet eine wertvolle Ergänzung des Bandes).

(August 1983)

Günter Weiß-Aigner

*FANNY MENDELSSOHN. Italienisches Tagebuch. Hrsg. von Eva WEISSWEILER. Frankfurt: Societäts-Verlag (1982). 187 S., Notenbeisp., Abb.*

Fanny Hensel, die ältere Schwester Felix Mendelssohn-Bartholdys, ist von der Musikforschung bisher stiefmütterlich behandelt worden. Und dies, obwohl sie zu ihrer Zeit als Pianistin und Komponistin in hohem Ansehen stand und als Mittelpunkt eines Berliner Kreises von musikalisch und geistig Interessierten über beträchtlichen Einfluß verfügte. Der Grund für die weitgehende wissenschaftliche Ignorierung Fanny Hensels liegt aber nicht allein im Desinteresse oder in der Geringschätzung ihres kompositorischen Vermächnisses, sondern auch in der Schwierigkeit, an die literarischen und musikalischen Dokumente heranzukommen.

Die vorliegende Veröffentlichung vereinigt Tagebuchnotizen und Briefe von einer Italienreise, die Fanny mit ihrer Familie 1839/40 unternahm. Wer nun hofft, hier endlich eine wissenschaftlich fundierte Edition dieser kulturhistorisch bedeutsamen Dokumente zu finden, sieht sich getäuscht. Den weitaus größten Teil des Buches nimmt der Nachdruck von zwei Kapiteln aus Sebastian Hensels vielgelesenem Buch *Die Familie Mendelssohn* ein. Daneben bleibt der eigene Beitrag Weissweilers bescheiden. Es handelt sich um die Erstveröffentlichung von lediglich sieben Briefen, die Fanny aus Italien an Cécile und Felix Mendelssohn schrieb. Berücksichtigt man, daß Hensels Werk in zahlreichen Auflagen erschienen und nicht besonders schwer erreichbar ist, wäre eine Publikation dieser Briefe in weniger aufwendigem Rahmen sicherlich angemessener gewesen. Hinzu kommt, daß Hensels Familienchronik keineswegs als zuverlässig gelten kann. Das weiß natürlich auch Weissweiler. Sie beklagt ausdrücklich, Hensels Aufzeichnungen seien „unvollständig und tendenziös“. Dennoch glaubte sie – auch wenn ihr die Möglichkeit versagt war, Hensels Text mit den Originalen zu vergleichen – Fannys Aufzeichnungen selbst „in dieser notgedrungen unvollständigen Form“ als wichtiges Pendant zu Felix' Reisebriefen neu auflegen zu müssen. Verschwiegen wird dem Leser allerdings, daß bei Hensel deutlich erkennbar ist, daß keineswegs das ganze Tagebuch Fannys mitgeteilt wird und daß auch die abgedruckten Briefe nicht immer vollständig übertragen werden. Unverzeihlich ist, daß diesbezügliche Hinweise Hensels bei Weissweiler einfach unter den Tisch fallen. Schreibt Hensel „Aus einem Brief an“, so heißt es bei Weissweiler verfälschend „Brief an“. Offensichtliche Hinweise auf Kürzungen wie „–“ am Anfang eines Textes, zusammenfassende und überleitende Zwischentexte und manch interessante Anmerkung werden einfach eliminiert. Auch werden nicht alle Briefe und von den übernommenen Briefen nicht alle vollständig nachgedruckt. So fehlt z. B. jener Passus, in dem Fanny das Klavierspiel von Delphine Handley lobt. Befremdlich ist dies insofern, als Weissweiler im Vorwort unterstellt, Hensel habe „bezeichnenderweise“ Fannys Berichte über die Begegnung der beiden „unterdrückt“. Derzeit ist der interessierte Leser demnach mit Hensels Chronik immer noch besser bedient.

Einen zwiespältigen Eindruck macht auch das

umfangreiche Vorwort. Mit seinen ungenauen Angaben, vor allem aber den einseitigen Deutungen und unbelegten Behauptungen ist es vielfach geradezu ärgerlich. Daß Weissweilers Interesse an Fanny in erster Linie der Situation der komponierenden Frau in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der Unterdrückung der Frau gilt, wer würde dies verübeln. Es gibt in der Tat zahlreiche Hinweise, daß Fannys Leben eine tragische Komponente hatte. Die Erziehung zur Hausfrau und Mutter und die gleichzeitige anspruchsvolle kompositorische und pianistische Ausbildung mußten später zu Konflikten führen. Doch bleibt Fannys Situation ohne Bezug auf den Wertkanon der Zeit und der Familie unverständlich. Auch scheint ohne Kenntnis des gesamten Materials, insbesondere der Brautbriefe und Tagebücher Fannys eine Beurteilung des Problemkreises unmöglich. Pauschalisierende, polemische Äußerungen, belegt mit einseitig kommentierten und willkürlichen Briefausschnitten sind hier kaum geeignet, Licht ins Dunkle zu bringen.

(September 1983)

Hans Kohlhasse

*ANGELUS SEIPT: César Francks symphonische Dichtungen. Regensburg Gustav Bosse Verlag 1981. 552 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung Band 116.)*

Die symphonische Dichtung scheint eine vom Konzertleben nahezu vollkommen ausgeschlossene Gattung. Weder spielt man noch häufig *Les Préludes* von Franz Liszt, die nur geeignet sind, die Vorurteile, die man gegen Liszt im allgemeinen und gegen das ganze Genre hat, zu bestärken, noch kennt man seine andern Orchesterwerke gründlich, die geeignet wären, diese Vorurteile zu widerlegen oder zum mindesten zu differenzieren. Noch schlimmer ist es um die Kompositionen von Camille Saint-Saëns oder César Franck bestellt, dem Angelus Seipt die hier zu besprechende, umfangreiche Arbeit gewidmet hat. Von den hier behandelten Werken *Ce qu'on entend sur la montagne* (1846 vor Liszts gleichnamigem Stück vollendet) *Rédemption*, *Morceau symphonique* (1874) *Les Eolides* (1876), *Le Chasseur maudit* (1882), *Les Djinns* (1884) und *Psyché* (1888) habe ich, so muß ich gestehen, nur das zweitletzte jemals im Konzert gehört, doch

schon zur Zeit, als Franck noch lebte, waren die Aufführungen nicht häufig. Wie Saint-Saëns galt er vornehmlich als Komponist religiöser Musik, auch seine Opern *Ghiselle* und *Hulda* fanden kaum Beachtung.

Die Sujets der symphonischen Dichtungen Francks spiegeln die wichtigsten literarischen Strömungen des 19. Jahrhunderts wider: philosophische, balladeske, exotische, katholische und griechisch-antike Themen finden sich zusammengefaßt, oft in Prosa und nicht in gebundener Form, eine Praxis, der auch Antonín Dvořák in seinen symphonischen Dichtungen der neunziger Jahre huldigte, wo zu Beginn der Partituren die Handlungen der Balladen von K. Jaromir Erben kurz erzählt werden. Deskriptive und epische Elemente sind oft anzutreffen, doch wie bei Liszt scheint eine antithetische Konstruktion und mehr eine Folge von „Seelenzuständen“, wie dieser im Zusammenhang mit *Hamlet* betont, vorzuherrschen, wobei, auch wie bei Liszt, die Sonatenform, die seit Beethoven ein gewaltiges Prestige genoß, immer wieder in verschiedenen Abwandlungen die Großform bestimmt.

Die Gedichtvorlagen werden in einem Anhang abgedruckt: Victor Hugo für *Ce qu'on entend sur la montagne* und *Les Djinns*, Charles Marie Leconte de Lisle für *Les Eolides* und Gottfried August Bürger für *Le Chasseur maudit* auf deutsch als *Der wilde Jäger*. Das Literaturverzeichnis ist sehr reichhaltig und gewährt einen Einblick in die französische Produktion von symphonischen Dichtungen, die unmittelbar nach Franck entstanden. Erwähnt seien hier nur die Komponistennamen Alfred Bruneau, Théodore Dubois, Paul Dukas, Henri Duparc und Marcel Dupré neben Félicien David, der schon 1845 mit der Ode symphonique *Le Désert* den musikalischen Orientalismus in Frankreich begründete. Unter den literarischen Quellen werden auch Kostbarkeiten wie der Katalog der Bilderausstellung der Rosenkreuzer von 1892 und zwei Bücher von Henri Gauthier-Villars, genannt Willy – er war der Gatte von Colette – angeführt, die mit witzigen und boshaften Kommentaren einen Einblick in das Konzertleben der neunziger Jahre gewähren.

Franck hat als Lehrer eine ganze französische Komponistengeneration geprägt: Vincent d'Indy, Ernest Chausson und Albéric Magnard wären ohne ihn nicht denkbar, sogar Dukas' Symphonie in C-dur zeigt seinen Einfluß. Es ist sehr ver-

dienstvoll von Angelus Seipt, daß er den „père Franck“, wie ihn seine Schüler nannten, wieder in Erinnerung ruft. Doch gerade seine Schüler nannte der Direktor des Conservatoires, Ambroise Thomas, verächtlich „la bande à Franck“, damit ein Verdikt aussprechend über eine Jüngerschar, der Charles Oulmont – sein Name wird leider nicht angeführt – ein Denkmal setzte mit dem Buch: *La musique de l'amour ou la bande à Franck*.

(Mai 1983)

Theo Hirsbrunner

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

Die Tatsache, daß das Brahmsbild unserer Tage – mehr als das anderer bedeutender Komponisten – in bemerkenswertem Wandel begriffen ist, wird für Schmidt zum beherrschenden Leitmotiv, wenn er heutigen Lesern „Johannes Brahms und seine Zeit“ anschaulich vor Augen zu führen sucht. Dem unterschiedlichen Gewicht wissenschaftlicher Forschungsergebnisse entsprechend, richtet er den Blick schrittweise von außen nach innen. Auf die wichtigsten Fakten beschränkt, schmilzt er den biographischen Teil in eine mit zeitgeschichtlichen Daten reich bestückte Chronik ein und gewinnt daraus die ersten seiner beiden „Aspekte“: Brahms' „Stellung im politisch-gesellschaftlichen Umfeld“, seine in sozialem Aufstieg und materieller Existenzsicherung exemplifizierte „Bürgerlichkeit“, sein stark ausgeprägter Leistungswille, der im hohen Arbeitsethos des eigentlichen Komponierens sein letztes inneres Ziel findet und zugleich von einer ästhetisch-normativen Werthaltung in Dienst genommen wird, die sein „Verhältnis zur Geschichte“ eher unzeitgemäß, seine strenge, zwar an historischen Vorbildern orientierte, doch zeitloser Wertfortschreibung verpflichtete Kunst in klarem Licht erscheinen läßt.

Die Folgerungen aus diesem Bemühen, „musikalische Elemente, die vom Verfall bedroht waren, wieder zu befestigen und neu zu begründen“, zeigt der Verfasser zunächst unter gattungsgeschichtlichem Gesichtspunkt auf: die Beibehaltung tradierter Normen des Form-Besetzung-Konnexes, deren Erscheinungsweisen allerdings durch „ästhetische Stillage, kompositori-

schen Anspruch, soziale Determination“ sowie biographische und historisch-retrospektive Momente gewisse Modifikationen erfahren. So prägt die vieldiskutierte, durch „tiefgreifende Durchbildung des musikalischen Details“ gekennzeichnete kammermusikalische Haltung auch den Symphoniker Brahms und löst ihn dadurch folgerichtig immer mehr aus der Beethovenschen Tradition symphonisch schlagkräftiger Hinwendung „an die ganze Menschheit“. Andererseits spiegelt sein umfangreiches Chorschaffen gerade die soziokulturelle Schichtung seiner Zeit und erzielt den entscheidenden Erfolg mit dem *Deutschen Requiem*, in dem die kunstreligiöse Geisteshaltung maßgeblicher Kreise des Bildungsbürgertums ihren schöpferischen Widerhall findet.

Das kompositorische Gefüge der Brahms'schen Kunst, dessen Darstellung ins Zentrum seines Buches rückt, erschließt der Verfasser von der grundlegenden Erörterung variativen Gestaltens aus, das, letztlich auf Bach und Beethoven fußend, nun zu charakteristischen eigenen Lösungen gelangt. Schönbergs Spuren folgend, zeigt er besonders die „motivische Variation“ bis zu ihrer letzten funktionalen Konsequenz in dem vom Beethovenschen Typus sich dadurch unterscheidenden Sonatensatz als Brahms'sches Spezifikum auf und fügt dem bekannten Beispiel des *Klavierquartetts* op. 25 noch weitere ähnliche an, wobei ihm das Lied *Mein wundes Herz* (op. 59, 7) eine treffliche Gelegenheit bietet, auch das kontrapunktische Verfahren der Begleitung einer Stimme „durch sich selbst“ zu erläutern.

Auf allen Gestaltungsebenen wird die dominierende Rolle ersichtlich, die Begriffe wie „Ordnung“ und – darauf als letzte geistige Orientierung verweisend – „Form“ im Schaffen von Brahms spielen. Tatsächlich lassen sich in seiner Musik ganz erstaunliche Belege für das Streben nach vertieften Ordnungsbezügen unter den gewandelten Bedingungen seiner Zeit finden. Schmidt wählt hier geschickt aus. Ihm liegt offensichtlich daran, in Brahms' Gestaltungswillen ein Höchstmaß an jener Systematik aufzuzeigen, die den gemeinhin als konservativ Einstuften doch als „Progressiven“, und das heißt eben deterministisch Planenden ausweist, als den ihn Schönberg selbst im noch tonalen Vorfeld seines eigenen dodekaphonisch bestimmten Komponierens entdeckt hat. Weithin überzeugend sind die Darlegungen über die intervallmo-

tivischen und tonalen Dispositionen der von der Forschung inzwischen in den Rang eines Schlüsselwerks erhobenen *Vierten Symphonie*. Aber auch Zweifel tauchen auf, beispielsweise bei den „überaus einleuchtend gruppierten“ Tonarten im 1. Satz des *c*-moll-*Streichquartetts* op. 51,1: So systemträchtig einladend die tonale Disposition mit ihrer expositionellen Quintkette von *c*-moll bis *es*-moll erscheinen mag, der prädatierten „chiastischen“ Reihe von *a*-moll nach *fis*-moll in der Durchführung steht nicht nur die Ungleichgewichtigkeit der zitierten Positionen entgegen, sondern vor allem das kadenzierend erreichte, dominantisch akzentuierte und von Brahms überdies durch die Vorzeichnung noch unterstrichene *cis*-moll-Feld. Zweifellos fordert der hochbedeutende Ordnungsfaktor in der Musik von Brahms zu weiteren Nachforschungen geradezu heraus. Besteht aber nicht auch die Gefahr, das reine Strukturbild immer mehr von der Gesamtpersönlichkeit und ihren vielgestaltigen Konstituenten zu abstrahieren, Brahms also gleichsam aus der Schönberg-Perspektive zu vereinnahmen? Dabei weiß Schmidt den Umkreis durchaus auch weiter zu ziehen, wenn er über Brahms' Volksliedverständnis und sein Liedschaffen ausgezeichnet unterrichtet (die *Feldeinsamkeit*-Analyse ist sehr bemerkenswert). Hohen Informationswert hat auch der „Rezeptions“-Aspekt, ebenso die Erörterung von Quellen- und Editionsfragen. Ausführliche Werk- und Literaturverzeichnisse samt Bildteil runden das sorgfältig konzipierte und anregende Buch ab.

(August 1983)

Günter Weiß-Aigner

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

Nach einem längeren Gespräch mit Borodin im April 1869 schrieb Vladimir Stasov das erste Szenarium für *Fürst Igor*. Es basierte auf dem mittelalterlichen Igor-Lied und zeitgenössischen Chroniken, was bei den slawophilen Tendenzen des „Mächtigen Häufleins“ nicht überraschend war. Bis zu seinem Tode im Jahre 1887 beschäftigte sich Borodin mit diesem Projekt, das er aus verschiedenen Gründen nie vollendete. Einer

von ihnen war wohl seine hauptberufliche Tätigkeit als Naturwissenschaftler. Natürlich fehlte es nicht an Ermunterungen seitens der anderen Mitglieder des „Mächtigen Häufleins“ und deren Sympathisanten, die Oper zu vollenden. Besonders Rimskij-Korsakov hing an dem Werk und unterbreitete Pläne, die die Fertigstellung erleichtern sollten. Aber schon zu Lebzeiten Borodins befürchtete Rimskij-Korsakov, *Fürst Igor* könnte ein weiteres russisches Meisterwerk werden, dessen Vollendung ihm überlassen würde. Und so kam es dann auch. Zwischen Borodins Tod 1887 und der Uraufführung im Oktober 1890 erarbeiteten er und Glazunov in aufopfernder Weise eine aufführbare Version der Oper ihres verstorbenen Freundes.

Bobéths gründlich dokumentierte Arbeit besteht aus drei Teilen. Der Entstehungsgeschichte (besser gesagt, der Nichtentstehungsgeschichte) folgt eine Werkanalyse, die von einer abschließenden Beurteilung der gewonnenen Erkenntnisse abgerundet wird. Der besondere Wert dieser Untersuchung liegt in ihrer Auswertung der Autographie, die sich in Leningrader und Moskauer Bibliotheken befinden. Im ersten Teil ermöglicht dies eine sehr detaillierte Beschreibung der Entstehungsgeschichte. Auch die Exkurse, wie zum Beispiel der über die historischen Polovecer (oder Kumanen, wie sie in Wirklichkeit hießen), bieten nicht nur einen Einblick in die russische Geschichte (und in das russische Nationalbewußtsein), sondern beweisen auch Borodins fast wissenschaftlichen Ansatz in der Behandlung des historischen Sujets. Das ging so weit, daß er sogar eine Reise zum Schauplatz der Oper unternahm. (Dieses Streben nach ethnographischer Genauigkeit hat seine Parallele in dem Realismus von Repins Bild der Saporoger Kosaken.)

