

Zum Gedenken an Edward E. Lowinsky

von Martin Staehelin, Göttingen

Am 11. Oktober 1985 ist Edward E. Lowinsky in Chicago verstorben, nachdem er im Sommer schwer erkrankt war. In ihm verliert die historische Musikforschung – und nicht nur die amerikanische – einen ihrer eigenständigsten älteren Vertreter; auch als aus Deutschland Stammender verdient er es, daß an dieser Stelle seiner gedacht wird.

Lowinsky, geboren am 12. Januar 1908 in Stuttgart, bildete sich von 1923 bis 1928 in seiner Vaterstadt im Klavierspiel, in Komposition und Dirigieren aus. An der Universität Heidelberg studierte er anschließend Musikwissenschaft bei dem zeit lebens hochverehrten Heinrich Besseler, dazu Philosophie und Kunstgeschichte bei Karl Jaspers und August Grisebach. 1933 wurde er in Heidelberg zum Doktor der Philosophie promoviert. Noch im gleichen Jahr verließ er Deutschland und lebte bis 1939 in den Niederlanden; 1940 emigrierte er in die Vereinigten Staaten. Hier lehrte er zunächst am Black Mountain College/North Carolina, dann am Queens College/New York. Von 1952 bis 1955 war er als Forscher am Institute for Advanced Study in Princeton/New Jersey tätig. Seit 1956 wirkte er an der University of California/Berkeley, und 1961 wechselte er als Ferdinand Schevill Distinguished Service Professor an die University of Chicago. Der im Jahre 1978 erreichte Ruhestand machte verschiedene Gastvorträge und -professuren möglich und war von zahlreichen wissenschaftlichen Plänen erfüllt; soweit Lowinsky selbst deren Verwirklichung nicht mehr erlebt hat, ist diese nun der Gattin Bonnie Blackburn-Lowinsky übertragen, die ihrem Gemahl in gesunden und kranken Tagen fachlich und menschlich gleich hingebungsvoll zur Seite gestanden hat.

Lowinskys wissenschaftliche Leistung – es wird auf sie noch näher einzugehen sein – ist überaus umfangreich. Wenn es in ihr ein verbindendes Gemeinsames gibt, dann wird man es in der geradezu leidenschaftlichen Begeisterung sehen dürfen, die alle seine Unternehmungen deutlich geprägt hat. Schon die Dissertation von 1933 spricht diese Haltung in den für ihren Verfasser kennzeichnenden Hauptbegriffen beinahe programmatisch aus: „Was [in der Erforschung des musikalischen Kunstwerks] erreicht werden kann, ist jeweils nur eine Annäherung. Dieser Einsicht steht das beglückende Erlebnis entgegen, daß sich die Grenzen des Erforschbaren doch immer wieder erweitern lassen. In der unaufhebbaren Spannung zwischen der jeweils neuen und doch nie vollkommenen Befriedigung der ganz ihrem Gegenstand hingegebenen Forscherleidenschaft liegt das ewig forttreibende Moment für alle Forschung.“

Die hingebungsvolle Leidenschaft des Forschens, ihr Befriedigendes, ja Beglückendes hat Lowinsky selbst wirklich zutiefst ergriffen. Sie kann auch manches erklären, was im einzelnen für seine wissenschaftliche Leistung charakteristisch ist, etwa die systematische Gründlichkeit oder gar Hartnäckigkeit, mit der er einen Gegenstand in allen Facetten darzulegen pflegte, überhaupt das Streben nach umfassender sachlicher, auch formaler und äußerer Perfektion, die er seinen Arbeiten angedeihen ließ. Lowinskys Begeisterung für sein Fach wird aber schon in Themenwahl und Fragestellung deutlich: Die Bevorzugung etwa der in ihrer Zeit bestimmenden ‚Großmeister‘ wie Josquin, Willaert oder Lasso, und die Neigung, große, ins Geistesgeschichtliche ausgreifende Entwürfe vorzulegen, sind,

wenn Lowinsky sie nicht von seinem Lehrer Bessler ‚geerbt‘ hat, ebenfalls Ausdruck dieser glühenden Begeisterung, die sich mit Halbherzigkeit oder Geringfügigem nicht abfinden konnte. Und gewiß darf man Lowinskys übermächtigen ‚Erkenntniswillen‘, der aus dieser Begeisterung herausgeflossen ist, seine feste Entschlossenheit, Neues, Besseres und Bedeutenderes zu finden und auszusprechen als frühere Forscher, auch dafür verantwortlich machen, daß er mitunter Auffassungen vorgetragen – und gegen Widerspruch hartnäckig verteidigt – hat, in denen ihm die Forschung nur zaghaft oder gar nicht hat folgen können.

An dieser Stelle das wissenschaftliche Gesamtwerk Lowinskys im einzelnen vorzuführen, ist schon im Hinblick auf dessen Umfang nicht möglich. Das bis 1959 erschienene wesentliche Schrifttum hat Ludwig Finscher bereits im Jahre 1962 in dieser Zeitschrift eingehend gewürdigt, und die wichtige noch folgende Literatur ist, abgesehen von einigen späten Arbeiten nach 1980, von Howard Mayer Brown im *New Grove Dictionary* verzeichnet. Trotzdem möge dieses Schaffen hier in einigen, freilich sehr groben Umrissen in Erinnerung gerufen werden, weil es besser als anderes geeignet ist, dessen Verfasser in seinen besonderen wissenschaftlichen Interessen und Akzentuierungen zu erkennen.

Zunächst muß man festhalten, daß Lowinsky sich der Musik weitgehend des 15. und 16. Jahrhunderts zugewandt hat; Beiträge wie diejenigen zu François Couperin, Mozart oder zum Briefwechsel von Richard Strauss und Stefan Zweig sind vereinzelt geblieben. Für die genannten zwei Jahrhunderte ist Lowinskys Schrifttum freilich so reich, daß man es mit Vorteil in einige besondere Bereiche ordnet, Bereiche, die sich allerdings immer wieder gegenseitig überdecken und durchdringen. Ein erstes Feld der Bemühungen sind einzelne Quellen gewesen: So verdanken wir Lowinsky Monographien über, zum Teil auch Editionen von Handschriften in Rom, Florenz und London; schon die Dissertation galt einem einzelnen Druck mit Kompositionen Lassos. Auffällig ist, an zweiter Stelle, das Interesse des Verfassers besonders an der Motette des 16. Jahrhunderts, ein Interesse, das in den genannten Schriften zusammen mit der Bemühung deutlich wird, eine Quelle immer auch vor ihrem allgemein- und kulturhistorischen Hintergrund zu sehen. Ein weiterer Bereich der Arbeit Lowinskys galt überaus schwierigen Fragen zur Musiktheorie und zu kompositionstechnischen Verfahren. So haben ihn die Probleme einer ‚Tonalität‘ und ‚Atonalität‘ oder diejenigen der Chromatik in der Musik des 16. Jahrhunderts unaufhörlich gefesselt, damit zusammenhängend auch diejenigen der Akzidentien in Musik dieser Zeit; Untersuchungen zur Frühgeschichte der Partitur – auch diese als Zeugnis musiktheoretischer Überlegungen und kompositionstechnischer Vorgänge verstanden – liegen ebenfalls vor. Ohne selbst besonders ausführlich dazu zu publizieren, hat Lowinsky sich mit großer Wärme sodann der Persönlichkeit und des Werkes des Josquin des Prez angenommen. Im Jahre 1971 veranstaltete er zum 450. Todestag des Komponisten in New York sogar einen internationalen Kongreß, der überaus erfolgreich war; der 1976 veröffentlichte Tagungsbericht vereinigt in sich die wesentlichen Ergebnisse der neueren Josquin-Forschung überhaupt. Schließlich hat sich Lowinsky auch der Musikanschauung des 15. und 16. Jahrhunderts zugewandt, in Beiträgen etwa zum Musikverständnis der zeitgenössischen Komponisten selbst oder zum Manierismus-Problem. Daß der Verfasser, in Heidelberg Schüler Besslers und in der neuen Heimat Erwin Panofsky nahestehend, seine Arbeiten auch als geistesgeschichtliche Bemühungen verstehen und unter Einbeziehung der gleichzei-

tigen darstellenden Kunst oder Literatur behandeln konnte oder sogar mußte, liegt gerade hier auf der Hand.

Mit Lowinsky ist auch einer der letzten jener deutschen Emigranten dahingegangen, die als akademische Lehrer in den Vereinigten Staaten eine hochqualifizierte Musikforschung aufgebaut und verbreitet haben. So wichtig diese Leistung Lowinskys gewesen ist: Seine Wirkung und seine Bedeutung kann sich darin niemals erschöpfen, denn sie liegt wesentlich – und über die Vereinigten Staaten weit hinausgreifend – in seinem imposanten wissenschaftlichen Œuvre; etwas von dessen innerem Gewicht mögen die vorstehenden Bemerkungen wenigstens erahnen lassen. Und vielleicht hat diesem Schaffen auch der Widerspruch, den es zum Teil gefunden hat, Wirkung gegeben. Überhaupt wird man die Herausforderung an das Fach und an die Fachkollegen, die Lowinsky in und mit seinen Arbeiten immer wieder vollzogen hat, nicht geringschätzen dürfen: Er hat mit seinen Thesen, wie wenige Musikologen seiner Zeit, andere zur Vergegenwärtigung und Bewußtmachung des Erkannten und Ungewissen, des Sicheren und der Spekulation, angeregt, oft sogar gezwungen. So lebt dieses sein Werk und seine Persönlichkeit weiter, wohl selbst bei jenen, die ihm nicht immer haben folgen können; diejenigen, denen Lowinsky sich fachlich und persönlich verbunden gefühlt hat, haben in ihm nicht nur einen diskussionsbereiten und hilfreichen Kollegen, sondern auch einen väterlichen Freund verloren.

Gesangsvortrag von Reimpaaren

von Christoph Petzsch, Augsburg

Sofern man von Michel Beheims *Buch von den Wiernern* (1462) absieht, wurden epische Strophen im Mittelalter gesungen; die im Heidelberger Autograph cpg 382 vorangesetzte ‚Regieanweisung‘ stellte Singen oder Vorlesen zur Wahl¹. Der Gesangsvortrag von Epenstrophen ist unbezweifelnd und wiederholt behandelt², derjenige von Reimpaardichtungen blieb umstritten. Er fand auch weniger Interesse, und so geben Nachschlagewerke wie *MGG*, *Riemann Musiklexikon* und *The New Grove (Epic song)*, das *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte (Reim)*, Musik- und Literaturgeschichten keine Auskunft. Zuvor nur in anderem Zusammenhang angeschnitten, soll die Frage hier eigens behandelt werden.

1

Ewald Jammers nahm für Reimpaarepen einen Vortrag nach der Art des ‚kirchlichen Rezitativs‘ an, ‚Vortrag auf einem einzigen Tone, mit Senkungen der Stimme am Schlusse

¹ ‚[] das man es lesen mag als ainen spruch oder singen als ain liet []‘ im Heidelberger Autograph cpg 386, fol. 1 recto. Vgl. dazu Verf., *Michel Beheims ‚Buch von den Wiernern‘ Zum Gesangsvortrag eines spätmittelalterlichen chronikalischen Gedichtes*, in: *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der österr. Akademie der Wissenschaften* 109 (1972), S. 266–315 (= *Mitteilungen der Kommission für Musikforschung* 23), Wien 1973, hier S. 275–278.

² Vgl. u. a. A. Geering, *Die Nibelungenmelodie in der Trierer Marienklage*, in: *Kongreßbericht Basel 1949*, Basel o. J., S. 118–121; K. Bertau u. R. Stephan, *Zum sanglichen Vortrag mittelhochdeutscher strophischer Epen*, in: *ZfdA* 87 (1957), S. 253–270; H. Brunner, *Epenmelodien*, in: *Formen mittelalterlicher Literatur Siegfried Beyschlag zum 65. Geburtstag*, Göttingen 1970 (= *Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 25), S. 149–169. Auch andere Arbeiten vergleichbarer Aufgabenstellung berühren die Fragen des Vortrags von unstrophischen Epen nicht.

der Sätze und in ausgearbeiteterer Form am Schluß der Abschnitte“, mit Beispiel aus dem *Parzival*³. Wolfgang Mohr äußerte Skepsis, seine Aufführungsversuche haben „nicht bestätigt, daß Dichtungen wie Wolframs *Parzival* in einer Art Psalmodierten vorgetragen worden sind“⁴. Doch sah er sich in diesem Punkte von der Überlieferung nicht gestützt. Gleichwohl zweifelte er nicht, daß eine „objektive, gleichsam gesungene Stilisierung [. . .] der Tod der Wirkung“ sei. Er ging dabei offensichtlich von einem Ausmaß des Normalisierens bei Rezitationsartigem aus, das mit dem mittelalterlichen Sangvers nicht zu vereinbaren ist. Dem stehen Erkenntnisse dieser Jahre nicht nur für Westeuropa⁵ entgegen. Ein „deklamatorisches Prinzip“ (Ulrich Pretzel), von einem Schwerpunkttakt noch nicht unterbunden, konnte Verse, den Sinnakzenten des Textes gemäß, in Spannung setzen. Der Möglichkeiten waren nicht wenige, wie die erste Aufarbeitung der Sachverhalte von Jahrhunderten gezeigt hat⁶. Noch für Adam von Fulda im späten Mittelalter galt: „Tactus [. . .] nihil enim aliud est, nisi debita et conveniens mensura“⁷, was ohne Zweifel Raum für weiteres ließ. Die Möglichkeiten solcher Art kommentierte Ewald Jammers bei anderer Gelegenheit implicite: „Baustein ist also die gesungene Silbe“ – als „erfüllte Zeit“ (Thrasylbulos G. Georgiades) –, „auf ihr beruht die vielgerühmte ‚Einheit‘ von Wort und Ton [. . .]. Und wir müssen den Bauwillen von den Möglichkeiten aus verstehen, die diese Einheit besaß [. . .]“⁸. Wolfgang Mohrs Prämisse, auf „Tod der Wirkung“ zugespitzt, läßt sich nicht halten. Mit Absicht wirksam zu werden, war dem Autor immer wieder möglich, nichts hatte unverändert zu bleiben. Im folgenden geht es um Reimpaarfolgen überhaupt; große Reimpaarepen wurden auch sicherlich nur abschnittsweise vorgetragen.

Mohr hatte namhafte Vorgänger. Karl Lachmann konstatierte 1833 in einem Berliner Akademievortrag, Reimpaare ohne strophische Abteilung seien im Hochmittelalter „ganz sicher [. . .] nur gesagt und gelesen“⁹ worden, Andreas Heusler¹⁰ ging wie andere aus von dem Aspekt der Unsangbarkeit¹¹. Bei der Frage der Sangbarkeit von Otfrids *Evangelienbuch* (gegen 860) trat Franz Saran der zuvor vertretenen Auffassung entgegen, sowohl Vortragen mit als auch ohne Singen sei möglich gewesen. Gesangsvortrag erfordere scharf absetzende strophische Gliederung, überdies sei der Text unsangbar, weil betrachtend¹².

³ E. Jammers, *Ausgewählte Melodien des Minnesangs*. Tübingen 1963 (= ATB, Ergänzungsreihe 1), S. 75f. und Beispiel Nr. 6.

⁴ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, übersetzt von W. Mohr. Göttingen 1979 (= GAG [wie Anm. 2] 200), Einleitung S. 16.

⁵ H. van der Werf, *The chansons of the troubadours and trouvères. A study of the melodies and their relation to the poems*. Utrecht 1972, S. 45 u. ö.

⁶ Überblick für den Zeitraum vom 9. bis 15. Jahrhundert vom Verf. *Text-Form-Korrespondenz beim Vortrag mittelalterlicher Verse, auch bei der ‚Tageweise‘ Albrecht Leschs*, in: *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven*, Hugo Kuhn zum Gedenken, hrsg. von Ch. Cormeau, Stuttgart (1979), S. 412–446 mit weiterer Literatur.

⁷ *De musica*, Abdruck Gerbert. *Scriptores*. Bd. 3, S. 362a.

⁸ E. Jammers, *Die Wahrheit der Sprache und der Musik in der mittelalterlichen (ahd.) Dichtung*, in: *Wahrheit und Sprache. Festschrift für Bert Nagel*, Göttingen 1972 (= GAG [wie Anm. 2] 60), S. 15–33, hier S. 24f.

⁹ *Sagen* erscheint damals neben *singen*, aber auch neben *lesen* (dieses sehr weit überwiegend noch ‚vorlesen‘ bedeutend). – Vgl. dazu noch H. M. Schaller, *Die Renaissance der Wissenschaften im 12. Jahrhundert*, in: *Zürcher Hochschulforum 2*, Zürich u. München 1981, S. 249–271, hier S. 256: „Dichtungen, Briefe, Gesetze und Verordnungen, ja ganze Abhandlungen wurden vorgelesen“.

¹⁰ A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, 3 Bände, 2. unveränderte Auflage Berlin 1956. Nach Behandlung der Reimpaardichtungen bis § 627 beginnt mit § 628 „Der Bau der sanglichen Verse. Wort und Weise“.

¹¹ Weiteres vgl. in der Miscelle vom Verf., *Otfrids cantus lectionis*, in: *Euphorion* 56 (1962), S. 397–401, Wiederabdruck in: *Otfrid von Weissenburg*, Darmstadt 1978 (= WdF 401), S. 219–228.

¹² F. Saran, *Über Vortragsweise und Zweck des Evangelienbuches Otfrids von Weissenburg*, Halle 1896, S. 10ff. Saran wirkte nach bis in die Literaturgeschichten von G. Ehrismann (Bd. 1, S. 195) und H. De Boor (Bd. 1, S. 81).

Dem ist etwa entgegenzuhalten, daß noch Heinrich Schütz Kapitelüberschriften vertont hat. Spätestens hier stellt sich die Frage nach der Art des Vertonens. Bei Otfrid und anderen ist nicht mit *modulatio* (später *concentus*), sondern mit *pronuntiatio* (*accentus*) zu rechnen, nicht mit „entfalteter“ Melodie (Jammers), sondern mit einer nur wenig entfalteten. Diese dem Lektionston sehr nahe Vortragsart setzte Jammers auch für den *Parzival* an. Bruno Stäblein zufolge waren „Lektions- (und Orations-)Töne die einfachsten, auf der Grenze zwischen Sprache und Musik stehenden Gebilde des Choral“¹³. Es steht außer Frage, daß dieser Sachverhalt weiterführen kann. Davon abgesehen ist ein Anspruch von Ausschließlichkeit bei der Alternative mit oder ohne Singen bei Mittelalterlichem von erheblicher Problematik. (Auch bei anderen Fragen sollten wir auf systematisches Verfahren verzichten.) Dabei apodiktisch zu urteilen, hat seine Gefahren, wie noch zu zeigen ist.

Vorbildliche Zurückhaltung übte Karl Bertau, der Gewicht auf die Fragen der „Rezitationsmelodien“ legte¹⁴. Von Otfrid ausgehend, zog er die Nibelungenstrophe (*Marienklage*), die Titurelstrophe und anderes heran, kam danach auch auf die Hypothese von Jammers (s. o.) zu sprechen. Er lehnte sie nicht ab, denn „es gibt durchaus Argumente, die es nahelegen könnten, daß Jammers so unrecht nicht hat“ (S. 13). Eines seiner Beispiele ist Oswalds von Wolkenstein Nr. 102 (Zählung nach der Ausgabe von Karl Kurt Klein, entspricht Nr. 61 in der Ausgabe von Oswald Koller) *Sich manger freut das lange jar* mit insgesamt 120 Versen. Alle haben einer Reimpaardichtung vergleichbar vier Texthebungen, sind indessen reimtechnisch in ‚Strophen‘ von 20 Versen unterteilt; Bertau (S. 13) erinnert hier an die 30 Verse zählenden Abschnitte im *Parzival*. „Aber dieser strophische Rahmen [. . .] tritt kaum in Erscheinung. Man hört nur zwei oder drei ähnliche Rezitationsformeln auf verschiedenen Tonstufen (*d, g, a*).“ Für den Hörer vernehmbares Angleichen von Versfolgen ist wesentlich, wie sich schon bei wenigem hier Folgenden zeigen läßt.

Nr. 102 ist erzählend, und von Bedeutung ist hier, daß Reimpaardichtungen episch oder erzählend sind, wenn sie nicht *lêre* vermitteln. Neben diese mit AA' BB' vierteilige Strophe sind bei demselben Autor unter anderen diejenige des erzählenden Nr. 105¹⁵ und das bekannte ‚autobiographische‘ Nr. 18 (Koller Nr. 19) *Es fügt sich, do ich was von zehen jaren alt* mit ‚quadratisch‘ angelegter Strophenform zu halten. Instruktiv bei Nr. 18 muß noch sein, daß das nicht erzählende Nr. 8 (Koller Nr. 14) bei im übrigen gleicher Vortragsform ohne zweites B blieb. Es liegt auf der Hand, daß Erzählen die Verdoppelung von B veranlaßte. Einebnung solcher Art führt in letzter Konsequenz zu Reimpaaren, möglicherweise auch mit dem kontinuierlichen Wiederholen einer nur wenig „entfalteten“ Melodie (Jammers). Ausschlaggebend scheint die Textart gewesen zu sein. Das Korrespondieren von Textart und Vortragsform ist auch in anderen Fällen unverkennbar¹⁶.

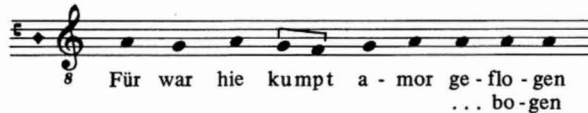
¹³ Artikel *Lektionston*, in: *MGG* 8. Vgl. dazu auch Du Cange, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, Paris 1883–87, Neudruck Graz, 1954, Bd. 5: „Lectiones [. . .] appellantur, quia non cantantur, ut psalmus vel Hymnus, sed leguntur tamen: illic enim modulatio, hic pronuntiatio sola quaeritur“ Dabei bedeutet „pronuntiatio“ nicht alternativ ein gesangsloses Sprechen, und „tantum“ sowie „sola“ sind nicht ausschließend, modifizieren vielmehr das „cantare“

¹⁴ K. Bertau, *Epenrezitation im deutschen Mittelalter*, in: *Études Germaniques* 20 (1965), S. 1–17 (mit Notenbeispielen und zwei Faksimiles), hier S. 6.

¹⁵ Näheres bei Verf., *Oswald von Wolkenstein Nr. 105 ‚Es komen neue mer gerant‘ Text-Form-Korrespondenz als Kriterium bei Fragen der Datierung und Überlieferung*, in: *ZfdPh* 91 (1972), S. 337–351

¹⁶ Vgl. oben über Anm. 6. – Man vergleiche hierzu auch die *Chanson de geste*, gekennzeichnet von einer „unbeschränkten Wiederholung“ der gleichen Zeilenmelodie (F. Gennrich, Artikel *Chanson de geste*, in: *MGG* 2).

Bertau brachte als Beispiel auch eine Folge dreier Reimpaare beim Wilden Alexander (spätes 13. Jahrhundert), weil ebenfalls von Gleichförmigkeit. Die erste Distinktion folgt hier nach dem Faksimile der *Jenaer Liederhandschrift* (fol. 27).



Alle Verse sind Vierheber, die weiteren Reimkadenzen lauten: „[. . .]want/[. . .]brant/[. . .](ge)lust/[. . .]brust“. Die Melodie bleibt fast unverändert¹⁷. Bertau fand derartige Kurzzeilenmodelle bei Minnesangsmelodien „nicht gar zu selten“. Seiner Monographie über den Leich ist zu entnehmen, daß es sich hier um einen Lai-Abschnitt handelt¹⁸. Melodisch repetierte Vierheber scheinen ihm auf einen „Zusammenhang zwischen Leich und Epos“ hinzuweisen, vergleichbar den Laissenstrophen der Chanson de geste sowie „kurze(n) Verserzählungen“ des Wolkensteiners. „Bericht oder Belehrung vollzieht sich hier in einem mehrfach wiederholten, melodisch anspruchslosen Rezitationsmodell.“ Auch bei Beispielen anderer Autoren bleibt der „epische Grundton“ für ihn „unverkennbar“. Wenn Vierheber dort den gleichen Reimklang beibehalten, bedeutet dies weitere Einebnung (Angleichung). Alle genannten Modalitäten stehen dem musikalischen Rezitieren von Reimpaaren nicht entgegen. Ob die Frequenz der klingenden Kadenz dafür spreche, wie Bertau annimmt, stehe dahin. Ungeachtet einer nicht verschwiegenen Skepsis gegenüber Jammers entschied er sich abschließend doch für „musikalische Rezitation“ von Reimpaartexten. Seine Skepsis rechtfertigt ebenfalls den Versuch, zu mehr Klarheit zu gelangen. Dem gleichen Zwecke dient die folgende kritische Behandlung eines Beitrages, der Bertaus Zurückhaltung vermissen läßt, Exkurs in einer Habilitationsschrift¹⁹. Dort wird die gegenteilige Auffassung apodiktisch vertreten, sogar von „mathematischer“ Schlußfolgerung“ gesprochen (S. 24). Nähere Erörterung ist geboten, da sie bisher fehlt, und ein bestimmter Sachverhalt scheint Ulrich Müller auch recht zu geben.

2

Aufgrund der Aufzeichnungsverhältnisse bei den Gedichten des Vorarlberger Grafen Hugo von Montfort (1357–1423) im Heidelberger cpg 329²⁰, der primären Quelle, sah sich Müller berechtigt, aus dem Fehlen der Notierung ohne Vorbehalt auf nicht gesungene Texte zu schließen. Melodienotierung fehlt bei den Reimpaartexten, den Folgen meist vierzeiliger

¹⁷ Sehr wahrscheinlich nicht zum Überdruß des Hörers, wie auch der Sprache Unkundige heute noch beim Hören des portugiesischen Fado erfahren können. Bertaus Annahme eines „schwer erträglichen Singsangs“ (S. 16) erfordert Relativierung. Dem Verf. sei erlaubt, hier nochmals auf die Anm. 6 genannte Aufarbeitung hinzuweisen. Kommunikation muß damals etwas anders als bei uns organisiert gewesen sein, wie dort gegen Schluß erörtert.

¹⁸ K. Bertau, *Sangverslyrik. Über Gestalt und Geschichtlichkeit mittelhochdeutscher Lyrik am Beispiel des Leichs*, Göttingen 1964 (= Palaestra 240), S. 66f.

¹⁹ U. Müller, *Untersuchungen zur politischen Lyrik des deutschen Mittelalters*, Göttingen 1974 (GAG [wie in Anm. 2 oben] 55/56), S. 22–26.

²⁰ *Hugo von Montfort, Teil 2: Die Texte und Melodien der Heidelberger Handschrift cpg 329*, Transkription von F. V. Spechtler, Göttingen 1978 (= Litterae 57). Teil 1 (= Litterae 56) bringt Faksimiles (auch der Streuüberlieferung), Teil 3 eine Verskonkordanz.

Strophen mit Kreuzreimbindung a b a b, den drei *briefen* und bei einem Gedicht in leicht abgewandelter Titulrestrophe, nicht aber bei den auch vom Autor so genannten *liedern*. Müller folgerte ‚mathematisch‘, nur diese seien mit Melodie entstanden.

Entgegenzuhalten ist dem einmal, daß im gleichen cpg 329 zu Nr. XXIX mit Kreuzreimbindung eine Melodie notiert wurde, zum anderen, daß die damals nicht selten als Vortragsform übernommene Strophe zu Wolframs Epos *Titulrest* (Reimfolge a b a b c c) mit Melodie überliefert ist²¹. Der Mönch von Salzburg adaptierte sie für sein Kalendergedicht, was im hier folgenden noch Relevanz erhalten wird. Die Melodie hat „wenige Rezitationstöne“²². Jammers nimmt auch für die von Hugo als *reden* bezeichneten Gedichte musikalisches Rezitieren an²³. In einer Handschrift (Abschrift) des 15. Jahrhunderts²⁴ sind zu nicht wenigen Folgen von Vierzeilerstrophen mit Kreuzreimbindung – solche auch bei Hugo einmal mit Melodie – Melodien notiert. Im Schlußteil dort fehlt die Notierung zu Texten schlichtester Reimbindung, wozu noch unten zu vergleichen ist. Hier bleibt festzustellen, daß bei Hugo von Montfort von einer ‚mathematischen‘ Folgerung nicht die Rede sein darf, vielmehr bleibt zu folgern, daß es offensichtlich mehr als einen Grund gab, auf Notierung der Melodie zu verzichten. – Weniger brüchig scheint Müllers Argumentation bei Gedichten Oswalds von Wolkenstein zu sein. Bei mehr als einhundert Gedichten insgesamt sind allein das Reimpaargedicht Nr. 112 und das Kalendergedicht Nr. 67 ohne Melodie überliefert. Dieser Sachverhalt erfordert unvoreingenommene Prüfung, bei welcher weiter auszuholen ist.