In der Werkanalyse (die eher einer Beschreibung gleicht) werden die einzelnen Abschnitte der Oper zudem unter verschiedenen Gesichtspunkten untersucht, um den genauen Anteil Rimskij-Korsakovs und Glazunovs festzustellen. Da leider nur ein Teil des Skizzenmaterials erhalten geblieben ist, wird jeder Versuch, die „wahren“ Intentionen Borodins zu rekonstruieren, problematisch. Bobéths Überlegungen zu diesem Thema verdienen Beachtung, aber sein Vorschlag, die Figur des Vladimir Igorevic wegzulassen und mit derjenigen Vladimir Galickijs zu verschmelzen, ist nicht sehr überzeugend. In diesem Zusammenhang wäre es erwähnenswert

gewesen, daß die „konventionelle“ Kavatine des Vladimir Igorevic, trotz der implizierten Behauptung, Borodin hätte dafür keine Vorbilder gehabt, zeigt, wie stark diese Seite seiner Musik von Meyerbeer abhängt (und daher auch einer nichtrussischen Operntradition Tribut zollt). Der fehlende Vergleich ist um so unverständlicher, als Bobéth im ersten Teil seiner Studie eine für Meyerbeer äußerst schmeichelhafte Rezension Borodins zitiert. Es fällt auf, daß Čaikovskij, damals neben Borodin, Rimskij-Korsakov und Musorgskij der größte lebende russische Opernkomponist, nicht ein einziges Mal erwähnt wird. Ein Vergleich zwischen dem Westler Čaikovskij und dem Slawophilen Borodin hätte vielleicht zu einem tieferen Verständnis von *Fürst Igor* geführt. Jedoch würde das den Rahmen einer solchen Studie sprengen, die zumindest in ihrem dokumentarischen Teil hervorragend ist.

(Juni 1983)

Alfred Clayton

*PETRA WEBER-BOCKHOLDT: Die Lieder Musorgskijs. München: Fink 1982. 247 S. (Münchener Universitäts-Schriften / Philosophische Fakultät – Studien zur Musik, Hrsg. Rudolf Bockholdt. Band 2.)*

Die Lieder Musorgskijs sieht die Verfasserin in einer engen harmonischen, rhythmischen, melodischen und kompositorischen Abhängigkeit von der russischen Volksmusik und belegt dies in zahlreichen Analysen. Gegenüber der westlichen, traditionsbelasteten Kompositionsweise sieht sie hier eine geradezu geschichtslose, auf Konkretion und Einfühlung in Figuren und Situationen beruhende Art zu komponieren, für die der – in der Musik doch strittige und zweifelhafte – Begriff des „Realismus“ eine wirkliche Gültigkeit beanspruchen könne. Für Musorgskij war Musik dramatisch und konkret, nicht loslösbar von den Gestalten, die sie verkörpern sollte. Verschiedene Versionen eines Liedes waren keine schrittweisen Verbesserungen, sondern spielten das Volksmusik-Prinzip gleichberechtigter Varianten. Bei all diesen Deduktionen würde man der Verfasserin gern folgen, wenn man nur ihre Voraussetzungen bzw. ihre Nicht-Voraussetzungen teilen könnte.

Mit Mutterwitz und Spürsinn, Sensibilität und Akribie beschreibt und entdeckt sie Sachverhalte, für die in der russischen Musiktheorie seit

langem Begriffe gefunden wurden, die sie nicht kennt. Nicht die Arbeiten von Aleksis Lvov über den russischen Kirchengesang aus dem 19. Jahrhundert, nicht die anknüpfenden von Valentina Cholopova über die unregelmäßigen Rhythmen bei Stravinskij. Mit Recht beklagt sie die Unzulänglichkeit westlicher Versuche, russische Melodien dur-moll-tonal zu interpretieren, unbekannt blieb ihr aber das gerade aus der russischen Folklore abgeleitete Tonartensystem von Boleslav Javorskij. Wenn sie auf Seite 19 eine Quart beschreibt, die sich in Terz und Sekund einteilt, möchte man ihr zurufen: „Genau das ist doch das byzantinische Tetrachord!“, und die „traditionelle Scheidung in Vorsänger und Chor“ (S. 21) würde sie in der griechisch-orthodoxen Liturgie wiederfinden.

Im Klartext: Was Petra Weber-Bockholdt als – von der Volksmusikpraxis inspirierte – „Geschichtslosigkeit“ erscheint, weil es sich von westlicher musikalischer Denkweise deutlich abhebt, könnte in Wahrheit eine künstliche Geschichtslosigkeit sein, in die die (weil religiösen) Quellen und Wurzeln der russischen Volksmusik gebracht wurden. Um russische Volksmusik sachgerecht zu interpretieren, kann man auf die Kenntnis der byzantinischen Musik wahrscheinlich nicht verzichten, auch wenn dies ein halbes Jahrhundert lang aus tendenziellen Gründen geschah.

Diese Einschränkungen tangieren nicht den Erkenntniswert dieser Arbeit. Nur muß man sich statt des vagen Begriffes „Volksmusik“ immer eine sehr viel ältere, auf die Antike zurückgehende Tradition von Musik denken, an die die russische Romantik anknüpft. Die Entscheidung der Verfasserin, auf die wissenschaftliche Transliteration russischer Namen und Titel zugunsten einer phonetischen Umschreibung zu verzichten, mag man hinnehmen – die Begründung („keine neue Schrift einzuführen, die von Nicht-Slavisten wiederum hätte erlernt werden müssen“, S. 15) kann man nicht, denn tschechische oder kroatische Namen lesen auch mitteleuropäische Nicht-Slavisten einigermaßen richtig, während sie in dem nur noch kyrillisch beschrifteten Noten-Anhang passen müssen.

(November 1983)

Detlef Gojowy

ECKHARDT VAN DEN HOOGEN. *Die Orchesterwerke Franz Schrekers in ihrer Zeit. Werkanalytische Studien. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. 449 S., zahlr. Notenbeisp. und Abb. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 111.)*

Die Arbeit will an Hand von Schrekers Orchesterwerken einen weiteren Beitrag zur Frage des „musikalischen Jugendstils“ geben (vgl. S. 2). Sie ist behend geschrieben und gut lesbar. Jedoch scheint es so, als ließe sich der Verfasser von seiner markigen, in Lob und Tadel zur Übertreibung neigenden Sprache immer wieder mitreißen. Dabei sind pseudophilosophische Brocken wie „Das Leben ist geprägt von Widersprüchen“ (S. 22) oder „Die menschliche Seele ist geformt aus der Verbindung der das Leben bestimmenden Antinomien“ (S. 55) vielleicht gar nicht dem Verfasser selbst anzulasten, sondern seiner tiefen Versenkung in gewisse Anschauungen des Lebens- als Kunstgefühls zu Beginn des Jahrhunderts, deren Nähe er einfühlsam sucht. Manche ästhetisierend hochgestochenen Verlautbarungen können Untiefen bei den Gedanken oder Sprüngen in der Argumentation nicht immer verdecken.

Die Arbeit ist in vielem hellsichtig und doch auch wieder merkwürdig schief; trotz ihrer Breite erscheint sie oft verkürzt. Beispielhaft für den zwiespältigen Eindruck, den sie hinterläßt, ist folgendes: Der Verfasser stellt (S. 309) fest, daß „bis auf wenige Ausnahmen“ das an dem Menschen Schreker und seinem Werk „begangene Unrecht noch immer nicht wiedergutmacht ist“. Aus diesem verständlichen Rechtsgefühl folgert der Verfasser sodann, daß diejenigen, die Vorbehalte gegen Schrekers Musik anmelden (Verf. sagt es mit Worten wie „zweitrangig“, „abwerten“ usw. natürlich viel plastischer), den Komponisten „mit dem Maß messen, das die Machthaber anlegten, die den Menschen und Künstler scheitern ließen“. Aus dem bestimmt richtig gesehenen Ausgangspunkt wird eine eigentlich skandalöse Unterstellung gezogen. Sollte denn dem ehemaligen Aufführungsverbot nun ein Kritikverbot folgen? Würde der Verfasser seine Gedankenschritte etwas vorsichtiger setzen und zurückhaltender formulieren, dann könnte selbst in der genannten Folgerung noch ein keineswegs abwegiger Kern entdeckt werden: Wie die Mendelssohn- oder Meyerbeer-Rezeption als Parallelen bis heute zeigen, sollte auch jeder Kritiker der Musik Schrekers sich fragen oder fragen lassen, ob seine Kritik nicht bloß den ausgetretenen Spuren alter Vorurteile folgt.

Doch kann wohl Vorsicht kaum von einem Autor erwartet werden, der über das Zustandekommen dieser Arbeit bzw. seiner Dissertation sagt: „Gepaart mit einem vitalen Interesse an der endzeitlichen Morbidezzen der letzten Jahrhundertwende wurde aus der Berührung mit Schrekers Musik diese Arbeit“ (Vorwort). Mag man auch in Vitalität, Berührung und Paarung erstaunliche Triebfedern und ungewöhnliche Methoden für eine (musik)wissenschaftliche Arbeit erblicken, so ist doch nicht zu übersehen, daß der Verfasser damit den Charakter seiner Schrift präzise umreißt.

Eine Schwierigkeit liegt darin, daß sich der Verfasser im Grunde zwei Themen vorgenommen hat, die nicht leicht zusammenzubringen sind. Er beansprucht einerseits, Schrekers Orchesterwerke (erstmalig) zusammenhängend zu behandeln, andererseits will er dem „musikalischen Jugendstil“, dem Jugendstil überhaupt und obendrein seiner Geschichte nachgehen. Das führt notwendigerweise zu der verbreiteten Mißlichkeit, ‚ab ovo‘ zu beginnen und das ‚Umfeld zu klären‘, ferner dazu, im ersten Teil „Der geistige Lebensraum Franz Schrekers“ (S. 3–102; die Verwendung eines Worts wie ‚Lebensraum‘ bereitet dem Verfasser weder Mühe, noch setzt sie seinen kritischen Verstand in Bewegung) nur am Rande von Schreker zu handeln. Die Skizze – ein kulturgeschichtlicher Rundblick – enthält anregende Einfälle und ist nicht ohne Geschick durchgeführt, muß aber grob bleiben.

Im zweiten Teil „Die Orchesterwerke Franz Schrekers“ werden dann auf 300 Seiten die Kompositionen chronologisch in drei Schaffensperioden verfolgt. Philologische Fragen werden gelegentlich berührt, aber in der Hauptsache soll es sich dem Anspruch des Untertitels zufolge um „werkanalytische Studien“ handeln. Hier nun zeigt sich der Hiatus zwischen beiden Themen deutlich: Zur Durchführung des Jugendstil-Ansatzes (der Verfasser verliert ihn nicht aus den Augen, sondern versucht, ihn unter Leitbegriffen wie Kreis und Linie, Symmetrie und Asymmetrie, Ornament und Arabeske an den Partituren zu zeigen) bedarf es nur ausgewählter Beispiele, nicht einer Besprechung aller Orchesterwerke. Umgekehrt schränkt der Vorsatz, diese Stück für Stück zu besprechen, den analytischen Spielraum erheblich ein. So bleiben die Einzelanalysen sporadisch, und der Beitrag zum „musikalischen Jugendstil“ wird überschattet von der Fülle der zu behandelnden Kompositionen.

Nüchtern betrachtet wird Eckhardt van den Hoogen das Hauptziel seiner Arbeit nicht erreichen können, nämlich darauf hinzuwirken, daß auch die Orchesterwerke Schrekers wieder „Bestandteile des Konzertrepertoires“ werden „müssen“ (S. 414). Es ist kein selbstverständlicher, wohl aber ein diskussionswürdiger Punkt, ob ein solcher Vorsatz zu den Aufgaben der Musikwissenschaft gehört. Aber es berührt eher peinlich, ihm in einer Dissertation in imperativer Form zu begegnen.

Hilfreich ist außer dem Namen- und Werkverzeichnis auch ein Sachregister, und fünfzehn schöne Jugendstilabbildungen, überwiegend in Farbe, beschließen den im Rahmen der Möglichkeiten des Flattersatzes graphisch ansprechend ausgestatteten Band.

(Januar 1984)

Albrecht Riethmüller

*Musik-Konzepte. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. Heft 22. Béla Bartók. München. edition text + kritik (1981). 153 S.*

Ihrem (Erfolgs-)Konzept bleiben die Herausgeber mit diesem Heft aus Anlaß des 100. Geburtstags von Bartók treu: einige Aufsätze – Originalbeiträge, aber überwiegend Nach- und manchmal Vorab-Drucke; dazu Werkverzeichnis und Auswahlbibliographie (Barbara Zuber). Auf eine Diskographie, die angesichts der Hungaroton-Gesamtausgabe nur als kritisch kommentierte Sinn hätte, wird zu Recht verzichtet. Da Ergänzungen und Korrekturen nicht vermerkt sind, sei die nur mit einigem Aufwand überprüfbare Behauptung, es handle sich hier um „das bislang vollständigste und vor allem auch richtige“ Werkverzeichnis, bloß referiert.

Auch ihrer Konzeption des „Materialfortschritts“ bleiben die Herausgeber reflexionslos verhaftet. Die Auswahl der Beiträge wird tendenziös insofern, als sie (mit einer Ausnahme) die politische Dimension von Bartóks Schaffen draußen hält. Das färbt ab auf die – kontrovers behandelte – Leitfrage nach Bartóks „Radikalität“, die vorwiegend auf technische Avanciertheit verengt wird. Der erste der vier Harvard-Vorträge Bartóks (1943) wird „als einzigartiges authentisches Zeugnis sowohl für Bartóks Radikalität als auch für die eigentümlichen Grenzen

dieser Radikalität“ (Anm. des Übersetzers Rainer Riehn; S. 3) hier erstmals in deutscher Sprache veröffentlicht; nicht gefragt wird, was denn das US-Exil an Radikalität welcher Art auch immer überhaupt erlaubte. Als besonders radikal gelten dann etwa die „weitgefächerte Skala von Glissandoformen der Tonerzeugung“ oder die Tendenz zur Mikrotonalität, welche der „vielleicht wichtigste Aspekt der Folklore Bartóks“ sei. So die Anmerkung des Übersetzers H. R. Zeller (S. 36f.) zu René Leibowitz' *Béla Bartók oder Die Möglichkeit des Kompromisses in der zeitgenössischen Musik* (aus *Les Temps Modernes*, Oktober 1947). Leibowitz tadelt vor allem den „Mangel an Reinheit“ (S. 17) und Radikalität, die ihm allein die Dodekaphonie zu garantieren scheinen.

Die hier mit einiger Offenheit und Bewußtheit exponierten Maßstäbe sind nicht zuletzt bei Adorno vorgebildet. Aus seinen von Riehn zusammengestellten kleinen Beiträgen und auf Bartók bezüglichen Ausschnitten aus Musikkritiken zwischen 1922 und März 1933 erfährt man mehr über Adorno als über Bartók. (Die Edition dieser Texte ist für Band 19 der *Gesammelten Schriften* vorgesehen; eine ähnliche Zusammenstellung findet sich in den *Studia Musicologica* 23 – s. S. 130.) Spannend etwa die Interferenz von Schmock und Philosoph oder die frühe Ausbildung von Grundhaltungen für Analyse wie Werturteil. So z. B.: „Die prachtvolle Dürre des Klangs entzündet sich unter hämmernden Rhythmen zu rauchender Glut“ (1922; S. 120). Dieser in sich unstimmen präzis-trivialen Metaphorik folgt in derselben Kritik wenig später die innerhalb von Adornos Denken stimmige organistische Vorstellung vom Kunstwerk, die er später auf höherem Niveau formulierte: „volkhafte Naturklänge drängen sich lückenbüßerisch ein, und der langgestreckte Organismus scheint konstruktiv gewonnen, nicht blutvoll hochgewachsen“ (S. 121).

Wiewohl nun weder Vitalismus noch Zwölftönigkeit oder Viertelöne Garanten oder auch nur Indikatoren musikalischer Fortschrittlichkeit sind, ist Peter Petersens philologische Polemik *Bartóks Sonata für Violine solo. Ein Appell an die Hüter der Autographen* völlig berechtigt. Er macht auf spezifische semantische Aspekte der Vierteltonverwendung aufmerksam und stellt der konventionell nivellierten, einzig verfügbaren Edition Menuhins die Originalfassung des *Presto*

(Abdruck S. 64–68) entgegen. Petersens zweiter Beitrag – *Über die Wirkung Bartóks auf das Schaffen Lutosławskis* – schafft ausgleichende Gerechtigkeit gegenüber dem Primat einer nicht ganz zu Recht auf Schönberg sich berufenden Fortschrittskonzeption. Vom Titel her scheint er zunächst etwas peripher, rechtfertigt aber seinen Platz in einem Bartók-Heft nicht nur durch analytische Präzision (die Leibowitz' existenzialistisches Moralisieren unter sich läßt), sondern auch durch sein Ziel, „das Verständnis der Musik Lutosławskis“ als „bedeutenden Fall der Bartók-Nachfolge“ zu fördern und damit eine Fragestellung aufzugreifen, „die zumindest in der westlichen Musikgeschichtsschreibung infolge der verbreiteten Präferenz für die dodekaphonische Schule um und nach Schönberg noch kaum berücksichtigt worden ist“ (S. 85).

Wenig untersuchte Zusammenhänge erhellt auch Siegfried Mausers *Die musikdramatische Konzeption in „Herzog Blaubarts Burg“*. Kenntnis- und aspektenreich stellt er verschiedene Einflüsse zwischen Symbolismus und Folklorismus vor, einzelne wie allgemeiner durch den Zeitgeist vermittelte, und zieht einleuchtende Parallelen zu Schönbergs *Glücklicher Hand*. Da der Beitrag die „modifizierte Fassung“ eines Referats zum Bartók-Kolloquium Wien 1981 ist, erscheint seine verallgemeinernde Schlußfolgerung hier etwas abrupt: „Impressionismus und Expressionismus weisen sich als gemeinsamer Beginn der musikalischen Moderne (...) aus“ (S. 83).

Alternativen in Sichtweise und Durchführung der Analyse entfaltet Ulrich Dibelius als *Abweichung – Gegensatz – Zusammenschluß. Beobachtungen an Béla Bartóks Streichquartetten*. Seine dichte, differenzierte Argumentation hebt die Vielschichtigkeit der werkiternen wie -externen Zusammenhänge hervor – etwa die Verschränkung von Kritik und Affirmation im Traditions- und die Betonung der Kritik im Zeitbezug; und sie verdrängt weder Politik noch Psychologie. (Februar 1984)                      Hanns-Werner Heister

*STRAVINSKY Selected Correspondence. Volume I. Ed. and with commentaries by Robert CRAFT. London: Faber and Faber (1982). XIX, 471 S.*

*WOLFGANG BURDE: Strawinsky. Monographie. Originalausgabe. München: Wilhelm*

*Goldmann Verlag / Mainz Musikverlag B. Schott's Söhne (1982). 443 S., zahlreiche Abb.*

*THEO HIRSBRUNNER: Igor Strawinsky in Paris. Laaber. Laaber Verlag (1982). 264 S., Notenbeisp., Abb.*

*HEINRICH LINDLAR Lübbes Strawinsky Lexikon. Bergisch Gladbach. Gustav Lübbe Verlag (1982). 224 S.*

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

Ein Grundproblem der neueren Literatur über Strawinsky liegt in der gleichsam hagiographischen Festlegung seines Lebens und Schaffens durch eigene Äußerungen und Schriften. Nicht nur, daß die authentische, scheinbar objektive, in jedem Falle aber objektivierende Darstellung aus dem Munde des Komponisten sich wie ein Schutzfilm über seine Lebensgeschichte legt und den unbefangenen Zugang zu seinem Werk verstellt: sie blockiert offensichtlich auch Selbständigkeit und Erkenntnisfreiheit des Forschers, der an solchen Zeugnissen nun einmal nicht vorbeigehen darf. Es kann kaum ein Zweifel daran bestehen, daß eine derartige Wirkung von Strawinsky beabsichtigt war. So wie er seine Werke vor „Deutungen“ durch Interpreten schützen zu müssen glaubte, suchte er auch seinen Lebensweg und sein Denken selbst so detailliert und definitiv zu dokumentieren, daß einer Umdeutung auf absehbare Zeit der Boden entzogen sei; mit Erfolg, wie sich zeigt, denn von einer unabhängigen, kritischen Strawinskyforschung, die zunächst einmal die ikonenhafte Stilisierung jener Auto-Hagiographie zu hinterfragen hätte, kann bisher wohl nur in Ansätzen die Rede sein. An vertieften Werkanalysen und wertvollen Einzelstudien fehlt es gewiß nicht, weit umfangreicher ist jedoch vorerst noch die Popularisierung und Verfestigung des von Strawinsky selbst entworfenen Bildes; trotz allmählicher Erweiterung der herangezogenen Zeugnisse bleibt die Grundtendenz der Darstellung Strawinskys dabei vorerst unangetastet.

Unter den Publikationen, die im Jahr des 100. Geburtstages erschienen, zieht der erste Band einer von Robert Craft in Angriff genommenen, auf drei Bände veranschlagten Ausgabe der Korrespondenz Strawinskys besonderes Interesse auf

sich, da er teilweise unbekanntes Quellenmaterial zugänglich macht. Von Craft, dem langjährigen Adlatus Strawinskys, wird man freilich kein grundsätzliches Durchbrechen der von seinem Meister gezogenen Schranken erwarten dürfen. Dies zeigt sich bereits an den bis zur Verstümmelung reduzierten Ausschnitten aus Briefen der ersten Frau Strawinskys, die zugleich seine Kusine war. Daß hier eine Fülle von Material verborgen sein dürfte, welches zur Selbstdarstellung Strawinskys nicht paßt, liegt wohl auf der Hand. Die von Craft gebotenen Zitate beschränken sich in verdächtiger Weise auf belanglose Familienangelegenheiten. Weiterhin enthält dieser erste Band die Korrespondenz (bzw. eine Auswahl der Korrespondenz) Strawinskys mit Maurice Delage (aus den Jahren 1912–23), Wladimir Deršanovskij, dem Herausgeber der Moskauer Zeitschrift *Muzyka* (1912–14), Jean Cocteau (1913–62), Lincoln Kirstein, dem Leiter des „New York City Ballet“ (1946–66), und mit Wystan Hugh Auden, der für Strawinsky das Libretto zu *A Rake's Progress* schuf (1947–65). Daneben stehen als „einseitige“ Korrespondenzfragmente Briefe Strawinskys an Ernest Ansermet aus den Jahren 1914–67 (hier fällt die totale Ausparung der Gegenseite besonders ins Gewicht), an Nadja Boulanger (1938–64) und an Robert Craft (1944–49).

Sieht man einmal davon ab, daß ein erdrückend großer Anteil der Briefe organisatorische und geschäftliche Fragen betrifft (Aufführungen, Termine, Tourneen, Honorare), daß Strawinsky als Briefschreiber sich einer dementsprechenden Sachlichkeit und Trockenheit befleißigt, selten witzig, häufiger schon maliziös wird, und daß die an ihn gerichteten Briefe vielfach weit interessanter sind als seine eigenen, so bietet der Band doch eine Fülle wertvoller Informationen zur Entstehungsgeschichte und Rezeption seiner Werke, zu Fragen der Inszenierung und Dramaturgie bzw. Choreographie, ja sogar zu Fragen des Notentextes und der Tempi seiner Kompositionen. Eine bedauerliche Lücke bleibt hinsichtlich der Korrespondenz mit russischen Freunden (Arthur Lourié, Pierre Suvčinskij). Crafts Begründung, Strawinsky habe von seinen handgeschriebenen russischen Briefen keine Kopien oder Entwürfe angefertigt, läßt die Frage unbeantwortet, warum nicht wenigstens einige Briefe der beiden Genannten aufgenommen wurden. Daß Strawinsky ihnen bedeutsame Anregungen verdankt, steht außer Frage. Ist es bloßer Zufall,

daß er sie auch in seinen Gesprächen übergibt? Lourié war, wie Craft vermerkt, immerhin Strawinskys „closest associate“ (S. XV).

Die Kommentierung der Briefe durch den Herausgeber offenbart einen gewissen Übereifer, der an manchen Stellen (im Zusammenhang mit den an ihn selbst gerichteten Briefen) peinlich wirkt: In Anmerkungen oder Verbindungstexten teilt er dem Leser nahezu sämtliche Programme der von ihm geleiteten Konzerte mit. Auf S. 366 hält er sogar folgendes Ereignis für dokumentationswert: „After the concert, I dined with Auden, then flew to Los Angeles for four days“. Beginnt hier bereits die Auto-Hagiographie Robert Crafts?

Trotz solcher Seltsamkeiten wird man dieses Buch nicht missen können. Es gibt näheren Aufschluß über die Umstände, die zum Zerwürfnis mit Džagilev und, später, mit Ansermet führten: die Briefe Deršanovskijs enthalten unbekanntes Belege für die Rezeption Debussys in Rußland und das Moskauer Musikleben um 1913; die Briefwechsel mit Kirstein und Auden sind in vielerlei Hinsicht fesselnd, ebenso Cocteaus Briefe. Interessantes Material breitet Craft in den Appendices aus (z. T. mit Faksimiliewiedergaben): Revisionen bzw. Umarbeitungen einzelner Stücke, das geheimnisvolle Auftauchen einer anonymen Mäzenin, hinter der sich offenbar Leopold Stokowsky verbarg, sowie Familiendokumente verschiedener Art. Bemerkenswert sind auch seine Darlegungen über die Umarbeitung von *Petruschka*, deren Anfänge, so Craft, bis 1912 zurückreichen. Man darf auf die beiden folgenden Bände umso eher gespannt sein, als dort nahezu ausschließlich unbekanntes Briefe veröffentlicht werden sollen.

An einen breiten Leserkreis wendet sich die Strawinsky-Monographie Wolfgang Burdes. Angesichts dieser Voraussetzung muß das erkennbare Bemühen um Distanz zum fixierten Strawinsky-Bild (und den mit ihm verknüpften Urteilen) um so höher eingeschätzt werden. In der biographischen Darstellung hebt Burde die menschliche Isolierung des jungen Strawinsky innerhalb der Familie hervor, und auch sonst rückt er ohne viel Aufwand manches zurecht. Für eine kritische Biographie ist der Rahmen des Buches allerdings zu eng; mag sein, daß die Zeit dafür auch noch nicht reif ist. Die stilistischen Erörterungen innerhalb des biographischen Teils sind vom Ansatz her wohl gelungen, aber in der Ausführung

nerhalb des biographischen Teils sind vom Ansatz her wohl gelungen, aber in der Ausführung oft zu knapp. Stichwort Burdes sind die „figurativen Setzungen“, die im Werk Strawinskys vielfach eine Thematik üblichen Sinnes vertreten. Dem möchte man zustimmen, doch wenn dann als „eigentliche Schicht, in der kompositorisch gearbeitet wird, die . Klangfarbe“ (S. 41) genannt wird, so erscheint diese Formulierung zumindest mißverständlich, insofern sie ein koloristisches Moment suggeriert, während es doch in Wahrheit um eine oft bis zur Gewaltbarkeit reichende, extrem aktive Klanggestaltung geht. (Die Klangfarbe im herkömmlichen Sinn von Orchestereffekten hat Strawinsky selbst mehrfach als sekundäres Moment bezeichnet, später sogar seinen Abscheu gegen eine Überwucherung mit Klangfarben geäußert.) Handelt es sich hier eher um eine mehr oder weniger glückliche Wortwahl, so möchte man Zweifel grundsätzlicher Art anmelden gegenüber der von Burde – im Zusammenhang eines Vergleichs zwischen Debussy und dem Strawinsky des *Sacre* – aufgestellten These, daß „sich der harmonische Fluß in den Werken Debussys letztlich nach den Gesetzen harmonischer Gravitation, den funktionalen Hierarchien gehorchend, Bahn“ breche (S. 85).

Der Dokumentarteil des Bandes enthält keine neuen Quellen, sondern eine Zusammenstellung von Gesprächen, Briefen und Essays zum Werk, von denen einige sonst schwer zugänglich sind (Curjel, Suvčinskij, Stuckenschmidt und Schrade). Es folgen fünf knappe Studien Burdes zum Musikleben in St. Petersburg, zur Beziehung zwischen *Sacre* und Kubismus, zur Wiederentdeckung des 18. Jahrhunderts bei Strawinsky, zu den beiden Sinfonien von 1940 und 1945 sowie zur *Musikalischen Poetik*. Neben vielen Abbildungen finden sich Ausschnitte aus wenig bekannten Jugendwerken und umsichtig ausgewählte Analysebeispiele. Insgesamt ist der preiswerte Band durchaus geeignet, ein breites, musikinteressiertes Publikum an Strawinsky heranzuführen, aber auch der Kenner wird manche nützliche und bedenkenswerte Erwägung darin finden.

Eine völlig andere Konzeption verfolgt Theo Hirsbrunner, der mit *Igor Strawinsky in Paris* eine Fortsetzung seines analog disponierten Buches über Debussy vorlegt. Hier wie dort eine ausführliche, tabellarische Chronik, der eine

Reihe von Essays folgt, in denen das Umfeld der Pariser Jahre (1910–1939) skizziert wird; schließlich Abbildungen und Diskographie. Hirsbrunners Chronik (S. 9–40) stellt die wichtigsten Ereignisse der Jahre zusammen; neben der Auflistung von Strawinskys Kompositionen (nebst Kommentaren) enthält sie – nach Art eines Kulturfahrplans – Werkdaten zum Schaffen zeitgenössischer Maler und Komponisten. Beim Studium dieser Chronik mag sich der Leser fragen, warum die Literatur ausgespart bleibt, warum unter den Komponisten Fauré und Milhaud über-, die Russen (mit Ausnahme Prokofjews) hingegen unterrepräsentiert sind oder ganz fehlen, warum Richard Strauss mit sechzehn Werken, Busoni dagegen überhaupt nicht genannt wird, von Reger und Pfitzner zu schweigen.

In den neun Kapiteln des Hauptteils („Aspekte“), deren Darstellungsweise zwischen Erzählung, Dokumentation und Argumentation wechselt (annähernd ein Viertel dieses Teils besteht aus Zitaten), geht es zunächst um die Uraufführung des *Sacre* und Cocteaus Bericht darüber, dann um Pariser Affären (Gesellschaftsschilderungen der Amerikanerin Janet Flanner aus den Jahren 1925–1939) und um Erik Satie („Die demolierte Mechanik der Musik“), zwei weitere Kapitel beziehen sich auf Devisen Cocteaus (Reduktion der musikalischen Mittel und „Musik für alle Tage“), deren Relevanz für Strawinsky unbestreitbar ist. Mehr auf die französische Bachrezeption von Saint-Saëns bis zu den „Six“ als auf die Bedeutung Bachs für Strawinsky nimmt das Kapitel „Zurück zu Bach“ Bezug, erstaunlich, daß dabei von Strawinskys Konzerten mit keinem Wort gesprochen wird. Das folgende Kapitel behandelt „Neue Formen des Theaters“ und geht – wiederum anhand von Cocteau-Zitaten – auf *Parade* (Satie) und *Le Boeuf sur le Toit* (Milhaud) ein. Charakteristisch für den lockeren Argumentationszusammenhang ist der anschließende Übergang zu Strawinsky, dessen Bühnenschaffen „mit all den hier erwähnten und beschriebenen Werken durch vieles verbunden und doch in wesentlichen Punkten vollkommen verschieden“ sei. „Vom surrealistisch in Unordnung gebrachten Alltag“ jener Werke „hat sich Strawinsky immer ferngehalten.“ Wer nun eine eingehende Erörterung jener Verbindungen und Unterschiede erwartet, wird enttäuscht. Nicht nur an dieser, für das Verständnis Strawinskys zentralen Stelle wird ein Mangel an

Konzentration der Gedankenführung deutlich. Hirsbrunner versteht es, anregende Aspekte und wesentliche, z. T. unbekannt Materialien zusammenzustellen, doch sein Interesse an einer intensiven Auswertung scheint eigentümlich gering. Mag sein, daß der montagehafte Charakter der Anlage des Buches hier mit im Spiel ist. So kommt es auch mitunter zur Vernachlässigung von Daten; etwa wenn davon die Rede ist, daß Strawinsky aus dem Scheitern der Nijinska an der Regie zu *Mawra* (1922!) Lehren für die *Histoire* (1918!) gezogen habe (S. 158). Einem weiteren Kapitel („Ritual und Spiel“; zu *Oedipus Rex*) folgt als Abschluß eine Betrachtung über Fortwirken und Rezeption Strawinskys bei Messiaen und Boulez („Strawinsky demeure“), in der Rhythmusfragen im Vordergrund stehen.

Was die Beziehung zu Strawinsky angeht, so bleibt manches in diesem Buch einigermaßen vage oder unausgeschöpft. Dieser aphoristische Zug mag nicht jedermanns Sache sein. Als Positivum steht dem die Unmittelbarkeit und Lebendigkeit der Darstellung gegenüber, Hirsbrunners Vertrautheit mit französischer Musik und Ästhetik, schließlich auch seine Unbefangenheit gegenüber jenem, sei es sakrosankten, sei es verhaßten Strawinsky-Bild, von dem zu Beginn die Rede war

Ein Novum, dem man mit Skepsis gegenübertritt, bildet die Reihe der im Lübbe Verlag erscheinenden Speziallexika zu einzelnen Komponisten, die termingerecht mit einem Strawinsky-Lexikon von Heinrich Lindlar eröffnet wird. Es sind – anders als die „Companions“ der Engländer – Ein-Mann-Produkte in handlichem Format, zweispaltigem Satz und stabiler Faktur. Einer aufs notwendigste gestrafften Kurzbiographie folgen ca. 75 Artikel zu den einzelnen Werken bzw. Werkgruppen, 21 Personen-Artikel und – nur – sieben Sachartikel. Das Mißtrauen gegenüber der Einführung des Sachbuchs in die Literatur über bedeutende Komponisten ist sicher nicht unbegründet. Andererseits wird man die Nützlichkeit einer solchen Quelle rascher Information schwerlich bestreiten können, sofern sie sich als zuverlässig erweist und mehr bietet als bloße Fakten, wenn sie Zusammenstellungen bringt, die andernorts nur schwer zu finden sind. So dürfte in Lindlars Lexikon etwa der Artikel „Bearbeitungen“ auch den Skeptiker von den positiven Möglichkeiten eines solchen Unternehmens überzeugen. Man möchte sich freilich er-

heblich mehr Artikel dieser Art wünschen, etwa zum Komplex Ballett, der nur einmal („Adagio“, „Pas de deux“) berücksichtigt wird, zum Instrumentarium („Cimbalom“, „Pianola“ sind hier berücksichtigt), aber auch zum russischen Symbolismus und weiteren geistesgeschichtlichen Komplexen. Die Werk-Artikel verzeichnen Entstehungszeit, Besetzung, Neufassungen (ein bei Strawinsky schwer überschaubarer Bereich, an dem der Nutzen des Lexikons evident wird), ferner Uraufführung, Drucklegung, Aufnahmen unter Leitung Strawinskys, aber auch Formanlage, Stilzusammenhänge, rezeptionsgeschichtliche und diskographische Daten. Da die Literatur bis zur jüngsten Zeit ausgewertet wurde, hat man in nuce auch die Ergebnisse der letzten Auflage von Eric W. Whites Strawinsky-Buch (1979) zur Hand. Nach Stichproben erweisen sich die angegebenen Daten und Fakten als zuverlässig; die deutsche Erstaufführung der *Histoire* fand allerdings nicht in Mannheim (S. 82), sondern in Frankfurt statt (am 20. Juni 1923, Paul Hindemith spielte dabei den Violinpart). Ein kritischer Punkt sind Lindlars Einlassungen zur Reihentechnik, deren Ablehnung er überall durchschimmern läßt. Kein Wunder, daß der Artikel „Zwölftontechnik“ zu den schwächsten des Lexikons zählt. Er schafft Unklarheit, wo man Klarheit erwartet.