Das Register der Handschrift A von 1425 nennt das mit Melodie versehene Kalendergedicht Nr. 28 (Koller Nr. 47) „gesungen“, das in Reimpaaren abgefaßte, ohne Melodie aufgezeichnete Nr. 67 „gesprochen“. Die Feststellung des Zeitgenossen hat Gewicht. Erlaubt sie, Reimpaare generell als nicht gesungen zu bestimmen? Müller hielt sich bei den Kalendergedichten nicht weiter auf. Da inzwischen einschlägige Literatur erschien²⁵, ist es nachzuholen. – In Handschrift A waren zunächst in dieser Reihenfolge Nr. 28, 67 und das ‚astrologische‘ 22 (strophisch geordnete Kreuzreimgruppen mit Melodie) aufgezeichnet. Daß derartige Gedichte – die einzigen beim Wolkensteiner – aufeinander folgten, kann Absicht gewesen sein. Erika Timm denkt hier an Einzelblätter als Vorlagen (S. 94). Auf zwischen ihnen Freigelassenem²⁶ sind nachträglich Nr. 32 (Ton von 28) und 23 (Ton von 22) eingeschoben.

²¹ Vgl. über Anm. 3 oben, hier Nr. 17 (S. 149) sowie über die hier folgende Anm.

²² Vgl. über Anm. 14 oben, hier S. 9.

²³ E. Jammers, *Hugo von Montforts Liederhandschrift (Cod. Pal. germ. 329 der Universitätsbibliothek Heidelberg)*, in: *Ruperto-Carola* Jg. 9, Bd. 21 (1957), S. 58–64, hier S. 62. Hugos Titulrestrophenmelodie sei nicht notiert, da „gebildeten Sangeskundigen“ bekannt, wie Jammers annimmt.

²⁴ *Ein deutsches geistliches Liederbuch mit Melodien aus dem 15. Jahrhundert nach einer Handschrift des Stiftes Hohenfurt*, hrsg. von W. Bäumker, Leipzig 1895, Nachdruck Hildesheim/Wiesbaden 1970. Zu den *Hohenfurter Handschriften* siehe W. Salmen, in: *MGG* 6.

²⁵ W. Kersken, *Genner beschnaid. Die Kalendergedichte und der Neumondkalender des Oswald von Wolkenstein*, Göttingen 1975 (= *GAG* 161), S. 249ff., ders., *Die Kalendergedichte und der Neumondkalender Oswalds von Wolkenstein*, in: *Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein Seis am Schlern 1977*, Göttingen 1978 (= *GAG* 206), S. 425–453; H. A. Hilgers, *Versuch über deutsche Cisojani*, in: *Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter. Würzburger Colloquium 1978*, Tübingen 1979, S. 127–161; ders., Rezension von Kersken, in: *Anzeiger für deutsches Altertum* 90 (1979), S. 160–169; W. Röll, *Oswald von Wolkenstein*, Darmstadt 1981 (= *EdF* 160), S. 114–118.

²⁶ E. Timm, *Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein*, Lübeck u. Hamburg 1972 (= *Germanische Studien* 242), S. 84 u. ö.

Der Text der Reimpaare von Nr. 67 ist in zwei Spalten in A untereinander geschrieben, in B in mehreren Spalten pro Seite „Wort für Wort untereinander“ (Kersken, S. 35), ebenso in der Parallelüberlieferung cgm 3897, fol. 319^r–320^v ^{26a}. Für Nr. 67 sind in B die Seiten mit Raster vorbereitet, mutatis mutandis vergleichbar in A das komplizierte, über fünf Seiten reichende Schema für Nr. 28 (Melodie mit unterlegtem Text geht voran). Diese Besonderheiten sind nur mit der Anlage und Funktion von Kalendergedichten (Cisiojani) zu erklären.

In A sind die Reimpaare zu Strophen von drei Reimpaaren unterteilt, bedingt von der Zahl der Monate, deren Namen diesen (zwölf) ‚Strophen‘ beigefügt sind. Ob eine Melodie zu assoziieren war, bleibe offen. Indessen sei auf die drei Reimpaare von Beheims ‚Angstweise‘ hingewiesen sowie auf die Stollen von Oswalds Nr. 63 mit Melodieincipit *fff c d e d c* und ausschließlich einsilbig kadenzierenden Vierhebern (wie in Nr. 67). Wolfgang Kersken schließt S. 35 aus dem Fehlen der Melodie, Nr. 67 sei „eher als Kalender“ angesehen worden, und später, 1977 in Seis, nimmt er an, die ursprüngliche Fassung von Nr. 67 sei „die in Kolonnen“ gewesen wie in der Handschrift cgm 3897, wo eine Melodie ebenfalls fehlt (S. 443). Zu seinen Bemerkungen über „krasse Fehlurteile“ älterer Forschung ist die Kennzeichnung von Kalendergedichten als „formal schwierige [. . .] Materie“ durch Walter Röll (S. 116) und von diesem zu Nr. 28 in A Beigetragenes erhellend zu vergleichen. Weiteres bei Wolfgang Kersken und Heribert A. Hilgers²⁷. Jene Fehlurteile erklären sich durch den Stand der Forschung damals. Nach alldem sehen wir Wesentliches besser, und eigentlich sollte der Gesangsvortrag von Kalendergedichten – wie bei Nr. 28 und beim Mönch von Salzburg²⁸ – weniger plausibel erscheinen als das Fehlen der Melodie bei den Reimpaaren von Nr. 67. Sie konnte angesichts der intrikaten Anlage belangloser erscheinen. Die hier vermutlich entscheidende Frage lautet: Wie sind Kolonnen mit Melodieaufzeichnung zu koordinieren? Nr. 67 verliert damit an Beweiskraft im Sinne Müllers. Auch anderes trägt zum Entkräften bei, wie im folgenden zu zeigen ist.

3

Bruno Stäblein merkte zu Nr. 28 an, daß aus dem frühen Mittelalter neumierte Kalenderverse bekannt seien, „wie überhaupt im Mittelalter wesentlich mehr gesungen wurde, als wir uns vorstellen“²⁹ (stets zu vergegenwärtigen). Bei jenen frühen Versen ist Bindung zur Strophe nicht anzunehmen. Bei der Behandlung der Stabreimdichtung und ihres Gesangsvortrages hielt Dietrich Hofmann fest, daß „regelmäßig gebildete Strophen“ westgermanisch nicht bezeugt seien; Strophisches wie im Norden sei eine „jüngere

^{26a} Vollständige Abbildung in *Oswald von Wolkenstein, Streuüberlieferung*, hrsg. von H.-D. Mück, Göttingen 1985 (= *Litterae* 36), S. 49–52.

²⁷ Hilgers spricht auch von damit gegebenem „Anlaß zu Sprachspiel und Sprachkombinatorik“ (S. 168). Oswalds Neigung dazu ist bekannt.

²⁸ Strophische Melodie haben auch die zwölf Strophen des Cisiojanus *Besniten wirdigleichen* des Mönchs von Salzburg, überliefert im cgm 4997 (Kolmarer Liederhandschrift) fol. 662^r (P Runge Nr 98). Es ist die Titulstrophe, die bei Hugo von Montfort ohne Melodie blieb. Diese ist im cgm 4997 der Rezitationsmelodik nicht ferne.

²⁹ B. Stäblein, *Oswald von Wolkenstein, der Schöpfer des Individualliedes*, in: *DVJS* 46 (1972), S. 113–160, hier S. 144 mit Anm. 74.

Entwicklung“³⁰. Der mittelalterlichen Strophik bei uns ferner sind die – auch vertonten³¹ – Hexameter von Hause aus. Strophisch sind weder der *Heliand* noch das *Evangeliendbuch* Otfrids, indessen jeweils mit einigen Neumen versehen (bei Otfrid seit langem bekannt)³². Es folgen nun Zeugnisse aus späterer Zeit, weniger Gesichertes sei vorweggenommen.

Beim altfranzösischen Epos sind ‚Achtsilbler‘ gereimt, was dem mittelhochdeutschen Reimpaar entspricht. Sollte nur die *Chanson de geste*³³ gesungen worden sein, mit „unbeschränkter Wiederholung“ der gleichen Zeilenmelodie? Ein frühes Beispiel von Langzeilenmelodik, hier noch nachzutragen, ist das *Petruslied*: Das auch abschließende Kyrie bündelt den Text zu je zwei Reimpaaren. Nur zu erschließen sind Melodien durch die wichtige „Programmstrophe“ (Helmut de Boor) XV, 14 des *Marners* (13. Jahrhundert)³⁴ mit Beginn *Sing ich den liuten mîniu liet*. Sein der *lêre* nicht geneigtes Publikum begehrte vor allem auch Episches zu hören, darunter die Reimpaardichtungen von *König Rother* und von *Dietrichs Flucht*.

Zweifel entfallen bei einem Zeugnis sui generis, was zugleich den Blick auf wenig Erforschtes lenkt. Der Traktat *De rithmis* des 1379 in Dresden bezeugten Magister Dybinus enthält auch einen „rithmus renovatus“³⁵. Reimpaare sichert dort (S. 104) „ut iterum due consonantie [Reimklänge] immediate sequentes sint sub una sonoritate, et iterum due sub una, etc. de aliis“; für Gesangsvortrag bürgt „carmine“ im Kontext dort. Nicht geringe Beweiskraft hat auch eine Reihe von Versolgen im oben genannten *Hohenfurter Liederbuch*³⁶ von der Mitte des 15. Jahrhunderts, in welchem wie bei Hugo von Montfort Vierzeiler überwiegen. Zu den Kreuzreimgruppen Nr. XL ist eine Melodie im Rahmen der lydischen Quint notiert, andere zu denjenigen von Nr. XLI–XLIII, XLVI und LII. Vierzehn Reimpaarbündel von Nr. XLIX und dreizehn von Nr. LI haben Melodie, bei den Reimterzinen von Nr. LXXI heißt es „vnd man sing es wie das puer natus“. Nur zu Nr. LXXV–LXXIX am Schlusse fehlen Melodien. Indessen hat Nr. LXXVI Reimterzinen wie nachweislich mit Melodie gesungenes Nr. LXXI, und zu Nr. LXXVII verweist der Herausgeber auf Wackernagel (II Nr. 952ff.). Das Fehlen der Melodie kann stringentes Argument somit in keinem Falle sein.

Im Gedicht von der Marter der heiligen Margarete mit 340 Reimpaaren heißen die von Julius Schwietering³⁷ mitgeteilten Verse 55ff.

³⁰ E. Hofmann, *Die Frage des musikalischen Vortrags der altgermanischen Stabreimdichtung in philologischer Sicht*, in: *ZfDA* 92 (1963), S. 83–121, hier S. 105.

³¹ E. Jammers, *Aufzeichnungsweisen der einstimmigen außerliturgischen Musik des Mittelalters*, Köln 1975 (= Paläographie der Musik I/4), S. 4.2f., 4.8, 4.24f. mit Nachweisen. Ein Zeugnis aus dem Hochmittelalter: „Barbarossa wird vom Archipoeta in Hexametern besungen, gereimte, ‚leoninische‘ Hexameter“ (*AfMf* 8 [1943], S. 27).

³² B. Taeger, *Ein vergessener handschriftlicher Befund die Neumen im Münchener ‚Heliand‘*, in: *ZfDA* 107 (1978), S. 184–193.

³³ Zur *Chanson de geste* vgl. über Anm. 16, ein Beispiel über Anm. 3, hier S. 145.

³⁴ *Der Marners*, hrsg. von Ph. Strauch, Straßburg 1876 (= Quellen und Forschungen 14), Nachdruck Berlin 1965 (Deutsche Neudrucke).

³⁵ *I Trattati medievali di ritmica latina*, hrsg. von G. Mari, in: *Memorie del R. Istituto Lombardo di scienze e lettere, classe di lettere*, 20, Mailand 1899. Der Traktat ist dort Nr. 8 (S. 467–487, separate Zählung S. 95–115). Kürzere Orientierung über die Traktate, insbesondere über Nr. 8, jetzt vom Verf., *Artes rithmicandi*, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft* 3 (1984/85), (im Druck). Den Traktaten ist wiederholt zu entnehmen, daß *rithmi* gesungen wurden. Jammers nennt als Quelle Paris, BN, fonds latin, ms 1154, vgl. *Paläographie* (wie Anm. 31), S. 4.6.

³⁶ Vgl. Anm. 24 oben.

³⁷ J. Schwietering, *Singen und Sagen*, in: *J. Schwietering, Philologische Schriften*, hrsg. von F. Ohly u. M. Wehrli, München 1969, S. 7–58, hier S. 17. Ältere Literatur zur „alliterierenden“ Formel S. 7. Vgl. weiter Ursula Aarburg, *Probleme um die Melodien des*

„Nu wil ich [. . .?] beginnen
 vil waerlichen singen
 von einer vil heiligen magede
 daz sî [. . .?] behagende
 allen den di ez immer singen oder sagen
 und decheinen guoten willen dazu haben“.

Der Anonymus will seine Reimpaare demzufolge singen. Ob das Vorangehen von „singen“ in der landläufigen Formel *sagen und [oder] singen* vom Reimzwang bedingt ist, bleibe offen. Für *sagen* konnte *Schwietering* (S. 18) zufolge auch *sprechen* stehen. Der Frage, ob eines für auswendiges Vortragen gewählt wurde, ist hier nicht nachzugehen; das Interesse an der Vortragsart war unvergleichlich größer. So ist einem neuen größeren Beitrag, der sich auch durch eine Fülle von lateinischen, althochdeutschen und mittelhochdeutschen Wortbelegen auszeichnet³⁹, zu entnehmen, daß *sprechen* auch das *lesen* im Lektionston bedeuten konnte (S. 83 und öfter). Vor der für neuzeitliche Systematik wünschenswerten Beantwortung aller Fragen resignierte der Verfasser dieser entschieden weiterführenden Arbeit. Er hatte auch diachronisch bedingte Veränderungen bei den Wortbedeutungen festzuhalten.

Eine Augsburger Reimchronik von 1478 mit 161 Reimpaaren⁴⁰ berichtet (19ff.) von den Missetaten eines Bürgermeisters. Von dessen Komplizen heißt es dann „vom anhang sol man singen [. . .]“, eine Ansage des Folgenden. Größeres Gewicht bei der umstrittenen Frage haben zweifellos Reimpaare, zu denen eine Melodie notiert wurde, so bei der von Hugo von Reutlingen überlieferten ‚Liturgie‘⁴¹ der Geißler vom Jahre 1349. Man vergleiche (so Hübner) Nr. III mit „zweizeiligen Strophen“, die für „mehrfache Verlängerung“ offen gewesen seien (S. 191). Ohrenfällige „Regelmäßigkeit“ von Melodiephrasen machte Paul Runge bei der Wiedergabe (S. 32ff.) sichtbar. Schon Hugo von Reutlingen hielt bei Beginn von Nr. I fest: „[. . .] sub priori melodia cantantur ritmi sequentes“, wobei „ritmus“ nicht ein Modell der „artes rithmicandi“ (s. o.), sondern den akzentuierenden Vers bedeutet⁴². Die Melodien sind wenig „entfaltet“, indessen doch schon mehr als Jammers für den *Parzival*-Vortrag ansetzte. Für Gesangsvortrag ohne Strophenmelodie ist auch Nr. IV mit mehr als fünfzig Reimpaaren beweiskräftig, von Hübner (S. 199) als ein „langatmiger,

Minnesangs, in *Der Deutschunterricht* 19 (1967), S. 98–118, hier S. 98–111. Seitens der Romanisten liegt vor G. Thureau, *Singen und Sagen. Ein Beitrag zur Geschichte des dichterischen Ausdrucks*, Berlin 1912. Vgl. jetzt U. Mehler, *dicere und cantare. Zur musikalischen Terminologie und Aufführungspraxis des mittelalterlichen geistlichen Dramas in Deutschland*, Regensburg 1981 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 120), hier 2.3 „Texte in deutscher Übersetzung“ und 7.3 „singen und sagen“.

³⁸ Daß das Gedächtnis damals kräftiger war als unseres, ist den Versen 9324ff. im *Renner* Hugos von Trimberg (um 1300) zu entnehmen. Ausgabe von G. Ehrismann, 4 Bände, Tübingen 1908–1911 (= *Bibliothek des Stuttgarter Literarischen Vereins* 247/48, 252 u. 256).

³⁹ Vgl. über Anm. 37 oben (Mehler). – Von Interesse muß sein, daß im Straßburger Druck von 1500 des (epischen) *Laurin* vom Editor angegeben ist „Das gar kurzweilig ist zu lesen“. Vgl. H. Brunner, *Epenmelodien*, in: *Formen mittelalterlicher Literatur, Siegfried Beyschlag zum 65. Geburtstag*, Göttingen 1970 (= *GAG* 25), S. 149–168, hier S. 149; *lesen* hatte mehr als nur eine Bedeutung.

⁴⁰ *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert*, Leipzig 1862ff., hier Bd. 22 (Augsburg III), S. 356–368, diese Verspartie S. 359.

⁴¹ A. Hübner, *Die deutschen Geißlerlieder. Studien zum geistlichen Volkslied im Mittelalter*, Berlin u. Leipzig 1931 (Nachdruck Hildesheim u. Wiesbaden 1969). Ergänzendes: P. Runge, *Die Lieder und Melodien der Geißler*, Leipzig 1900.

⁴² Vgl. *Riemann Musiklexikon*, Sachtel, Artikel *Rhythmus*.

vieltrophiger“ Ruf⁴³ bezeichnet. Bei den drei Teilen von Nr. I genügten „vier melodische Phrasen“, von denen die dritte auch nur in einem ‚Zwischenteil‘, die vierte nur im Schlußteil erscheint (S. 126f.). Beim Teil II ist Übereinstimmung vom ersten Reimpaar „Nu hebet uf die uern hend/daz got daz grozze sterben wend“ an bei den Melodielangzeilen offenkundig, im übrigen erschwerend, daß danach die Notenzeichen zwischen die Textzeilen gesetzt sind. Zu Nr. I hier noch soviel, daß die Neigung zum Bilden ‚strophischer‘ Reimpaarfolgen nicht übersehen werden kann. Siegfried Beyschlag hielt fest, was hier zu ergänzen wäre: „Im Umkreis der Langzeilenlyrik des Vorhöfischen“ wurde immer wieder „der Weg vom Stichischen zur Strophe gegangen“⁴⁴. Stichisches als Ausgangsstufe wird nicht nur dort anzusetzen sein, mag uns die Melodieüberlieferung auch fehlen. Ein weiteres Zeugnis dafür, daß Reimpaare wie im usuellen so in anderen Bereichen, ob als einzelne oder verdoppelte, in der Melodiebildung von Wiederholungen gekennzeichnet sind, ist eine Strophe im *Erlauer Magdalenenspiel*. Sie besteht aus drei Reimpaaren, die durchweg Vierheber sind. Die schlichte Melodie ist von häufigerem Repetieren einzelner Partien bestimmt⁴⁵. Hier ist noch einmal auf Michel Beheims chronikalische ‚Angstweise‘ zurückzukommen, die bereits sehr ausführlich behandelt ist⁴⁶. Ihre nicht geringe Beweiskraft fand bisher kaum Beachtung. Sie zählt ebenfalls drei Reimpaare, deren drittes textbedingt mit seiner Schlußkraft die strophische Gliederung konstituiert. Die beiden ersten sind als der größere Teil des Tones jeweils bogenförmige Langzeile mit dem Ambitus *c - a*⁴⁷. Anlehnung an traditionellen Epenvortrag hat hohe Wahrscheinlichkeit, ein so versierter Autor von Sangversen wie dieser kann hier nicht zufällig oder willkürlich gebildet haben. Wir können uns zwanglos vorstellen, daß seine zahlreichen weiteren Reimpaare die Melodiebildung der beiden ersten kontinuierlich fortsetzen konnten. Doch hatte Beheim, wie dort gezeigt, anderes im Sinn, was mit der Spätzeit möglich geworden. Das im Autograph cpg 386 fol. 1^r über die Melodie gesetzte, instruktive „[. . .] lesen [. . .] als ainen spruch oder singen als ain liet“ ist Anlaß, abschließend die Fragen einer solchen Alternative anzuschneiden. Allein schon sie steht ‚mathematischen‘ Folgerungen entgegen.

Das nächste Beispiel hat dabei nur eingeschränkte Bedeutung. *Ich kam ûf einen anger wî* von Suchensinn (nachzuweisen gegen 1390) ist sowohl mit 62 Reimpaaren⁴⁸ als auch mit

⁴³ Vgl. mit dort genannter Literatur V Mertens, *Der Ruf – eine Gattung des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter*, in: *ZfdA* 104 (1975), S. 68–89, woraus hier beizutragen ist. Die Beispiele mit Melodie sind fast ausschließlich einzelne Vierheber (S. 70f.), dasjenige S. 74 aus Ottokars *Österreichischer Reimchronik* ist ein Reimpaar. Bei Ottokar heißt es, wie S. 86 zitiert,

„ir ietweder den ruof
huoben an und sungē
ê si den ruof volsungen.“

„volsungen“ weist auf mehr als nur wenige Reimpaare. Man vergleiche weiteres dort. Abgrenzung von Lied ist für den Verf. sicher, der Titel des Beitrages wäre deshalb zu modifizieren.

⁴⁴ S. Beyschlag, *Langzeilen-Melodien*, in: *ZfdA* 93 (1964), S. 157–176, hier S. 165. – Beyschlag geht auf die Frage des Gesangsvortrags von Reimpaaren nirgends ein.

⁴⁵ Vgl. bei H. Osthoff, *Deutsche Liedweisen und Wechselgesänge im mittelalterlichen Drama*, in: *AfMf* 7 (1942), S. 65–81, hier S. 76. Vgl. noch die Beispiele S. 77f.

⁴⁶ Vgl. über Anm. 1 oben.

⁴⁷ Für Jammers besteht die „einfachste Art“ der epischen Melodien in einer „Doppelzeile mit einer Aufwärts- und einer antwortenden Abwärtsbewegung“ (vgl. über Anm. 3 oben, hier S. 76). Sie sei „in der ursprünglichen Form nicht erhalten“, doch hätte Jammers Beheims Ton mit gebotener Einschränkung heranziehen können.

⁴⁸ Abdruck bei Th. Cramer, *Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts*, Bd. III, München 1982, S. 328–332 (Suchensinn Nr. XXI).

strophischer Melodie überliefert (cgm 4997, fol. 812 = Runge Nr. 121), Reimpaare tendieren dabei zur Bildung kleiner ‚Strophen‘. Im *Fichardschen Liederbuch* (ohne Melodien) ist der Text überschrieben „Ein suberlicher hübscher höflicher spruch“. Der Terminus *spruch* ist erst jetzt geklärt⁴⁹, nur die auch bei Beheims ‚Angstweise‘ artikulierte Sonderung von *liet* seit langem selbstverständlich. Zur erwähnten Alternative vergleiche man noch dreiundfünfzig kurze Versfolgen im cgm 5885, fol. 57^r – 64^v⁵⁰. Der Beginn *Man sagt als von dem adell vil* kündigt *lêre* über Adelsdinge an. Wie bei Beheims chronikalischem Ton ist eine Reimpaarfolge dem Strophischen angenähert: Auf drei Reimpaare mit einsilbiger folgt jeweils ein viertes mit klingender Kadenz. Im Explicit merkte der Schreiber des Ganzen an „man mocht disen spruch wol auch singen“; eine andere Vortragsart war ihm nicht naheliegender. Wie bei Beheim konnte ein Vortragender hier die Wahl zwischen *spruch* und *liet* treffen; *spruch* impliziert ein anderes als das Singen.

Wollten wir uns bei der Frage der Vortragsart von Reimpaaren auf ein Entweder-Oder festlegen, bereiteten wir bei dem in dieser Arbeit Zentralen unnötige Schwierigkeiten. Poetologie nach neuzeitlicher Schulbuchart hat es sicher nicht gegeben, und „res non confecta“⁵¹ galt auch in dieser Hinsicht. Rezente Praktiken können bleibende Zweifel am ‚musikalischen Rezitieren‘ von Reimpaaren weiter verringern. Ursula Aarburg verwies auf Praktiken der Eskimos und der Japaner⁵², und mir als dem der Landessprache Unkundigen erschien in einem portugiesischen Hafenrestaurant der althergebrachte Fado keineswegs als monotoner ‚Singsang‘ (s. o.). Kontinuierliches Wiederholen einer Zeilenmelodie ist historischer Sachverhalt und auch von Zeitgenossen bezeugt. Zu vergleichen wäre der oben zitierte Kommentar des Magister Dybinus zum „rithmus renovatus“ sowie der gewichtigere des Johannes de Grocheo (um 1300) zum *cantus gestualis* (Chanson de geste). Bei ihm heißt es: „Cantum vero gestualem dicimus, in quo heroum et antiquorum [patrum?] opera recitantur“. Und weiter: „Idem debet in omnibus versiculis reiterari“⁵³. Das ständige

⁴⁹ Man vergleiche in meinem Beitrag *Mittelhochdeutsch Spruch: eine Vortragsart*, der von der DVJS für 1986, Heft I, angenommen ist. Jener und der hier vorliegende ergänzen sich mit Wesentlichem. Mit ihm ist auch „gesprochen“ beim Kalendergedicht Oswalds nachträglich geklärt: ‚musikalisch zu rezitieren, nicht „entfaltet“ zu singen.‘

⁵⁰ Abdruck bei Cramer (wie Anm. 48). Bd. I, München 1977, S. 345–358. Autor ist Hans von Westernach, die Entstehungszeit etwa 1480, vgl. den Artikel von U. Müller, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon* (Neubearbeitung).

⁵¹ Vgl. Verf., *Das mittelalterliche Lied: res non confecta*. in *ZfdPh* 90 (1971) Sonderheft, S. 1–17. Man könnte für das Mittelalter von einer poetologischen ‚Universalie‘ sprechen, da sie über Texte und Melodien hinaus Gültigkeit hat. Ein weiteres Beispiel im engeren Sinne jetzt vom Verf., *Das Hirtenhornlied des Mönchs von Salzburg. Neues nach Korrektur der Ausgaben*, in *Augsburger Jb. f. Mw.* 1 (1984), S. 7–24.

⁵² Vgl. über Anm. 37 oben, hier S. 102.

⁵³ *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, hrsg. von E. Rohloff, Leipzig 1943 (= *Media Latinitas Musica* 2), S. 50, Zeile 18f. und S. 51, Zeile 31. Nicht anders noch im 20. Jahrhundert bei den Serbokroaten: „... eine sich ständig wiederholende Melodie zur Begleitung der gleichmäßig dahinfließenden Erzählung“. So Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge/Mass. 1960, deutsche Übersetzung von H. Martin, *Der Sänger erzählt. Wie ein Epos entsteht*, München (1965), S. 68. – Weiteres verdient bei dem mit dieser Studie angeschnittenen Fragenkreis mitgeteilt zu werden. Der 1905 in Bulgarien geborene Elias Canetti (Spaniol) berichtet: „Am obersten Ende saß der Großvater und las die Haggadah, die Geschichte vom Auszug der Juden aus Ägypten [...] nichts entging ihm, während er im Singsang las“ (*Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, Fischer Taschenbuch 780 [1979], S. 30). „Singsang“, was gewiß anderes ist als „entfaltete“ Melodie, wählte zum Vortrag der Thora auch Manès Sperber, *Die Wasserträger Gottes*, ⁶/1984 (dtv 1398), S. 64. Sperber ist jüdischer (chassidischer) Herkunft aus Ostgalizien. Diese rezenten Verfahrensweisen stehen für weit Älteres. – Nefen Michaelides, die S. 55 ff. und öfter auch Übereinstimmungen von Mittelalterlichem in Europa mit Altarabischem festhält, nennt unter den Reimordnungen S. 62 ff. unter anderen auch Reimpaarfolgen (S. 64). Vgl. N. Michaelides, *Das Grundprinzip der arabischen Quasidah in der musikalischen Form syrischer Volkslieder*, Diss. Halle 1972 (ungedruckt). – Der Kirgise Tschingis Aitmatow im Interview: „Noch heute kann man in Kirgisien – wenn auch nicht mehr so oft wie früher – Sänger treffen, die ohne Pause stundenlang improvisierend alles was sie sagen wollen, in rein poetischer Form vortragen, gereimt rezitierend“. So in der *Süddeutschen Zeitung* Nr. 254 vom 4. November 1985, S. 11 (Feuilleton). Das „gereimt“ kann nicht strophisch bedeuten.