Als Werkmonographie ist schließlich das von Paul Griffiths besorgte Handbüchlein zu *The Rake's Progress* vorzustellen, der fünfte Band aus der Reihe der *Cambridge Opera Handbooks*. Am Anfang stehen zwei kurze Beiträge Strawinskys, über das Werk (1964) und den Textdichter (1965). Zwei Kapitel beleuchten die Entstehungsgeschichte und die Art der Zusammenarbeit zwischen Strawinsky und Auden, wozu Robert Craft anhand von Skizzen Details beisteuert. Es folgen eine Synopsis des musikalischen und dramatischen Aufbaus der Oper und mit Bildmaterial illustrierte Zeugnisse zur Aufführungsgeschichte. Dem Libretto ist ein vorzüglicher Beitrag von Gabriel Jospovici gewidmet. Eine Szene wird nach englischer Manier, d. h. stark deskriptiv, musikalischer Analyse unterzogen. Daß Griffiths hierfür die Friedhofsszene (III, 2) wählt, spricht für seinen Qualitätssinn. Im Schlußkapitel („Progress and Return“) geht es um die musikalische Charakterisierung der einzelnen Gestalten durch neoklassizistische Stilmit-

tel, an der Deryck Cooke Kritik übte. Wenn auch manches unerörtert bleibt – etwa die Beziehung zu traditionellen Rollencharakteren, die Orchesterbehandlung etc. –, so ist das Büchlein doch eine brauchbare Hilfe, um den Weg zu dieser als spröde verschrienen Oper zu ebnen, dem einzigen unter den großen Werken Strawinskys, das weder als Auftragskomposition noch zu einem bestimmten Anlaß oder Zweck geschrieben wurde.

(Juli 1983)

Peter Cahn

*Ernst Krenek. Hrsg. von Otto KOLLERITSCHE. Wien–Graz Universal-Edition 1982. 241 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 15.)*

Der vorliegende Band vereinigt Vorträge eines im 80. Geburtsjahr Ernst Kreneks veranstalteten Grazer Symposiums, ergänzt durch ein Interview mit dem Jubilar und eine autobiographische Skizze aus dessen Feder. In den Beiträgen werden die unterschiedlichen Aktivitäten des Komponisten und Schriftstellers Krenek – so seine eigenen Berufsbezeichnungen – getreu widerspiegelt. Angesichts der Fülle schriftlicher Äußerungen Kreneks zu den verschiedenartigsten philosophischen, ästhetischen, kompositorischen, politischen und allgemein kulturgeschichtlichen Themen und in Anbetracht des einer unermüdlischen Produktivität entspringenden umfangreichen musikalischen Œuvres, ist es verständlich, daß sich die Autoren auf die Strukturierung des Materials und die Darstellung übergreifender Aspekte beschränken, zumal eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Werk Kreneks bisher fehlt und es erst in jüngster Zeit in das Blickfeld musikwissenschaftlichen Interesses gerückt ist.

Der Schriftsteller Krenek wird von zwei Seiten betrachtet. Otto Kolleritsch (*Über Ernst Kreneks musikästhetische Vorstellungen*) und Rudolf Klein (*Geschichtsphilosophische Motive im Musikdenken Kreneks*) sichten seine Schriften im Blick auf ästhetische Positionen, J. L. Stewart (*Krenek as an Essayist*) zeigt deren große thematische Bandbreite auf. Krenek als schöpferischer Dichter und Librettist steht im Mittelpunkt der Beiträge von W. Schmidt-Dengler („*Wie schlafende Uhren blicken uns des Lebens Bilder an.*“ *Zu Ernst*

*Kreneks ‚Reisebuch aus den österreichischen Alpen‘ und ‚Gesänge des späten Jahres‘*) und R. W. Karpf (*Die Rezeption der Antike in Kreneks Operntexten*).

Die Mehrheit der Autoren behandelt Aspekte des kompositorischen Schaffens. Drei Aufsätze kreisen um Kreneks Opernschaffen der zwanziger und dreißiger Jahre. E. Diettrich befindet sich *Auf den Spuren zu Jonnys Erfolg*; bei ihren sozialgeschichtlich unverbindlichen und musikanalytisch zaghaften Andeutungen verlieren sich diese Spuren allerdings für den Leser. Wolfgang Ruf (*Krenek drei Einakter von 1928*) sieht die drei im thematischen Umkreis der *Jonny*-Oper anzusiedelnden Werke „als ernstzunehmende Produkte einer Auseinandersetzung mit den sich überlagernden Kunsttendenzen der zwanziger Jahre“ (S. 142). Ivanka Stoianova (*Subjekt – Objekt. Erläuterungen zur epischen Dramaturgie in ‚Karl V.‘ von Ernst Krenek*) thematisiert operndramaturgische und -theoretische Fragen. Drei weitere Aufsätze stellen Kreneks Auseinandersetzung mit dem Werk anderer Komponisten dar. K. Marsoner (*Ernst Kreneks Liederzyklus ‚Reisebuch aus den österreichischen Alpen‘*) zeigt dessen Beschäftigung mit Schubert, Wolf Frobenius bespricht in seinem musikanalytisch ausführlichen Beitrag das Verhältnis von *Krenek und Ockeghem* und Claudia Maurer Zenck (*Bruch und Summe*) die Beziehungen zwischen Krenek und Webern. Rudolf Stephan (*Einzelheiten zur Musik des jungen Krenek*) stellt kompositorische Prinzipien der frühen Instrumentalmusik Kreneks dar, R. Wehinger („*es klingt, als wärs ein neuer Anfang*“ *Anmerkungen zu Kreneks frühen elektronischen Kompositionen*) und Gösta Neuwirth (*Bemerkungen zu einigen späten Werken Ernst Kreneks*) sprechen über Kreneks Musik nach 1945. Martin Zenck (*Krenek als Problem der ‚Avantgarde‘*) diskutiert die Unterschiede zwischen dem Fortschrittsbegriff Kreneks und dem der „Avantgarde“ der fünfziger und sechziger Jahre; er zeigt in seinem Aufsatz, wie Kreneks spätere Werke als Kritik am eindimensionalen, rein materialgebundenen Fortschrittsbegriff der „Avantgarde“ verstanden werden können. Zusammengenommen ist der Band reich an Hinweisen, Fragen und Problemstellungen, die ihm in der Literatur über Krenek eine hervorragende Stellung garantieren werden, nicht zuletzt, weil dem Leser die vielfältigen Perspektiven Krenekschen Denkens und Schaffens vermittelt werden.

Eine rezeptionsgeschichtlich interessante Frage, die Carl Dahlhaus in seinem Beitrag (*Ernst Krenek und das Problem des musikalischen Sprachwechsels*) aufwirft, sei zum Schluß hervorgehoben: Welche Gründe lassen sich für das erwachende Interesse an Kreneks Werk ausfindig machen? Kreneks Insistieren auf der Freiheit des Komponisten, die Axiomatik der kompositorischen Regeln selbst zu wählen, schlägt sich in seiner „Neigung zu abrupten, überraschenden Veränderungen der musikalischen Schreibweise“ (S. 36) nieder und erscheint geradezu als „Sprachwechsel“ (ebda.). Dahlhaus erkennt darin eine ästhetische Verhaltensweise, der angesichts von Tendenzen der unmittelbaren Gegenwart, dem Ende der Herrschaft geschichtsphilosophischen Denkens, und damit zusammenhängend, der Betonung des Begriffs des musikalischen Gedankens gegenüber der Kategorie des Materials und der an mathematischen Modellen orientierten Idee einer musikalischen Axiomatik, Aktualität zukommt.

Die Tatsache, daß Krenek als kompositorische Erscheinung aus den musikästhetischen Kategorien fiel, wie Adorno schon 1932 in seinem Briefwechsel mit Krenek bemerkte, war nicht nur Ursache dafür, daß seine Werke innerhalb der musikästhetischen Diskussion lange ignoriert wurden, sondern begründet auch unter sich verändernden Kategorien seine „plötzliche“ Aktualität. Diese Überlegung, ins Grundsätzliche gewendet, könnte man sich zunutze machen, um auch die von musikästhetischen Ausschließungsmechanismen betroffenen Œuvres anderer Komponisten auf deren kritische Impulse gegenüber selbstverständlich erscheinenden Kategorien hin zu untersuchen.

(Juli 1983)

Andreas Ballstaedt

*FRIEDRICH SAATHEN Einem Chronik. Dokumentation und Deutung. Wien-Köln-Graz. Hermann Böhlau Nachf 1982. 388 S.*

Hinter dem Distanz und Nüchternheit suggestierenden Titel *Einem Chronik* verbirgt sich eine überaus konventionelle Komponisten-Biographie, die sich von den vieldiskutierten Problemen dieser literarischen Gattung völlig unbeeindruckt zeigt. Gottfried von Einem ist für Friedrich Saathen (dem Widmungsträger einer von Einemschen Komposition) einer der größten Komponi-

sten nicht nur dieses Jahrhunderts, dessen nur von Ignoranten zu diskutierender Bedeutung er durch eine eher literarisch als wissenschaftlich ambitionierte Darstellung gerecht werden möchte: Diese geradezu demonstrativ wirkenden literarischen Ambitionen Saathens, der nicht einmal das Stilmittel der direkten Rede der Protagonisten verschmäht, verleihen seinem Einem-Portrait präventive Züge, die diejenigen, die Saathens Enthusiasmus nicht teilen, befremden können. Freilich ist von Einems Biographie in jeder Hinsicht ungewöhnlich und singulär, sei es seine Abstammung, die Lebensführung seiner Familie, die Persönlichkeit seiner Mutter, seine musikalische Ausbildung, seine künstlerische Karriere.

Im Mittelpunkt der Darstellung, die sich auf unveröffentlichte authentische Dokumente (z. B. Tagebuchaufzeichnungen, Briefe) und ausführliche Gespräche mit von Einem und mit dessen Freunden stützt, stehen einzelne, oft widrige Lebensstationen, in denen sich der zumeist von den einflußreichsten und mächtigsten Persönlichkeiten des Musiklebens geförderte „Held“ bewährt, z. B. der Aufstieg zu einer der „stärksten schöpferischen Begabungen der jungen deutschen Komponistengeneration“ in den letzten Jahren der Nazizeit (vgl. das Gutachten Alfred Morgenroths vom Oktober 1944, S. 117) oder der Einsatz für Brecht nach 1948 (S. 159 ff.) oder das Wirken für die Salzburger Festspiele. Einems fast zehnjähriges Unterrichten an der Wiener Musikhochschule wird hingegen eben gerade erwähnt. Eine innere Kontinuität scheint dieses Leben in der Darstellung Saathens nicht zu kennen.

In den eingestreuten Werkbetrachtungen werden nur die Opernlibretti ausführlicher interpretiert. Seine rudimentären Hinweise zu Form, Thematik und Tonalität der Instrumentalwerke läßt Saathen zumeist in unfaßbaren Apologien gipfeln: „Die ‚Wiener Symphonie‘ ist ein Stück vom Himmel klassischer Musik, heimgeholt ins irdische Jammertal, damit es sich von Zeit zu Zeit ein wenig erhelle und erwärme. Nur einer, der beides ausgiebig an sich selbst erfahren hat, hat auch das außergewöhnliche Kunststück zuwege bringen können. Der Hörer gewinnt den Eindruck, daß Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, Mahler, wenn sie heute lebten, trotz Schönberg, Cage und Neuer Einfachheit genau so komponieren würden, nur eben nicht genau so wie Einem“ (S. 333). Den Problemen der Neuen Musik dieses Jahrhunderts scheint

sich von Einem nie genähert zu haben („Serielle Musik mißfiel ihm, basta, mochte sie von Stravinsky oder von Henze [sic] oder von sonstwem sein“, S. 240). Auf diejenigen Künstler, zu denen von Einem keine Beziehung knüpfen konnte oder deren Bestrebungen ihm fremd blieben, fällt stets ein Seitenhieb, seien es die mitunter hämischen Bemerkungen zu Herbert von Karajan, sei es ein aus dem Zusammenhang gerissenes, „denunziatorisch“ eingesetztes Zitat aus einem Stockhausen-Aufsatz, sei es der als „Moderegisseur“ apostrophierte Patrice Chéreau, der die komplettierte Oper *Lulu* von Berg „zu einem Grand-Guignol der sexuellen Nöte aufgedonnert“ habe. „Alban Berg hätte sich angesichts dieser Bescherung der Magen umgedreht“ (S. 337). Freilich stilisiert Saathen von Einem auch nicht zu einem Vorläufer oder Begründer jener „Neuen Einfachheit“, für die solch eine Bezeichnung dann tatsächlich zuträfe.

Ergänzt wird das Buch durch Schriftzeugnisse, Auszüge aus von Einemschen Aufzeichnungen, ein graphologisches Gutachten (selbstverständlich weist von Einems „Handschrift . . . ein überdurchschnittliches Niveau auf“, S. II), ein detailliertes Werkverzeichnis, ein Verzeichnis der Schriften, Vorträge und Reden von Einems, eine Bibliographie sowie mehrere erhellende Bildteile.

(Dezember 1983)

Giselher Schubert

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

Kaum ein Bereich musikgeschichtlicher Forschung ist in den letzten Jahrzehnten so in den Vordergrund getreten wie die Geschichte der Orgel und des Orgelbaus. Dies betrifft einzelne Stätten ebenso wie überregional ganze „Orgellandschaften“. Für bestimmte Teile Europas liegen bereits fundierte Arbeiten vor: Der süddeutsche Raum wird durch Altbayern, Schwaben, Unterfranken und Baden sogar recht beachtlich repräsentiert. „Elsaß, das Land der Orgeln“, wie es der Pariser Orgelbauer Aristide Cavaillé-Coll nennt, schließt sich nunmehr mit einem verlags-technisch hervorragend aufgemachten Buch an. Welch anderer Organologe als P. Meyer-Siat, der

schon mit zahlreichen Aufsätzen einen gewissen Grundstock zu dieser Veröffentlichung gelegt hat, wäre berufener gewesen, die elsässische Orgelgeschichte niederzuschreiben? Abgesehen von der Bouxviller Orgel (1668) und der Münsterorgel in Straßburg, deren Gehäuse auf 1489 datiert wird, beschreibt Meyer-Siat allerdings nur das 18. und 19. Jahrhundert, obwohl eine Darstellung bis in unsere Zeit herauf durchaus wünschenswert, ja notwendig gewesen wäre.

Knappen Ausführungen über den historischen elsässischen Orgelbau bis zur Gegenwart folgen stichwortartig die Daten der Orgelbauten in der Abfolge ihrer Entstehung auf einer Seite, die bildlichen Wiedergaben der Orgelprospekte bzw. -gehäuse auf der dem Text gegenüberliegenden Seite. Die bewunderungswürdige Leistung des Fotografen läßt dem Leser beim Betrachten der Instrumente Details sichtbar werden, die ihm vielleicht am Original in der Kirche entgehen, hat aber auch zur Folge, daß kein einziges veröffentlichtes Bild die Orgel im Kirchenraum, die Integration des Instruments innerhalb des sakralen Raumes, die Wirkung auf die Gesamtarchitektur der Kirche übermittelt. Manche Formulierungen des Autors sind recht unglücklich gewählt, manche Einstufungen und Bewertungen von Orgelbauern und ihrer Leistung nicht treffend, zumindest überzogen, wie sich der Verfasser überhaupt gelegentlich auf eine sprachliche Ebene herabbeißt, die einer solchen Abhandlung nicht angemessen ist. Andererseits verdanken wir seinem immensen Arbeitseifer umfangreiche Werklisten, ausführliche Orts- und Namensweiser. Insgesamt betrachtet darf die Gesellschaft der Orgelfreunde auf das noch rechtzeitig zur Tagung erschienene Buch stolz sein. Ein weiterer Baustein in den noch zu schreibenden Orgelatlas Europas ist gesetzt.

(November 1983)

Raimund W. Sterl

*Carl DAHLHAUS / Helga de la MOTTE-HABER (Hrsg.). Systematische Musikwissenschaft. Wiesbaden. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Laaber: Laaber-Verlag Müller-Buscher (1982). IX, 367 S. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 10.)*

Das von Ernst Bücken herausgegebene *Handbuch der Musikwissenschaft* erhält nunmehr – nach gut 50 Jahren – einen Nachfolger, eben das

*Neue Handbuch der Musikwissenschaft.* Ein ehrgeiziges Unterfangen – doch gute Gründe dafür liegen auf der Hand: viel hat sich verändert in den fünf Dezennien. Nicht nur erfordern neue Kenntnisse ein Umschreiben der Musikgeschichte; auch neue musikwissenschaftliche Disziplinen haben sich etabliert, deren Zielsetzungen, Arbeitsmethoden und Forschungsergebnisse einer um- und zusammenfassenden Darstellung harrten. Der vorliegende Band versucht, gerade das in ganz besonderem Maß zu leisten. Im „Bücker-Handbuch“ war Systematische Musikwissenschaft noch nicht vertreten. Teilaspekte wie Musiktheorie und Musikästhetik gehörten nach damaligem Allgemeinverständnis zur historischen Musikwissenschaft; musikpsychologische und musiksoziologische Forschungen befanden sich im Anfangsstadium und bedurften keiner eigenen Beiträge.

Zur Anordnung.

Der Band *Systematische Musikwissenschaft* des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* weiß sich laut Helga de la Motte-Haber dem Begriff der Systematischen Musikwissenschaft, wie ihn Adler prägte, verpflichtet. Gleichwohl dürften die Ausführungen Adlers kaum eine wesentliche Entscheidungshilfe bei der Frage gewesen sein, was in den Band aufgenommen werden sollte und was nicht. Denn Musikethnologie/Vergleichende Musikwissenschaft, bei Adler als „Musicologie“ bezeichnet, ist in dem Band nicht vertreten. Das allerdings mit gutem Grund. Band 8 und 9 des *Neuen Handbuchs* werden dieser mittlerweile eigenständigen Disziplin gewidmet sein. Musikalische Pädagogik und Didaktik im Sinne einer Kompositionslehre fehlen ebenfalls. Statt dessen gibt es jedoch ein „Wissenschaft und Praxis“ überschriebenes Kapitel, in dem Fragen der angewandten Musikpsychologie, vornehmlich ihr Bezug zur Pädagogik, erörtert werden. Ohnehin nimmt Musikpsychologie (auch als Sozialpsychologie) mit drei gewichtigen Kapiteln eine zentrale Stelle ein. Das entspricht dem Stand der Forschung, läßt sich aber Adlers Ausführungen nicht unbedingt entnehmen. Psychologie (den Begriff Musikpsychologie findet man bei Adler noch nicht) wird dort lediglich als Hilfswissenschaft aufgeführt. Desgleichen übrigens Akustik und Physiologie. Leider fehlen im *Neuen Handbuch* Ausführungen zur Gehörphysiologie und, darauf aufbauend, zur Arbeitsweise und Wahrnehmungskapazität des Gehörs (zwei Abbildungen

auf Seite 214 – Aufbau des menschlichen Gehörs / linke Hemisphäre des Kortex – wirken da schon eher wie Hohn). Noch übler indes ergeht es der musikalischen Akustik. Sie wird, wie die Musikethnologie, zu einer eigenen Disziplin erklärt und ist damit weder in diesem noch – nach bisherigem Stand der Planungen – in einem der anderen Bände des *Neuen Handbuchs* vertreten. Bleibt noch zu erwähnen, daß Musiktheorie und Musikästhetik gemäß Adlers Rubrizierung mit je einem Beitrag die Reihe der Sachkapitel eröffnen, gefolgt von „Musiksoziologischen Reflexionen“. Letzteres klingt nach Notlösung, und dieser Eindruck findet seine Bestätigung, verfolgt man die recht kontroversen Gedankengänge von Carl Dahlhaus und Günter Mayer zum ‚Gegenstand Musiksoziologie‘.

Zum Inhalt.

Hauptanliegen der Systematischen Musikwissenschaft – so Helga de la Motte-Haber im Einleitungskapitel – sind Aussagen über „das Verstehen des Musikverstehens“ (S. 12) mit dem Ziel größtmöglicher Vorurteilslosigkeit. An die Stelle einer „eindimensionalen Wertaxiomatik“ soll eine Bewertung nach Maßstäben rücken, die den unterschiedlichen Teilbereichen „unserer zerbrochenen Kultur“ (S. 23) gerecht wird. Ein Anliegen, das Hans Heinrich Eggebrecht in seinem Beitrag *Funktionale Musik* vor etwa zehn Jahren am Beispiel von U-Musik beredt dargestellt hat. Carl Dahlhaus präzisiert in seinem Beitrag „Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft“ hinsichtlich der Vorgehensweise: „Primärer Gegenstand . . . ist die Beschreibung, Analyse und Interpretation von Funktionszusammenhängen zwischen akustischen Tatsachen, gehörphysiologischen Phänomenen, ästhetischen Prämissen oder Implikationen, theoretischen Überlieferungen und kompositorischen Intentionen“ (S. 29). Hinzuzufügen wäre allerdings, daß auch gesellschaftlich bedingte bzw. vermittelte Faktoren sowie ökonomische Gegebenheiten bei der Aufarbeitung von Funktionszusammenhängen nicht fehlen sollten.

Der theoretischen Grundlegung, dem Versuch einer Umschreibung der Aufgabenbereiche der Systematischen Musikwissenschaft folgen einzelne Sachkapitel. Anliegen von Helga de la Motte-Haber und Peter Nitsche ist es, „die Entwicklung der Musiktheorie als Serie von Paradigmenwechseln“ (S. 49) verständlich zu machen – was durchaus gelingt. Carl Dahlhaus erklärt in scharf-

sinnigen Ausführungen über „Ästhetik und Musikästhetik“ den Werkbegriff zur „systematischen Mitte des kategorialen Zusammenhangs“ (S. 93) der artifiziellen Musik und präzisiert den Werkbegriff vor dem Hintergrund von – so seine Worte – „Antikunst“/„Antimusik“ eines John Cage. Es paßt gut in dieses Konzept, wenn er im nächsten Kapitel den Musiksoziologen anempfiehlt, „Zusammenhänge und Wechselwirkungen von Gattungszusammenhängen bewußt zu machen, deren variable und geschichtliche Realisierung dann ein Thema der Historie ist“ (S. 119). Günter Mayer dagegen will jede Form von zeitgenössischer Musik, also gerade auch Gebrauchsmusik, Unterhaltungsmusik, Alltagsmusik, Umgangsmusik ohne Werkcharakter in musiksoziologische Untersuchungen mit einbezogen wissen, um die „in und durch Musik sich vollziehenden, vermittelten sozialen Prozesse“ sowie „die Wirklichkeit der musikalischen Praxis“ (S. 128) zu erfassen und – sofern möglich – durch „sachkundige Musikpolitik“ im sozialistischen Sinn zu verändern. Ein Ansinnen, das so zumindest in der westlichen Welt kaum Gegenliebe finden dürfte und dem herkömmlichen Wissenschaftsverständnis wenig gerecht wird.

Das Kapitel „Musikalische Hermeneutik und empirische Forschung“ von Helga de la Motte-Haber bildet das Zentrum der Sachkapitel. Es ist eine individuell und unorthodox abgefaßte Einführung in die Musikpsychologie, die nahezu ausschließlich um komplexe Fragen der Musikwahrnehmung – insbesondere auch der zeitgenössischen E-Musik – kreist. Ekkehard Jost analysiert sehr überschaubar in einem weiteren Kapitel die für die Ausprägung von Musikpräferenzen wichtigen Bedingungsvariablen und stellt unterschiedliche Methoden/Testverfahren der musikalischen Präferenzforschung zur Diskussion. Fragen zu den Themenbereichen „Begabung – Lernen – Entwicklung“ schließen sich an. Sie werden von Klaus-Ernst Behne problematisiert, von Eberhard Kötter (musikalische Begabung) und Roland Meißner (musikalische Entwicklung) in der Art rasonierender Literaturberichte vertieft. Dennoch bleibt z. B. unklar, was denn eigentlich musikalische Begabung/Musikalität sei oder welches der angesprochenen Konzepte zur musikalischen Entwicklung die größte Plausibilität für sich beanspruchen darf. Hier scheint die Forschung auch heute noch ziemlich am Anfang zu stehen.

„Wissenschaft und Praxis“ ist das letzte Kapitel überschrieben. Günter Kleinen belegt mit vielen instruktiven Beispielen die (eigentlich triviale) Feststellung, daß „Forschungsmethodik und methodisches Vorgehen im Unterricht offenbar in einem unlösbaren Widerspruch“ (S. 309) stehen. Das Resultat ist ein guter Abriss psychologisch-pädagogisch begründeter bzw. begründbarer Verhaltensweisen. Sehr kursorisch referiert schließlich Helga de la Motte-Haber über Musik am Arbeitsplatz, in der Werbung und in der therapeutischen Praxis, um auch hier zu belegen, daß es in der Praxis „mit der Anwendung wissenschaftlicher Ergebnisse hapere“ (S. 326). – Soviel zum Inhalt. Bleibt anzufügen, daß die Beiträge der einzelnen Autoren in Stil, Informationsdichte und Argumentationsweise erheblich voneinander abweichen, ohne daß damit allerdings gleich ein Qualitätsgefälle verbunden sein muß.

#### Handbuchanforderungen

Ein Handbuch sollte Anforderungen erfüllen, die seinen Namen rechtfertigen. Es sollte, dem jeweiligen Stand der Forschung gemäß, umfassend, objektiv, zusammenhängend und überschaubar informieren. Überschaubar und schnell auffindbar werden Informationen über ein verlässliches Personen- und ein nicht zu grobmaschiges Sachregister. Ersteres ist gegeben; ein brauchbares Sachregister jedoch fehlt. Böte der Band nicht wesentlich mehr als das dort per Stichwort Verzeichnete, so wäre er wirklich arm. Nahezu Gleiches läßt sich zum „Glossar“ (Begriffserklärungen) sagen. Aber das wiegt weniger schwer; schließlich gibt es gute Nachschlagewerke.

Zusammenhänge lassen sich bisweilen, gerade wenn verschiedene Autoren an einem Kapitel gearbeitet haben, nur auf redaktionellem Weg über die Herausgeber herstellen. Gegen die im Vorwort apostrophierte „Unabhängigkeit einzelner Kapitel“ (S. 20) ist prinzipiell nichts einzuwenden, störend aber wirkt sich die „Unabhängigkeit“ innerhalb einzelner Kapitel aus. Wenn z. B. die von Hugo Riemann postulierte Untertonreihe auf S. 64 als Beispiel eines fehlgeschlagenen Physikalismus, auf der nächsten Seite als „Erfindung in geschickter Manier“ hingestellt wird, wenn einmal das musikalische Kunstwerk und seine Gattungsmerkmale als Hauptgegenstand der Musiksoziologie anempfohlen werden (S. 109f.) und etwas später darauf verwiesen wird, daß neben den verschiedenen Sparten von

Gebrauchs- und Konsummusik „auch das musikalische Kunstwerk . . . in den Bereich musiksoziologischer Forschung“ gehört (S. 155): vor allem die Analyse des aktuellen Musiklebens im Hinblick auf seine „revolutionäre Überwindung“ (S. 150; Vergleichbares wurde auf S. 112 als „Wachtraum“ in Frage gestellt), wenn schließlich die Wissenschaftlerin Marylin Pflederer-Zimmermann im Literaturverzeichnis (S. 307/8) ohne zusätzlichen Verweis unter M. Pflederer und M. P. Zimmermann geführt wird, so sind das Gegebenheiten, die – auf ganz verschiedenen Ebenen – Zusammenhänge eher verschleiern denn offenlegen, also für die Mehrzahl der Benutzer des Handbuchs schlicht verwirrend wirken.

Objektive (es geht hier nicht um die Fragwürdigkeit dieses Begriffs aus wissenschaftstheoretischer Sicht) und umfassende Darstellung meint die Darstellung aller zur Thematik gehörenden Forschungsansätze und -ergebnisse, auch wenn man einigen von ihnen – und das vielleicht mit guten Gründen – kritisch bis ablehnend gegenübersteht. Wenn man sich, wie Helga de la Motte-Haber, mit vielen Teilbereichen musikpsychologischer Forschung nicht identifizieren kann, so ließe sich doch zumindest über diese Teilbereiche referieren. Alle, die diesen Band als Handbuch nutzen wollen, hätten es ihr sicherlich gedankt. Zukunftsträchtige und vielleicht sogar forschungsleitende Hypothesen zur Musikrezeption und zum Musikverstehen könnten dann immer noch formuliert werden. Vergleichbares gilt auch für das Musiksoziologie-Kapitel. In einem Band mit Diskussionsbeiträgen zum ‚Aufgabenbereich Musiksoziologie‘ wären die Ausführungen von Carl Dahlhaus und Günter Mayer richtiger plaziert als in einem Handbuch. Eine besondere ‚Note‘ erhält Günter Mayers Beitrag durch die von Helga de la Motte-Haber ausgewählten und kommentierten Abbildungen. Die (Ein-) Stimmigkeit des Textes wird durch ein Contra-Sujet angereichert. Ansonsten gilt: Die illustrativen Beigaben lockern die eigentlich immer komprimierten Texte angenehm auf; ein Verfahren, das sich schließlich schon beim „alten Handbuch“ bewährt hatte. Eine Vorliebe der Herausgeberin für Bilder des belgischen Surrealisten René Magritte ist dabei unübersehbar. Ob sie gerechtfertigt ist, läßt sich selbst angesichts des Rasonierens über die „Unmöglichkeit surrealistischer musikalischer Vorstellungen“ (S. 234; gibt es denn überhaupt ‚naturalistische‘

musikalische Vorstellungen?) schwerlich entscheiden.

Trotz aller kritischen Anmerkungen: Man wird mit Band 10 des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* leben und zurecht kommen können, und zwar durchaus gut. Die Eigendynamik der Systematischen Musikwissenschaft dürfte durch diese Veröffentlichung eher gefördert als gebremst werden. Liest man die Ausführungen von Helga de la Motte-Haber in Heft 2 der *Musikforschung* von 1983 (S. 68–78), so besteht daran eigentlich gar kein Zweifel.

(September 1983)

Helmut Rösing

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

Zu einem Zeitpunkt, da sich die Musikwissenschaft – interpretationsfreudig – zunehmend am Vorbild des Musikjournalismus zu orientieren beginnt, arbeitsintensive Themen zugleich in den Hintergrund geraten, legt ein Autor eine gediegene, wohl abgerundete Untersuchung vor, die eine klar abgegrenzte Aufgabe, nämlich Melodien nach Ähnlichkeit zu klassifizieren, zu lösen versucht, deren stattlicher äußerer Umfang außerdem im Einklang mit dem Aufwand steht. Das Buch von Wolfram Steinbeck besticht durch Seriosität. Es versteht sich als ein methodischer Beitrag zu den seit längerer Zeit im Rahmen des Volkslieds gehegten Überlegungen, die großen Materialmengen dieses Gebietes mit Hilfe der elektronischen Datenverarbeitung in den Griff zu bekommen.

Steinbeck zieht fünf Liedersammlungen mit insgesamt 4500 Beispielen heran. (Im einzelnen: *Volksthümliche Lieder der Deutschen* . . ., hrsg. von Fr. M. Böhme; *Kinderlied und Kinderspiel* . . ., hrsg. von Fr. M. Böhme; *Deutscher Liederhort* . . ., hrsg. von L. Erk; *Musikalischer Hausschatz* . . ., hrsg. von G. W. Fink; *Deutsche Volkslieder* . . ., hrsg. von A. Kretzschmer und W. Zuccalmaglio.) Wie zureichend die Transkriptionen in diesen Sammlungen sind, wird als Problem erörtert, steht jedoch als nur Wissenswertes am Rande seiner Betrachtungen. Für Steinbecks spezielle Absichten ist es wichtiger,

eine weitere Transkription bzw. Umkodierung zu finden, die für den Computer verständlich ist. Die erste Stufe seines in sich sehr logisch wirkenden Vorgehens besteht im Auffinden einer Tonhöhen- und Dauerkodierung. Auch wenn hierbei sehr viel spezielles Wissen über elektronische Datenverarbeitung erforderlich ist, so zeigt sich doch, daß eine solche Aufgabe nicht von einem Programmierer zu leisten wäre, da alle Entscheidungen letztlich von musikalischen Gesichtspunkten bestimmt sind. Es folgt als nächste Stufe die Suche nach optimalen Maßen, die der Bestimmung von Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen Melodien (bzw. Melodieabschnitten) dienen könnten. Sorgfältig werden verschiedene Möglichkeiten abgewogen. Steinbeck bietet keine endgültige Lösung dafür, auf welcher Merkmalsauswahl das Ähnlichkeitsmaß beruhen soll. Denn diese Auswahl wird letztlich von einer Fragestellung bestimmt. Seine methodischen Untersuchungen stellen lediglich, kritisch reflektiert, je verschiedene Mittel bereit. Er hegt allerdings eine leichte Präferenz für ein Ähnlichkeitsmaß, das die Abfolge der Töne in ihrer zeitlichen Reihenfolge unmittelbar berücksichtigt und durch eine Korrelation festgestellt werden kann. Es nutzt dieses Maß optimal die musikalische Information.

Der Vergleich der Lieder im einzelnen fördert eine Fülle von Ergebnissen zutage. Das heißt die vorgeschlagenen Operationen funktionieren. Sie differenzieren zwischen Typen von Liedern, heben z. B. das Kinderlied deutlich ab und sie unterscheiden auch die Sammlungen.

Als ein äußerst kompliziertes Kapitel erweist sich die anschließende Erörterung darüber, wie Volkslieder klassifiziert werden können. Weniger das Spezialwissen, das die Behandlung durch den Computer erfordert, als vielmehr die Grundsätze, nach denen Klassen gebildet werden können, bergen in allen modernen Methodenlehren schwierige Probleme in sich. Bei Steinbeck, einem vorsichtig abwägenden Autor, deutet sich zweierlei als Ergebnis verschiedener Klassifikationsversuche an: Die modernen Hilfsmittel erlauben eine sehr viel detailliertere Merkmalsverarbeitung und damit informationsreichere, weniger etikettierende Klassifikation und sie erlauben außerdem, die Melodien unmittelbar in ihrer zeitlichen Abfolge zu vergleichen. Diese direkt aus den melodischen Verlaufcharakteren gewonnenen Einteilungen sind insofern interessant, als

sie weniger mit der subjektiven Entscheidung der Merkmalsauswahl belastet sind. Sie setzen keine Bestimmung des „Wesens“ der Melodien voraus, sondern bilden unmittelbare Relationen zwischen diesen.