Wiederholen schloß eine mit Einzelheiten des Textes korrespondierende Modifizierung nicht aus, analog dem Vers „Condwîrâmurs“ im *Parzival*, in welchem alle Senkungen eliminiert wurden, um mit den bleibenden vier Hebungen den Namen von Parzivals Frau vernehmlicher zu machen.

Beethovens „Bagatellen“ op. 126: Bemerkungen zu ihrer Entstehung

von Jos van der Zanden, Amsterdam

Im Gegensatz zu den *Bagatellen*-Sammlungen op. 33 und 119 lassen sich bei einer Analyse von Beethovens *Sechs Bagatellen* op. 126 mühelos, d. h. ohne sie an den Haaren herbeiziehen zu müssen, mehrere strukturelle und stilistisch-idiomatische Elemente erkennen, die das Opus vereinheitlichen; zu nennen sind u. a. das Verhältnis der Tonarten, die Polarisierung in der Stimmführung, die motivische Beschleunigung, die Anwendung und Funktion von Orgelpunkten und Ostinati, der kurze chromatische Übergang, die metrisch-rhythmische Verschiebung und die Frequenz der Registerwechsel. Die Bedeutung dieser Elemente in den *Bagatellen* op. 126 bestätigt den auditiv wahrnehmbaren Zusammenhang der sechs Stücke, und möglicherweise haben einige davon mit Beethovens Anmerkung „Ciclus von Kleinigkeiten“, welche man auf einem der Skizzenblätter finden kann¹, eine nähere Verbindung.

Außer dieser inhaltlichen Differenz zwischen op. 126 und op. 33/119 – letztere Werke sind ‚Sammlungen‘ im eigentlichen Sinn des Wortes – gibt es eine zweite, formale: Anders als bei den früheren Sammlungen gibt es keine Gründe, anzunehmen, daß Beethoven beim Zustandekommen von op. 126 frühere Skizzen mit aufnahm, oder Stücke benutzte, die er bereits vollendet hatte.

Im folgenden werden wir uns nicht mit dem Inhaltlichen des Werkes beschäftigen, sondern im Anschluß an den als zweiten genannten Unterschied zu anderen *Bagatellen*-Arbeiten nähere Bemerkungen zur Entstehungszeit des Werkes machen. Die Untersuchungen werden, es sei schon hier bemerkt, auch zu einigen Vermutungen hinsichtlich des Entstehungsgrundes führen und damit ein neues Licht auf die Spontaneität des Zustandekommens werfen.

Die uns zu diesem Zweck zur Verfügung stehenden Quellen sind in zwei Kategorien einzuteilen: einerseits Briefe und Aufzeichnungen, die relevanten Passagen in den Konversationsheften eingeschlossen, andererseits Skizzen, Autographen und die Originalausgabe (bei Schott in Mainz, Ostern 1825). Dieser Beitrag beschränkt sich auf die erste Kategorie.

Im Verzeichnis Kinsky/Halms, in dem bei jedem Werk die Entstehungszeit kurz besprochen wird und die sich auf dieses Werk beziehenden Stellen aus Beethovens Briefen zitiert werden, ist zu op. 126 folgendes bemerkt:²

¹ Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 196.

² Georg Kinsky/Hans Halm, *Das Werk Beethovens; thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, München 1955, S. 381

„Entstehungszeit: Ende 1823 – nach Abschluß der Vorarbeiten zum letzten Satz der 9. Symphonie – bis Anfang 1824 [. . .] Nottebohms Angabe (II, 207) ‚spätestens in der ersten Hälfte 1824 fertig‘ ist wohl mit ‚Februar‘ genauer bestimmbar, da die Stücke mit anderen, sogleich zu liefernden Werken [. . .], die sämtlich 1822 entstanden sind, dem Verleger Probst in Leipzig angeboten wurden.“

Diese vermeintliche Verbesserung der Aussagen Nottebohms gründet sich auf Beethovens Schreiben an den Verleger Probst in Leipzig vom 25. Februar 1824, in dem er ihm das folgende Angebot macht:

„[. . .] 6 Bagatellen für Klawier allein welche aber länger als früher von mir herausgekōmen sind [. . .]“³

Es liegt auf der Hand, anzunehmen, daß die fraglichen *Bagatellen* zum Zeitpunkt dieses Angebotes ganz oder zumindest nahezu fertig waren, dies nicht so sehr, weil Beethovens Äußerungen in dieser Hinsicht im allgemeinen zuverlässig zu nennen wären, – man kann getrost sagen, daß eher das Gegenteil der Fall ist –, sondern weil er sich über ihre Länge ausspricht. Die Identifizierung der genannten *Bagatellen* mit op. 126 erweist sich jedoch als voreilig und fragwürdig: Erstens entspricht die Annahme, daß dieses Werk bereits im Februar 1824 (nahezu) fertig war, nicht der Datierung der Skizzen, zweitens darf nicht übersehen werden, daß zur Zeit dieses Briefes von einer weiteren sechsteiligen *Bagatellen*-Sammlung die Rede ist, einer Sammlung, die in der Literatur mit op. 126 mehrfach verwechselt worden ist: op. 119, Nr. 1–6.

Bekanntlich zerfielen die *Elf Bagatellen* op. 119 ursprünglich in zwei Teile: Fünf Stücke (die Nr. 7–11 der uns jetzt vertrauten Folge) wurden 1820 für die *Wiener Pianoforte-Schule* von Friedrich Starke komponiert. Es handelt sich hierbei um eine Klaviermusik-Ausgabe, zu der Beethoven auf Einladung mit fünf *Bagatellen* einen Beitrag leistete und die 1821 erschien⁴. Die restlichen sechs Stücke (Nr. 1–6), zu denen zum Teil sehr frühe Skizzen bekannt sind, wurden 1822 komponiert bzw. revidiert und zusammengelegt: Ihr Autograph trägt die Aufschrift „Kleinigkeiten/1822/Novemb.“⁵; seitdem gab es mehrere Versuche Beethovens, diese sechs *Bagatellen* einem Verleger zu verkaufen.

Für die häufige Verwechslung von op. 119, 1–6 und op. 126⁶ sind zwei Gründe nachzuweisen. Der erste liegt erwartungsgemäß in der gleichen Anzahl der Stücke, eine Übereinstimmung, die, wie man sehen wird, wohl nicht auf Zufall beruht. Als zweiter Grund ist die verwirrende Druckgeschichte des gesamten op. 119 zu nennen. Da sowohl Clementi in London als auch Schlesinger in Paris die *Bagatellen* 1823 herausgegeben haben (April 1824 erschien noch ein Nachdruck bei Sauer & Leidesdorf in Wien), gibt es, so scheint es, keinen Grund, Beethovens Angebote von „6 Bagatellen“ im Jahre 1824 noch mit op. 119 zu identifizieren: Sowohl eine englische als auch eine kontinentale Ausgabe ist ja bereits nachweisbar. Dadurch aber, daß sich außer der späteren Wiener auch die Pariser Ausgabe als ein Nachdruck herausstellte⁷, zeigt sich des Komponisten Situation in einem

³ Max Unger, *Zwei neue Beethoven-Briefe*, in: *Die Musik* XVI, 1 (Oktober 1923), S. 11–25, (Emily Anderson, *The Letters of Beethoven*, London 1961, Nr. 1266).

⁴ Kinsky/Halm, a. a. O., S. 345.

⁵ Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabt. I, Bd. 2, *Ludwig van Beethoven, Autographe und Abschriften*, bearb. von H.-G. Klein, Berlin 1975, S. 201

⁶ Dies passierte auch Schindler: siehe Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1860, Bd. 2, S. 45.

⁷ Zur Beweisführung siehe Alan Tyson, *The first Edition of Beethoven's Op. 119 Bagatelles*, in: *The Musical Quarterly* 49 (1963), S. 331–338.

anderen Licht: Beethoven dürfte es keineswegs als sinnlos empfunden haben, Verkaufsversuche für die seines Wissens noch nicht auf dem Kontinent erschienenen *Bagatellen* zu unternehmen.

Bei den Verkaufsverhandlungen war auch Beethovens Bruder Johann mit einbezogen. Dieser hatte dem Komponisten 1822 ein Darlehen verschafft, bei dessen Rückerstattung sich dieser nun mit der Eigentumsübertragung einiger Werke begnügte, darunter den *Bagatellen* op. 119⁸. Nachdem Angebote an verschiedene Verleger erfolgt waren, nämlich an Pacini in Paris, mit dem auch Johann eine Korrespondenz führte⁹, und an Lissner in St. Petersburg (etwa April/Mai 1823), Clementi in London das Werk aber schließlich akzeptiert hatte, gab man vorläufig die Versuche auf, es auf dem Kontinent zu verkaufen, wohl, weil man verhindern wollte, daß eine kontinentale Ausgabe der englischen noch zuvorkommen könnte und dieser damit das Recht der Erstausgabe genommen sein würde. Es ist nicht unlogisch, daß die Suche nach einem Verleger 1824, nach Erscheinen der englischen Ausgabe, fortgesetzt wurde. Damit sind wir wieder beim Anfang unserer Auseinandersetzung.

Dem von Kinsky/Halm zitierten Brief vom 25. Februar an Probst vorangehend finden sich in den Konversationsheften Eintragungen Johanns, zu datieren mit Januar 1824, deren Inhalt uns nähere Hinweise zur Sache verschafft. Er schreibt¹⁰:

„mit Leidesd.[orf] ist gar
nichts zu machen
wegen den Pagat:[ellen]
und den 2 Lieder, kurz
es ist hier gar nichts
zu thun für Kunst.
—
gleich nach Paris an
den Schließ.[inger] schreiben
wird das beste sein
—
ich war wenigstens
6mal bey Leidesd.[orf]
allein mir scheint
die Juden haben kein
Geld.“

Daß diese Zeilen nicht op. 126 betreffen, sich aber problemlos durch die Darlegung über op. 119 erklären lassen, läßt sich nicht leugnen: Es ist Johann, der mit ‚seinem‘ Werk hausieren geht und ironischerweise an einen Verleger herantritt, der das Werk einige Monate später ohne Kosten verlegen kann. Überdies stellt sich heraus, daß er, wie auch sehr wahrscheinlich Ludwig, nicht von dem Nachdruck Schlesingers unterrichtet ist. Wenn nun am 25. Februar das Angebot an Probst in Leipzig erfolgt, kann mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, daß auch hier nicht op. 126 gemeint ist.

⁸ A. Wh. Thayer *Life of Beethoven*, hrsg. v. E. Forbes, Princeton 1973, S. 795.

⁹ Ebenda, S. 821

¹⁰ Karl-Heinz Köhler / Grita Herre, *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Leipzig 1968 ff., hier Bd. 5, S. 101f.

Der erste uns bekannte Brief, in dem dies allerdings der Fall ist, ist der vom November 1824 an den Verleger Schott in Mainz: Das Werk sollte hier schließlich im Druck herauskommen. Beethoven vermerkt¹¹:

„Mein Bruder, dem ich durch Gefälligkeiten verbunden, habe ich statt einer ihm Schuldigen summe folgende werke überlaßen nehmlich die grosse Overture, [. . .] 6 Bagatellen oder Kleinigkeiten für Klavier allein, von welchen manche etwas ausgeführter u. wohl die Besten in dieser Art sind, welche ich geschrieben habe.“

Die Beschreibung der Beschaffenheit und die auffällige Qualifizierung des Werkes in diesem Brief bestätigt die obengenannte Schlußfolgerung hinsichtlich des Schreibens an Probst vom 25. Februar. Die Tatsache, daß offensichtlich auch die *Bagatellen* op. 126 Johann überlassen wurden, führt zu Vermutungen über ihre Entstehung. Es gibt nämlich Hinweise darauf, daß diese Entstehung eine notwendige Folge des Erscheinens des Nachdrucks von op. 119 bei Sauer & Leidesdorf Ende April war: Beethoven hat wohl erkannt – obwohl Probst das Werk am 22. März akzeptierte –, daß er sich mit einer finanziell aussichtslosen Sache beschäftigte. Seine Verpflichtungen Probst und seinem Bruder gegenüber nötigten ihn jetzt, in kürzester Zeit ein neues Werk fertigzustellen, das formal op. 119, 1–6 zum Verwechseln ähnlich sah. An diesem Tausch muß es gelegen haben, daß sich Beethoven erst nach drei Monaten des Stillschweigens wieder bei Probst meldete. Am 3. Juli schreibt er¹²:

„kann ich Ihnen jetzt erst anzeigen dass die verlangten Werke nun vollendet und abgeschrieben sind []“

Dennoch sollte letzten Endes ein Zerwürfnis mit dem Verleger, dessen Gründe hier nicht erörtert werden sollen, die Ausgabe verhindern.

In den Konversationsheften finden sich weitere Eintragungen, die, und zwar der Interpretation nach, diese Vermutungen unterstützen. So notiert z. B., nachdem am 1. Mai in der *Wiener Zeitung* die Ausgabe von op. 119 angezeigt ist¹³, der Neffe Karl am oder um den 5. Mai¹⁴:

„Die Bagatellen
sind recht schön.
–
die leben, u. leben
laßen
–
14 Tage
aus“

Die zweite Bemerkung ist als Reaktion Karls auf eine vorausgesetzte Entrüstung Beethovens über den Streich Sauer & Leidesdorfs zu deuten: „die leben, u[nd] leben lassen“. Johann, der trotz der schlechten Erfahrungen mit Leidesdorf und Konsorten („die Juden“ in den Konversationsheften) Geschäfte mit ihnen zu machen versucht, fügt am 28. Mai noch eine Eintragung hinzu, die den Charakter einer Mahnung hat¹⁵:

¹¹ A. Chr. Kalischer, *Beethovens sämtliche Briefe*, Leipzig 1908, Bd. 5, S. 77 (Anderson, a. a. O., Nr. 1321).

¹² Kalischer, a. a. O., S. 32 (Anderson, a. a. O., Nr. 1218).

¹³ Kinsky/Halm, S. 346.

¹⁴ Köhler/Herre, Bd. 6, S. 137.

¹⁵ Köhler/Herre, Bd. 6, S. 239.

„vergib nicht [. . .] auf die Pagatell“.

und Karl schließlich bemerkt einige Tage später¹⁶:

„Leidesdorf war heut frühe bey ihm; er könnte aber nichts bestimtes sagen.

[. . .]

Weil er auf das Lied u. Bagatellen gewartet hat.

[. . .]

Die Sache ist richtig, nur hätten sie die Bagatellen auch gern zusammen gehabt.“

Es stellt sich immer deutlicher heraus, daß sich zu dieser Zeit (Mai 1824) der Kompositionsprozeß von op. 126 vollzog.

Die Ergebnisse der Untersuchungen der Briefe und Konversationshefte, deren tatsächliche Reihenfolge im anschließenden Verzeichnis dargestellt ist, führen zu folgenden Thesen:

- Kinsky/Halms ‚Verbesserung‘ Nottebohms ist falsch; mit der Komposition der *Bagatellen* op. 126 wurde erst im Mai 1824 begonnen;
- mit der Überlegung, daß die *Bagatellen* op. 126 Ersatz für op. 119, 1–6 waren, ergibt sich eine Erklärung ihrer Anzahl;
- die Entstehung von op. 126 gründet sich auf die Tilgung eines Darlehens; die entsprechenden *Bagatellen* wurden keineswegs aus ‚spontanem‘ Antrieb komponiert, wie bisher angenommen, sondern unter Druck und in Eile geschaffen.

1824		
Januar	Bemühungen Johanns, Bagatellen an Sauer & Leidesdorf (Wien) zu verkaufen; Schlesingers Nachdruck noch nicht bekannt;	
25. Februar	Angebot an Probst (Leipzig);	
22. März	Annahme durch Probst;	op. 119
Ende April	Nachdruck Sauer & Leidesdorf;	
± 5. Mai	Bemerkung Karls zu Bagatellen;	
Ende Mai	Bemerkung Karls und Johanns zu Bagatellen;	
3. Juli	Angabe Beethovens an Probst: Bagatellen vollendet und abgeschrieben;	op. 126
	[Zerwürfnis Beethovens mit Probst;]	
November	Angebot an Schott (Mainz);	

¹⁶ Köhler/Herre, Bd. 6, S. 254–256.

„Israel exists again“ – Anmerkungen zu Arnold Schönbergs Entwurf einer Israel-Hymne

von Michael Mäckelmann, Hamburg

I

Nachdem sich Arnold Schönberg seit Anfang der zwanziger Jahre umfassend mit den nationalen und insbesondere auch den politischen Fragen des Judentums auseinandergesetzt hatte¹, wobei er zeitweilig ernsthaft mit dem Gedanken umging, gänzlich „für die nationale Sache des Judentums zu arbeiten“², wandte er sich wenige Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges zunehmend persönlichsten religiösen Gedanken zu, aus denen seine vormals mit überaus großem Engagement entwickelten realpolitischen Konzepte weitgehend ausgeschlossen blieben. Während sich Schönberg nach dem Krieg noch einmal kurzzeitig mit aktuellen Problemen einer jüdischen Exilpolitik befaßte³ und im Jahre 1947 seine Kantate *A Survivor from Warsaw* op. 46 komponierte, entstand 1949 sein Chorwerk *Dreimal tausend Jahre* op. 50A auf Worte des jüdischen Schriftstellers und Publizisten Dagobert David Runes, das den späten Psalmkompositionen zugeordnet wurde und den Beginn der letzten Phase seiner Auseinandersetzung mit den Fragen der eigenen Religiosität markierte. Zwischen dem 20. Juni und 2. Juli 1950 vertonte Schönberg dann den *Psalm 130* op. 50B, und bereits am 29. September desselben Jahres begann er mit der Textarbeit an den sogenannten *Modernen Psalmen*, deren Formulierung bis zum 3. Juli 1951 fortgesetzt wurde. Parallel zur Arbeit am Text der *Modernen Psalmen* widmete sich Schönberg seit dem 2. Oktober 1950 ihrer Vertonung⁴. Gleichwohl gelang es ihm schließlich nur, mit der Komposition des ersten seiner Psalmen zu beginnen, so daß sein Vorhaben, die eigene religiöse Auseinandersetzung zu einem letzten, umfassenden Werk zu formen, keine Verwirklichung mehr fand.

Unmittelbar zusammen mit den Schlußarbeiten zu *Dreimal tausend Jahre*, deren Reinschrift am 20. April 1949 abgeschlossen wurde, fiel Schönbergs erste Beschäftigung mit einem Werk, das den Titel *Israel exists again* tragen sollte. Bereits am 15. März entstanden Entwürfe hierzu, und am 24. April arbeitete Schönberg an der ersten Textfassung. Die Textredaktion erfolgte parallel zu der am 18. Mai begonnenen kompositorischen Arbeit, so daß das Typoskript der endgültigen Textfassung – nachdem zwischen dem 26. Mai und 8. Juni noch ein zweiter Entwurf entstanden war – erst am 10. Juni beendet wurde⁵. Die Endfassung des Textes erscheint gegenüber den zwei Entwürfen gekürzt; einzelne Passagen

¹ Siehe dazu A. L. Ringer, *Arnold Schoenberg and the Politics of Jewish Survival*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* III/1 (1979), S. 11ff. sowie M. Mäckelmann, *Arnold Schönberg und das Judentum. Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921*, Hamburg 1984.

² Vgl. den Brief Schönbergs an Anton Webern vom 4. August 1933, in: W. Reich, *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, München 1974, S. 196f.

³ Zeugnis für diese Beschäftigung ist Schönbergs englischsprachiger Redeentwurf *The Jewish Government in Exile*, Manuskript-Nachlaß H-46, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles. Dazu *Schönberg und das Judentum*, S. 353ff.

⁴ Zu den genannten Werken vgl. *Schönberg und das Judentum*, S. 331ff., S. 344ff. und S. 477ff.

⁵ Zu den Datierungen vgl. *Schönberg-Gesamtausgabe*, Abteilung V, Reihe B, Band 19, *Kritischer Bericht*, S. XI. Siehe auch J. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel u. a. 1959, S. 107f.

wurden getilgt bzw. gezielter formuliert⁶. Wie aus den Kompositionsskizzen hervorgeht, plante Schönberg, *Israel exists again* für gemischten Chor und Orchester zu vertonen⁷. Die kompositorischen Entwürfe umfassen im wesentlichen die Vertonung der ersten drei Textzeilen, d. h. des ersten Satzes des Textes; einzig zwei Skizzen zum weiteren Verlauf der Komposition könnten darauf hindeuten, daß Schönberg daran dachte, den Chorsatz des Werkes in Analogie zu demjenigen des *130. Psalms*, mit seiner Verflechtung aus gesungenen und gesprochenen Partien, zu gestalten⁸. Wenngleich das Kompositionsfragment demnach nur sehr schmal ausgefallen ist (die ausgearbeiteten Teile umfassen nur 55 Takte), bleibt *Israel exists again* von größtem Interesse für die Bewertung der damaligen Beschäftigung Schönbergs mit der ‚jüdischen Frage‘. Zum einen weil die vorhandenen musikalischen Entwürfe das Werk deutlich in die Nähe der Psalmkompositionen op. 50A–C stellen, es also der letzten Phase der Auseinandersetzung Schönbergs mit dem Judentum zugehörig erscheinen lassen, zum anderen weil der abgeschlossene Text darüber hinaus den entschiedensten Beweis dafür bietet, daß Schönberg – trotz seiner weitgehenden Hinwendung zu einer persönlichen Durchdringung des über Jahrzehnte formulierten Gottesgedankens⁹ – nach wie vor großes Interesse an den national-politischen (und den damit unverbrüchlich verbundenen national-religiösen) Fragestellungen des jüdischen Volkes hegte.

Fragt man sich nun, weshalb Schönberg zu Beginn seiner Arbeit an den tiefreligiösen Psalmkompositionen noch einmal einen Plan zu verwirklichen gedachte, der von der persönlichen Gottesschau zurück zum überpersönlichen, nationalen Bekenntnis führte, als welches sich *Israel exists again* unzweideutig ausweist, so braucht man tatsächlich nicht lange nach einem Anlaß zu suchen. Nachdem Schönbergs großes nationales Ziel spätestens seit der Entstehung seines Dramas *Der biblische Weg* (1926–1927) die Schaffung eines unabhängigen jüdischen Staates war und er in den Jahren bis 1938 einen Großteil seiner Arbeitskraft und -zeit der Formulierung von politischen Konzepten zur Verwirklichung dieses Zieles gewidmet hatte¹⁰, war am Ende der vierziger Jahre unseres Jahrhunderts etwas geschehen, was das größte Interesse des gesamten jüdischen Volkes und damit auch des engagierten Nationaljuden Arnold Schönberg auf sich ziehen mußte: Am 14. Mai 1948 hatte der Nationalrat der Juden in Palästina den freien und unabhängigen Staat Israel ausgerufen¹¹. Mit der Gründung des Staates Israel hatte sich für Schönberg ein nationaler Traum erfüllt, zu dem er in einem seiner spätesten Briefe vom 26. April 1951 an den Direktor der Israel Academy of Music selbst schrieb:

„Ihren Freunden [. . .] so wie Ihnen selbst, Herr Direktor Partosh, habe ich erzählt, wie es seit mehr als vier Dekaden mein sehnlichster Wunsch ist, einen eigenen, unabhängigen israelitischen Staat errichtet zu sehen. Und noch mehr als das: ein dort residierender Bürger dieses Staates zu werden“¹².

⁶ Vgl. die Fassungen in der *Schönberg-Gesamtausgabe*, a. a. O., S. 137f.

⁷ Zu den Kompositionsskizzen vgl. ebenda, S. 139ff. Eine nach den Skizzen Schönbergs ausgeführte Partitur findet sich in der *Gesamtausgabe*, Abteilung V, Reihe A, Band 19, S. 175–182.

⁸ *Schönberg-Gesamtausgabe, Kritischer Bericht*, a. a. O., S. 142f. Namentlich der Entwurf A7 könnte auf Grund der abweichenden Notierung dafür sprechen.

⁹ *Schönberg und das Judentum*, S. 383ff. und passim.

¹⁰ Dazu A. L. Ringer, *Politics of Jewish Survival*, passim sowie *Schönberg und das Judentum*, S. 390ff. und passim.

¹¹ W. Laqueur, *Der Weg zum Staat Israel. Geschichte des Zionismus*, Wien 1975, S. 608f.

¹² Arnold Schönberg, *Briefe*, ausgewählt und herausgegeben von E. Stein, Mainz 1958, S. 297. Siehe dazu auch P. Gradenwitz, *Schönbergs religiöse Werke*, in: *Melos* 26 (1959), S. 333 und ders., *Ein Archiv von Schönbergiana in Jerusalem*, in: *ÖMZ* 28 (1973), S. 340f.

Angesichts der Fülle an Material, das Aufschluß über Schönbergs intensive Anteilnahme an den nationalen Fragen des Judentums gibt, kann es nicht verwundern, daß er nach der realen Gründung des jüdischen Staates die zentralen Gedanken seiner jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit den national-religiösen Konstanten des jüdischen Daseins noch einmal aufgriff, um sie in einem Hymnus auf die Rückkehr in das Land der Vorfäter bekenntnishaft zusammenzufassen. Schönberg hatte die Idee einer jüdischen Staatshymne bereits 1927 im Zusammenhang mit dem imaginären Staat Neupalästina entwickelt, der im Mittelpunkt seines Dramas *Der biblische Weg* stand. Seinerzeit gedachte er, auf Texte aus dem alttestamentlichen Buch Jesaja zurückzugreifen¹³. Nun, nachdem die Rückkehr Israels in einen eigenen Staat Wirklichkeit geworden war, formulierte Schönberg einen eigenen Hymnentext, der tatsächlich nichts weniger darstellte als die Zusammenfassung der Kernpunkte seiner eigenen Gedanken zur jüdischen Nationalfrage. In der Endfassung lautet dieser:

„Israel exists again!
It has always existed
though invisibly.
And since the beginning of time,
since the creation of the world
we have always seen the Lord,
and have never ceased to see Him.
Adam saw Him.
Noah saw Him.
Abraham saw Him.
Jakob saw Him.
But Moses
saw He was our God
and we His elected people:
elected to testify
that there is only one eternal God.
Israel has returned
and will see the Lord again“¹⁴.

Ins Zentrum des Textes stellte Schönberg wiederum den Gedanken an die Auserwähltheit Israels („ . . . we His elected people“) und die Vorstellung vom „einigen und ewigen Gott“ („ . . . there is only one eternal God“), welche er hinsichtlich ihrer Bedeutung für die nationale Einheit des jüdischen Volkes bereits im *Biblischen Weg* explizit formuliert und in *Moses und Aron* gänzlich in den Mittelpunkt der Aussage gerückt hatte¹⁵. Hier, in *Israel*

¹³ Das „Material für die Hymne“ sollte nach Schönbergs Angaben „Jesaja 60, 61, 62“ entnommen werden. Teile des Textes – die Schönberg wahrscheinlich nach *Jesaja* 60, 1–2 selbst nachgedichtet hat – finden sich in den Aufzeichnungen *Notizen zu Der biblische Weg* („Sprich zu dem Felsen“) des Jahres 1927 (Nachlaß, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles). Dazu *Schönberg und das Judentum*, S. 131f.

¹⁴ *Schönberg-Gesamtausgabe, Kritischer Bericht*, a. a. O., S. 138.

¹⁵ Siehe dazu *Schönberg und das Judentum*, S. 102ff., S. 162ff. und S. 383ff. Vgl. zur jüdischen Gotteserfahrung auch P. Navè Levinson, *Einführung in die rabbinische Theologie*, Darmstadt 1982, S. 23ff., insbesondere aber S. 32ff.

exists again, erscheinen diese von Schönberg als nationale Konstanten angesehenen Vorstellungen zudem mit der Freude über die Rückkehr ins gelobte Land verbunden, wobei Auserwähltheit und Gottesgedanke als Daseinsgarantien, d. h. als Grundlagen der jüdischen Volksexistenz – sowohl in der Diaspora als auch in dem neugegründeten Staat – genannt werden. In diesem Zusammenhang berief sich Schönberg – während er die persönliche, gleichsam private Hinwendung zu Gott aufgab, die sich endgültig dann in den *Modernen Psalmen* vollziehen sollte – gezielt auf die eigene Identifikation mit dem Kollektiv des auserwählten Volkes¹⁶, indem er sein Bekenntnis als Mitglied der Gemeinschaft Israels durch den Gebrauch pluralischer Pronomina hervorhob: „ . . . wir haben den Herrn immer gesehen und haben niemals aufgehört, Ihn zu sehen“ (Zeile 6 und 7); „Aber Moses sah, daß Er unser Gott war und wir Sein auserwähltes Volk“ (Zeile 12–14).

Der Bezug zur geschichtlichen Bestimmung des auserwählten Volkes und der damit verbundenen Herleitung einer zwangsläufigen Rückkehr in das Land der Verheißung wird zudem durch die Erwähnung der Welterschöpfung, der Erzväter sowie der Führergestalt Moses nachhaltig unterstrichen. Letzterer nimmt in diesem Zusammenhang eine Sonderstellung ein; denn neben Adam, Noah und den Patriarchen Abraham und Jakob, denen sich Gott offenbarte, ist er es, der hier als eigentlicher Übermittler des Gottesgedankens erscheint¹⁷. Dabei knüpfte Schönberg unmittelbar an die Gedankenwelt seiner Oper *Moses und Aron* an, in der Moses als national-religiöser Wegweiser für das Volk und damit als Symbol für die nationale Einigung fungierte¹⁸. Auch später, nachdem Schönberg die mythische Sphäre von *Moses und Aron* und die utopische Welt Neupalästinas im *Biblischen Weg* auf Grund seiner Beschäftigung mit einer jüdischen „Realpolitik“ verlassen hatte, verwies er immer wieder auf Moses und dessen Bedeutung hinsichtlich der Kerngedanken der jüdischen Nationalität, stellte ihn gar den neuen Führern des von ihm stets mit Skepsis betrachteten Zionismus (welcher seinen eigenen Zielen freilich in zentralen Forderungen durchaus nicht widersprach) mahnend entgegen¹⁹. So kann es denn auch kaum verwundern, daß Moses in der Hymne auf das wiedererstandene Israel noch einmal an zentraler Stelle erschien: Für Schönberg war er der Stifter der national-religiösen Daseinskonstanten der gesamten Judenheit und ein politischer Führer obendrein, der die Bedeutung der ihm zuteil gewordenen Offenbarung für das Überleben seines Volkes erkannt und verteidigt hatte.

II

Obleich Schönberg den Text zu seiner Israel-Hymne nach konzentrierter Arbeit am endgültigen Wortlaut fertiggestellt, die Vorarbeiten zur Komposition abgeschlossen und sogar Teile der Musik skizziert hatte, gab er dieses Projekt auf. Dies muß insofern

¹⁶ Interessanterweise verfaßte Schönberg in diesem Zusammenhang am 27. April 1949 einen kurzen Text, der sich u. a. noch einmal mit der jüdischen Auserwähltheit befaßte und diese in Beziehung zur Verfolgung Israels in der Diaspora setzte. Zweifellos muß er in Verbindung mit Schönbergs Beurteilung der israelischen Staatsgründung und der Entstehung von *Israel exists again* gesehen werden. Im Nachlaß erscheint der Text innerhalb der Skizzen zu diesem Werk. Nachlaß, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles: Archivnummern U450 und U451 = 418c und 418d.

¹⁷ Zur Gestalt Mose in der alttestamentlichen Überlieferung vgl. G. Fohrer, *Geschichte der israelitischen Religion*, Berlin 1969, S. 62f. und ders., *Einleitung in das Alte Testament*, Heidelberg¹²/1979, S. 136ff.

¹⁸ Vgl. O. H. Steck, *Moses und Aron. Die Oper Arnold Schönbergs und ihr biblischer Stoff*, München 1981, S. 37ff. sowie dazu *Schönberg und das Judentum*, S. 157ff.

¹⁹ So in den 2 *Fragments on Jewish Affairs*, Manuskript-Nachlaß C-62, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles. Vgl. *Schönberg und das Judentum*, S. 282f. Zum Verhältnis ‚Schönberg und der Zionismus‘ siehe ebenda, S. 405ff.

verwunderlich erscheinen, als Schönberg durch die Aufgabe ein Werk unvollendet liegen ließ, das die Anliegen seines nationalen Strebens angesichts der israelischen Staatsgründung ins Zentrum eines umfangreicheren Werkes gestellt hätte und damit sicherlich zur künstlerischen Manifestation des Nationaljuden Schönberg geworden wäre, zumal da seine politischen Konzepte trotz ihrer umfassenden Auseinandersetzung mit der jüdischen Heimstatt- und Einigungsfrage niemals an die Öffentlichkeit gedrungen waren. Tatsächlich wäre es Schönberg möglich gewesen, nachdem er jahrzehntelang im verborgenen gearbeitet hatte, mit *Israel exists again* ein Bekenntniswerk zu schaffen, das – zusammen mit der damals nur dem engsten Vertrautenkreis bekannten Oper *Moses und Aron* – seine Anteilnahme an den nationalen Ereignissen des jüdischen Volkes bis in sein kompositorisches und dichterisches Schaffen hinein offenbart hätte.

Zweifellos war es aber nicht die Scheu vor dieser Offenbarung, die Schönberg dazu bewog, sein Vorhaben aufzugeben; denn schließlich ging dem Plan, mit *Israel exists again* eine Hymne auf den jüdischen Staat zu entwerfen, ein langes, intensives Ringen um eine Politik zur Einigung des jüdischen Volkes voraus, dessen Ergebnisse Schönberg – wäre ihm diese Möglichkeit geboten worden – mit Sicherheit an die Öffentlichkeit getragen hätte²⁰. Den Grund für die Aufgabe der Arbeit an der Hymne wird man vielmehr in der genannten Hinwendung Schönbergs zu einer verinnerlichten Auseinandersetzung mit dem Gottesgedanken suchen müssen. Als er mit den Entwürfen zu *Israel exists again* begann, war die Arbeit an dem Chorwerk *Dreimal tausend Jahre* nahezu abgeschlossen. Nur wenige Monate später – nachdem zwischenzeitlich noch die Vertonung des *130. Psalms* entstanden war – arbeitete Schönberg bereits an den *Modernen Psalmen*, deren fragmentarische Vertonung deutlich macht, daß diese Texte zu einem gewaltigen Zyklus geformt werden sollten, der neben dem ebenfalls unvollendeten Oratorium *Die Jakobsleiter* und der Oper *Moses und Aron* mit Sicherheit als ein drittes großdimensioniertes Weltanschauungswerk geplant war²¹. Da Schönberg aller Wahrscheinlichkeit nach schon während der Arbeit an den Entwürfen zu *Israel exists again* mit dem Plan zu dem ungleich größeren modernen Psalmzyklus umging, werden ihm Zweifel gekommen sein, beide Vorhaben verwirklichen zu können, insbesondere da ebenfalls *Die Jakobsleiter* und *Moses und Aron* noch immer ihrer Vollendung harrten, welche Schönberg nachweislich bis Ende der vierziger Jahre nicht aufgegeben hatte²², und die zunehmende Verschlechterung seines Gesundheitszustandes ihm ohnehin eine stetige Verringerung seiner Arbeitsintensität aufzwang²³. Dennoch wird die Tatsache, daß Schönberg die Ebene seiner überpersönlichen nationalen Auseinandersetzung zum Zeitpunkt der Beschäftigung mit *Israel exists again* bereits in der Textwahl zum *130. Psalm* weitgehend verlassen hatte²⁴, den Ausschlag für den Abbruch der Arbeit an jenem Werk gegeben haben. Selbst das mögliche Vorhaben, die Hymne der Reihe der

²⁰ Dieses erhellt u. a. der Versuch Schönbergs, sein Drama *Der biblische Weg* im Rahmen eines von ihm geplanten „Propagandafeldzuges“ zur Rettung der Juden in Deutschland durch Max Reinhardt inszenieren zu lassen. Der Brief an Reinhardt vom 24. Mai 1933 findet sich in einer Entwurf- und Briefsammlung, die Schönberg unter dem Titel *Programm zur Hilfe und Aufbau der Partei* (Typoskript und Manuskript-Nachlaß H-48, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles) zusammenfaßte.

²¹ Dazu *Schönberg und das Judentum*, S. 364ff.

²² Vgl. u. a. *Briefe*, S. 243ff. und S. 267 sowie H. H. Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Zürich–Freiburg 1974, S. 425.

²³ Siehe *Briefe*, S. 282ff. und Stuckenschmidt, a. a. O., S. 465ff.

²⁴ Vgl. *Schönberg und das Judentum*, S. 340ff.

späten Psalmkompositionen zuzuordnen – wofür gerade die kompositorische Anlage der hinterlassenen musikalischen Fragmente sprechen könnte (s. u.) –, änderte nichts an dieser Außenseiterstellung. Die Konzentration auf die religiöse Gedankenwelt der Psalmen gestattete Schönberg offenbar nicht mehr, sein Widmungswerk für den Staat Israel – als welches *Israel exists again* zweifelsfrei gedacht gewesen war – zu vollenden. Statt dessen war es dann der in hebräischer Sprache vertonte *130. Psalm*, den Schönberg als „Geschenk“ für Israel vorsah²⁵ und der somit als eine Art Ersatz für die unvollendete Hymne fungierte.

So bleibt die Frage, welche Funktion *Israel exists again* hätte einnehmen sollen, wäre es Schönberg möglich gewesen, dieses Werk zu vollenden. Zweifelsohne war es als eine Art Nationalhymne gedacht, wengleich auch nicht im Sinne einer volkstümlichen, offiziellen Staatshymne. Dagegen spricht die ganze Anlage sowohl des Textes als auch der kompositorischen Entwürfe mit ihrem streng dodekaphonen Material und den außerordentlich anspruchsvollen Orchester- und Chorsätzen. Wie bereits beim *130. Psalm*²⁶ hatte Schönberg offenbar von vornherein davon abgesehen, traditionelles jüdisches Musikgut für seine Komposition zu verwenden, was einmal mehr dafür sprechen könnte – wie im übrigen auch hinsichtlich der Materialwahl für Op. 50B –, daß er *Israel exists again* ursprünglich tatsächlich als Teilwerk seiner Psalmkompositionen vorgesehen hatte. Die Wahl des dodekaphonen Reihenmaterials (s. u.) hätte wahrscheinlich darauf abzielen sollen, eine stilistische Einheit zwischen den bereits fertiggestellten und noch geplanten Werken herzustellen. So wäre die Hymne – deren Text durchaus auch als Psalmhymnus²⁷ bezeichnet werden kann – schließlich zu einem nationalen Kunstwerk geworden, dessen Gestaltung nicht auf eine Massenwirkung abgezielt, sondern das Bekenntnis zur jüdischen Nationalität in das strenge Kleid einer künstlerisch außerordentlich anspruchsvollen Komposition integriert hätte. Im folgenden sollen nun einige Details des Kompositionsfragments untersucht werden, die nachdrücklich auf diesen Sachverhalt verweisen.

III

Die von Schönberg entworfene Zwölftonreihe zu *Israel exists again* ist eine Komplementärreihe²⁸. In rein struktureller Hinsicht ähnelt sie der ‚einfachen‘ Komplementärreihe zu *Dreimal tausend Jahre* op. 50A – um einmal im Umkreis der späten Psalmkompositionen zu bleiben – und nicht so sehr den Reihen des *130. Psalms* und des fragmentarischen *Modernen Psalms* mit ihren vielschichtigeren Komplementär- und Permutationsmöglichkeiten²⁹. Sie

²⁵ In diesem Zusammenhang schrieb Schönberg am 29. Mai 1951 an Chemjo Vinaver, den Herausgeber einer Anthologie jüdischer Musik, für die der *130. Psalm* als Beitrag entworfen wurde, einen Brief, welcher belegt, daß dieses Werk zusammen mit zwei weiteren, nicht genauer bezeichneten Kompositionen als „Geschenk an Israel“ vorgesehen war (Nachlaß, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles). Vgl. Chemjo Vinaver (Hrsg.), *Anthology of Jewish Music*, New York 1955, S. 203.

²⁶ Nachdem Schönberg einzig in seinem *Kol Nidre* op. 39 traditionelles jüdisches Melodiengut verwandt hatte, lehnte er ein solches Vorgehen – trotz Anfrage seines Auftraggebers Vinaver – in bezug auf die Komposition des *130. Psalms* ab, wobei diese Ablehnung augenscheinlich aus der geplanten Zuordnung dieses Werkes zu den späten Psalmkompositionen resultierte. Siehe *Schönberg und das Judentum*, S. 336f.

²⁷ Tatsächlich lassen sich hier – wie später in den *Modernen Psalmen* – Anklänge an bestimmte Gattungen des alttestamentlichen Psalters entdecken, die den Text zu *Israel exists again* ebenfalls als eine Art modernen Psalm ausweisen. Zum alttestamentlichen Lobpsalm des Volkes vgl. C. Westermann, *Lob und Klage in den Psalmen*, Göttingen 1977, S. 61ff.

²⁸ Vgl. die Reihentabelle und -skizzen in der *Schönberg-Gesamtausgabe, Kritischer Bericht*, a. a. O., S. 139f. Dazu auch J. Maegaard, *Schönbergs Zwölftonreihen*, in: *Mf* 26 (1976), S. 388 und S. 392.

²⁹ Siehe *Schönberg und das Judentum*, S. 335ff.

stellt vielmehr ein typisches Beispiel einer Reihe mit Hexachordkomplementarität zwischen Grundgestalt und unterquinttransponierter Umkehrung dar, wie sie sich in einer Vielzahl der Zwölftonreihen Schönbergs aufweisen läßt³⁰. Als entscheidendes Konstruktionsmerkmal ist darin die Möglichkeit enthalten, Hexachorde aus Grundgestalt und unterquinttransponierter Umkehrung (entsprechendes gilt selbstverständlich für deren Krebsformen) miteinander zum chromatischen Total zu verbinden (siehe Beispiel 1), wodurch reihenimmanente Permutationsbildungen entstehen.

Beispiel 1³¹

Aus der in der Schönberg-Gesamtausgabe³² mitgeteilten vollständigen Transpositionstabelle verwandte Schönberg in seinem Kompositionsfragment ausschließlich die in Beispiel 1 gezeigten zwei Formen der Grundreihe auf *c* (Gc) und der Umkehrung auf *f* (Uf) sowie deren Krebsvarianten (Kc und KUf)³³. Zu diesen beiden Komplementärformen notierte Schönberg auch außerhalb seiner Reihentabelle noch zwei weitere Zusammenstellungen, welche die Reihe und Umkehrung zusätzlich in Trichorde gliedern³⁴. Letztere zeigen sich in der Komposition an bestimmten Stellen tatsächlich als besonderes Gliederungsmerkmal des dodekaphonen Satzes (siehe Anmerkung 39).

Eine genaue Analyse der Zwölftonanlage von *Israel exists again* zeigt deutlich, daß Schönberg die der von ihm entworfenen Reihe innewohnenden Möglichkeiten einer hexachordalen Gliederung konsequent genutzt hat. Wie die folgende schematische Darstellung der Reihenabläufe zeigt, verwandte er neben vollständigen Reihenzügen, d. h. vollständigen Abläufen der Grundreihe und ihrer Modi, auch Komplementärverbindungen³⁵ entsprechend den oben in Beispiel 1 gezeigten Möglichkeiten³⁶. Die hexachordale Strukturierung bleibt allerdings nicht auf diese Komplementärverbindungen beschränkt. Tatsächlich verwandte Schönberg in seinem Kompositionsfragment auch isolierte Hexa-

³⁰ Vgl. J. Maegaard, a. a. O., S. 412ff. Aus Maegaards umfassender Studie geht klar hervor, daß Schönberg die genannte Hexachordkomplementarität zwischen Grundgestalt und unterquinttransponierter Umkehrung hinsichtlich der Konstruktion von Komplementärreihen bevorzugte.

³¹ Es ist ersichtlich, daß die erste Halbreihe von Gc und die zweite von Uf (entsprechend den beiden anderen Halbreihen) das gleiche Tonmaterial enthalten. Demgemäß läßt sich die erste Halbreihe von Gc mit der ersten von Uf zum chromatischen Total ergänzen und umgekehrt.

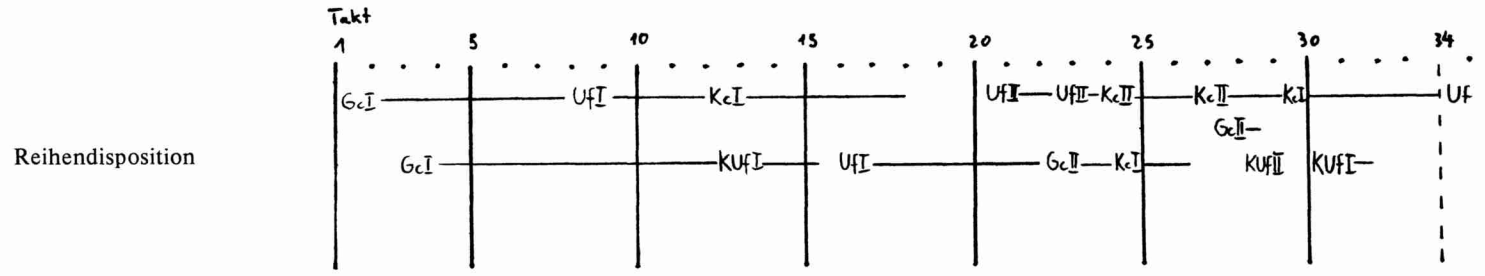
³² *Kritischer Bericht*, a. a. O.

³³ Diese Reihensignen werden im folgenden beibehalten. Sie entsprechen den Reihenzügen B und I5 der im *Kritischen Bericht* der Gesamtausgabe veröffentlichten Reihentabelle Schönbergs (ebenda, S. 139).

³⁴ Ebenda, S. 140. Siehe dazu auch J. Maegaard, a. a. O., S. 392.

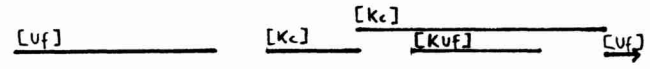
³⁵ Die Hexachorde der Halbreihen sind als GcI, GcII, UfI, UfII gekennzeichnet. GcI meint die Töne 1–6 der Grundreihe, GcII die Töne 7–12 usw. Entsprechend bezeichnet KcI die Töne 1–6 der Grundreihe, nur in rückläufiger Richtung, so daß die Verbindung KcII+KcI einen vollständigen Ablauf des Krebses darstellt. Das gleiche gilt selbstverständlich für KUfII und KUfI.

³⁶ Also die Komplementärverbindungen GcI+UfI, KcI+KUfI usw.

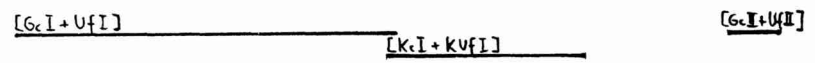


Reihendisposition

Vollständige Reihenzüge

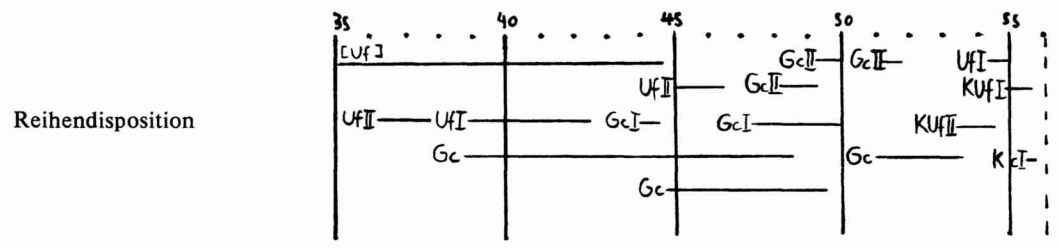


Komplementärverbindungen



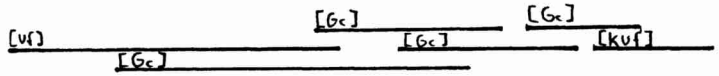
Isolierte Hexachorde

[GcII]

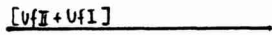


Reihendisposition

Vollständige Reihenzüge



Reihenzüge mit vertauschten Hexachorden



Isolierte Hexachorde



chorde, also Halbreihen, die nicht zur Zwölftönigkeit ergänzt werden und so als eine Art ‚Einblendungen‘ unvollständigen dodekaphonen Materials innerhalb der Reihenanlage erscheinen. An einer einzigen Stelle (Takt 35–42) begegnet sogar ein vollständiger Uf-Reihenzug mit vertauschten Hexachorden (hier UfIII+UfI).

Innerhalb der Reihendisposition läßt sich eine klare Entwicklung erkennen. Während in den Takten 1–23 drei Komplementärverbindungen (GcI+UfI, KcI+KUfI, GcII+UfII) Verwendung finden, die einzig in den Takten 16–22 von einem Uf-Reihenzug unterbrochen werden, entfalten sich ab Takt 23 bis zum Schluß – also in der zweiten Hälfte des Fragments – zunehmend vollständige Reihenzüge, wobei keine weiteren Komplementärverbindungen auftreten. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß vollständige Abläufe der Grundreihe (Gc) erst ab Takt 38 zu erkennen sind, also erst kurz nach dem Einsatz des Chores in Takt 34, dann aber die dodekaphone Anlage weitgehend bestimmen. Die Verwendung isolierter Halbreihen findet sich nur in der zweiten Hälfte des Fragments (Takt 27–28, 43–46 und 53–55³⁷); Schönberg beschränkte sich hier offenbar bewußt darauf, isolierte Halbreihen ausschließlich vollständigen Reihenzügen gegenüberzustellen³⁸. Das gleiche gilt für den genannten hexachordverkehrten Uf-Ablauf in den Takten 35–42 (s. Tabelle S. 25).

Wie bereits im vorausgehenden bemerkt wurde, zeigt sich in der Reihendisposition von *Israël exists again* eine bestimmte stilistische Nähe zu der Werkgruppe op. 50A–C, die die Vermutung unterstützt, daß die Hymne trotz ihrer inhaltlichen Divergenz ursprünglich als Teil der späten Psalmkompositionen ausgeführt werden sollte. Hier wie dort erscheinen Komplementärreihen als dodekaphones Ausgangsmaterial – wengleich in Op. 50B und C auch mit weiterreichenden Konstruktionsmöglichkeiten –, welches entscheidenden Einfluß auf die formale Gestaltung ausübte und in jedem Fall zu einer konzentrierten Ausnutzung der hexachordalen Verbindungen führte³⁹. Ähnlichkeiten in der Ausführung der Chorsätze wie der Orchesterbehandlung (wobei *Israel exists again* mit dem *Modernen Psalm* zu vergleichen wäre) unterstützen diesen Sachverhalt zusätzlich⁴⁰.

Es sei gestattet, in diesem Zusammenhang einige Bemerkungen zur formalen Gestalt des Hymnenfragments anzuführen. Neben der zweiteiligen Gliederung der Reihendisposition, wie sie oben angeführt wurde, läßt sich in den 55 Takten des Werkes eine vierteilige Form erkennen, welche die Reihenanlage gleichsam überlagert⁴¹. Sie stellt sich wie folgt dar:

³⁷ In den letztgenannten Takten läßt die Verwendung zweier Hexachorde auch einen vollständigen Reihenzug erkennen, der allerdings eine Verbindung zwischen Umkehrung und Krebs darstellt (UfI+KcI statt GcI), also bereits eine weitere Stufe komplementärer Verbindungsmöglichkeiten vertritt.

³⁸ Im Gegensatz etwa zur Verwendung isolierter Halbreihen im *Survivor from Warsaw* op. 46. Vgl. Schönberg und das Judentum, S. 484f. Zur Bedeutung der Komplementärreihenbildung in diesem Werk siehe auch die Studie von Chr. M. Schmidt, *Schönbergs Kantate ‚Ein Überlebender aus Warschau‘* op. 46, in: *AfMw* 33 (1976), S. 174–188 und S. 261–277.

³⁹ Tatsächlich lassen sich Entsprechungen der dodekaphonen Dispositionen in den genannten Werken bis in Details verfolgen. So findet sich beispielsweise die in bezug auf *Israel exists again* angeführte Aufteilung der Reihe in Trichorde auch in der Reihe zu *Dreimal tausend Jahre*. Während sie im Hymnenfragment zeitweilig als Gliederungsmerkmal innerhalb der ostinaten Klavierstimme in Erscheinung tritt (vgl. u. a. die Takte 3ff., 6ff., 12ff. usw.), ist sie in Op. 50A als Konstruktionsmittel innerhalb des dodekaphonen Chorsatzes ebenfalls zu entdecken. Vgl. die Takte 16ff. von *Dreimal tausend Jahre*.

⁴⁰ Vgl. zu der Entwicklung hinsichtlich einer Ausnutzung der vokalen und instrumentalen Mittel in Op. 50A–C auch Schönberg und das Judentum, S. 335ff.

⁴¹ Siehe dazu die ausgeführte Partitur in der *Schönberg-Gesamtausgabe*, a. a. O. Zu bemerken ist, daß sich in die Partitur offenbar ein Setzfehler eingeschlichen hat. In Takt 31 (letzte Triolenhalbe) wird entweder im Vcl oder Kbs ein *d* anstatt des verdoppelten (oktavierten) *f* erscheinen müssen, da der ganze Takt 31 eine Wiederholung des KUfI-Hexachordes des vorausgehenden Taktes 30 darstellt.

- | | |
|-----------------|--|
| I Takt 1–21 | Einleitung |
| II Takt 22–33 | Überleitung zum Einsatz
des Chores |
| III Takt 34–44a | 1. Chorteil mit integrierter
Überleitung (Takt 43–44a) zum
2. Chorteil |
| IV Takt 44b–55 | 2. Chorteil |

Interessanterweise zeigen sich in diesen vier knappen Formteilen vier unterschiedliche Anordnungen von Satztypen, die das kurze Werkfragment neben der differenzierten dodekaphonen Disposition auch in formal-architektonischer Hinsicht erstaunlich vielschichtig erscheinen lassen. Während sich die komplementären Reihenverbindungen in der instrumentalen *Einleitung* im wesentlichen horizontal vollziehen, wobei das Satzbild durch ein Solohorn (später, Takt 18–21, Trompete und Klarinette) und eine schlichte Begleitung durch Liegetöne und -akkorde der Streicher sowie ein Klavierostinato gekennzeichnet ist, entwickelt sich in der *Überleitung* zum Choreinsatz ab Takt 23 erstmals eine strikte vertikale Reihenverschränkung. Diese führt bereits in Takt 24 zu einer kanonischen Überlagerung der Halbreihen KcII und KcI, bei der sich erstere in den Streichern und Holzbläsern entfaltet und in den Blechbläsern eine rhythmisch frei verkürzte kanonische Imitation erfährt, die unter Einbeziehung der KcI-Halbreihe zum chromatischen Total erweitert wird (siehe Beispiel 2).

Beispiel 2

The image shows a musical score for three staves. The top staff is labeled 'Str./Hr.' and contains notes for measures 24, 25, and 26. The middle staff is labeled 'Bl.' and contains notes for measures 24 and 25. The bottom staff contains notes for measures 24 and 25. Brackets and labels 'KcII' and 'KcI' indicate the canon structure. Measure 24 shows KcII in the top staff and KcI in the middle staff. Measure 25 shows KcII in the top staff, KcI in the middle staff, and a third part (KcI) in the bottom staff. Measure 26 shows KcII in the top staff and KcI in the middle staff. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Seinen Höhepunkt erreicht dieser Abschnitt in Takt 28⁴², der sodann zur eigentlichen Überleitung in den Choreinsatz führt. Der 1. *Chorteil* („Israel exists again“) enthält in den Takten 34–42 die sukzessive Entfaltung des vierstimmigen Chorsatzes, welche wiederum auf den horizontalen Reihenverlauf der Einleitung zurückverweist, in diesem Fall allerdings unter Ausnutzung vollständiger Reihenzüge ohne die genannten Komplementärverbindungen; die instrumentale Begleitung greift hier mit ihrer ostinaten Klavierführung und den

⁴² Hier auch die einzige Verwendung des Beckens auf dem fünften Triolenviertel.

Liegeakkorden in den Streichern ebenfalls auf den Satztyp der Einleitung zurück. Eine weitere interessante Entwicklung vollzieht sich dann im 2. *Chorteil* („It always has existed though invisibly“). Während die Reihenzüge im Chorsatz nun vergleichsweise komplizierte vertikale Verläufe aufzeigen, die ab Takt 53 in eine überaus kleinräumige Verschränkung der Ufi-, Kufi- und Kci-Hexachorde münden (siehe Beispiel 3), gewinnt die instrumentale Begleitung in den Takten 45–51 höchste Selbständigkeit.