Steinbeck stellt methodisches Wissen bereit, das er an exemplarischen Analysen prüft. Sein Buch ist zur weiteren Nutzung durch den Volksliedforscher gedacht. Es ist mit großem didaktischen Geschick geschrieben. Im Unterschied zum der Kürze halber erzwungenen Abstraktionsniveau dieser Rezension finden sich in Steinbecks Untersuchung neben einer Fülle von Anregungen und neuen Vorschlägen klug einführende Worte, die seine Abhandlung, die auf den ersten Blick für einen mathematisch vorgebildeten Leser geschrieben zu sein scheint, zu einem Einführungswerk machen. Auch ohne Experte in Sachen Volkslied zu sein, kann man sagen, daß hier ein für die zukünftige Forschung wichtiges und sehr nützliches Buch geglückt ist.

(August 1983)

Helga de la Motte-Haber

*Gefühl als Erlebnis – Ausdruck als Sinn. Hrsg. vom Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung e. V. durch Klaus-Ernst BEHNE. Laaber: Laaber-Verlag 1982. 271 S. (Musikpädagogische Forschung. Band 3.)*

Allein schon eine phänomenologisch isolierte Betrachtung von Musik läßt diese in mancherlei Hinsicht als schwer beschreibbar erscheinen. Wer gar nach emotionaler Wirkung oder nach dem Ausdrucksvermögen von Musik fragt, sieht sich bald einem mindestens zweifachen Dilemma gegenüber: (a) dem Mangel an geeigneten theoretischen Modellen und (b) dem Fehlen oder zumindest der Beschränktheit des methodischen Instrumentariums, um einigermaßen zufriedenstellende Antworten auf so komplizierte Fragen überhaupt anstreben zu können. Das war kurzum die Ausgangssituation, in der sich die Referenten der 13. Tagung des AMPF befanden und deren Beiträge in diesem Band gedruckt sind. Der Herausgeber möchte den Titel „als Programm, als zweifelnde Frage oder auch nur als Anregung zum Nachdenken“ verstanden wissen, „keineswegs aber als Aufforderung zur Gefühlsduselei“ (S. 5).

Vielseitig ist der Zugang zur ausgewiesenen Thematik. Pars pro toto: Heiner Gembris konzentriert sich in seiner experimentellen Untersuchung auf das bisher in der Musikpsychologie wenig beachtete Verhältnis zwischen der rationalen Beurteilung von Musik (dem ihr zugeschriebenen Gefühlsausdruck) und dem tatsächlichen, subjektiven Musikerleben des Hörers. Der zwischen diesen beiden Komponenten festgestellte Zusammenhang ist bemerkenswert gering. Für Christian G. Allesch ist Musikerleben ein „personaler Gestaltungsprozeß“ (S. 47). Er will damit sagen, daß Musikerleben viel stärker durch individuelle als durch überindividuelle, an musikspezifische Reize gebundene Reaktionsmuster bestimmt ist. In vier Thesen versucht Klaus-Ernst Behne eine Antwort zu geben auf Fragen nach der Ein- oder Vieldeutigkeit und nach der strukturellen Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks. Milóš Juzl umreißt methodische Probleme bei der Untersuchung des Gefühlsausdrucks und stellt die psychoakustische Transformationsmethode und die Methode der emotionalen Beiordnung vor, deren Anwendung für Fragen des musikalischen Ausdrucks neu ist. Während Freud selbst seine Theorie für musikalische Fragen nicht für geeignet hielt, nähert sich Friedrich Klausmeier seinem Thema *Musik, eine Ausdrucksart menschlicher Gefühle* (S. 88) anhand des psychoanalytischen Erklärungsmodells.

Allgemeine Feststellungen von der Art: Musik kann bei Menschen Gefühle hervorrufen oder Musik vermag Gefühle auszudrücken sind unbestritten und geradezu trivial. Zur Erklärung der *Verschränkung von Eindruck und Ausdruck* (Helga de la Motte-Haber, S. 11) bedienen sich alle neueren, konzeptionell noch so unterschiedlichen Ansätze eines zweifaktoriellen Designs. Differenziertere Fragen etwa danach, welche Faktoren denn für gleiche, ähnliche oder unterschiedliche Reaktionen auf Musik bestimmend sind oder ob musikalischer Ausdruck schon in Musik per se oder nur durch einen Interpretationsakt im menschlichen Bewußtsein sich konstituiert, machen den Problemkreis sofort ungemünzt kompliziert. Zu seiner hinreichenden Beschreibung und Erklärung reichen – das zeigen manche recht zweifelhafte und auch negative Ergebnisse in diesem Band deutlich – einfache kausale Wirkungsmodelle nicht aus. Zu vielschichtig und zu verquickt miteinander sind die Determinanten des Musikerlebens und des musi-

kalischen Ausdrucks. Ein wissenschaftsanalytischer Seitenblick auf Theorien und Theoriensysteme anderer, renommierter wissenschaftlicher Disziplinen (Beisp. Biologie) läßt auf die Möglichkeit hoffen, das komplexe Netzwerk von direkten und indirekten Variablen vielleicht durch systemtheoretische Modelle mit einigem Erfolg erfassen und darstellen zu können.

Insgesamt muß der in diesem Band angestellte Versuch, methodische und inhaltliche Fragen problembewußt anzureißen, ihre Bandbreite wenigstens fallweise auch auszuleuchten, als gelungen bezeichnet werden. Besonders positiv fällt dem Rezensenten auf, daß die wissenschaftliche Musikpädagogik in der Bundesrepublik Deutschland in überwiegendem Maße mit systematischen, empirisch fundierten Forschungsstrategien arbeitet. Die Tage schöngeistiger Schwätzer scheinen auch in dieser Disziplin gezählt. (September 1983) Alois Mauerhofer

*EKKEHARD JOST: Sozialgeschichte des Jazz in den USA. Frankfurt a. M.: Fischer (1982). 266 S., Abb.*

Mit dem Titel *Sozialgeschichte des Jazz in den USA* – ohne jeden einschränkenden Untertitel – wird ein Anspruch proklamiert, der ebenso von Selbstbewußtsein zeugt wie die in eine Verlagsnotiz gekleidete Kennzeichnung des Buches als der „ersten Sozialgeschichte des Jazz“. Tatsächlich ist dies die erste, und ihren Anspruch löst sie auch ein: faktenreich, zuverlässig, konsequent, geschieht.

Wurden bislang zahlreiche Einzeluntersuchungen zu einer solchen Sozialgeschichte angestellt, so sind deren Materialien und Ergebnisse nun erstmals weitgehend ausgeschöpft worden. Schon darin liegt ein Verdienst, zumal der Gegenstand oft genug den Enthusiasten überlassen war, die ihre methodisch anfälligen Arbeiten an nicht immer zugänglichen Orten vorgelegt haben. Zeigt das Buch also über weite Strecken die Züge eines Kompilats, so ist es gleichwohl mehr als das. Jost selbst hat nämlich nicht unerheblich dazu beigetragen, die Sozialgeschichte des Jazz – insbesondere die seit den 60er Jahren – zu erforschen.

(Parallel veröffentlicht er die Auswertung von Befragungen US-amerikanischer Musiker; vgl.

*Jazzmusiker. Materialien zur Soziologie der afro-amerikanischen Musik*, Frankfurt a. M. etc. 1982. In seine *Sozialgeschichte* eingearbeitet hat er Untersuchungen über die „Fusion Music“, die erstmals als Kongreßbeitrag 1977 vorgestellt wurden; vgl. *Jazzforschung* IX/1977, Graz 1978, S. 9ff. NB: Als „Appetitanreger“ sind 1982 vorab die Einleitung und das Kapitel über den frühen Jazz in Chicago im *Jazz Podium* publiziert worden.)

Der Verfasser folgt in seiner Disposition einem üblichen Raster. Er kennzeichnet dabei die prä-modernen Phasen topographisch-regional und die neueren stilistisch: New Orleans, Chicago, New York, Bebop, Cool Jazz / Westcoast Jazz, Hardbop / Funk / Soul, Free Jazz, Fusion Music / Bebop Revival. Ein deutliches, aber keineswegs verzerrendes Übergewicht haben die letzten vier Jahrzehnte, denn die modernen Strömungen beanspruchen mehr als zwei Drittel im Gesamtkonzept.

(Drapierend, ja ein wenig angestrengt wirkt das einleitende Grundsatzkapitel, das sich mit Marx und Weber, mit der Geschichte als Subjekt und Objekt, mit dem Ineinander von historischer, sozialer und ästhetischer Dimension, mit Konstitutionsbedingungen, Widerspiegelungsverhältnissen und gesellschaftlichen Funktionen des Jazz beschäftigt, und dies auf sieben Seiten .)

Dennoch und ohne Abstriche – die Leistung des Verfassers ist nicht hoch genug zu bewerten: angesichts des Zwilichts, in das das Phänomen Jazz immer getaucht war (Folklore versus Trivialmusik versus Kunst); angesichts der heiklen Schichtung der amerikanischen Gesellschaft gerade unter ethnischen Vorzeichen; angesichts der traditionellen wissenschaftlichen Verweigerung gegenüber Bastardphänomenen; angesichts des Versuchs, auch die unmittelbare Gegenwart noch einzubeziehen.

Dabei ist vieles nicht eigentlich neu (etwa der Inhalt des Kapitels, das plakativ mit „New Orleans“ überschrieben ist). Doch stellt es Mutmaßungen auf solide Fundamente (so im „Bebop“-Kapitel) oder setzt aufgrund der detaillierten Kenntnis des Faktenmaterials deutlich verändernde Akzente (beispielsweise bei der Musik der Weißen im Kapitel „Chicago“). Überraschende Einblicke liefert es auch in so problematische Themenbereiche wie Drogenkonsum („Bebop“) oder Filmindustrie („Westcoast

Jazz“). Nichts weniger als bravourös aber ist der breite sozialanalytische Aufweis stilistischer Veränderungen (insbesondere für den neueren Jazz).

(Angesichts solcher Aktiva wirkt die Formulierung von peripheren Passiva sicherlich links: von Wünschen nach Klärung der Voraussetzungen des Mainstream, also einer stilistisch konturenlosen, „zeitlosen“ Musik, und nach stärkerer Berücksichtigung der sozialen und musikalischen Konsequenzen, die die Existenz der Schallplatte nach sich gezogen hat.)

Die glänzend geschriebene, Journalismen keineswegs scheuende Darstellung wird dem Buch einen breiten Leserkreis erschließen; er ist ihm im Interesse der Sache zu wünschen. Mit seinen sozialgeschichtlichen Fakten und Analysen liefert Jost die notwendige Ergänzung zu den Grundlagenarbeiten, die Alfons M. Dauer seit den 50er Jahren angestellt hat. Hatten jene eine fundierte Jazzforschung überhaupt erst möglich gemacht, so besitzt diese Arbeit ihrerseits innovativen Charakter, mit einer Vielfalt von Anregungen für die Erforschung auch anderer Gegenstandsbe-

(März 1983)

Jürgen Hunkemöller

*Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen. Hrsg. vom Deutschen Volksliedarchiv. Siebenter Teil. Hrsg. von Jürgen DITTMAR und Otto HOLZAPFEL. Freiburg i. Br.. Verlag des Deutschen Volksliedarchivs 1982. 230 S.*

Das seit 1935 vom Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg betriebene Unternehmen, die *Deutschen Volkslieder mit ihren Melodien* in einem vielbändigen Corpus zu publizieren, ist nunmehr bis zum siebenten Teil der Balladen-Edition gediehen. Der sechste Teil konnte 1976 vorgelegt werden. Angesichts dieser Bilanz ist der im Vorwort in Aussicht gestellte „Wandel in der Editionspraxis“ längst überfällig und sollte beschleunigt der weiteren Planung zugrunde gelegt werden, da offensichtlich das bisherige Verfahren nicht in absehbarer Zeit zielführend sein kann. Wer hat schon bislang für eine Gesamtplanung angegeben, wieviele Liebeslieder, Trinklieder oder zeitgeschichtlich-politische Lieder dieses „Werk“ enthalten soll bzw. müßte, um wenigstens dem Anspruch einer Repräsentativausgabe genügen zu können?

Unter den vielen Gründen, die eine Revision erforderlich machen, ist gewiß auch derjenige anzuführen, daß eine Straffung der kommentierenden Texte nicht nur der Kosten wegen, sondern auch des Inhalts halber geboten erscheint. Die philologisch exakte Zugänglichmachung möglichst vieler Balladenfassungen und dazu gehörender Materialien wird vom Benutzer mehr gesucht als häufig nichtssagende „Melodiekommentare“ beispielsweise, welche die dafür zuständigen Herausgeber ohne ein die Gattung zumindest übergreifendes Konzept zu jeder Nummer sich abzugeben bemühen. Beispielsweise ist die Kommentierung zu Nr. 153 *Verlorene Schlafdecke* gänzlich belanglos. Bemerkungen wie „schlichter Stil“ oder „zerfahrenes Melos“, oder „relativ modern“ sind weder erhellend, noch weiterführend, noch sachlich richtig. Ähnlich dürftig ist der Melodiekommentar zur Nr. 142 *Vater und Tochter*. Wie kann eine Melodie ein „Einzelgänger“ (Nr. 148) sein, wie kann Heinrich Isaac um 1500 „volkstümliche Vorlagen“ (Nr. 149) benutzt haben u. a.? Man sollte sich entscheiden, ob es sinnvoll ist, jede dieser Balladen in der Vereinzelung zu betrachten, ob man Melodiegeschichte oder Variantenbildung in einem systematischen Zusammenhang abhandeln will, wobei stets die unzureichende Quellenlage, das weitgehende Fehlen von protokollgetreuen Notaten all diese Vorhaben beeinträchtigen muß.

Positiv fällt an diesem Teilband auf, daß erstmals auch die Ikonographie einbezogen wird und daß so gewichtige Balladen wie *Winterrosen*, *Graserin und Reiter* oder *Verschlafener Jäger* mit ihren zahlreichen Belegen auch in fremdsprachlicher Überlieferung vorgelegt und klassifiziert werden. Möge es den Herausgebern gelingen, wenigstens den Abdruck des Balladenbestandes beschleunigt und gestrafft zum Abschluß zu bringen, damit für Forschung und Lehre mindestens eine Liedgattung baldigst überschaubar vermittelt wird. Eine umfassende, alle Teilmomente systematisch ausleuchtende Studie über die Melodik zu den Balladen könnte wissenschaftlich brauchbar mehr erbringen, als diese nummernhaft unzusammenhängende Folge von Einzelbeschreibungen.

(Juni 1983)

Walter Salmen

*JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke Band 8: Bearbeitungen fremder Werke. Hrsg. von Karl HELLER. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1979. VIII, 85 S., 3 Faks.*

*JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke Band 8: Bearbeitungen fremder Werke. Kritischer Bericht von Karl HELLER. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1980. 130 S., Notenbeisp.*

Die Ausgabe bringt im ersten Teil Bachs fünf Übertragungen von Konzerten Vivaldis und des Prinzen Johann Ernst, im zweiten Teil die Triosätze BWV 585–587, für die Bachs Bearbeiterrolle aber in unterschiedlichem Grade ungewiß ist. Die Stücke finden sich (mit Ausnahme des fälschlich Wilhelm Friedemann Bach zugeschriebenen Konzerts BWV 596) bereits in alter Bach-Ausgabe wie in den Peters-Bänden VIII und IX, sind von daher weitbekannt und weichen im Notentext nur in solchen Details ab, die das Vorurteil nähren können, belanglos zu sein. Wer angesichts dessen, zumal bei dem Faktum, daß es sich um bloße Bearbeitungen – teilweise vielleicht nicht einmal von Bach selbst – handelt, auf marginalen Rang der Veröffentlichung schließt, muß im Blick auf den wissenschaftlichen Ertrag, den der Kritische Bericht bietet, seine Meinung revidieren. Hier findet sich nicht nur eine äußerst sorgfältige Erörterung von Quellenlage, Forschungsgeschichte und Textkonstitution, sondern in alledem zugleich ein Exemplum dafür, wie unerlässlich musikphilologische Kleinarbeit für den Zuwachs historischer Erkenntnis ist, da auch von vermeintlichen Bagatellresultaten her Licht auf wesentlichere Fragen fallen kann.

Dies geschieht im vorliegenden Fall besonders durch den Abdruck zweier bislang unveröffentlichter Vergleichs- bzw. Vorlagequellen für Bachs Bearbeitungen: der beiden (in Vivaldis Autograph und Druck fehlenden) Kadenzen zu Vivaldis Concerto *Grosso Mogul* (RV 208) aus der Handschrift Schwerin und des Concerto *Gdur* von Prinz Johann Ernst, wodurch ein wesentlich klareres Bild von Umfang und Art der Bachschen Eingriffe im Zuge seiner Transkriptionen BWV 594 und 592 möglich ist als anhand der Notizen in der bisherigen Literatur. Doch auch andere Ergebnisse besitzen durchaus breiteres Interesse: so die zwingende Folgerung (Krit. Ber. S. 17, 27f., 36, 50), daß Bach an seinen Konzertbearbeitungen spätere Korrekturen vor-

nahm, somit kaum weniger feilte als an eigenen Kompositionen, ferner die Hinweise auf eine virtuos-konzertante Zweckbestimmung der Concerti in Weimar (S. 15), nicht zuletzt die Indizien dafür, daß Krebs wohl unabhängig von Bachs BWV 585 das *c*-moll-Trio von Fasch übertrug, was die Vermutung, in Bachs Kreise seien Transkriptionen auch als „Unterrichtsaufgabe“ entstanden, bestärkt (vgl. S. 83–85).