Beispiel 3

Dem Chorsatz gegenüber erscheinen die Reihenverläufe der instrumentalen Partie hier strikt horizontal angelegt, wobei sich in den Takten 47–49 (Streicher) noch einmal eine kanonische Führung des Hexachordes GcII findet. Ab Takt 51 wird die Selbständigkeit des Orchesters wieder aufgegeben, indem Bläser und Streicher durch eine differenzierte colla-parte-Führung dem Chorsatz vollständig untergeordnet werden, wodurch zuletzt noch einmal ein neuer Satztyp innerhalb des Werkes entsteht.

Grundsätzlich sind in den genannten vier Teilen des Hymnenfragments also recht unterschiedliche, abgrenzbare Satzmuster zu erkennen, die den Formverlauf entschieden vielschichtig erscheinen lassen. So unterscheiden sich in den reinen Instrumentalpartien die horizontalen Reihenschichten mit einer einfachen Begleitung durch Liegestimmen und Ostinati in charakteristischer Weise von den vertikal angelegten Reihenauffächerungen mit ihren integrierten kanonischen Abschnitten und die vokalen Partien mit weitgehend unselbständiger Begleitung von denen mit einem differenziert ausgearbeiteten Instrumentalsatz. Eine Sonderstellung innerhalb dieser Satztypen nimmt die colla-parte-Führung des Orchesters am Ende des Fragments ein, bei der eine satztechnisch eigenständige Ausarbeitung der instrumentalen Partien aufgegeben erscheint⁴³.

⁴³ Tatsächlich erinnert dieser Satztyp an Schönbergs Vorstellung eines instrumentalbegleiteten Chorsatzes, wie er ihn für sein Chorwerk *Friede auf Erden* op. 13 entworfen hat und für den *130. Psalm* zumindest in Erwägung zog. Vgl. *Schönberg-Gesamtausgabe, Kritischer Bericht*, a. a. O., S. X sowie J. Rufer, a. a. O., S. 59f.

Abschließend soll noch ein Detail zur Harmonik von *Israel exists again* genannt werden, das einen interessanten Aspekt der späten harmonischen Arbeit Schönbergs zutage fördert. In den Takten 35–41 entwickelt sich parallel zur ersten Entfaltung des Chorsatzes ein akkordisches Feld, das den Ton *c* deutlich als tonales Zentrum aufweist (siehe Beispiel 4). Nach einer chromatischen Umspielung der Quint erscheint in Takt 37 in den Streichern und Chorstimmen ein C-dur-Dreiklang, welcher freilich durch die Chromatik von *es* und *b* in Pauke und Klavier sofort ‚verwischt‘ und im folgenden (Takt 37b–38) zum Durakkord mit großer Septime erweitert sowie mit einer Mollterz nebst großer Sexte versehen wird. Die C-Tonalität ist auch in Takt 39 konstant, wobei die kleine Terz wieder zur großen Terz zurückgeführt wird und die Sexte erhalten bleibt. Grundsätzlich kann also festgestellt werden, daß dieser Abschnitt durch den Zentralton *c* tonal fixiert erscheint, und es ist interessant, daß Schönberg dieses Verfahren einer dodekaphon angelegten, aber tonal deutbaren Harmonik im Chorsatz der Takte 46–48 – wengleich auch in gedrängterer Form – wiederholt. Ob diese harmonische Entwicklung (die sich in den Takten 35–41 zu den Worten „Israel exists again“ vollzieht und in den Takten 46–48 deren Abschluß bildet) im weiteren, nicht mehr ausgeführten Verlauf des Werkes zu einer Art Leitharmonik – wie sie sich zumindest im *Survivor from Warsaw* nachweisen läßt⁴⁴ – gefügt worden wäre, läßt sich nur vermuten.

Beispiel 4

35
Chor/Str.

36 37 38 39 40 41

Pk/Klav.

47 48

⁴⁴ Dazu Schönberg und das Judentum, S. 486ff.

KLEINE BEITRÄGE

Aus Händels Kommilitonenkreis in Halle

von Werner Braun, Saarbrücken

Der Eintrag des „George Friedrich Händel“ vom 10. Februar 1702 in die Matrikel der erst seit acht Jahren bestehenden Friedrichs-Universität in Halle ist das erste sichere eigenschriftliche Dokument des jungen Musikers. Mehrfach wiedergegeben¹, zeigt es ihn im Kreise von etwa Gleichaltrigen. Wie andere Einträger nennt er Heimatstadt und -land („Hall Magdeburg:“). Abgekürzt ist die Zahlung einer Einschreibgebühr vermerkt („dedit“). Da nur Theologen als solche gekennzeichnet wurden („Th.“) – und auch dies nicht immer –, fehlt ein Hinweis auf die von Händel gewählte Fakultät, fraglos die juristische. Obwohl über seine Studienleistungen nichts bekannt ist und man annehmen darf, daß die Musik ihm weiterhin am meisten am Herzen lag, stellt die Matrikel ein wichtiges Dokument für den Schüler Friedrich Wilhelm Zachows dar, sie nennt die Namen einer Bildungselite, von denen der eine oder andere Händel zum Begriff geworden sein mag.

Um diese Möglichkeit zu prüfen, muß man über den einen auf dem Blatt des Händelautographs vollständig belegten Monat Januar 1702 hinausblicken, frühere und spätere Einträge berücksichtigen – jeweils etwa im Ausmaß eines Kalenderjahrs – und dazu auch bedenken, daß nicht einmal das Jahr des Eintrags dasjenige der Ankunft für die vielen von auswärts in die Saalestadt Gekommenen gewesen sein muß. So erscheint der Hamburger Barthold Feind erst am 29. August 1703 in der Matrikel², obwohl er schon 1702 zu einer hallischen „Gelegenheit“ ein Gedicht geschrieben hatte (Weggang des Landsmanns Nicolaus Luc.[as] Schaff[s]hausen nach Genf nach dessen etwa zweijährigem Aufenthalt in Halle)³. Zudem berichtet Barthold Heinrich Brockes, 1700 bis 1702 der hallischen Jurisprudenz verpflichtet, in seiner Selbstbiographie, daß sein ehemaliger hamburgischer Spielgefährte Feind aus Halle nach Nürnberg angereist kam – offenbar im Herbst 1702 –, um ihn, Brockes, vor dessen Italienreise noch einmal zu sehen, und daß Feind ihn bis Augsburg begleitete⁴.

Damit sind aus Händels Kommilitonenkreis zwei Persönlichkeiten erneut hervorgetreten. Auf Brockes' hallische Stubenkonzerte ist im einschlägigen Schrifttum oft hingewiesen worden⁵, Händel blieb diesem angehenden Poeten freundschaftlich zugetan. Seine Verbindung mit dem ebenfalls dichtenden Feind ergibt sich aus dem Begräbnis des Magdeburger Kanzlers Gottfried von Jena am 1. März 1703 an der reformiert-evangelischen hallischen Domkirche, an dem sich Feind mit mindestens einem Gedicht beteiligte⁶, Händel, damals noch probeweise bestallter Domorganist, mit einer Trauerarie⁷. Daß Feind etwa zur gleichen Zeit im theaterfeindlichen Halle die erste Fassung des Librettos zur tragischen Oper *Lucrezia* schrieb, dessen zweite Fassung Reinhard Keiser 1708 vertonen sollte⁸, verdient Beachtung⁹.

¹ So bei W. Rackwitz und H. Steffens, *Georg Friedrich Handel. A Biography in Pictures*, Leipzig 1962, Nr. 20.

² F. Juntke, *Matrikel der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Halle 1960, S. 480.

³ B. Feind, *Deutsche Gedichte*, Bd. 1, Stade 1708, S. 480.

⁴ *Selbstbiographie des Senator [!] B. H. Brockes*, mitgeteilt von J. M. Lappenberg, in: *Zeitschrift des Vereines für hamburgische Geschichte* 2 (Hamburg 1847), S. 182.

⁵ U. a. durch W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. II/1, Halle-Berlin 1939, S. 402.

⁶ B. Feind, *Gedichte*, S. 560.

⁷ W. Braun, *Beiträge zu G. F. Händels Jugendzeit in Halle (1685–1703)*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* VIII, 4/5 (1959), S. 855.

⁸ W. Braun, *Händel und die frühdeutsche Oper*, in: *Karlsruher Händel-Vorträge*, Karlsruhe 1985, S. 60.

⁹ Feinds Gedicht „Auff den beruffenen Musicum Reinhard Kayser“ (S. 484–489) ist undatiert. Brockes entschloß sich später als

Händels Universitätsjahr 1702 brachte mit sieben Immatrikulationen gebürtiger Hamburger einen so hohen Anteil aus dieser Stadt wie nie zuvor und wie erst 1721 wieder¹⁰. Zwei dieser Gäste waren mit Sicherheit, vier weitere höchstwahrscheinlich Juristen. Aber es wäre einseitig, Händels persönliche Studienverbindungen nur im Hinblick auf seine Hamburger Zeit (1703–06) zu beurteilen. Wenig später als der Musiker trug sich ein Franke in die Matrikel ein, dessen Nachname erst durch jüngere operngeschichtliche Studien musikgeschichtlich beredt geworden ist: Fridericus Georgius Heuchelinus aus Ansbach (am 15. Mai 1702), wohl ebenfalls ein Jurist¹¹. Es könnte sich hier um einen Sohn des Tenoristen und Dichters Christian Heuchelin handeln¹², der 1679 und 1682 für zwei Ansbacher Festopern die Libretti verfaßt hatte, zu der älteren, von Johann Löhner aus Nürnberg vertonten, noch in seiner Eigenschaft als Pegnitzschäfer („Lysander“)¹³.

Da bei Musikerkindern musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten besonders nahezuliegen scheinen, kann man sich den jungen Heuchelin gut in Händels musikalischer Umgebung vorstellen. Er mag dem hallischen Studienfreund auch manches aus der Operngeschichte seiner Geburtsstadt erzählt und so die ersten Ansbach-Beziehungen Händels hergestellt haben, die dann durch die Person seines späteren Assistenten Johann Christoph Schmidt neu begründet wurden¹⁴. Auch Berichte über die sängerischen Leistungen der Markgräfin Caroline, spätere (1705) Kurfürstin von Hannover, dadurch auch Prinzessin von Wales und dann (1727–1737) Königin von Großbritannien, müssen Händel interessiert haben. Diese Prinzessin sang 1697 in einer Ansbacher Kammermusik eine (wohl italienische) Kantate, auf der Violine begleitet von Giuseppe Torelli und auf einem Generalbaßinstrument von Johann Hetsch aus Nördlingen¹⁵. Komponiert war dieses Werk fraglos von dem damals für Ansbach maßgeblichen Musiker, dem Sänger (Altkastraten) Francesco Antonio Pistocchi, auf dessen Spuren Händel in Florenz stoßen wird.

Außer den Juristen waren in mindestens einem Falle auch die Theologen für Händel wichtig: Am 17. November 1702 bekennt sich Henricus Matthias Telemann aus Magdeburg zu dieser Fakultät¹⁶. Da ein Sohn des Komponisten Georg Philipp Telemann die gleichen Vornamen trug¹⁷, war Händels Kommilitone als Patenonkel dieses Kindes und als Bruder des Komponisten zu vermuten. Und tatsächlich vermerkt das Taufbuch in Frankfurt a. M. als zweiten Paten des Neugeborenen: „Henrich Mathias Tellemann, ev Prediger in Wormstedt im Weimarischen, ist nicht anwesend“¹⁸.

Damit wird eine häufig nachgedruckte Mitteilung des Komponisten Telemann, der 1701 das Jurastudium in Leipzig aufgenommen und auf der Durchreise dorthin in Halle „mit dem damals schon wichtigen Hrn. Georg Frid. Händel“ zusammengetroffen war, verständlicher. Telemann erzählt nämlich weiter aus seiner Leipziger Zeit: „Die Feder des vortrefflichen Hn. Joh. Kuhnau diente mir [. . .] zur Nachfolge in Fugen und Contrapunten; in melodischen Sätzen aber, und deren Untersuchung, hatten Händel und ich, bey öfftern Besuchen auf beiden Seiten, wie auch schriftlich, eine stete Beschäftigung“¹⁹. Diese Gespräche waren also Folge, nicht Anlaß der Reisen. Telemann

sein Landsmann, nach der Rückkehr aus Italien, in Hamburg 1708, zur Poesie (vgl. U.-K. Ketelsen, *Barthold Heinrich Brockes als Gelegenheitsdichter*, in: *Barthold Heinrich Brockes [1680–1747] Dichter und Ratsherr in Hamburg. Neue Forschungen zur Persönlichkeit und Wirkung*, hrsg. von H.-D. Loose, Hamburg 1980, S. 172), und zwar nun in deutlicher Abgrenzung gegenüber Feind (*Selbstbiographie*, S. 200).

¹⁰ F. Juntke, *Matrikel*, S. 580.

¹¹ Ebenda, S. 223. Er zahlte einen Taler und acht Groschen.

¹² In den Kirchenbüchern der Gemeinde St. Johannis in Ansbach (1660–80) ist die Taufe eines anderen Kindes des Prokurators beim Landesgericht – so der damalige ‚Nebenberuf‘ des Musikers und Dichters Christian Heuchelin – verzeichnet. von Gottfried Karl. Freundliche Mitteilung von Herrn Dipl.-Ing. Georg Fick in Ansbach vom 24. November 1980.

¹³ W. Braun, Einleitung zu J. Löhner, *Die triumphirende Treu*, DTB NF 6, Mainz 1984, S. X, XXVI–XXIX und öfter

¹⁴ Vgl. K. Sasse, *Neue Daten zu Johann Christoph Schmidt*, in: *Händel-Jahrbuch 3* (1957), S. 115–117. Sasse hat in diesem Zusammenhang auch die hallische Matrikelausgabe von 1955 herangezogen, ohne jedoch Schmidt hier nachweisen zu können (S. 121).

¹⁵ Johann Mattheson-Nachlaß, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Sign. Cod. hans. IV, 40 (z. Zt. treuhänderisch verwaltet in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin-DDR), ohne Seitenzahl.

¹⁶ F. Juntke, *Matrikel*, S. 446. Telemann zahlte einen Taler und vier Groschen.

¹⁷ Geboren am 4. August 1717: Georg Philipp Telemann, *Briefwechsel*, hrsg. von H. Grosse und H. R. Jung, Leipzig 1972, S. 58.

¹⁸ Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Wolf Hobohm aus Magdeburg vom 3. Juli 1985.

¹⁹ M. Schneider, Einleitung zu G. Ph. Telemann, *Der Tag des Gerichts*, DDT 28, Leipzig 1907, S. IXf.

besuchte seinen Bruder in Halle, Händel (wie kurz zuvor Brockes²⁰) die Oster- und Michaelismessen in Leipzig und damit die Oper und den Musikalienhandel dort.

Bekanntlich diene das damalige Universitätsstudium viel weniger als heute einer Fachausbildung. Einerseits war das Bildungsideal im Zyklus der freien Wissenschaften noch nicht gänzlich verblaßt, andererseits wurde auf die Vermittlung zeitgemäßer Lebensformen Wert gelegt. Mindestens seit 1707 gab es in Halle akademische Musikkurse²¹. Der junge Händel (1702) war für deren Wahrnehmung noch nicht vorgesehen, denn sonst hätte man ihm wohl die Einschreibgebühr erlassen. Etwa seit 1693 sind französische Sprachlehrer nachgewiesen (Joseph du Chateau²²), etwa seit 1698 italienische (Anton Petrucci aus Neapel am 12. November 1698?²³). Englisch wurde in Halle offiziell noch nicht gelehrt, doch finden sich früh Engländer in der Saalestadt²⁴. Für die Händelzeit sind zwei Tanzmeister genannt: Bence aus Halle und Abraham Mahieu²⁵. Ob der am 5. Juni 1695 bezugte Fechtmeister Basilius Rose²⁶ in die Vorgeschichte des Hamburger Zweikampfs Händel – Johann Mattheson gehört, ist wohl nicht zu klären.

„Entfernet euch, ihr kalten Herzen“ Möglichkeiten und Grenzen der Rekonstruktion einer Bach-Arie

von Alfred Dürr, Bovenden

Es ist Friedrich Smends Verdienst, die Textquelle der Urbilder zu den beiden Arien des *Himmelfahrts-Oratoriums* BWV 11 entdeckt zu haben¹, und zwar in Johann Christoph Gottscheds Dichtung *Auf! süß-entzückende Gewalt*, einer „Serenata Auf die Homann- und Menckische Hochzeit in Leipzig 1725“². Damit ist zugleich die ehemalige Existenz einer heute verschollenen Hochzeitskantate Johann Sebastian Bachs nachgewiesen.

Smends Deutung trifft zweifellos das Richtige, zumal da beide Arientexte demselben Werk entstammen und sich damit wechselseitig als mutmaßliche Urbilder bestätigen. Was dagegen die Möglichkeit der Wiedergewinnung der verschollenen Musik aus den erhaltenen Parodien betrifft, so ist Smends Urteil für beide Sätze unterschiedlich ausgefallen. Zur Arie *Jesu, deine Gnadenblicke* schreibt er:

„Die Tatsache, daß die Textierung der Arie mit dem originalen Wortlaut im ganzen Satz Note für Note, von Silbe zu Silbe völlig reibungslos gelingt, nötigt uns zugleich zu dem Schluß, daß Bach bei der Herübernahme des Stückes aus der Serenade in unser Oratorium an den Tönen offenbar nicht die geringste Änderung vorgenommen hat.“

Smend hat die Rekonstruktion dieser Hochzeitskantaten-Arie 1950 im Bärenreiter-Verlag veröffentlicht, obwohl er natürlich wissen mußte, daß Bach in Parodiesätzen keineswegs nur textbedingte Änderungen anzubringen pflegte³.

Zur Arie *Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben* schreibt Smend dagegen: „Die Unterlegung der Verse Gottscheds unter den Bachschen Satz will hier [. . .] nicht in derselben Vollkommenheit

²⁰ B. H. Brockes, *Selbstbiographie*, S. 178.

²¹ Hierüber soll an anderer Stelle berichtet werden.

²² F. Juntke, *Matrikel*, S. 126.

²³ Ebenda, S. 325 („Patrucci“).

²⁴ So am 6. November 1703 der Mediziner Henricus Plumtre, Nottinghamensis Anglus: F. Juntke, *Matrikel*, S. 335.

²⁵ Ebenda, S. 279.

²⁶ Ebenda, S. 365.

¹ Vgl. Friedrich Smend, *Bachs Himmelfahrts-Oratorium*, in: *Bach-Gedenkschrift*, Zürich 1950, S. 42–65.

² Siehe *Sämtliche von J. S. Bach vertonten Texte*, hrsg. von Werner Neumann, Leipzig 1974, S. 369–371

³ So ist z. B. die Besetzung des Urbildes keineswegs sicher zu ermitteln. Vgl. meine Besprechung der Smendschen Neuausgabe in: *Mf* 4 (1951), S. 254f.

gelingen wie in dem Sopranstück“, und dementsprechend hat er auch auf die Vorlage einer Rekonstruktion verzichtet und damit eine nachahmenswerte Ehrfurcht vor der Kunst Bachs an den Tag gelegt.

Ungeachtet der Frage nach einer Rekonstruktion (zu der unseres Erachtens keine zwingende Notwendigkeit besteht) meldet sich jedoch das Interesse des Wissenschaftlers an der Frage, welche Erkenntnisse sich bezüglich der Gestalt des Urbildes gewinnen lassen, zumal da wir ja im *Agnus Dei* der *h-moll-Messe* ein weiteres Hilfsmittel zur Ermittlung der Originalfassung besitzen. Wir befinden uns also, wie es scheint, in einer weit besseren Lage als in den meisten Parallelfällen.

Die zugehörigen Texte lauten in moderner Rechtschreibung:

BWV deest, *Auf! süß-entzückende Gewalt*, Satz 3:

Entfernet euch, ihr kalten Herzen!
 Entfernet euch, ich bin euch feind.
 Wer nicht der Liebe Platz will geben,
 Der flieht sein Glück, der haßt sein Leben
 Und ist der ärgsten Torheit Freund:
 Ihr wählt euch selber nichts als Schmerzen.

Da capo

BWV 11, Satz 4:

Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben,
 Ach, fliehe nicht so bald von mir!
 Dein Abschied und dein frühes Scheiden
 Bringt mir das allergrößte Leiden,
 Ach ja, so bleibe doch noch hier;
 Sonst werd ich ganz von Schmerz umgeben.

Da capo

BWV 232^{IV}, Satz 4:

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Zunächst zur Gesamtform: Der Text des Urbildes entspricht dem des Oratoriums genau: Ein zweizeiliger Rahmenteil (A) umschließt einen vierzeiligen Mittelteil, dessen erste drei Zeilen eine Einheit (B) bilden, während die letzte Zeile syntaktisch abgespalten ist (C). Eine besondere Beziehung beider Texte zueinander bildet noch das gemeinsame Wort „Schmerzen“ bzw. „Schmerz“ an fast gleicher Stelle.

Der Aufbau der Oratorienarie entspricht diesem Textschema: Durch Ritornelle untergliedert, finden wir einen Hauptteil A (T 9–25), eingeleitet durch eine Devise (T. 9–11), und dieser Hauptteil wird am Schluß mitsamt der Devise als freies Da capo A' wiederholt (T. 53–71). Der Mittelteil ist in einen doppelstolligen Abschnitt B B' (T 29–36, 40–47) und einen einzügigen Abschnitt C (T. 49–53, eben jene abgespaltene letzte Zeile des Mittelteils) untergliedert.

Dem *Agnus Dei* dagegen fehlt dieser Mittelteil. Der Satz besteht aus zwei gleichartigen Teilen, in denen wir die Teile A und A' der Oratorienarie wiedererkennen (T. 13–23 = olim 15–25; T. 34–40^a = olim 59–65^a; T 40^b–45 weichen ab); doch ist beiden Teilen statt der Devise jeweils ein fremdthematischer Teil X bzw. X' vorangestellt, von dem wir getrost vermuten dürfen, daß er für den Messensatz neu hinzukomponiert wurde, während wir mit derselben Zuversicht annehmen können, daß sich die Gliederung des Urbildes in der Oratorienarie unverändert widerspiegelt.

Nun zum Ritornell: Hier findet sich, erstmals in T. 2 der Oratorienarie, eine Zweiunddreißigstelliger, an deren Stelle das *Agnus Dei* einfache Sechzehntel bietet. Friedrich Smend sieht in dieser Zweiunddreißigstelliger ein Abbild des Fröstelns (der „kalten Herzen“), ein schon im Oratorium nicht mehr verständliches Relikt der Urgestalt, das Bach im *Agnus Dei* folgerichtigerweise beseitigt

habe. Näher scheint jedoch eine andere Interpretation zu liegen, und zwar als nachträgliche Einfügung einer Durchgangsnote, – ein Vorgang, der sich an zahlreichen Neufassungen Bachs beobachten läßt⁴, wie überhaupt das Fortschreiten vom Einfachen zum Komplizierten, vom Schlichten zum Ornamentalen für Bachs Arbeitsweise typischer ist als das Gegenteil. Daher sei hier die Hypothese (mehr kann es nicht sein) aufgestellt, daß wir im *Agnus Dei* die ursprüngliche und in der Oratorienarie eine revidierte Form dieser Stelle vor uns haben. Zugleich würde das bedeuten, daß Bach bei der Niederschrift des *Agnus Dei* auf die Version der Serenata und nicht auf die der Oratorienarie zurückgegriffen hat, – eine Mutmaßung, die ihre Folgen für die Bewertung des Singstimmens nach sich zieht.

Eine weitere Differenz innerhalb des Eingangsritornells findet sich in T. 5–7. Hier ist der Violinpart von T. 5, zweite Note bis 7, erstes Taktachtel im *Agnus Dei* gegenüber der Oratorienarie in die höhere Oktave versetzt. Denn in *a*-moll werden die Violinen bis zum *gis* hinabgeführt, im *g*-moll des *Agnus Dei* würde daraus ein unspielbares *fis*. Die Annahme liegt nahe, daß die Oratorienarie hier das Urbild getreuer widerspiegelt; und diese Annahme läßt sich auch beweisen, nämlich mit Hilfe der Figur zu Beginn des T. 7, die in der Oratorienarie nach oben, im *Agnus Dei* aber, weil die vorhergehende Partie höher liegt, abwärts geführt wird:



Achtet man nun auf das Wiederauftreten dieser Figur (natürlich nur im selben Kontext), so ergibt sich, daß in *Ach, bleibe doch* erwartungsgemäß ausschließlich die nach oben gerichtete Version zu finden ist (T. 22f., 44f., 66f.), während im *Agnus Dei* wieder Erwarten gleichfalls nur die aufwärtsgerichtete Version auftritt (T. 20f., 46f.), die sich demnach als der primäre Einfall Bachs zu erkennen gibt. Zugleich scheidet damit *g*-moll als Tonart des Urbildes aus; es dürfte in *a*-moll, allenfalls in *h*- oder *c*-moll gestanden haben⁵. Als sekundären Ursprung scheint sich damit zugleich die Continuofigur im *Agnus Dei*, T. 5^a zu erweisen: Mit ihr sollte offenbar die Aufwärtsbewegung des Violinparts gestützt werden, während seine Abwärtsbewegung in der Oratorien- und der Serenadenarie, der natürlichen Gravitation folgend, einer Stütze nicht bedurfte.

Weit mehr Unsicherheiten bringt der Versuch einer Rekonstruktion des Vokalparts mit sich, worauf schon Smend hingewiesen hat. Bis T. 16 wird man die Oratorienversion (reduziert auf Sechzehntel statt Zweiunddreißigstel) als ursprüngliche Lesart akzeptieren können. Aber bereits in T. 17f. treten die ersten Probleme auf, wozu man in der Da-capo-Version die Takte 69f. sowie im *Agnus Dei* die Takte 15f. vergleichen möge. Der Altpart T. 17^b erweist sich als Derivat des T. 3^b, und zwar in T. 69^b und im *Agnus Dei*, T. 15^b noch weit deutlicher als in T. 17^b der Oratorienarie, so daß wir Grund zu der Vermutung haben, dort sei die Gestalt des Urbildes getreuer erhalten geblieben als hier. Außerdem ergibt sich in T. 18 im Vergleich zur Oratorienarie die Notwendigkeit zum Einschub einer zusätzlichen Note infolge der Textunterschiede:

ach, flie-he nicht, flie-he nicht so bald von mir
ent-fer-net euch, ent-fer-net euch, ich bin euch feind

Dasselbe wiederholt sich in den Takten 24 und 70; es wird jedoch wenigstens in T. 18 entbehrlich, sofern man die Rekonstruktion an die Version des *Agnus Dei* anlehnt, etwa wie folgt:

⁴ Als Beispiel für viele sei der Violinpart der Arie *Starkes Lieben* BWV 182/4 (außer in BG 37 auch in der Eulenburg-Partitur vergleichbar) genannt.

⁵ Doch liegen *h*-moll und erst recht *c*-moll für die Singstimme (Alt – der Sopran ist bereits an die „Schamhaftigkeit“ vergeben) reichlich hoch (vgl. T. 43).

Her - zen, ent-fer - - - net euch, ich bin euch feind,

Doch ebenso wohl wäre auch eine Rekonstruktion in Anlehnung an T. 69f. der Oratorienarie denkbar (Instrumente wie T. 17f.):

Her - zen, ent-fer - - net euch, ent-fer-net euch, ich bin euch feind,

Spätestens hier wird die Unmöglichkeit, eine exakte Rekonstruktion zu erstellen, offenbar. Doch beruht diese Unmöglichkeit nicht so sehr auf der Schwierigkeit, der Oratorienarie den Serenadentext zu unterlegen – sie erweist sich, wie der Versuch ergibt, keineswegs als unüberwindlich –, als vielmehr auf der Zweizahl der Parodien und damit auf der Aporie, aus mehreren sich anbietenden Möglichkeiten die wirkliche Urlesart herauszufinden.

Der Rest das A-Teils stellt einer Rekonstruktion keine neuen Probleme. In T. 19f. erhebt sich wiederum die Frage, ob sich die Urversion vielleicht in der schlichteren Melodik der Messenarie (dort T. 17f.) getreuer erhalten hat, also etwa wie folgt lauten müßte:

ent-fer-net euch, ent-fer - - - net euch,

Auch wird man in T. 23 mit der Messenversion (T. 21) statt der Triolen eine Achtelnote *fis* lesen.

Für den Mittelteil sind wir auf die Oratorienarie allein angewiesen, wodurch sich die Zahl der angebotenen Möglichkeiten verringert und die Rekonstruktion den Schein der Eindeutigkeit gewinnt. In T. 29–31 wird eine kleine Änderung nötig, die jedoch eine gewisse Rechtfertigung aus der Imitation des Violinparts erfährt:

Wer nicht der Lie - be Platz will ge - ben,

Analog wäre in T. 40 zu verfahren. T. 35f. könnte etwa wie folgt gelautet haben:

Freund und ist der ärg - - - sten Tor - heit Freund;

Und für T. 51f. bietet sich folgende Lesart an:

ihr wählt euch sel - - ber

Die Rekonstruktion des übrigen Mittelteils bereitet ebensowenig Probleme wie die des freien Da capo.

Unklar bleiben freilich auch einige Stellen im Violinpart, insbesondere die Takte 15–18 und 59–61^a, wozu die Takte 13–16 und 34–36^a des Messensatzes zu vergleichen sind. Die Lesart des Urbildes wird sich hier kaum ermitteln lassen.

Die vorstehenden Ausführungen dürften, so hoffe ich, gezeigt haben, daß zwar die Schaffung einer aufführbaren, stilgerechten Version des Serenadensatzes sehr wohl möglich ist, nicht dagegen dessen exakte Wiederherstellung. Daraus folgt, daß nicht nur diese, sondern auch zahlreiche andere ‚Rekonstruktionen‘ Bachs Urbild schwerlich auch nur annähernd korrekt wiederzugeben in der Lage sind. Besäßen wir z. B. zusätzlich zur *Trauer-Ode* BWV 198 auch die *Köthener Trauermusik* BWV 244a, so dürften sich unsere Rekonstruktionen der Rahmenchöre zur *Markus-Passion* als ähnlich dubios offenbaren. Das sollte uns zu denken geben.

Die Geige des Johann Stamitz gefunden?

von Peter Gradenwitz, Tel Aviv–Freiburg/Br.

Die genealogischen Forschungen zur Biographie des Johann Stamitz führten in den 30er Jahren zu der Bekanntschaft mit einem Herrn Fritz Stammnitz in Leipzig, der seine Familie auf die böhmisch-mannheimische Familie Stamitz zurückführte, deren Name während des 18. Jahrhunderts in verschiedensten Schreibweisen überliefert ist. Herr Stammnitz stützte sich auf einen Familienstammbaum, der „um etwa 1917“ zusammengestellt worden war. Die Familien Stammnitz oder Stammnitz sollten danach aus dem Schlesischen und aus Mannheim stammen und auf die Musiker Stamitz zurückgehen¹. Der Besitzer der Chronik teilte auch mit, daß er in seiner Jugendzeit gehört habe, es hätte sich in der Familie auch eine Geige von Johann Stamitz vererbt, doch sei es ihm nicht bekannt geworden, wo und bei wem sie sich befände.

Erst während der Vorbereitung der umfassenden, auf den neuesten Stand gebrachten Biographie *Johann Stamitz* mit Werkanalyse und Thematischem Katalog² gelang es, die Verbindung mit der Familie Stam(m)nitz wieder aufzunehmen, und es wurde uns die Fotokopie des Stammbaums übermittelt. Kurz vor dem endgültigen Abschluß der Arbeit erreichte uns dann die Nachricht, daß der Sammlung *Alter Musikinstrumente im Kunsthistorischen Museum in Wien* „eine recht schöne Violine des 18. Jahrhunderts“ zur Begutachtung vorgelegt wurde, „bei der im Mittelbügel der Name Stamitz eingraviert ist“ (Brief an den Verf. von Professor Gerhard Stradner vom 28. September 1983). Der Besitzer der Geige, Herr Karl Kiesslich, in Nürtingen nahe Stuttgart, stellte Fotos der Geige und der Gravierung zur Verfügung und teilte uns alle ihm bekannt gewordenen Tatsachen zur Zuordnung des Instrumentes und seiner Geschichte mit. Auf S. 57 des Katalogs von Karel Jalovec *Die schönsten italienischen Geigen* (Hanau) fand er „nahezu ein Pendant zu dieser Geige“; es ist eine „Joseph Guarneri, fil. Andreae vom Jahre 1706: Bemerkenswert daran ist die Holzstruktur der Decke. Diese zeigt beidseitig vier besonders breite Jahresringe, die durch den unteren Bogen des f-Loches über die gesamte Decke führen. Auch die Halbschwanzzeichnung des Bodens zeigt verblüffende Ähnlichkeit mit der Stamitz-Geige. Es wäre ein Hinweis auf Verarbeitung gleicher Holzstämmen, auch auf den gleichen Erbauer“ (Karl Kiesslich, 15. Februar 1984 an den Verf.).

Die physikalisch-technische Bundesanstalt Braunschweig hat Herrn Kiesslich nach akustischen und dendrochronologischen Untersuchungen den „italienischen Klangcharakter“ der Geige bestätigt.

Zur Geschichte des Instruments ist nur gesichert, daß es sich seit 1818 in ununterbrochenem Besitz einer Familie Czech befand. Die Familie Czech hat angedeutet, daß die Geige um 1818 „ein

¹ Siehe d. Verf., *Johann Stamitz. Das Leben*. Brünn–Prag–Leipzig–Wien 1936, S. 51f.

² Peter Gradenwitz, *Johann Stamitz. Leben – Umwelt – Werke*. Wilhelmshaven 1985 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 93 u. 94).

Geschenk eines Adelligen an einen (illegitimen?) Nachkommen“, eines Czech, gewesen sei. Es war die Rede von einer adeligen Familie Falkenstein, die aber im Gothaer Adelskalender nicht verzeichnet wurde. Der letzte Wohnsitz dieser Familie soll sich in Manetin in Böhmen befunden haben, wo „die letzte verbliebene Tochter derer von Falkenstein schließlich einen Czech geheiratet hat“. Als die Familie Czech nach Deutschland auswanderte, war die Geige im Besitz des Carl Czech (geb. 1887) aus dem böhmischen Bochtitz bei Znaim. Herr Kiesslich, „immer auf der Suche nach guten Geigen“, erfuhr von der Geige des Carl Czech, ohne historische Einzelheiten über das Instrument zu wissen. Er verhandelte mit dem Besitzer wegen eines Verkaufs, „aber er wollte sich von diesem seit 1818 im Familienbesitz befindlichen Italiener nicht trennen, obwohl es ihm nicht zum Besten ging [. . .] hütete er sie wie eine große Kostbarkeit“ (Karl Kiesslich an den Verf., 30. Oktober 1983). Als Carl Czech im April 1963 in Nürtingen starb, erwarb Karl Kiesslich das Instrument aus der Nachlaßversteigerung im Juni 1963. Erst viel später kam er darauf, den Überlack auf dem Instrument zu entfernen, und da kam ein eingravierter Namenszug in der Zarge zum Vorschein, der mit größter Wahrscheinlichkeit als „J. Stamitz“ zu lesen ist. Damit könnte ein Zusammenhang mit dem uns vor etwa fünfzig Jahren übermittelten ‚Gerücht‘ vom Vorhandensein einer Geige des Johann Stamitz hergestellt sein³.

Hanns Eislers Klaviersonate op. 1 und die Vier Klavierstücke op. 3 Ein Beitrag zur Entwicklung dodekaphoner Kompositionstechnik

von Stephan Münch, Mainz

Einleitung

Wer sich die Entstehungsdaten der beiden ersten, mit Opus-Zahlen versehenen Klavierkompositionen von Hanns Eisler ansieht, wird in diesen Werken mit Recht keine Zwölftonmusik vermuten¹. In der Tat ist erst Eislers *Palmström* op. 5 (1924) zwölftönig im strengen Sinne, und Arnold Schönberg, der Schöpfer dieses Kompositionsverfahrens, war erst 1923 mit einem zwölftönigen Werk (*Fünf Klavierstücke* op. 23) hervorgetreten.

Schönbergs Theorie des zwölftönigen Komponierens ist die Konsequenz einer längeren, auch in seinem Werk deutlich ablesbaren Entwicklung; so kann es wenig verwundern, daß sich diese Entwicklung in dem Schaffen des jungen Eisler auf individuelle Weise spiegelt, zumal sein Unterricht bei Schönberg (von 1919 bis 1923) genau in die Zeit fällt, in der Schönbergs Idee der Zwölftonmusik allmählich Gestalt annahm.

Es scheint daher sinnvoll zu sein, die genannten Klavierwerke Eislers, die gleichsam während der Übergangszeit Schönbergs entstehen, sowohl rückschauend, im Blick auf ihr Verhältnis zu dem

³ Ebenda, Teil I, S. 147f. u. Tafel VIII, IX, X.

¹ Über die genaue Entstehungszeit der *Klaviersonate* op. 1 herrscht in der wissenschaftlichen Diskussion Uneinigkeit. Während im allgemeinen das Jahr 1923 genannt wird, behauptet Wilhelm Zobl (*Einiges zur Arbeit Hanns Eislers in den Wiener Arbeiterchören*, in: *Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR* 19, Berlin 1974, S. 44), daß das Werk „nicht, wie bisher angenommen, 1923, sondern bereits im März 1922, vollendet wurde“. Eisler hat die Sonate seinem Lehrer Schönberg am 29. März 1923 vorgespielt, Alban Berg berichtet noch am gleichen Tag seiner Frau brieflich, daß „der dritte Satz noch gar nicht fertig komponiert ist“ (Albrecht Dümling, *Eisler und Schönberg*, in: *Hanns Eisler. Das Argument*, Sonderband 5, Berlin ²/1979, S. 62). Dennoch setzte sich Schönberg bereits am 6. April 1923 mit einem Empfehlungsschreiben an die Wiener Universal-Edition für die Drucklegung der Sonate ein (Eisler berichtet Schönberg am 13. April 1923, daß der Verlag das Werk angenommen habe) und arrangierte für den 10. April 1923 die Uraufführung in Prag durch den Pianisten Eduard Steuermann (Albrecht Betz, *Hanns Eisler – Musik einer Zeit, die sich eben bildet*, München 1976, S. 13f.). Anlässlich der Feierlichkeiten zu Schönbergs 50. Geburtstag am 13. September 1924 erklang die Sonate auch erstmals in Wien. Sie wurde bis zum Sommer 1925 etwa 25mal öffentlich aufgeführt – unter anderem auch in Moskau und New York – und erhielt am 1. Mai 1925 den Kunstpreis der Gemeinde Wien (Eberhard Klemm, *Hanns Eisler – Für Sie porträtiert*, Leipzig 1973, S. 9). Eindeutig ist hingegen die Entstehungszeit der *Klavierstücke* op. 3 bestimmbar, die in das Jahr 1924 fällt.

Stadium des Komponierens, das Schönberg mit der „freien Atonalität“ (etwa in den *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19) erreicht hatte, als auch vorausschauend, im Blick auf ihr Verhältnis zur Zwölftontechnik, zu untersuchen.

Die Klaviersonate op. 1

Die *Klaviersonate* op. 1, bei der es sich nicht um Eislers erste, wohl aber um die erste von ihm als gültiges Werk anerkannte Komposition handelt, entstand gegen Ende der Lehrzeit bei Arnold Schönberg. Mit ihr wollte Eisler vermutlich weniger in das aktuelle Musikgeschehen seiner Zeit eingreifen, als unter Beweis stellen, was er in den vier Jahren bei Schönberg gelernt hatte. Ich unterstreiche diesen Aspekt, weil sich die Widersprüche in der Sonate, von denen noch zu sprechen sein wird, sonst kaum erklären lassen.

Schönbergs Unterricht war traditionell und beinahe ausschließlich an den ‚Klassikern‘ Bach, Beethoven, Schubert und Brahms orientiert. Von einem Unterricht, der auf ‚modernes‘ Komponieren, vielleicht sogar in seinem eigenen ‚Stil‘ vorbereitete, kann nicht die Rede sein. Es überrascht daher nicht, daß für das ‚Gesellenstück‘ nicht eine typische Form der Zeit – das offenere Klavierstück –, sondern die überkommene Sonatenform gewählt wurde. Die klassische Dreisätzigkeit und die Sonatenhauptsatzform im ersten Satz werden getreu wiederholt.

Die Einleitung, die der Exposition des ersten Satzes vorangestellt ist, enthält bereits alle wesentlichen Merkmale und das Tonmaterial von Haupt- und Seitenthema: Im 1., 3. und 6. Ton des ersten Taktes verbirgt sich das Tonmaterial des ersten Themas; die Großterzenbewegung der linken Hand (T. 2) bildet später die charakteristische Begleitfigur des Seitenthemas; die abwärtsgerichteten Triolen im dritten Takt nehmen Rhythmus und Tonhöhenverlauf des Seitenthemas teilweise vorweg:

Beispiel 1 op. 1, 1. Satz, T. 1–6:

Allegro. (♩-etwa 116-120)

Klavier

pp *mf* *pp*

rit. *Tempo*

pp *ff* (heftig)

T. 23–25:

Tempo II.
Etwas ruhiger, (aber immer noch fließend)

p

Einer Durchführung, in der alle Themen mehrmals sorgfältiger Verarbeitung unterworfen werden, folgt die Wiederholung der Exposition. Eine Coda, spielerisch an die Triolen aus T. 3 anknüpfend, beschließt den Satz. Der vollgriffig-brillante Klaviersatz erinnert, wie Frank Schneider bemerkt, mehr an Brahms als an Schönberg².

Die Sonate mutet wegen der starken Chromatisierung und ihrer Vorliebe für dissonante Intervalle atonal an, dennoch tendiert sie zu einem Grundton³. Dieser zeigt sich zunächst am Schlußakkord der Einleitung (T. 5) des ersten Satzes. Es handelt sich hier um einen Dominantseptnonen-Akkord auf *b*. Friedrich Deutsch rät, auch die ihm vorangehenden vollen oder gebrochenen Akkorde auf *Es*-dur zu beziehen. Im übrigen enden nicht nur der erste, sondern auch der zweite und dritte Satz auf *es*. Wahrscheinlich trägt dieses Faktum, vom Hörer eher unbewußt als bewußt wahrgenommen, mit dazu bei, daß die Gesamtform des ersten Satzes faßlich und geschlossen wirkt.

Im zweiten Satz, einem Intermezzo („Andante con moto“), greift Eisler ebenfalls auf eine traditionelle Form, die Passacaglia, zurück. Während die linke Hand unentwegt ein viertaktiges Baß-Motiv wiederholt, erklingt erst in T. 5 das Hauptthema; es zeigt deutliche Bezüge zum Passacaglia-Thema und ist eine aus diesem gewonnene Variation. Die hier angewandte ‚entwickelnde Variations-technik‘ erinnert an Schönberg.

Der dritte Satz, ein Rondo („Allegro“), wahrt die Übersichtlichkeit dadurch, daß in ihm prägnante Themen unterschiedlichen Charakters einander gegenübergestellt werden. Die Wirkung des Satzes beruht vor allem auf seinem spielerischen Gestus und enormen dynamischen Kontrasten; die oftmals subtilen rhythmischen Motivwandlungen und die Herleitung neuer Motive aus bereits vorhandenen können dagegen vom Hörer kaum nachvollzogen werden.

Formale und stilistische Widersprüchlichkeiten in der Klaviersonate

„Die Klaviersonate op. 1 ist unter dem Gesichtspunkt der Anpassung an die Stilmerkmale der Wiener Schule die am wenigsten gelungene Komposition.“ Mit dieser Feststellung beginnt Károly Csipák⁴ seine Betrachtung von Eislers Erstlingswerk und weist auf den gravierendsten Widerspruch darin hin: den Widerspruch zwischen avantgardistischer Musiksprache und traditioneller Sonatenform.

Zur Problematik atonaler Sonatensätze hat sich Eisler selbst zweimal geäußert. 1954 sagt er in einem Vortrag über Schönberg vor der Deutschen Akademie der Künste:

„Nun sind die klassischen Formen aus der Tonalität entstanden und von ihr kaum abzuheben. Bekanntlich sind die Gegensätze des Hauptthemas zum Seitensatz in der tonalen Sonatenform nicht nur rhythmische, melodische, metrische und satzmäßige. Der wichtigste Gegensatz ist die Verschiedenheit der Tonart. Die Modulation vom Hauptsatz zum Seitensatz, die Modulationen in der Durchführung und die Rückführung zur Reprise geben den eigentlichen Spannungsreiz der klassischen Form. Nehmen wir das weg, dann bleiben gewiß noch gegensätzliche Elemente, aber die Gegensätze wirken mechanisch. Die Durchführungsteile in einer Zwölftonkomposition modulieren nicht, sie werden nur wie die Geister der Abgeschiedenen noch einmal beschworen, aber sie bleiben wie eben die Abgeschiedenen abstrakt und haben keine Kraft mehr, die in der Form pulsiert“⁵.

² Frank Schneider, *Eisler und die Tradition – Einiges über die Beziehungen zum klassischen Erbe der Musik*, in: *Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR* 19, Berlin 1974, S. 23. – Aber auch Dümling (*Eisler und Schönberg*, S. 61) und Erwin Ratz (*Hanns Eisler*, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 [1924], S. 383) ziehen Parallelen zu Brahms.

³ Vgl. hierzu: Friedrich Deutsch, *Zur Einführung in die Harmonik der zeitgenössischen Klavierliteratur*, in: *Musikblätter des Anbruch* 9 (1927), S. 337f. – Reinhold Brinkmann (*Über Musik und Politik – Neun Beiträge*, in: *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt* 10, Mainz 1971, S. 19f.) greift diese Beobachtung auf und deutet das Phänomen als eine „Parodie“ auf die Atonalität, was mir im Hinblick auf Eislers oft gemachte Bemerkung, in der Musik seien Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit höchste Grundsätze, bedenklich erscheint.

⁴ Károly Csipák, *Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler*, München–Salzburg 1975 (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten* 11), S. 17

⁵ Zit. nach Eberhard Klemm, *Bemerkungen zur Zwölftontechnik bei Eisler und Schönberg*, in: *Sinn und Form* 16 (1964), S. 778. Vgl. auch die Äußerung Eislers zu dieser Problematik in: Hanns Eisler, *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig 1973, S. 189f.

Eisler hingegen scheint 1923 diese Formproblematik noch gänzlich zu ignorieren: Er läßt Wiederholungen zu, die im atonalen Raum wenig überzeugend sind, und er arbeitet thematisch, wohl weil er glaubt, dadurch die formale Geschlossenheit des Werks erreichen zu können. Hieraus resultiert der Widerspruch zwischen der herkömmlichen äußeren Form und der avantgardistischen Tonsprache mit ihrer extremen ‚motivisch-thematischen Dichte‘ (dem Ausdruck eines enormen ‚kompositorischen Ehrgeizes‘).

Nicht minder ins Gewicht fällt der Widerspruch zwischen der neuen Tonsprache und dem spielerischen Gestus der Sonate. Man hat den Eindruck, als habe Eisler die musikalische Sprache der Wiener Schule übernommen, ohne die damit verbundenen Konsequenzen zu berücksichtigen. „Das Stück appelliert an die Spielfreudigkeit von Leuten, denen die Dreiklangsharmonik langweilig geworden ist, die aber zugleich auf überlieferte Formen als bequeme Schemata nicht verzichten wollen“⁶. Daß mit der Atonalität formale Schwierigkeiten verbunden sind, will die ‚Spielmusik‘ der *Sonate* op. 1 nicht wahrhaben⁷. Daß neuartige musikalische Ausdrucksbereiche von den Komponisten der Wiener Schule keinesfalls aus freier Wahl, sondern aus einem Zwang heraus aufgesucht werden, hat Eisler nicht erkannt oder nicht erkennen wollen. Er, der sich sogar einfache pianistische Spielfiguren und unverhohlene Anklänge an Jazz- und Ragmusik zueigen macht, wiederholt nur altbekannte Ausdruckscharaktere⁸.

Was erklärt den diskrepanten Charakter dieser Sonate, die sich, was ihre Tonsprache betrifft, offen zur Atonalität bekennt, aber so gut wie nicht von den damit verbundenen Problemen berührt wird? Sollte Eisler geglaubt haben, der Stil der Wiener Schule sei bereits so etabliert gewesen, daß man sich seiner bedenkenlos auch zum Komponieren einer spielfreudigen Musik bedienen könne?

Csipák sieht in den genannten Widersprüchen den Beweis für eine „tiefer liegende Widersprüchlichkeit“ im Komponieren Eislers. Die Sonate lasse die Überzeugung erkennen, „die neue Musik sei inzwischen so konsolidiert, daß man mit ihr als mit etwas Unproblematischem umgehen, über ihr Material nach Belieben verfügen könne“⁹. Von einer Etablierung der neuen Musik konnte im Jahre 1923 aber die Rede noch nicht sein. Wahrscheinlich wird in der *Sonate* op. 1 die Absicht Eislers deutlich, „nicht-schwülstige, sozusagen untiefe Musik zu schreiben“ und „Musik insgesamt nicht ernst nehmen zu müssen“¹⁰.

Die Vier Klavierstücke op. 3

Es ist bezeichnend, daß beinahe alle Werkbetrachtungen an den *Vier Klavierstücken* op. 3 wortlos vorbeigehen. Gerade an ihnen ließe sich aber zeigen, wie fragwürdig die Behauptung ist, Eisler habe bereits mit der *Sonate* op. 1 Schönberg die Gefolgschaft aufgekündigt und einen eigenen Weg beschritten, geradewegs hin zum *Palmström* op. 5. Die *Klavierstücke* op. 3 stehen jedoch Schönbergs Werk sehr nahe. Unser Augenmerk gilt insbesondere der kompositionstechnischen Seite, derzufolge

⁶ Csipák, a. a. O., S. 19.

⁷ Darauf hat Erwin Ratz (*Hanns Eisler*, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 [1924], S. 388) frühzeitig hingewiesen, indem er als besonderes Merkmal der *Sonate* op. 1 „ihre leichte Faßlichkeit“ hervorhebt, diese aber absetzt von der Musik Schönbergs, Bergs und Weberns, die „infolge ihres Reichtums an immer neuen, harmonischen, kontrapunktischen und anderen formalen Problemen, infolge der Neuartigkeit ihrer Melodik, ferner auch dadurch, daß diese Musik ganz neue Ausdrucksgebiete und -möglichkeiten in ihren Bereich gezogen hat, so schwer verständlich ist“

⁸ In musikwissenschaftlichen Forschungsarbeiten aus der DDR wird dieser Sachverhalt freilich so interpretiert, als sei es Eislers Absicht gewesen, bewußt gegen Schönberg zu revoltieren. Indem Schönbergs Musik eine gewisse „Gefühlspalette“, die der Hörer unwillkürlich mit der Tonalität assoziiere („Heiterkeit, Beschwingtheit, Optimismus, heroische Charaktere, Zuversicht, Erhabenheit“), aussparen mußte, habe Eisler als sozialistischer Komponist diese „für sozialistische Kunst und ihr optimistischeres Weltbild“ unersetzlichen Charaktere gleichsam „auf eigene Faust“ retten müssen (Nathan Notowicz, *Eisler und Schönberg*, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 8 [1963], S. 17). Noch weiter geht Eberhard Klemm (*Hanns Eisler – Für Sie porträtiert*, Leipzig 1973, S. 9), wenn er sagt, „daß schon das sehr kühne, originelle Opus 1 und mehr noch die nachfolgenden Kompositionen sich von Schönbergs Ästhetik der Angst und der Einsamkeit lösen. Manche sind geradezu ein Gegenentwurf zu dem von Eisler einmal ‚hysterisch‘ genannten Ausdruckstypus bei Schönberg“

⁹ Csipák, a. a. O., S. 20.

¹⁰ Ebda, S. 22.

selbst Adorno nicht bestreiten konnte, daß Eisler „der eigentlich repräsentative aus der jungen Generation von Schülern Schönbergs“ sei¹¹.

Das erste der vier Stücke beginnt mit der Viertonfolge *h-c-b-cis*, die vage an die Tonfolge *b-a-c-h* erinnert. Dieses Tonmaterial, das das Intervall einer kleinen Terz chromatisch ausfüllt, ist die Keimzelle, aus der alle Themen entwickelt werden (mehr oder minder aber auch die der drei nachfolgenden Stücke). Schon im ersten Takt, während dieses Motiv in einer bestimmten rhythmischen Grundgestalt erstmals erklingt, wird es gleichzeitig umgekehrt und permutiert (der vierte Ton fällt gelegentlich fort oder erscheint zum vorhergehenden dritten Ton nicht im Abstand einer kleinen Terz aufwärts, sondern einer kleinen Sekund abwärts, was an dem chromatisch ausgefüllten Tonraum der kleinen Terz freilich nichts ändert):

Beispiel 2
op. 3, Nr. 1, T. 1–2:

Im weiteren Verlauf des Stücks kehrt das Viertonmotiv in unzähligen Variationsformen wieder: rhythmisch vergrößert oder verkleinert, permutiert, durch Oktavversetzungen verfremdet usw. Dieses Motiv prägt nicht nur wesentlich das erste Thema (T. 1–5), sondern auch das zweite (T. 15–23, linke Hand): Dieses ist aus dem Tonmaterial des ersten gebildet, allerdings wird durch veränderte Rhythmisierung, Taktwechsel und Oktavierungen der Eindruck erweckt, es handle sich um etwas völlig Neues.

Wenn auch das genannte viertönige Motiv die Bedingungen einer zwölftönigen Reihe nicht erfüllt, so weisen seine Behandlung und die angewandten Variationsformen (Krebs, Umkehrung, Permutation) deutlich auf die Zwölftontechnik. Auch der polyphone Satz und die Dichte der motivischen Arbeit, die auch begleitende Nebenstimmen erfaßt, sind ganz im Sinne Schönbergs. Wiederholungen werden fast gänzlich vermieden.

Noch konsequenter wird das Wiederholungsverbot der Wiener Schule im zweiten Stück, einer dreiteiligen Liedform, befolgt, wo Eisler in der Wiederholung des A-Teiles (T. 17ff.) zwar auf das Tonmaterial von T. 1 ff. zurückgreift, es rhythmisch und klanglich aber stark variiert.

Während das dritte Stück in der Anwendung der Mittel dem ersten entspricht, müssen wir auf das vierte Stück genauer eingehen. Adorno hält es für das „merkwürdigste von allen“, irrt aber, wenn er sagt: „Es fügt sich aus zwei etwa gleich langen, motivisch in sich geschlossenen, aber voneinander ganz unabhängigen Teilen. Sie bindet allein die Heftigkeit des Kontrastes“¹². Die Raffinesse dieses Stücks besteht eben genau darin, daß die beiden Teile nicht thematisch-motivisch, sondern materiell, durch gemeinsame Tonfolgen, verklammert sind (man könnte beinahe von ‚Grundgestalten‘ im Sinne der Reihentechnik sprechen). Genau genommen handelt es sich um drei Tongruppen, die in T. 1 und 2 exponiert und später, durchaus voneinander getrennt, in variiert Gestalt gebracht werden; wir nennen sie (a), (b) und (c):

¹¹ Theodor Wiesengrund-Adorno (*Hanns Eisler: Klavierstücke op. 3*, in: *Die Musik XIX* / 10, S. 749–750) war der erste, der dieses Werk rezensierte (1927).

¹² Wiesengrund-Adorno, a. a. O., S. 750.

Beispiel 3
op. 3, Nr. 4, T. 1–2:

Schon in T. 4 wird Motiv (c) um drei Töne erweitert, was erst nachträglich, durch die Gestalt, die es im zweiten Abschnitt annimmt, Sinn erhält:

Beispiel 4
op. 3, Nr. 4, T. 4–6:

Auch das Motiv (a) erscheint in neuen Gestalten, beispielsweise akkordisch eingesetzt als große Septime, als Komplementärintervall nämlich zum Umfang von Motiv (a).

In T. 26, bei „molto allegro subito“, setzt unvermittelt der zweite Teil des Stücks ein. Darin ist das musikalische Material von T. 1 und 2 vollkommen enthalten.

Beispiel 5
op. 3, Nr. 4, T. 26–28:

An den zahlreichen Beispielen neuer Gestalten, die aus den Motiven (a), (b) und (c) gewonnen werden, fällt auf, daß ihr Grundmaterial nie transponiert, sondern nur oktaviert wird.

Beispiel 6

op. 3, Nr. 4, T. 49–51:



T. 53:



T. 46–48:



Im vorletzten Takt (T. 58) werden die Hauptmotive miteinander verschmolzen: Die ersten drei Töne von (c) – nämlich *a*, *c* und *gis* – erklingen in der rhythmischen Gestalt von (a); zusätzlich findet sich der vierte Ton des Motivs (c), *fis*, im Baß. Auch die kleine None, das charakteristische Intervall der Motive (a) und (b), erscheint im Baß (*fis-g*):

Beispiel 7

op. 3, Nr. 4, T. 58–59:



(Die Notenbeispiele zu diesem Beitrag sind entnommen: Hanns Eisler, *Klaviersonate* op. 1 und *Vier Klavierstücke* op. 3, Universal Edition AG, Wien.)