Gewiß vermögen Edition und Kritischer Bericht, so gründlich sie zweifellos erarbeitet wurden, nicht alle Fragen um die acht Übertragungen zu beantworten. Dies schmälert die Leistung des Herausgebers ebenso wenig wie die Erfahrung, daß seinen editorischen Entscheidungen in Einzelfällen andere Lösungen entgegengestellt werden können. Wann z. B. in BWV 587 ein Rückgriff auf Couperins Druck (Quelle D) dem Text der handschriftlichen Transkription (A) vorzuziehen sei, läßt sich kaum definitiv klären, weshalb man auch in T 58 (wie 34, 52, 56, 59) nach D lesen mag (vgl. Edition S. 83, Krit. Ber S. 97). Auch kann man bezweifeln, daß in BWV 594, 2. Satz, T 21 die Konjektur der alten Bach-Ausgabe erforderlich ist, zumal auch Quelle B dagegensteht (Edition S. 43, Krit. Ber S. 56). Das an sich verständliche Verfahren, bei BWV 585 die Varianten aus Krebs-Druck (D) und Fasch-Handschrift (I) nur in Sonderfällen anzugeben, läßt im Dunkeln, wie die (zwangsläufig abweichenden) Oberstimmen der Vorlage in Satz 2, T 49 verliefen (Edition S. 77, Krit. Ber S. 83). Gegenüber den Quellen ergänzte Pausen durch Kleindruck kenntlich zu machen, erscheint überaus korrekt, wird aber durch die (vernünftige) Entscheidung, nur textkritisch belangvolle Abweichungen zu verzeichnen, relativiert; denn einer „Vereinheitlichung“ (Krit. Ber S. 11) dürften, wo mehrere Handschriften für die Edition herangezogen wurden (BWV 594, 592), die Kleindruckpausen ebenso unterliegen wie beispielsweise die in BWV 594, Satz 1, T 26f (Edition S. 31) im Gegensatz zum Faksimile (S. VIII, nach Quelle A) im Normaldruck zweistimmig ausgeführten Pausen der rechten Hand. (Oktober 1984) Klaus-Jürgen Sachs

*Zyklische Werke I*, hrsg. von Imre SÜLYOK und Imre MEZŐ. Kassel–Basel–London: Bärenreiter / Budapest: Editio Musica 1981. XX, 182 S., Band 15 und 16. *Klavier-Versionen eigener Werke I und II*, hrsg. von Imre SÜLYOK und Imre MEZŐ. Kassel–Basel–London. Bärenreiter / Budapest Editio Musica 1982. XVIII, 183 bzw. XVI, 194 S.

Der neunte Band der Serie I der Neuen Liszt-Ausgabe (NLA) beginnt mit einem Jugendwerk Liszts, den *Huit variations* von 1824. Es schließen sich die zehn Jahre später entstandenen *Apparitions* an. Der Unterschied könnte kaum krasser ausfallen. Die *variations* sind noch ganz dem brillanten Stil eines Carl Czerny etwa verpflichtet, die erste Nummer der *Apparitions* hingegen läßt sich mit nichts vergleichen. Formoriginell (was als Formlosigkeit verkannt wurde, R. Schumann: „bis zur Blasiertheit indifferent“, *NZfM* XI, 1839. S. 122), weil einmalig in Bezug auf Zeitvariabilität (es gibt keine Taktschwerpunkte, die Phrasierungen zwischen ‚linker‘ und ‚rechter Hand‘ sind asynchron, Triolen, Quartolen, Quintolen, auch synkopische Bildungen sind häufig, ebenso vorgeschriebene Temposchwankungen, die später so typischen Zweitakt- oder Viertaktgruppenwiederholungen fehlen völlig), bildet die erste *Apparition* ein einzigartiges Dokument einer kompositorisch revolutionären Phase Liszts, die – seit 1830 konsequent entwickelt – um 1834/35 ihren Höhepunkt hat, jedoch unter dem Eindruck einer vernichtenden zeitgenössischen Kritik, sicherlich auch unter dem Eindruck der sich auswirkenden politischen Restauration, rasch zusammenbricht (*Apparition* Nr 2 und 3 zeugen bereits davon).

Leider ist jene Phase Liszts noch allzu unbekannt, und so nimmt es nicht wunder, wenn das wichtigste Stück aus dieser Zeit sich lediglich im Anhang dieses Bandes befindet. Es ist die Komposition *Harmonies poétiques et religieuses* in der Erstfassung, ein Einzelstück, das (vermutlich) schon 1832 konzipiert und 1835 publiziert wurde. Dieses Stück – von Liszt später verworfen und deshalb lange unbeachtet – ist, genau wie *Apparitions* Nr 1, singular in der Zeitgestaltung („senza tempo“,  $\frac{10}{4}$ -,  $\frac{7}{4}$ -Takte etc.). Darüber hinaus ist es das erste Werk Liszts, in dem von einem kompositorischen Kern, einer Keimzelle, aus gedacht wurde. Und es ist auch die erste (fertige) Komposition nach einer Textvorlage. Selbst der für Liszt später nicht untypische Programmwechsel ist hier

FRANZ LISZT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Werke für Klavier zu zwei Händen. Zusammengestellt von Zoltán GÁRDONYI und Istvan SZELÉNYI. Band 9: Verschiedene*

vorgegeben. Die Herausgeber scheinen allerdings noch nicht zu wissen, daß ursprünglich, statt des Textes von Lamartine, ein Schiller-Text Geburtshilfe geleistet hat. Ein Blick in das im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv befindliche Skizzenbuch Ms. N 6 hätte genügt, doch fehlt ausgerechnet diese wichtige Quelle in den Critical Notes.

Neben diesen beiden so exponierten Stücken, bietet der neunte Band die bekannte und endgültige Fassung der *Harmonies poétiques et religieuses* von 1852 (eine Sammlung von zehn Stücken, worin das gleichnamige frühe Einzelstück nach einer unglücklichen Umarbeitung als *Pensée des morts* mitaufgenommen wurde), den Zyklus *Consolations* (1850) und die zwei *Balladen* von 1848 bzw. 1853. Auch an Erstveröffentlichungen mangelt es nicht. Als eine Entdeckung erweisen sich dabei zwei bisher unbekannte Kompositionen nach Texten von Lamartine, ausgegraben aus Skizzen des Weimarer Goethe- und Schiller-Archivs. Es ist eine *Hymne de la Nuit*, zauberhaft in der Harmonik und fast von Chopin'scher Leichtigkeit (der Schluß erinnert an dessen op. 10, Nr. 11 Müßte es in T. 101 nicht *eis* heißen?), und eine *Hymne du Matin* von kaum minderer Qualität (gegen Schluß dünnt sich der Satz gelegentlich aus. Sollten die Skizzen doch nicht vollkommen sein?). Beide Stücke wurden von den Herausgebern auf 1847 datiert. Unbekannt bisher blieben auch eine im Anhang mitgeteilte (einfache) Erstfassung der *Invocation* (= das erste Stück der *Harmonies poétiques et religieuses* von 1852) und das Fragment einer *Litanie de Marie*, welches als Faksimile und unkommentiert wiedergegeben ist (auffallend wegen der Symbolik das Spiel mit gekreuzten Händen). Das Datierungsgeheimnis des am Schluß wiedergegebenen *Klavierstück As-dur* Nr. 2, dessen Thema erwiesenermaßen in der ersten *Ballade* vorkommt, läßt sich zumindest ein Stückchen lüften: in vereinfachter Form taucht die Anfangsmelodie bereits in der ersten Nummer der (später von Liszt zurückgezogenen) *Fleurs mélodiques des Alpes* von 1835/36 auf (s. *NLA* I, 6, S. 88, T. 13–20) – und stammt vermutlich gar nicht von Liszt selbst.

In den Bänden 15 und 16 der Serie I der *NLA* finden sich ausschließlich Bearbeitungen eigener Werke. Glücklicherweise kommt dies nun auch im Titel zum Ausdruck, was das Ergebnis konstruktiver Kritik sein dürfte, denn noch im zuletzt

erschienenen Band (10) könnte beispielsweise die Klavierversion von *Via crucis* als eine Originalkomposition für Klavier angesehen werden. Warum aber – wenn schon im Untertitel von *Klavier-Versionen eigener Werke* die Rede ist – erscheinen beide Bände noch in der Serie I und nicht bereits unter II (= *Transkriptionen und Bearbeitungen für Klavier zu 2 Händen*)? Der Terminus Transkription wurde von Liszt hauptsächlich im Blick auf Liedübertragungen eingeführt. Das Gros der in Band 15 mitgeteilten Werke bilden eben solche Liedübertragungen (z. B. *Il m'aimait tant!*, *Das Buch der Lieder*, *Notturmo* 1–3 u. a.)!

Band 16 beinhaltet hauptsächlich Klavierübertragungen von Orchesterstücken, z. B. Sätze aus der *Ungarischen Krönungsmesse*, der *Legende der heiligen Elisabeth* oder aus *Christus*, verschiedene Märsche u. a. Meistens gehen die Übertragungen nicht über die Bedeutung eines gut gemachten Klavierauszugs hinaus (z. B. der *Gretchen-Satz* aus der *Faust-Symphonie*, wo lediglich in der Schlußpartie 12 Takte fehlen). Von eigenem Reiz allerdings ist die Klavierfassung des *Totentanz*. Sollte sich die Werkstruktur nicht grundlegend ändern (Klavier und Orchester!), so mußte die Transformation vom Orchester- in den Klavierklang vorgenommen werden unter Beibehaltung eines Abstands zum ‚reinen‘ Klavierklang. Liszts Lösung ist überzeugend. Die einzige bedeutende Erstveröffentlichung innerhalb beider Bände ist in Band 15 zu finden. Es ist eine Übertragung des vor 1848 entstandenen Stücks *Arbeiter-Chor* (für Männerchor, Baßsolo und Klavier), mit dem Titel *Marche héroïque pour piano*. Die beabsichtigte Drucklegung des Originals (und wohl auch der Bearbeitung) wurde zurückgehalten aufgrund der politischen Ereignisse von 1848 (von den Herausgebern wird eine diesbezügliche Bemerkung Liszts mitgeteilt).

Wie immer bei der *NLA* ist der Druck übersichtlich und gut lesbar. Der wissenschaftliche Apparat wird von Band zu Band ausführlicher (man vergleiche die ersten Bände mit Band 15 und 16!). Zu den von Anfang an miteinbezogenen Vortragsangaben Liszts nach dem „Liszt-Pädagogium“ Lina Ramanns (*Klavier-Kompositionen Liszt's, nebst noch unedirten Veränderungen, Zusätzen und Kadenzen, nach des Meisters Lehren pädagogisch glossiert*, von L. Ramann, Leipzig 1901) kamen seit 1978 (mit Band 12 der Serie I) weitere sporadische Angaben nach den

Tagebuchaufzeichnungen August Göllerichs hinzu (Wilhelm Jerger, *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, Regensburg 1975).

(Dezember 1983)

Dieter Torkewitz

## Diskussion

*Albert Schweitzers nachgelassene Manuskripte über die Verzierungen bei Johann Sebastian Bach. Mit einer Einführung in die geplante Revision seines Buches über Johann Sebastian Bach und mit einem Anhang hrsg. von Erwin R. Jacobi. Ergänzendes Vorwort von Bernhard Billeter Leipzig VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag 1984. (Bach-Studien 8.)*

Wer Erwin R. Jacobis äußerst genaue Arbeitsweise kennt, wird sich über den endlich erschienenen Band wundern. Der Verlagsvertrag dazu wurde 1971 abgeschlossen, Jacobis Vorwort, Einführung und Anhang lag 1974 vor. Leider verhinderten seine Krankheit und sein Tod am 27. Februar 1979 die Redaktion der nachgelassenen Texte Schweitzers. Mittlerweile hatte der Leipziger Verlag unter neuer Leitung das Interesse an der Publikation verloren. Ohne Sicherheit einer Veröffentlichung stellte ich die Arbeit bis März 1980 fertig. Dann bedurfte es jahrelanger Interventionen und eines mir aufgenötigten Honorarverzichts. Endlich im Mai 1984 kam die Schreibmaschinenabschrift (der Band ist als Manuskript ohne Zeilenausgleich gedruckt) mit unglaublich vielen Fehlern und ohne Notenbeispiele. Mein Begehren, eine zweite Korrektur mit den Notenbeispielen zu lesen, blieb unbeantwortet. Resultat: drei falsche Seitenverweise, ein fehlender; 11 falsche Notenbeispiele, zwei stehen auf dem Kopf, tr für Triller zum Teil in Normalbuchstaben, zum Teil in Spezialtype, fehlende Einrückung, falsche Textplatzierung bei Notenbeispielen, 13 fehlende oder falsche Satzzeichen bei Notenbeispielen. Das Faksimile von Bachs Verzierungstabelle im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach fehlt kurzerhand sowie die darauf folgende Überschrift „Die 13 Beispiele . . . in gewöhnlicher Wiedergabe“. Daß die Notenbeispiele zum Teil nicht neu gesetzt, sondern einfach aus Schweitzers Ausgabe der Orgelwerke Bachs im Verlag Schirmer kopiert wurden, stört weniger wegen gelegentlicher „and“ und

„or“ als wegen sinnstörender Unterschiede zwischen Schweitzers deutschsprachigem Entwurf und dem englischen Druck. Nach Jacobis Vorstellung wären alle Briefzitate kursiv gedruckt worden. Durch den Wegfall von Kursivtypen wäre es notwendig geworden, Zitate anderweitig zu kennzeichnen. Das von ihm noch vorbereitete Personenregister wurde ohne Mitteilung an mich gestrichen. Daß der Aussichtspunkt „Drei Ähren“ bei Colmar mit 8000 Meter fast den Mount Everest übertrifft, nimmt man schmunzelnd zur Kenntnis. Im übrigen sprechen die traurigen Fakten für sich.

Bernhard Billeter

## Eingegangene Schriften

American Music Studies. A Classified Bibliography of Master's Theses. Hrsg. von James R. HEINTZE. Detroit Information Coordinators, Inc. 1984. 312 S. (Bibliographies in American Music. Number Eight )

Ars Iocundissima. Festschrift für Kurt Dorf Müller zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Horst LEUCHTMANN und Robert MÜNSTER. Tutzing. Hans Schneider Verlag 1984. VIII, 406 S.

B-A-C-H Fugen der Familie Bach für Orgel und andere Tasteninstrumente. Hrsg. von Traugott FEDTKE. Frankfurt, New York, London C. F. Peters (1984). 28 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH Orgelwerke. Band I Sechs Sonaten, Passacaglia, Pastorella. Hrsg. von Klaus SCHUBERT Frankfurt. Edition Peters (1982). 128 S.

Beiträge zur Volksmusik in Oberösterreich II Bearbeitet und hrsg. von Walter DEUTSCH und Rudolf PIETSCH Wien Verlag A. Schendl (1984). 212 S., 127 Notenbeisp., 24 Abb. (Schriften zur Volksmusik. Band 8.)

JOHANNES BRAHMS. Sinfonie Nr. 2 D-Dur, op. 73. Taschenpartitur mit Erläuterung. Einführung und Analyse von Constantin FLOROS. Originalausgabe. München Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz. Musikverlag B. Schott's Söhne (1984).

CONSTANTIN BRĂILOIU Problems of Ethnomusicology Edited and Translated by A. L. LLOYD. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney Cambridge University Press (1984). 299 S., Notenbeisp.

ANTON BRUCKNER Adagio du Quintet en Fa Majeur (1879). Version pour orchestre à cordes par Antonio de ALMEIDA. Paris. Editions Mario Bois (1982).

Catalogue thématique des sources du grand motet français (1663–1792). Centre d'Etudes de la Musique Française aux XVIIIe et XIXe Siècles, Université de Paris-Sorbonne, Bibliothèque Nationale. Rédigé sous la direction de Jean R. MONGREDIEN. München–New York–London–Paris: K. G. Saur 1984. 234 S.

DAN FOG Musikhandel og Nodetryk i Danmark efter 1750. I: Musikhandel 1750–1854. Musikforlag, Nodehandel, Lejebiblioteker. Kopenhagen. Dan Fog Musikforlag 1984. 507 S.

DAN FOG Musikhandel og Nodetryk i Danmark efter 1750. II Nodetryk efter 1750. Historie, Trykteknik, Datering. Kopenhagen: Dan Fog Musikforlag 1984. 224 S.

THOMAS DELIO: Circumscribing the Open Universe. Lanham–New York–London: University Press of America (1984). 105 S.

Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel. Katalog der Filmsammlung. Zusammengestellt und bearbeitet von Jürgen KINDERMANN Band III/Nr. 6 Register Kassel–Basel–London. Bärenreiter 1984. S. 219–258.

KLAUS-DIETER DOBAT: Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E. T. A. Hoffmanns für sein literarisches Werk. Tübingen. Max Niemeyer Verlag 1984. 309 S. (Studien zur Deutschen Literatur Band 77.)

HANS HEINRICH EGGBRECHT: Heinrich Schütz. Musicus poeticus. Verbesserte und erweiterte Neuausgabe. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1984). 145 S., Notenbeisp. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 92.)

THOMAS EMMERIG: Joseph Riepel (1709–1782). Hofkapellmeister des Fürsten von Thurn und Taxis. Biographie, Thematisches Werkverzeichnis, Schriftenverzeichnis. Kallmünz: Verlag Michael Lassleben 1984. 177 S., Notenbeisp., 25 Abb. (Thurn und Taxis-Studien. 14. Band.)