Eisler packt das Tonmaterial der Hauptmotive in einen einzigen Akkord und erreicht damit „simultane Aufeinanderklappung“ von anfänglich nur sukzessiv vorhandenem Material, „Ineinssetzung von Horizontale und Vertikale, Grundprinzip der Zwölftonkomposition“¹³.

¹³ Eberhard Klemm, *Bemerkungen zur Zwölftontechnik bei Eisler und Schönberg*, in: *Sinn und Form* 16 (1964), S. 776.

Für dieses Bestreben, Zusammenhänge herzustellen, sprechen auch folgende Beobachtungen, aus denen sich das Zusammengehören aller vier Stücke untereinander erkennen läßt:

1. T. 58 des vierten Stücks ist ein Zitat aus dem dritten Stück (T. 68); er erhält seine Bedeutung aber erst im vierten Stück als Synthese der dort exponierten Hauptmotive.
2. Motiv (c) aus dem vierten Stück ist eine Ableitung aus T. 3 des ersten Stücks.
3. In allen vier Stücken ist das Viertongebilde *h-c-b-cis* maßgeblich präsent.

Mit der konsequenten Anwendung der entwickelnden Variationstechnik bekennt sich Eisler in seinem Opus 3 deutlich zu Schönberg. Es ist hier, im Unterschied zur *Sonate* op. 1, sein intensives Bestreben, sich der Sprache der Wiener Schule zu nähern.

BERICHTE

Internationales Dmitri-Schostakowitsch-Symposion Köln 1985

von Ulrich Tank, Köln

Vom 20. bis 23. Februar fand im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln das erste Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposion statt. Die Tagung, die von Klaus Wolfgang Niemöller und Heinrich Lindlar (beide Köln), von Jurij Keldys und Vsevolod Zaderackij (beide Moskau) vorbereitet wurde und unter der Schirmherrschaft des nordrhein-westfälischen Wissenschaftsministers von der Universität zu Köln, dem Westdeutschen Rundfunk Köln und der Stadt Duisburg in Zusammenarbeit mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft, dem Kulturministerium und dem Komponistenverband der UdSSR ausgerichtet wurde, bildete den wissenschaftlichen Abschluß des Internationalen Schostakowitsch-Festivals, das von September 1984 bis März 1985 in Nordrhein-Westfalen durchgeführt wurde.

Das Symposion, zu dem 31 Musikwissenschaftler aus der UdSSR, aus Polen, Ungarn, der DDR und der Bundesrepublik als aktive Teilnehmer eingeladen waren und das mit einem Festvortrag von Klaus Wolfgang Niemöller über *Dmitri Schostakowitsch und die Klassizität* eröffnet wurde, war drei großen Themenkomplexen gewidmet: *Schostakowitsch und die russischen künstlerischen Traditionen*, *Schostakowitsch und das Erbe der europäischen musikalischen Klassik* und *Schostakowitsch und die künstlerischen Strömungen des 20. Jahrhunderts*. Damit war für den Dialog zwischen Ost und West eine breite Basis geschaffen, die sowohl zu Grundsatzreferaten (Jurij Keldys, Moskau: *Schostakowitsch und die russischen Kunsttraditionen*; Krzysztof Meyer, Krakau: *Das 15. Streichquartett von Schostakowitsch – als Beispiel für ein Lebenswerk unter dem Aspekt der russischen Tradition*; Vsevolod Zaderackij, Moskau: *Schostakowitsch und die europäische Kunsttradition*; Heinrich Lindlar, Köln: *Musikalische Zitate. Stilritisches zu Schostakowitsch und Strawinsky*; Jewgenij Nazajkinskij, Moskau: *Schostakowitsch und die künstlerischen Tendenzen des 20. Jahrhunderts*) wie auch zu vertiefenden Spezialstudien, u. a. zum Problem der Kontinuität im Lebenswerk Schostakowitschs (Janos Marothy, Budapest), zum Spätwerk (Heinz Alfred Brockhaus, Berlin/DDR), zu theatralischen Strukturen in Schostakowitschs Harmonik (Detlef Gojowy, Köln) oder zum *Klavierquintett* op. 57 (Hermann Danuser, Hannover) Gelegenheit gab.

Nach diesen Tagen des fruchtbaren wissenschaftlichen Gesprächs und der freundschaftlichen persönlichen Begegnung gaben viele Teilnehmer der Hoffnung Ausdruck, daß es in Zukunft zu weiteren Brückenschlägen zwischen Ost und West kommen möge. Mit der Veröffentlichung eines Tagungsberichtes in den *Kölner Beiträgen zur Musikforschung* soll jedenfalls schon ein nächster Schritt in diese Richtung getan werden.

Kolloquium zur Bachehrung in Köthen

von Ulrich Siegele, Tübingen

Am 18. März 1985 fand in Köthen im Rahmen der Bachehrung ein Kolloquium *Hofkapellmeisteramt – Spätbarock – Frühaufklärung* statt. Veranstalter und Gastgeber war der Rat des Kreises, der auch sonst sein tätiges Interesse für Bach bekundet; der Vorsitzende des Rates, Klaus Franke, eröffnete die Veranstaltung. Die wissenschaftliche Organisation lag in den Händen von Dipl.-hist. Günther Hoppe, dem Direktor des Historischen Museums; es besitzt seit 1983 eine gerade auch für den Kenner instruktive Bachgedenkstätte.

Nachdem der Berichterstatter, gewissermaßen als Folie, seine Sicht des Verhältnisses von Bach und Fürst Leopold resümiert hatte, hielt Günther Hoppe das Hauptreferat *Zu den Köthener gesellschaftlichen, politischen und höfischen Verhältnissen als Schaffensbedingungen Bachs*. Er zeigte die Stellung des Kapelletats im Gesamtetat und die Veränderungen beider, stellte den Streit innerhalb des fürstlichen Hauses als unfreiwillige Voraussetzung von Leopolds Regierungstätigkeit dar, ließ sowohl die Konfessionsfrage wie die Persönlichkeit Leopolds in den Blick treten. Dieser Ansatz, Bach und die Hofkapelle als einen in das Ganze des Fürstentums Anhalt-Köthen eingebundenen Teil zu betrachten, wird, einmal ausgeführt, eine neue und sachgerechtere Beurteilung von Bachs Arbeitssituation ermöglichen. Herta Müller-Oesterheld, Meiningen, entwarf unter dem Titel *Anmerkungen zur sozialen Lage und Stellung der Musiker am Hofe der Herzöge von Sachsen-Meiningen zwischen 1680 und 1760* eine detaillierte Biographie Johann Ludwig Bachs. Vielleicht geht die Wertschätzung Johann Sebastian für den um acht Jahre älteren Vetter darauf zurück, daß dieser schon 1711, als erster des Geschlechts, die Position eines höfischen Kapelldirektors erreicht hatte; vielleicht hat ihm Johann Sebastian den Satz Kantaten zur Kopie abgekauft, weil Johann Ludwig 1725 infolge Zahlungsverzugs des Meininger Hofes in Geldnot war.

Weitere historische Referate führten in die Quellen zur anhaltischen Musikgeschichte 1650–1750 im Staatsarchiv Magdeburg – Außenstelle Oranienbaum ein (Marlies Ross, Oranienbaum), beschäftigten sich mit Bachs Köthener Kantatenschaffen (Andreas Glöckner, Leipzig), mit J. F. Fasch (Heinz-Jürgen Friedrich, Zerbst) und Ch. Graupner (Gerhard Müller, Kirchberg); ein philosophisches Referat galt der Ästhetik Ch. Wolffs und A. G. Baumgartens (Erwin Bartsch, Halle). Zwei Referate behandelten analytische Fragen. Peter Ahnsehl, Rostock, zeigte, daß der erste Satz des *Ersten Brandenburgischen Konzerts* eine genaue Kenntnis des Vivaldischen Konzerttypus voraussetzt, daß überhaupt die *Brandenburgischen Konzerte* eine schöpferische Kritik an der deutschen Vivaldi-Rezeption sind – originelle, ungewöhnliche, dennoch moderne Exemplare des Konzerts. Der Berichterstatter sprach über die Fuge *c*-moll aus dem *Wohltemperierten Klavier* I. Das Kammerquintett der Komischen Oper Berlin umrahmte den Tag.

Die Referate des Kolloquiums sollen in Heft 4 der *Köthener Bach-Hefte* erscheinen. Die vom Historischen Museum Köthen herausgegebene Reihe ist auch sonst der Beachtung wert. Heft 2 enthält einen informativen Kommentar zu der von Günther Hoppe konzipierten Bachgedenkstätte.

Das Ereignis ‚Notre Dame‘

Dimensionen und Probleme des musikgeschichtlichen Wandels um 1200

von Helmut Hucke, Frankfurt am Main

Vom 15. bis 19. April 1985 fand unter der Leitung von Wulf Arlt (Basel) und Fritz Reckow (Kiel) das 17. Wolfenbütteler Symposium der Herzog August-Bibliothek mit Unterstützung der Stiftung Volkswagenwerk statt. Die Formulierung des Titels sollte, wie Fritz Reckow in der Einladung schrieb, „entgegen einem weit verbreiteten Kontinuitätsdenken bewußt machen, wie wenig selbstverständlich, wie überraschend, ja befremdlich neu Musik und Musikverständnis sind, die im ‚Notre Dame‘-Repertoire und der darauf bezogenen Musiklehre deutlich werden“. Es ging also nicht bloß um die Auseinandersetzung mit Einzelproblemen und einzelnen Forschungsergebnissen, sondern um eine umfassende Diskussion der Frage „Was brachte die ‚Notre Dame-Schule‘ Neues“.

Sie wurde von Fritz Reckow in seinem Referat über kompositorische Formvorstellungen im 12. und 13. Jahrhundert am Wandel vom „processus“ zur „structura“ in exemplarischer Weise dargelegt. Wulf Arlts in Zusammenarbeit mit Jörg Gruber (Trier) erarbeitetes Referat *Zur frühen Geschichte der Motette. Funktionen – historische Schichten – Musik und Text – Kriterien der Interpretation* stellt nichts weniger als einen Durchbruch der Forschung dar. Rebecca Baltzer (Austin/Texas) brachte umfassende Studien über die Pariser Liturgie im 13. Jahrhundert in die Diskussion um die frühe Motette ein (*Performance Practice, The Notre Dame Calendar, and the Earliest Latin Liturgical Motets*). Robert

A. Falck (Toronto) sprach über *Troping, Conductus, and Motet*. David Hiley (London) wies auf die geringe Zahl von Konkordanzen zwischen dem Pariser Conductus-Repertoire und den Quellen des 12. Jahrhunderts hin (*The 12th Century Background to the Notre Dame Conductus*), Susan Rankin (Cambridge/England) identifizierte das Conductus-Repertoire von F als regional geprägt und etwa 1170/12³⁰ entstanden (*Some Aspects of the Monophonic Conductus Repertory*). Janet Knapp (Poughkeepsie/NY) zeigte *Stylistic-structural Features of the Conductus* auf. Marianne Danckwardts (München) Analyse des singulären *Stirps Jesse* aus Paris BN Ms. lat. 3549 führte zu Problemen der Überlieferungs- und Vortragsvoraussetzungen. Thomas Binkley (Bloomington/Ind.) behandelte Fragen der Aufführungspraxis und Probleme des „Usus“. Edward Roesner (New York) sprach über *The Emergence of ‚Musica Mensurabilis‘*, Steven C. Immel (New York) wies in seinem Referat *The Vatican Organum Treatise Re-examined* nach, daß der Traktat in engster Beziehung zur „Notre Dame-Schule“ steht. Michel Huglo (Paris) legte neue *Recherches sur la personne et sur l'œuvre de Francon de Cologne* vor. Mark E. Everist (London) zeigte die Herkunft der Handschriften F und LoA aus dem Pariser Atelier Johannes Grusch und die Aktivität dieses Ateliers in der Mitte des 13. Jahrhunderts in Paris auf. Craig Wright (New Haven/Conn.) machte die Identität Leonins mit dem gleichnamigen Schriftsteller plausibel und zog dessen Dichtungen zur Deutung der Persönlichkeit heran. Peter Dronke (Cambridge/England) sprach über *The Lyrics Composed by Philip the Chancellor*, Helmuth G. Walter (Kiel) wies in seinem Referat *Bildungszentren und Bildungshorizonte in Paris um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert* auf die besondere Rolle des Kanonikerstifts St. Viktor hin. Das Ensemble Gilles Binchois (Paris) gab unter Leitung von Dominique Vellard ein ebenso lebendiges wie instruktives Konzert „Saint Martial und Notre Dame. Musik des Klosters und der Kathedrale im hohen Mittelalter“, das durch einen Vortrag von Wulf Arlt eingeleitet wurde und bemerkenswertes öffentliches Interesse fand.

Das sehr sorgfältig vorbereitete und intensiv durchgeführte Kolloquium war ungewöhnlich ertragreich. Es gelang Wulf Arlt und Fritz Reckow, in der Diskussionsleitung Absicht und Anspruch der Themenstellung zu realisieren. So ist dieses Kolloquium zu einem Ereignis der Notre Dame-Forschung geworden; mit der Publikation der Referate und Diskussionen ist eine grundlegende Monographie zu erwarten.

Bachkonferenz in Flint (Michigan)

von Ulrich Siegele, Tübingen

Vom 18. bis 21. April 1985 fand in Flint, 90 km nordwestlich von Detroit gelegen und zweitgrößte Automobilproduktionsstätte der USA, eine Internationale Bachkonferenz statt, veranstaltet von der jungen und kleinen Universität Michigan-Flint und ihrem Music Department, organisiert von Professor Johannes Tall und seiner Assistentin Suzanne Kranz; das Programm-Komitee bestand aus Don O. Franklin als Vorsitzendem, Franklin S. Miller und Alexander Silbiger.

Den Hauptvortrag hielt Ludwig Finscher, Heidelberg; er stellte als Hauptlinie der Rezeption Bachs im 18. Jahrhundert die Entwicklung des Bildes des Tasten-, des Orgelvirtuosen und -komponisten dar und bezog vielfach die Rezeption Bachs und Händels in Deutschland aufeinander. Robert L. Marshall, Brandeis University, untersuchte die Instrumentenangaben in den Quellen der Bachschen Tastenmusik, sein Ergebnis: die Bezeichnung „manualiter“ kann nur einen Sinn haben für die Orgel und deutet deshalb auf dieses Instrument. Ihm antwortete Franklin S. Miller, University of Wisconsin-Milwaukee.

Unter dem Titel *Kantate und Passion* sprachen George J. Buelow, Indiana University, über Expressivität in den Akkompagnato-Rezitativen der Weimarer Kantaten, Stephen A. Christ, Brandeis University, über Originalität und Konvention in den Arien Bachs; Eric Chafe, ebenda, gab eine strukturelle und theologische Interpretation der *Johannespassion*, Paul Brainard, Princeton, wies für die Arien durch Gruppenbildung den Zusammenhang zwischen Textmetrum und rhythmischer Formulierung der Singstimme nach, ein Zusammenhang, der, bei übereinstimmendem Beginn des

Ritornells und der Singstimme, sich also auch auf die rhythmische Formulierung des eröffnenden Instrumentalsatzes erstreckt. Unter dem Titel *Überlieferung und Rezeption* führte Gerhard Herz, Louisville, mit Charme und der Weisheit des Alters in die menschliche Seite der amerikanischen Bachquellen ein, sprachen George Stauffer, Hunter College and the Graduate Center of CUNY, über chronologische Probleme der *Chromatischen Fantasie und Fuge*, Martin Zenck, Bonn, über Weberns Begegnungen mit Bach, deren erste Phase, während der Ausbildung, durch Choralharmonisierungen und -vorspiele in der Paul-Sacher-Stiftung dokumentiert ist, für deren zweite Phase die dialineare, den thematischen Prozeß klarstellende Bearbeitung des sechsstimmigen Ricercars steht, die zugleich eine Folge seiner Tätigkeit als Bachdirigent ist. Unter dem Titel *Parodie und Gattung* plädierte Alfred Mann, Eastman School of Music, dafür, die Erscheinung der Bearbeitung in den allgemeinen Schaffensprozeß zu integrieren, untersuchte Russell Stinson, Chicago, die Orgelarrangements der *Sonate BWV 1039/1027* Unter dem Titel *Das Wohltemperierte Klavier* entwarf Don O. Franklin, Pittsburgh, auf der Grundlage von Beobachtungen am Londoner Autograph eine differenzierte Entstehungsfolge der Stücke des II. Teils, verglich James A. Brokaw II, Chicago, die Fassungen des *Präludiums C-dur* des II. Teils, der Berichterstatter analysierte die *Fuge c-moll* des I. Teils.

13. Musikbiennale Zagreb

Symposium Kompositorische Synthesen der 80er Jahre

(22. bis 24. April 1985)

von Detlef Gojowy, Köln

Inwieweit man zum angesprochenen Thema Gültiges bereits in der Mitte des Jahrzehnts feststellen kann, bleibt die Frage, keine Frage ist es gerade in Osteuropa, wo der musikalischen Avantgarde andernorts die bloße Existenzberechtigung mit markigen Worten abgesprochen wird, daß Neue Musik nicht sprachlos bleibt, daß sie ihre Strukturen und ihr Wertesystem formuliert, und darauf hat man in Zagreb immer gehalten. Diesmal waren es Komponisten von Rang, die sich in den Dialog mit Musikwissenschaftlern begaben: John Cage, Iannis Xenakis, Krzysztof Penderecki und Dieter Schnebel und, von jugoslawischer Seite, Ruben Radica, Vladan Radovanović, Vinko Globokar und Ljiljana Lebić.

In diesen Diskussionen – auf Seiten der Musikwissenschaft von Christoph von Blumröder, Ivanka Stoianova, Keith Potter, Mirjana Veselinović, Maurice Fleuret, Borut Loparnik, Otto Kolleritsch, Heinz-Klaus Metzger und dem Berichterstatter geführt – spielte der Begriff der „Postmoderne“ eine Rolle ebenso wie die von Cage angezielte Idee einer „Entindividualisierung“ der Musik: einer Musik, die frei von Vorlieben und Abneigungen eines Komponisten werde.

Penderecki, der bei dieser Gelegenheit Schostakowitsch als vielleicht den größten Komponisten des Jahrhunderts ansprach, stellte in seinem Beitrag den Sinn des Sprechens über Musik insofern in Frage, als es an der Oberfläche bleibe. Vermittelndere Positionen suchte Dieter Schnebel. Jedes Experiment sei Übergang ins Freie und Anstoß, Experiment gehöre zum Leben, Erfahrung mache erfüllt. Heinz-Klaus Metzger rief die ästhetische Theorie Willi Baumeisters vom „Unbekannten in der Kunst“ aus den 40er Jahren in Erinnerung.

Borut Loparnik, Ljubljana, stellte in einem bemerkenswerten Referat – *Ist Avantgarde ein Verbrauchsartikel geworden* – fest, daß auch Jugoslawien bis 1948 seine eigene Phase des Stalinismus durchmachte, Ivanka Stoianova setzte kritische Akzente gegen deutsche Bilder und Denkschemata von der Avantgarde, in anderen Referaten geschahen lediglich Analysen bei der Biennale erklingender Werke. Ich versuchte einen Rückblick auf die Geschichte der „Synthese“-Idee an Hand der Theorie Arthur Louriés von der primitiven Synthese und seines Klavierwerkes *Synthesen*.

Das Ergebnis des Symposiums war weit entfernt von einem „Gesamtbild“; es blieb bei Versuchen in verschiedensten Richtungen. Unangesprochen blieb die religiöse Komponente vieler musikalischer Schöpfungen, wie sie in den Konzerten der Biennale an Werken von Cage, Schnebel und anderen in Erscheinung trat.

2. Internationales Schumann-Symposium in Düsseldorf

von Gerhard Dietel, Regensburg

Das 2. Internationale Schumann-Symposium, das unter der Leitung von Akio Mayeda und Klaus W. Niemöller am 17. und 18. Mai 1985 im Rahmen des 2. Düsseldorfer Schumannfestes stattfand, stand unter dem Motto *Schumanns Werke – Text und Interpretation*. Zur Charakterisierung der Veranstaltung scheint zunächst dreierlei hervorhebenswert: zum einen, daß es gelungen ist, zum intensiven Gespräch mit Schumann-Experten aus der DDR und den USA zu kommen, zum zweiten, daß offenbar eine junge, ernsthafte Generation einheimischer Schumann-Forscher herangewachsen ist, schließlich, daß die veranstaltende Robert-Schumann-Gesellschaft im Blick darüber hinaus auch den studentischen Nachwuchs zu dieser Tagung unterstützend eingeladen hatte.

In den Vorträgen beleuchtete Martin Schoppe (Zwickau) die Rolle der frühen Schriften Schumanns auf dessen Weg zum Musikerberuf; Ernst Lichtenhahn (Zürich) demonstrierte anhand des Textes und der Rezeption der „Rheinischen“ Schumanns eigenständiges Konzept einer *Symphonie als Dichtung*. Das Motto *Text und Interpretation* gewann an Aktualität vor dem Hintergrund der nunmehr gesicherten *Neuen Schumann-Gesamtausgabe* und strukturierte vor allem die Gespräche der beiden Round Tables.

In deren erstem, vornehmlich dem Textaspekt gewidmetem, lösten die Überlegungen Rufus Hallmarks (New York) zu Textrevisionen an Schumanns Liedern lebhaft Diskussionen aus; Linda Correll Roesner (New York) und Kazuko Ozawa (Bonn) wiesen anhand der *B-dur-Sinfonie* bzw. der *Lieder* op. 40 nachdrücklich auf die Quellen- und Fassungsprobleme der bevorstehenden Edition hin; die Infragestellung des „Skizzenbuch“-begriffs durch Matthias Wendt (Bonn) führte in diesem Lichte auf die Frage, inwieweit auch aus diesen Quellen noch einzelne Werke oder Alternativfassungen zu gewinnen sind.

Beim Round Table „Interpretation“ zeigte Ludwig Haeslers Ansatz, mit Hilfe des Struktur-Begriffs Analogien zwischen Person und Werk Schumanns festzustellen, teilweise Parallelen zu den Ideen Peter F. Ostwalds (San Francisco) in dessen Vortrag über *Leiden und Trauern im Leben und Werk Robert Schumanns*, während Ulrich Mahlert (Berlin) anhand der *Gesänge* op. 89 versuchte, solches Leiden eher in einen gesellschaftlichen Kontext zu stellen. Beiträge zur Rehabilitation der frühesten und spätesten Kompositionen leisteten Joachim Draheim (Karlsruhe) und Michael Struck (Hamburg), die sich den Jugendpolonaisen bzw. den konzertanten Werken von 1853 zuwandten. Bernhard Appel (Köln) spürte dem Begriff des *Provençalischen Tons* nach, Reinhard Kapp (München) schließlich gab unter dem Titel *Tempo und Charakter* Einblicke in ein umfangreiches, laufendes Forschungsvorhaben. Ein Kongreßbericht, der weiterhin die Beiträge der verhinderten Gerd Nauhaus (Zwickau) und Hans Kohlhasse (Henstedt-Ulzburg) enthalten wird, ist geplant.

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 Wintersemester 1985/86

Augsburg. Lehrbeauftragt Dr. H. Leuchtman: Analyse ausgewählter Werke von Orlando di Lasso.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Dr. M. Mäckelmann: Ü: Jean Sibelius. *Systematische und Vergleichende Musikwissenschaft.* Dr. P. Wilson: Ü Probleme und aktueller Stand der Jazzforschung. □ Dr. H. J. Herbort. Ü. Praxisbezogene Musikkritik.

Würzburg. Dr R. Wiesend Ü zur Problematik von Werkgestalt und Edition in der italienischen Musik im mittleren 18. Jahrhundert. □ Lehrbeauftr Dr Weber-Bockholdt Ü Russische Lieder im 19. Jahrhundert Mussorgsky u. a.

Sommersemester 1986

Augsburg. Prof Dr F Krautwurst Anton Bruckner als Symphoniker – Ober-S für Doktoranden – Haupt-S: Die Orgelwerke von César Franck – S. Analyse ausgewählter Werke von Heinrich Schütz. □ Akad. Rat Dr F Brusniak S. Musikpaläographie III (Modale und schwarze Mensuralnotation) – Pros Das Bicinium im 16. Jahrhundert □ Lehrbeauftr Dr W Plath: Einführung in Mozarts Opern.

Basel. Prof Dr H Oesch Grund-S: Arbeitsgemeinschaft Analytische Übungen zur Musik Anton Weberns – Grund-S Historische Satzlehre. Kompositionstechniken und Stilmerkmale der modal und mensural notierten Musik des 13. und 14. Jahrhunderts – Übungen zur französischen Musik der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts – Eskimo und Indianer (mit Ü) – Arbeitsgemeinschaft zur Musik in Tibet – Kolloquium zu ethnomusikologischen Fragen. □ Prof Dr W Arlt Grund-S IV Übungen zur Geschichte des Streichquartetts – Notation und Satz in der Pariser Mehrstimmigkeit des 13. und frühen 14. Jahrhunderts – Der „Mellon Chansonnier“ Redaktionsfragen sowie Analysen zum Verhältnis zwischen Musik und Text – „Komposition“ in schriftloser Überlieferung Propriums gesänge der Messe nach „altrömischer“, „mailändischer“ und „gregorianischer“ Tradition. □ Prof Dr M Haas: Cursorische Lektüre musikbezogener Texte des Mittelalters. □ P Ackermann Übungen zur Musik Japans.

Bayreuth. Prof Dr Th. Kohlhas Musikgeschichte III (1600–1750) – S: Paläographie des Gregorianischen Chorals – S. Einführung in die Musiksoziologie – S Kolloquium für Examenskandidaten (gem. mit H Bieler). □ Lehrbeauftr Dr H. J. Bauer: Epochen der Musikgeschichte Romantik – S: Richard Wagners Schriften. □ Lehrbeauftr Dr R Franke S. Musikalische Akustik □ Lehrbeauftr Frau Dr J Liebscher S. Die deutsche Spieloper bei Flotow, Lortzing und Nicolai. □ Lehrbeauftr Dr M. Mäckelmann S. Neue Musik seit 1945.

Berlin. Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft. Prof Dr R. Stephan Musik des Mittelalters I – Pros Grundprobleme der Notenschrift – Haupt-S Romantik und Historismus in der Kirchenmusik am Anfang des 19. Jahrhunderts. □ Prof Dr T Kneif: Forschungsfreiemester □ Prof Dr K Kropfinger Die Sinfonie im 20. Jahrhundert – Haupt-S. Methoden der Analyse II, Schenker – Ü zur Vorlesung. □ Prof Dr Ch. M. Schmidt Charles E. Ives. □ Dr A. Traub: Pros. Joh. de Grocheo – Ü Motette des 13. Jahrhunderts. □ Dr S. Oschmann Ü Gattungen des barocken Musik-Theaters. □ B. Bischoff Grund-Kurs Formanalyse am Beispiel des Schubertschen Liedes.

Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft. Prof Dr J Kuckertz. Volkslied und Volksmusik – Haupt-S Kontaktprodukte westlicher und asiatischer Musik – Pros. Schrifttum zur Volksliedforschung. □ Frau Dr S. Ziegler Pros Musik der Völker in der Sowjetunion. □ Frau Dr M Touma Ü Al Maqam, Al Iraki Geschichte, Interpreten, Struktur, Analyse.

Berlin. Technische Universität. Prof Dr C. Dahlhaus Beethoven und seine Zeit II – Haupt-S Wagners „Rheingold“ – Pros. Beethovens späte Streichquartette. □ Frau Prof Dr H de la Motte Ideen zur Musikästhetik – Pros: Formen ohne Formenlehre – Haupt-S: Musiksoziologische Texte – Doktoranden-Kolloquium. □ Dr M. Zimmermann Ü Satzlehre I Die Anfänge des Kontrapunkts – Ü Satzlehre III Der homophone Satz – Ü Analyse – Pros: Das Klavierkonzert vor Mozart (gem. mit Frau Dr S. Leopold).