REINHARD ERMEN: Franz Schreker (1878–1934) zum 50. Todestag. Aachen: Rimbaud Presse (1984). 179 S., Notenbeisp.

KURT EGGER. Ethnomusikologie und Wissenschaftsklassifikation. Wien–Köln–Graz: Böhlau 1984. 91 S.

FRANÇOIS FLEUROT: Le Hautbois dans la Musique Française 1650–1800. Paris: Picard (1984). 206 S., Notenbeisp., Abb.

HILDEGARD FROEHLICH-RAINBOW: Systematische Beobachtung als Methode musikpädagogischer Unterrichtsforschung. Eine Darstellung anhand amerikanischer Materialien. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1984). 236 S.

JAMES J. FULD: The Book of World-Famous Libretti. The Musical Theater from 1598 to today. New York: Pendragon Press (1984). XXXVIII, 365 S.

Alberto Ginastera. Hrsg. von Friedrich SPANGEMACHER. Bonn: Boosey & Hawkes (1984). 122 S., Notenbeisp., Abb. (Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien 4.)

Gitarre-Bibliographie. Internationales Verzeichnis der theoretischen Literatur zur klassischen Gitarre von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. von Werner SCHWARZ unter Mitarbeit von Monika HARINGER. München–New York–London–Paris: K. G. Saur 1984. 257 S.

Göttinger Händel-Beiträge im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg. von Hans Joachim MARX. Band I. Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag 1984. 220 S., Notenbeisp.

Greek Musical Writings. Volume I. The Musician and his Art. Edited by Andrew BARKER. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1984). 332 S., Abb.

Das große Buch der Musik. Hrsg. von Keith SPENCE und Giles SWAYNE. Freiburg–Basel–Wien: Herder (1984). 384 S., 270 Abb., zahlreiche Notenbeisp.

WALTER HAASS: Studien zu den „L'homme armé“-Messen des 15. und 16. Jahrhunderts. Regensburg: Gustav Bosse Verlag (1984). 178 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 136.)

JOSEPH HAYDN: Sinfonie Nr. 104 D-dur. Taschenpartitur. Einführung und Analyse von Hubert UNVERRICHT. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1984). 133 S.

FERDINAND HIRSCH: Das große Wörterbuch der Musik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1984). 544 S.

MANFRED HUSS: Joseph Haydn. Klassiker zwischen Barock und Biedermeier Eisenstadt: edition roetzer 1984. 408 S., zahlreiche Abb. (Mosaik Burgensland. Kulturgeschichtliche Sachbuchreihe.)

International Review of the Aesthetics and Sociology of Music Vol. 15, No. 1, June 1984. Institute of Musicology, Zagreb Academy of Music. Zagreb: RO Informator – OOUR Tiskara „Zagreb“ 1984. 87 S.

DAVID JOHNSON: Scottish Fiddle Music in the 18th Century. A music Collection and historical study. Edinburgh: John Donald Publishers Ltd. (1984). 257 S.

WOLF KALIPP: Die westfälische Orgelbauerfamilie Vorenweg-Kersting (1784–1879). Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1984. 261 S. (Veröffentlichungen der orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Nr. 12.)

WULF KONOLD: Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag (1984). 375 S., Notenbeisp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

MARILOU KRATZENSTEIN/JERALD HAMILTON: Four Centuries of Organ Music. From the Robertsbridge Codex through the Baroque Era. An Annotated Discography. Detroit. Information Coordinators 1984. 300 S. (Detroit Studies in Music Bibliography Number Fifty-One.)

LUTZ LESLE: Der Musikkritiker – Gutachter oder Animateur? Aspekte einer publikumspädagogischen Handlungstheorie der Musikpublizistik. Hamburg. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1984. 701 S. (Beiträge zur Systematischen Musikwissenschaft Band 7.)

ANDREAS LIESS: Orff Idee und Werk. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne 2. Aufl. (1984). 207 S., Abb., Notenbeisp.

EKARD LIND: Die Haltung des Gitarristen. München-Salzburg. Musikverlag Emil Katzschichler 1984. 62 S., 56 Abb. (Schriften der Hochschule „Mozarteum“ Salzburg. Heft 8.)

MARK LINDLEY: Lutes, viols and temperaments. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1984). 134 S., Abb., Notenbeisp.

FRANZ LISZT: Malediction. Réduction pour deux pianos. Établie pour la première fois par SETRAK. Paris. Éditions Mario Bois (1982). 34 S.

STEPHEN LLOYD H. Balfour Gardiner. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1984). 272 S., Abb., Notenbeisp.

D. MAZZOCCHI: Musiche Sacre e Morali. Sonetti e arie di più parti a voce sola. Hrsg. von Roger BLANCHARD. Paris. Bureau de Musique Mario Bois (1976). 53 S. (Airs et Cantates Baroques. Volume 3.)

OSCAR MISCHIATI: Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740. Brescia: Centro di Studi Musicali „Luca Marenzio“ presso la Civica Biblioteca Queriniana di Brescia 1984. 205 S.

Musica Asiatica 4. Edited by Laurence PICKEN. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1984). 270 S., Notenbeisp., Abb.

Musicaologica Austriaca. Band 4. Hrsg. im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft von Josef-Horst LEDERER. Föhrenau. E. Stiglismayr 1984. 156 S., Abb., Notenbeisp.

Musik – zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten. Ausgewählt und kommentiert

von Carl DAHLHAUS und Michael ZIMMERMANN. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel-Basel-London. Bärenreiter-Verlag (1984). 469 S.

Muzikoloski zbornik. Musicological Annual vol. XIX/1983. Ljubljana. Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete (1984). 97 S.

MARCO DE NATALE: L'analisti musicale: Modello o occasione? Saggio su R. Schumann. Napoli. Morano Editore (1981). 158, (2) S.

MANUEL BLASCO DE NEBRA: 6 Pastorelas y 12 Sonatas para Fuerte Piano. MS 2998 Arxiu de Montserrat. Ed. by Bengt JOHNSON. Danmark: Edition Egtved 1984. XI, 116 S.

HANS OESCH: Außereuropäische Musik (Teil 1). Laaber: Laaber-Verlag (1984). 367 S., zahlreiche Abb. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 8.)

Organ Literature: A Comprehensive Survey. Volume I. Historical Survey, Volume II: Biographical Catalog. Hrsg. von Corliss R. ARNOLD. Second Edition Metuchen, N.J.-London: The Scarecrow Press, Inc. 1984. Vol. I: 320 S. Vol. II 620 S.

GIORGIO PESTELLI: The Age of Mozart and Beethoven. Translated by Eric CROSS. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1984). X, 323 S.

HANS PFITZNER: Sämtliche Lieder mit Klavierbegleitung. Mit Anhang: Frühe Lieder und Fragmente. Band II. Hrsg. von Hans RECTANUS. Mainz-London-New York-Tokyo: B. Schott's Söhne 1983. 287 S.

EBERHARD PREUSSNER: Paul Hindemith, ein Lebensbild. Innsbruck: Edition Helbling (1984). 64 S.

Principles of the Harpsichord by Monsieur de Saint Lambert. Translated and Edited by Rebecca HARRIS-WARRICK. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1984). 138 S., Notenbeisp. (Cambridge Musical Texts and Monographs.)

Problems & Solutions. Occasional Essays in Musicology presented to Alice M. Moyle. Edited by Jamie C. KASSLER and Jill STUBINGTON. Sydney: Hale & Iremonger Pty Limited (1984). 413 S., Abb., Notenbeisp.

Proceedings of the Royal Musical Association. Volume 109 (1982-1983). Edited by David GREER. London: The Royal Musical Association (1984). 179 S.

GIACOMO PUCCINI: Madame Butterfly. Kompletter Text in italienischer Originalfassung mit deutscher Übersetzung zum vollen Verständnis des Werkes. Verfaßt und hrsg. von Kurt PAHLEN unter Mitarbeit von Rosemarie KÖNIG. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1984). 302 S., Abb., Notenbeisp. (Opern der Welt.)

GIACOMO PUCCINI *Tosca*. Kompletter Text in italienischer Originalfassung mit deutscher Übersetzung und Erläuterung zum vollen Verständnis des Werkes. Verfaßt und hrsg. von Kurt PAHLEN unter Mitarbeit von Rosemarie KÖNIG. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1984). 299 S., Abb., Notenbeisp. (Opern der Welt.)

REGULA PUSKÁS: Die Mittelalterlichen Mettenresponsorien der Klosterkirche Rheinau. Studien zum Antiphonar in Hs Zentralbibliothek Zürich Rh 28. Baden-Baden: Valentin Koerner 1984. 203 S. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 68.)

Religiöse Autoritäten und Musik. Ein Symposium mit Beiträgen von Walter Blankenburg, Helmut Hucke, Gido Kataoka, Mohammad Taghi Massoudieh, Amnon Shiloah, Dimitrije Stefanović hrsg. von Dorothea BAUMANN und Kurt von FISCHER. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1984. 136 S.

KLAUS PETER RICHTER *Orgelchoral und Ensemblesatz bei J. S. Bach*. Tutzing. Hans Schneider 1982. 262 S., Notenbeisp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 37.)

film abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XIII/1 (January–April 1979). New York: The City University of New York (1984). 136 S.

JOHN ROSSELLI *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*. Cambridge–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1984). VIII, 214 S., Abb.

FRANCO ROSSI *Le Opere Musicali della Fondazione „Querini-Stampalia“ die Venezia*. Torino: Edizioni di Torino 1984. XXVII, 279 S. (Cataloghi di Fondi Musicali Italiani. 2.)

BERND SCHERERS. Studien zur Orgelmusik der Schüler César Francks. Regensburg: Gustav Bosse Verlag (1984). 227 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 138.)

PETER SCHLEUNING *Geschichte der Musik in Deutschland. Das 18. Jahrhundert. Der Bürger erhebt sich*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (1984). 573 S.

FRANZ SCHUBERT: Drei Sinfonie-Fragmente D 615, D 708 A, D 936 A. Mit Beiheft: Umschrift der Fragment-Skizzen. Partitur und Kommentar von Peter GÜLKE. Frankfurt: Edition Peters (1982). 104 S.

ROBERT SCHUMANN *Der Korsar* Opernfragment. Erstdruck hrsg. von Joachim DRAHEIM. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1983). 20 S. (Breitkopf Studienpartitur PB 5092.)

ANGELIKA SIEGLIN: Instrumentalkompositionen der türkischen Kunstmusik in ihrer Beziehung zum Makam. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1984. Teil I: 214 S., Teil II: 89 S.

Six Cantates de L. ROSSI, G. CARISSIMI, A. CESTI, G. G. BASSANI, A. SCARLATTI, G. B. BONONCINI pour une voix et basso continuo. Hrsg. von Roger BLANCHARD. Paris: Bureau de Musique Mario Bois (1976). 52 S. (Airs et Cantates Baroques. Volume 2.)

WOLFGANG SUPPAN: Volksmusik im Bezirk Liezen. Trautenfels: Verein Schloß Trautenfels (1984). 72 S., Abb. (Kleine Schriften des Landschaftsmuseums Schloß Trautenfels am Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum. Heft 6.)

Bruno Stäblein. Musik und Geschichte im Mittelalter. Gesammelte Aufsätze. Hrsg. von Horst BRUNNER und Karlheinz SCHLAGER. Göppingen: Kümmerle Verlag 1984. 458 S., Notenbeisp. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Nr. 344.)

Jakob Stainer und seine Zeit. Tagungsbericht hrsg. von Walter SALMEN. Innsbruck: Edition Helbling (1984). 216 S. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 10.)

GIUSEPPE VERDI *La Traviata*. Kompletter Text in italienischer Originalfassung mit deutscher Übersetzung und Erläuterung zum vollen Verständnis des Werkes. Verfaßt und hrsg. von Kurt PAHLEN unter Mitarbeit von Rosemarie KÖNIG. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1984). 269 S., Abb.

VIVALDI *Six Cantates Profanes. Cantate Italiane a voce sola e basso continuo*. Hrsg. von Roger BLANCHARD. Paris: Bureau de Musique Mario Bois (1976). 45 S. (Airs et Cantates Baroques. Volume 1.)

MARTIN VOGEL: Nietzsche und Wagner. Ein deutsches Lesebuch. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH 1984. 404 S., Abb.

MARTIN VOGEL: Schönberg und die Folgen. Die Irrwege der Neuen Musik. Teil I. Schönberg. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1984. 552 S., Notenbeisp.

Unsere Wagner: Joseph Bueys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans Jürgen Syberberg. Essays hrsg. von Gabriele FÖRG. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag (1984). 206 S., Abb.

SILVIUS LEOPOLD WEISS: Sämtliche Werke für Laute, Band 1; Die Handschrift London, British Library Add. 30387, Faksimile der Tabulatur Teil I. Hrsg. von Douglas Alton SMITH i. A. der Musikgeschichtlichen Kommission e. V. Frankfurt: C. F. Peters (1983). XI, 78<sup>r</sup>.

HANNSDIETER WOHLFAHRTH: Johann Sebastian Bach. Eine Bildbiographie über Leben, Wirken und Ausstrahlung des Thomaskantors. Freiburg-Basel-Wien. Herder (1984). 116 S., 48 Farbtaf.

Professor Dr. Wolfgang Suppan, Graz, wurde am 24. Juni 1985 der Forschungspreis des Landes Steiermark 1984 für die Arbeiten *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik* und *Gottscheer Volkslieder* verliehen.

## Mitteilungen

Es verstarb:

am 25. April 1985 Professor Dr. Dr. Erich SCHUMANN, Homberg-Hülsa, im Alter von 87 Jahren.

Am 20. Mai 1985 starb im Alter von 85 Jahren Prof. Dr. Kurt Stephenson. Der gebürtige Hamburger kam nach Studien in Freiburg/Brsg., Frankfurt und Halle/S. 1939 an die Universität Bonn, konnte seine Lehrtätigkeit jedoch erst nach Ende des Krieges aufnehmen. Zeitlang war er der Hamburger Musikgeschichte verbunden von seiner Hallenser Dissertation, die Johann Schop zum Gegenstand hatte, über die Freiburger Habilitationsschrift zu Andreas Romberg bis in seine letzten Veröffentlichungen. Einen deutlichen Schwerpunkt darin bilden die Arbeiten über Johannes Brahms. Der Senat der Hansestadt verlieh ihm dafür 1973 die Brahms-Medaille; die Brahms-Gesellschaft ernannte ihn zu ihrem Ehrenmitglied. Seine späteren Publikationen galten vor allem dem studentischen Lied und der Geistesgeschichte der Einheitsbewegung des 19. Jahrhunderts. Mit dem Erreichen der Altersgrenze zog sich der Hanseat nach Haltung und Gesinnung wieder nach Hamburg zurück, trotz fortschreitender Erblindung bis über sein achtens Lebensjahrzehnt hinaus publizistisch tätig.

Wir gratulieren:

Professor Dr. Walter KOLNEDER, Karlsruhe, am 1. Juli 1985, zum 75. Geburtstag.

\*

Professor Dr. Dietrich Kämper hat einen Ruf auf die Professur für Historische Musikwissenschaft (C 4) an der Staatlichen Hochschule für Musik Rheinland – Abt. Köln – erhalten.

Am 14. Mai 1985 hielt Prof. Alberto Basso, Turin, am Deutschen Historischen Institut in Rom einen öffentlichen Vortrag über das Thema *Bach tra arte e scienza*.

\*

Am 26. Mai 1985 wurde in Stuttgart die Johann-Joseph-Abert-Gesellschaft gegründet. Sie hat sich die Aufgabe gestellt, das umfassende musikalische Erbe des Stuttgarter Hofkapellmeisters zu pflegen und seine Werke wieder der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Vorsitzender ist Professor Rolf Schmalor, Dornröschchenweg 16, 7000 Stuttgart 80. Frau Professor Dr. Anna Amalie Abert, Kiel, wurde zum ersten Ehrenmitglied der Gesellschaft ernannt.

Am 6. und 7. September 1985 fand zur Erinnerung an Laurence Feininger (1909-1976) unter Leitung von Nino Pirrotta ein Symposium zum Thema *Die Trientiner Codices* statt. Gleichzeitig wurde eine Ausstellung mit Handschriften und Drucken der Sammlung Feininger eröffnet, zu der ein Katalog mit Beiträgen von E. Lowinsky, A. Ziino, O. Mischianti, C. Ruini, S. Gmeinwieser u. a. erschienen ist.

Die Abteilung Musikpädagogik der Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Wien, veranstaltet vom 4. bis 7. November 1985 in Wien ein Symposium über das Thema *Massenmedien, Musikpolitik, Musikerziehung*. Auskünfte: Institut für Musiksoziologie und musikpädagogische Forschung, Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Wien, Lothringer Straße 18, A-1030 Wien, Tel. (222) 561685 DW 50.

Die Internationale Gesellschaft für Musikerziehung (ISME) veranstaltet ihren XVII. Weltkongreß vom 6. bis 12. Juli 1986 in Innsbruck über das Generalthema *Neue Perspektiven in der Musik – Neue Aufgaben für die Musikerziehung*. Bewerbungen für aktive Beiträge bis zum 1. November 1985 an: XVII. ISME-Weltkongreß 1986, Kongreßhaus, Postfach 533, A-6020 Innsbruck. Tel. (05222) 36521.

Zu Ehren des 175. Geburts- und 100. Todesjahres von Franz Liszt veranstaltet die Ungarische Akademie der Wissenschaften ein Internationales Liszt Symposium von 19. bis 24. Oktober 1986. Weitere Information beim Sekretariat des Symposiums. MTA Zenetudományi Intézet, H-1250 Budapest, Pf. 28.