Berlin. Hochschule der Künste. Fachbereich 8. Prof Dr E. Budde: Die Musik der Wiener Schule – Formen der Neuen Musik – Ü Harmonik und harmonische Modelle in der Musik der Klassik und Romantik – Haupt-S Richard Wagner Der Ring des Nibelungen. □ Prof Dr D. Schnebel Ü Beispiele im modernen Musiktheater – Ü Romantische Kammermusik – Pros. Formenlehre – Ü Experimentelles Musiktheater Laute-Gesten-Klang-Körper □ Dr B. Sponheuer Musik, Faschismus, Ideologie – Musikwissenschaft und historische Methode – Haupt-S: Carl Maria von Weber als Instrumentalkomponist – Pros. Die Symphonien Joseph Haydns. □ Prof Dr G. Neuwirth Messenkomposition der Niederländer von Dufay bis Josquin II – Ü zur Vorlesung II. □ Prof Dr U. Mahlert S. Claude Debussy und seine Zeit. □ Prof Dr A. Simon. Pros: Musik Indiens. □ Assistent M. Brzoska. Pros: Igor Strawinsky □ Lehrbeauftr Frau Dr E. Fladt Pros: Olivier Messiaen. Einführung in Werk und Wirkung.

Bern. Prof Dr St. Kunze Elemente der europäischen Musik. Zur Entstehungsgeschichte musikalischer Sinnbeziehungen – S: Beethovens „Fidelio“ Das Werk, die Fassungen, szenische Realität und Idealität – Pros. Bach als Bearbeiter eigener Werke – Kolloquium Konzeption der Literaturoper und A. Bergs „Wozzeck“ □

Priv.-Doz. Dr V Ravizza Die Musik Venedigs (1) – S: Das manieristische Madrigal: Marenzio, Gesualdo. □ Prof Dr W Arlt Übungen zur Chanson des 15. Jahrhunderts: der „Mellon Chansonnier“ □ Dr J Maehder: Giacomo Puccini und seine Zeit (3) – Nelson Goodman – Ästhetik als Notationstheorie – Richard Wagners Nibelungenring – Festspielidee, Text, Inszenierung. □ Dr P Ross: Methoden zur Musikpsychologie (unter besonderer Berücksichtigung der Musikpsychologie von Ernst Kurth).

Bochum. Prof Dr H Becker: Die Oper in Rußland – Haupt-S: Das mächtige Häuflein – Doktoranden-Kolloquium. □ Prof Dr Chr Ahrens: Pros: Die Musik Ostasiens – Haupt-S: Die Kantaten und Oratorien J. S. Bachs und G. F. Händels (gem. mit Dr J Schläder) – Kolloquium für Examenkandidaten – Ü: Analyse neuer musikwissenschaftlicher Arbeiten (gem. mit Dr J Schläder und Dr W Winterhager). □ Dr W Winterhager: Pros. Antonín Dvořák Die Kammermusik – Pros: Mehrfachvertonungen. □ Prof. Dr W Voigt. Pros: Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens – Pros: Grundlagen der Musikpsychologie – Haupt-S: Theorie und Praxis der Instrumentation in geschichtlicher Entwicklung. □ Frau Dr A. Kurzhals-Reuter: Ü Musikbibliographie (1).

Bonn. Prof Dr G. Massenkeil: Musikgeschichte I Die mehrstimmige Musik des Mittelalters – Grund-S: Zur Bonner Musikgeschichte (1) – Haupt-S: Der mittelalterliche Choral – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr M. Vogel: Die Musik der Antike – Grund-S: Anleitung zur Analyse (1) – Haupt-S: Mozarts „Hochzeit des Figaro“ – Haupt-S: Seminar zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft. □ Prof Dr S. Kross: Trobadors, Trouvères, Minnesang – Einführung in die musikalische Akustik – Haupt-S: Texte zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts – Doktorandenseminar □ Dr R. Cadenbach: Geschichte des Streichquartetts – Haupt-S: Literaturvertonung in der Instrumentalmusik □ Priv.-Doz. Dr M. Zenck: Probleme der musikalischen Terminologie (1) – Haupt-S: Hölderlin in der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof Dr E. Platen: Grund-S: Formenlehre. Das Sonatenprinzip – Haupt-S: Die Suite □ Dr H. Loos: Grund-S: Alban Berg.

Detmold/Paderborn. Prof Dr G. Allroggen: Forschungsfreisemester □ Prof Dr A. Forchert: Johannes Brahms – S: Praetorius' Syntagma musicum III als Quelle zur Aufführungspraxis im frühen 17. Jahrhundert – Pros: Zur Geschichte des geistlichen Konzerts in Deutschland – Pros: Mozarts Klavierkonzerte □ Prof Dr D. Altenburg: Allgemeine Musikgeschichte IV – S: Hector Berlioz – Pros: Einführung in die Geschichte der Gregorianik – Kolloquium: Die Klavierwerke Franz Liszts: Probleme der Interpretation (in Zusammenarbeit mit Professoren und Dozenten der Musikhochschule Detmold). □ W. Werbeck M. A. Ü: Paläographische Übung: Schwarze Mensuralnotation.

Düsseldorf. Prof Dr H. Kirchmeyer: Musik der deutschen Klassik – S: Kursorische Lektüre lateinischer Musiktraktate.

Eichstätt. Prof Dr H. Unverricht: Die Musik vom Hochbarock bis einschließlich Romantik – Ü: Mensuralnotation und Tabulaturen – Pros: Musikberichterstattung und Musikkritik im 18. und 19. Jahrhundert: Anfänge, Entwicklung, Grundsätze – Haupt-S: Studien zur Musikästhetik seit Kant. □ Dr A. Gerstmeier: Ü: Melos und Modus im Gregorianischen Choral – S: Beethovens Fidelio. Libretto und Komposition – Ü: Die Orchesterwerke Béla Bartóks.

Erlangen-Nürnberg. Prof Dr M. Ruhnke: Georg Philipp Telemann – Haupt-S: Übungen zur Edition von Musik des 18. Jahrhunderts (3) – Kolloquium für Hauptfachstudierende ab 6. Semester (gem. mit Prof Dr Sachs). □ Prof Dr K.-J. Sachs: Übungen zur musikalischen Elementarlehre seit Guido. □ Dr K. Schlager: Pros: St. Gallen, Notker und die Geschichte der Sequenz – S: Musikgeschichte zwischen Mittelalter und Neuzeit – Ü: Handschriften-Inventarisierung. □ Dr Th. Röder: Ü: Übungen zu ausgewählten Werken Anton Weberns – Pros: Notationskunde: Organum- und frühe Motetten-Notation. □ W. Hirschmann M. A. Pros: Das Instrumentalkonzert des Spätbarock – Ü: Das Messenschaftern des Josquin Desprez.

Frankfurt. Prof Dr L. Hoffmann-Erbrecht: Geschichte des Klavierkonzerts – Pros: Klaviermusik der Bachzeit – S: Musikästhetik von Kant bis Huber – Ober-S für Examenkandidaten. □ Prof Dr W. Kirsch: Musikgeschichte im Überblick II: 15. und 16. Jahrhundert (3) – S: Werkinterpretation: Das Chorlied im 19. Jahrhundert – Ober-S für Examenkandidaten: Besprechung ausgewählter neuerer Arbeiten – Kolloquium (Projektgruppe): Theorie der kath. Kirchenmusik im 19. Jahrhundert (1) – Kolloquium (Projektgruppe): Geschichte des Operninszenierers (1). □ Frau A. Bingmann M. A. Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Priv.-Doz. Dr A. Riethmüller: Musikgeschichte der griechischen Antike – Pros: Das Streichquartett der Wiener Klassik (3) – S: Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen. □ Lehrbeauftr Prof. Dr P. Cahn: S: Theoretikerlektüre: Lektüre lateinischer Musiktheoretiker des Mittelalters. □ Lehrbeauftr Dr D. Rexroth: Zur Dramaturgie des Musiktheaters nach 1950.

Freiburg. Priv.-Doz. Dr P. Andraschke: S: R. Strauss – H v Hofmannsthal II. □ Lehrbeauftr Dr Chr v Blumröder: S: Aus der Frühzeit der Klaviersonate. □ Prof. Dr R. Dammann: Grundlinien abendländischer

Musiktheorie – S: Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke – Musiklektüre um 1700 – Beethoven Klaviersonaten. □ Prof. Dr H. H. Eggebrecht: Notre-Dame-Musik und Ars antiqua – S: Angewandte Musikwissenschaft – Doktoranden-Seminar □ Lehrbeauftr Dr W Frobenius: S: Mensurale Rhythmik und Mensuralnotation von 1200 bis 1600. □ Priv.-Doz. Dr A. Riethmüller: S: Einführung in die Musikgeschichte: Griechische Antike: □ Dr G. Splitt: S: Georg Büchner, Lenz – Wolfgang Rihm, Jakob Lenz (Kammeroper).

Freiburg i. Ue. Prof. Dr L. F. Tagliavini: La musique de clavier au début de l'âge baroque – S: L'opéra français au 18^e siècle (1) – Pros: W. A. Mozarts Lieder und Gesänge (1) – Basso continuo et partimento (1) – Verzierungen und „willkürliche Veränderungen“ □ Prof. Dr J. Stenzl: Histoire musicale II: L'opéra italien et français au 17^e siècle (1) – La notation neumatique (1) – Interdisziplinäres Kolloquium: Faust-Vertonungen (gem. mit Prof. H. Fricke).

Gießen. Prof. Dr E. Jost: S: Stile und Gattungen der Populärmusik. Entwicklungsgeschichtliche und soziologische Aspekte – S/Projekt: Sozialpsychologische Dimensionen der Musikrezeption (Planungs- und Entwicklungsphase) (gem. mit Wiss. Mitarb. M. Clemens). □ Prof. Dr E. Kötter: Pros: Ton- und Musikpsychologie – Pros: Musik der 20er Jahre – S: Gustav Mahler: Mittlere und späte Sinfonien – S: Musikpädagogische Aspekte der Musikpsychologie. □ Prof. Dr E. Reimer: Einführung in die Musikgeschichte: Epochen, Gattungen, Institutionen – Pros: Die Musik des Barock – Pros/S: Grundlagen der Analyse I – S: Wagners „Meistersinger“ als Schlüsselwerk bürgerlicher Musik. □ Prof. Dr P. Nitsche: Pros: Musikästhetik im 19. und 20. Jahrhundert – Pros: Einführung in die Musiktheorie – S: Mozarts opera buffa „Così fan tutte“ – S: Mozartrezeption im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr A. Simon: S: Einführung in die Musik Indiens. □ Wiss. Mitarb. M. Clemens: S: Rezeptionspsychologische Aspekte der Neuen Musik.

Göttingen. Prof. Dr R. Brandl: Pros: Einführung in die Musikethnologie – S: Zum Verhältnis von Musik und Sprache in der arabisch-islamischen Kultur (gem. mit Prof. Bachmann) – Ü: Probleme der Populärmusikforschung (ergänzend zum DOMUS-Projekt) – S: Probleme der Musikpsychologie. □ Frau Prof. Dr U. Günther: S: Musik des Mittelalters – Ü: Analyse von Werken der Älteren Musikgeschichte – Ü: Notationskunde II (Modal- und Mensuralnotation) – S: Geschichte der Sonate (Anfänge bis 1800). □ Prof. Dr M. Staehelin: S: Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts in unbekanntenen Quellen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (gem. mit Dr. Konrad) – Haupt-S: Musik und Sprache im 16. Jahrhundert (3) – Pros: Echt und unecht in der Musik – Felix Mendelssohn Bartholdy (1). □ Dr U. Konrad: Pros: Johann Sebastian Bach: Messe h-moll. □ Prof. Dr W. Boetticher: Einführung in die musikalische Romantik – Ü: Stilkritische Übungen zum musikalischen Impressionismus – Doktoranden-Kolloquium. □ Frau Dr M. Bröcker: Ü: Dokumentation des Musiklebens in Niedersachsen II (mit Exkursion). □ Prof. Dr R. Fanselau: Ü: Die Orgelbewegung. □ Herr Reinhard: Ü: Die Musik der Türkei. □ Frau Dr B. Suchla: Ü: Theoretikerlektüre: Ausgewählte Texte zur Mehrstimmigkeit von ca. 1300 bis zum Ende des Mittelalters.

Graz. Prof. Dr R. Flotzinger: Musikwissenschaftliches Pros III – Frühe Mehrstimmigkeit III – Kolloquium für Diplomanden und Dissertanten. □ Prof. Dr W. Suppan: Die anthropologischen und kulturethnologischen Aspekte der Musikwissenschaft (1) – Privatissimum für Verfasser von Magisterarbeiten und Dissertationen (1). □ Lehrbeauftr Dr A. Mauerhofer: Vergleichende Musikwissenschaft II – Vergleichend-musikwissenschaftliches S. □ Dr W. Jauk: Systematische Musikwissenschaft II – Systematisch-musikwissenschaftliches S. □ Dr I. Schubert: Musikwissenschaftliches Pros I. □ Dr J.-H. Lederer: Musikgeschichte II – Notationskunde III. □ Lehrbeauftr Prof. I. Eröd: Musikwissenschaftliches Pros II.

Hamburg. Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr C. Floros: Haupt-S: Klassik und Romantik in der Musik – Pros: Mozarts Opern (3) – Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr H. J. Marx: Haupt-S: Rezeption Alter Musik im 19. Jahrhundert (3) – Pros: Instrumentalmusik vor 1600 (3) – S für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr W. Dömling: Musik um 1900 – Ü: Musik um 1900 – Ü: Die Klaviermusik Erik Saties – Ü: Musikwissenschaftliche Berufstätigkeiten. □ Prof. Dr P. Petersen: Hans Werner Henze. Eine Einführung in sein Schaffen – Pros: Das Leitmotiv: Herkunft – Bedeutung und Kritik des Begriffs (3) – Ü: Werkanalyse II (3). □ Prof. J. Jürgens: Ü: Geschichte der deutschen Chormusik III.

Systematische und Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr V. Karbusicky: Wort, Ton und Bild. Bezüge und Verflechtungen am Beispiel des Sujets „Karneval“ (mit Kolloquium) (gem. mit Prof. Dr K. Neumann und Dr K. Meyer) – Haupt-S: Ausgewählte Themen zur Musikästhetik, Musikpsychologie und Musiksoziologie – Pros: Trivialmusik, Umgangsmusik, musikalische Massenkultur – Kolloquium für Magistranden und Doktoranden (1). □ Prof. Dr A. Schneider: Musik und Medizin (1) – Haupt-S zur Vorlesung – Kolloquium zu aktuellen Fragen der Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft.

Hannover. Prof. Dr K.-E. Behne: S: Einführung in die (empirische) musikpädagogische Forschung – S: Die Konkurrenz zwischen Auge und Ohr – Zur Psychologie des audiovisuellen Genusses – Projekt: Wirkungen der

Musik im Film I (dreisemestrig) – Examenskolloquium. □ Prof. Dr. H. Danuser: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts – S: Übungen zur Vorlesung – S: Form und Inhalt in der Musikästhetik des späten 19. Jahrhunderts (Hanslick, Wagner, Nietzsche, Fechner) (gem. mit Prof. Dr. U. Pothast) – Examenskolloquium. □ Frau Prof. Dr. E. Hickmann: S: Instrumentenkunde und instrumentales Musizieren im 17. und 18. Jahrhundert – Transkriptionsübungen: Musik aus Ecuador, Peru und Bolivien – S: Lateinamerikanische Musik in Europa: Zur Geschichte wechselseitiger Beeinflussung. □ Prof. Dr. R. Jakoby (u. a.): Kolloquium für Teilnehmer am Aufbaustudiengang. □ Prof. Dr. G. Katzenberger: Forschungsfreiemester □ Dr. W. Konold: Die Symphonie im 20. Jahrhundert – Analyse und Gattungstheorie – S zur Vorlesung. □ Prof. Dr. H. Kühn: Aspekte des Musiktheaters – Von Felsenstein bis Chéreau – S: Zur Dramaturgie der Oper. Dargestellt an Beispielen von Gluck, Wagner und Verdi – S: Journalistische Praxis I – Erarbeitung eines Programmheftes zu Glucks Oper „Iphigenie auf Tauris“ □ Prof. Dr. P. Schnaus: Formenlehre IV Zur Formgeschichte seit Beethoven – S: Programmmusik und Symphonische Dichtung – S: Musik und Musikanschauung um die Mitte des 18. Jahrhunderts (ca. 1720–1760).

Heidelberg. Priv.-Doz. Dr. M. Bielitz: Entstehung und Regionalisierung der westlichen Neumen. □ Prof. Dr. L. Finscher: Die Sinfonie nach Mahler – S: Isorhythmische Motette und Tenormotette – Pros: Übungen zur Werkinterpretation – Doktoranden-Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. H. Schneider). □ Prof. Dr. H. Schneider: Wechselwirkungen zwischen Volksmusik und Kunstmusik im 18. Jahrhundert – S: Das französische Lied von Berlioz bis Poulenc – Pros: Opera buffa und Opéra comique im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Miller: Musik in den USA seit 1900 – S zur Vorlesung.

Innsbruck. Prof. Dr. W. Salmen: Die Musik von 1750 bis 1830 – Pros: Einführung in die Ikonographie der Musik – S: Das Lied von 1770 bis 1830 (3) – Konversatorium (4). □ Lehrbeauftragt. Dr. I. El-Mallah: VokalGattungen der arabischen Musik – Pros: Instrumentalgattungen der arabischen Musik. □ Lehrbeauftragt. Dr. G. Andergassen: Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts (1950–1980). □ Lehrbeauftragt. Dr. E. Kubitschek: Paläographie II. □ Lehrbeauftragt. Dr. G. Schneider: Lauten- und Gitarrensätze des 16./17. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftragt. Mag. M. M. Schmalzer: Musikethnologisches Repetitorium. □ Lehrbeauftragt. Prof. K.-Ch. Kratzenstein. Ü: Bachs Wohltemperiertes Klavier

Karlsruhe. Prof. Dr. S. Schmalzriedt: Das deutsche Lied – S: Josquin Després – S: Beethovens Klaviersonaten – Ü Historische Satzlehre. □ Prof. Dr. U. Michels: Die Anfänge der modernen Musik – Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts – S: Das Instrumentalkonzert. Übungen zur Gattung im Barock und in der Klassik – S: Musik und Sprache. Übungen zur spezifischen Ausdrucks- und Gestaltungsweise der Musik und Dichtung. □ Prof. Dr. K. Schweizer: Musik des 20. Jahrhunderts. Teil 2: Von 1945 bis zur Gegenwart – Ü Schreiben über Musik. Erarbeiten von Programmnotizen und Rezensionen.

Kassel. Prof. Dr. A. Nowak: Gustav Mahler – Ü Aus der Geschichte der Notenschrift – S: Japanische Musik – Kolloquium: Neue Schriften zur Musikästhetik. □ Prof. Dr. H. Rösing: Außereuropäische Musik (Einführung in die Systematische Musikwissenschaft II) – Ü Repertoirekunde zur Außereuropäischen Musik – S: Musiktherapie. Geschichte, Methoden, Anwendungsbereiche – Luigi Nono. Leben und Werk (14täglich) – S: Kompositionen von Brahms und Schönberg, didaktisch aufbereitet (gem. mit K. Röhling und H. Bruhn). □ Prof. W. Sons: S: Musik der 70er und 80er Jahre. □ Th. Phleps: S: Musik als visueller Genuß? Zum Verhältnis von Pop/Rock-Musik und Videokultur

Kiel. Dr. Chr. Berger: Übung zur Modal- und Mensuralnotation des 13. und 14. Jahrhunderts – S: Das französische Lied von Machaut bis Dufay (Veranstaltung am Institut für Schulmusik in Lübeck). □ Prof. Dr. A. Edler: Die Instrumentalmusik und ihre Theorie in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts (1) (Veranstaltung am Institut für Schulmusik in Lübeck) – S: Alexander Skrjabin und die russische Musik um 1900 – S: Ausgewählte Sonaten- und Sinfoniesätze Beethovens und seiner Zeitgenossen (1) (Veranstaltung am Institut für Schulmusik in Lübeck) – S: Franz Liszt (Veranstaltung am Institut für Schulmusik in Lübeck) – Kolloquium für Schulmusiker (1) (Veranstaltung am Institut für Schulmusik in Lübeck). □ Prof. Dr. F. Krummacher: Wagners Tristan – S: Lektüre von Wagners „Oper und Drama“ – S: Franz Schuberts Symphonien. □ Wiss. Dir. Dr. W. Pfannkuch: S: Richard Strauss' Symphonische Dichtungen (3) – S: Wolfgang Amadeus Mozart: Opera seria – Singspiel – „Teutsche Oper“ □ Prof. Dr. F. Reckow: Musikgeschichtliche Impulse der europäischen Aufklärung – S: „Musica mensurabilis“ – Kompositionstechniken und Aufzeichnungsweisen mehrstimmiger Musik im 13. und 14. Jahrhundert – S: Christoph Willibald Gluck und die europäischen Operntraditionen (Veranstaltung am Institut für Schulmusik in Lübeck). □ Frau E. Schmierer: Ü: Einführung in die musikalische Analyse. □ Prof. Dr. H. W. Schwab: Musikgeschichte als Sozialgeschichte (1) – S: Zur Sozialgeschichte musikalischer Gattungen. □ Prof. Dr. W. Steinbeck: S: Die Symphonik Anton Bruckners. □ Prof. Dr. A. Edler, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. F. Krummacher, Prof. Dr. F. Reckow, Prof. Dr. H. W. Schwab, Prof. Dr. W. Steinbeck: Doktorandenkolloquium (14täglich). □ Dr. Chr. Berger, Prof. Dr. A. Edler, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. F. Krummacher, S. Oechsle,

Wiss. Dir Dr W Pfannkuch, Prof. Dr F Reckow, Frau E. Schmierer, Prof. Dr H W Schwab, Prof. Dr W Steinbeck. Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14täglich).

Köln. Prof. Dr K. W. Niemöller: Die „Neue Musik“ nach 1600 – Pros. Die Variation im 18./19. Jahrhundert – Haupt-S: Musikanschauung im 20. Jahrhundert – Das Schrifttum zur Ästhetik, Philosophie und Theorie der Musik. □ Prof. Dr D. Kämper: Frühgeschichte der Sinfonie – Ringvorlesung: Das Königreich Belgien. Geschichte und Kultur – Pros. Orgelmusik des 17. Jahrhunderts – Haupt-S: Alexander N. Skrjabin. □ Prof. Dr H. Schmidt: Das Klavierkonzert der Wiener Klassik – Haupt-S: Pjotr Iljitsch Tschaikowsky – Paläographische Übung. Tabulaturen. □ Dr M. Gervink: Die symphonische Orchestermusik 1900–1950 – Pros. Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Prof. Dr R. Günther: Die Musik der Indianerkulturen Nord- und Südamerikas – Pros. Musik in Märchen, Mythen, Sagen der Völker – eine Bestandsaufnahme – Haupt-S: Der Musikethnologe und sein Informant im Spiegel der Fachliteratur. □ Prof. Dr J. Fricke: Klavierstimmungen und ihre Berechnung – Pros. Klanganalyse – Haupt-S: Grundlage des Musikhörens – Kolloquium: Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft

Mainz. Prof. Dr Chr.-H. Mahling: Georg Friedrich Händel – Pros. Musikalische Strömungen zwischen Romantik und Neuer Musik – Ober-S: Doktoranden-Kolloquium (gem. mit Prof. Dr W. Ruf, Prof. Dr M. Schuler, Prof. Dr E. Seidel) (14täglich). □ Prof. Dr F. W. Riedel: Symphonische Musik im 19. Jahrhundert (von Mendelssohn bis Mahler) – S. Die Orchesterwerke von Franz Liszt – Ober-S: Repetitorium für Examenskandidaten und Doktoranden – Ü: Serenadenmusik der Wiener Klassik (mit Proseminar-Arbeiten) – Exkursion: Historische Orgeln in Nordwestdeutschland (gem. mit Prof. P. A. Stadtmüller, 19. 6.–6. 7. 86). □ Prof. Dr W. Ruf: Musik im Spätmittelalter und in der Renaissance – Pros. Die Klavierkonzerte Mozarts – S: Probleme der musikalischen Terminologie. □ Prof. Dr R. Walter: Ü: Formenlehre: Kontrapunktische Formen (1). □ H. J. Bracht: Ü: Einführung in die Musikgeschichte II. □ H. Pöllmann: Ü: Musik und Medien I: Grundlagen des Musikhörens. □ N. N.: Ü: Einführung in die Musikbibliographie und die musikwissenschaftliche Arbeitsweise.

Marburg. Prof. Dr W. Seidel: Ausdruck und Form. Zur Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts – Pros. Musikgeschichte im Überblick 1600–1750 – S: Zur Musikästhetik des 19. Jahrhunderts – FS: Analyse und Hermeneutik. □ Prof. Dr H. Heussner: Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte (für Hörer aller Fachbereiche) – Pros. Ausgewählte Probleme der bürgerlichen Musikpflege des 16. und 17. Jahrhunderts (mit paläographischen Übungen und Exkursion nach Nürnberg) – S: Grundlagen der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts – FS: Diskussion ausgewählter musikwissenschaftlicher Literatur und eigener Arbeiten (1). □ Prof. Dr M. Weyer: Programmmusik und Instrumentation – S. Das Alte im Neuen – Musikgeschichte im Spiegel der Satztechnik.

München. Prof. Dr Th. Göllner: Gattungen der Klavier- und Orgelmusik bis Bach – Pros. Zum Thema der Vorlesung – Haupt-S: Bachs Choralbearbeitungen (3) – Ober-S für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr R. Bockholdt: Beethovens Symphonien – Haupt-S: Beethovens „Eroica“ und ihre Voraussetzungen (3) – Kolloquium für Magistranden und Doktoranden – Ü: Die Arbeiten von Thrasylbulos Georgiades zur Wiener Klassik und zur musikhistorischen Methode. □ Frau Priv.-Doz. Dr M. Danckwardt: Beethovens Klaviersonaten bis op. 31 (1) – Ü: Monteverdis 7 Madrigalbuch. □ Akad. Dir. Dr R. Schlötterer: Ü: Chromatik bei J. S. Bach – Richard-Strauss-Arbeitsgruppe (3). □ Akad. Oberr. Dr R. Nowotny: Ü: Monodische Werke von Monteverdi und Schütz. □ Akad. Rat Dr I. El-Mallah: Ü: Originale und Fremdes in der Arabischen Musik – Videobeispiele zum Thema der Übung. □ Akad. Rat Dr B. Edelmann: Ü: Das Quodlibet. □ F. Büttner M. A.: Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft – Ü: Notker und die frühe Sequenz (gem. mit Dr G. Bernt). Lehrbeauftragter Dr M. Bernhard: Ü: Guido von Arezzo. □ Frau Prof. Dr L. Martinez-Göllner: Ü: Musik des Trecento und der Ars nova. □ Lehrbeauftragter Dr H. Leuchtmann: Adrian Willaert und Cipriano de Rore. □ Lehrbeauftragter Dr R. Schulz: Schönbergs „Pierrot lunaire“ – Probleme der freien Atonalität, Form, Aufführungsästhetik. □ Lehrbeauftragter W. Brunner: Ü: Gesellschaftstanz (15.–18. Jahrhundert) im Theater und als Theater

Münster. Frau Prof. Dr M. E. Brockhoff: Musikgeschichte Frankreichs – Pros. Übungen zur Vorlesung – Haupt-S: Oper und Musiktheater im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr K. Hortschansky: Geschichte des Oratoriums – Pros. Joseph Haydns Oratorien – Haupt-S: Beethovens „Fidelio“ – Kolloquium: Kolloquium zur Vorbereitung der Wien-Exkursion. □ Prof. Dr W. Schlepphorst: Das Instrumentalkonzert bis zur Romantik – Pros. Instrumentenkunde. Tasteninstrumente – Haupt-S: Probleme der Aufführungspraxis – Doktoranden-Kolloquium. □ Prof. Dr W. Voigt: Pros. Akustik der Musikinstrumente. □ Dr A. Gerhard: Ü: Gewußt wo! Einführung in die musikwissenschaftliche Literatur – Pros. Edgard Varèse – die Befreiung des Klangs. □ Frau Dr U. Götze: Haupt-S: Analyseverfahren nach D. de la Motte – Musikalische Rhetorik – Geschichte der Musikwissenschaft (Antike/Mittelalter). □ Dr D. Riehm: Haupt-S: Bestimmungsübungen. □ Dr M. Witte: Pros. Übungen zum barocken Instrumentalkonzert.

Oldenburg. Kolloquium aller Lehrenden des Fachs: Musik in der Nazi-Zeit. □ Frau Dr F Hoffmann: „Die Welt gehört den Führenden“ – Geschichte der Musikgeschichtsschreibung. □ Prof. Dr W Heimann: Musikgeschichte im Überblick. Teil III Das 17. Jahrhundert – S: Wertübertragung der Wertunterstützung im Musikunterricht – S. Theoriebegriffe der Musiksoziologie. □ Prof. Dr F Ritzel: „Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit“ – Musik und Musikleben in den 20er Jahren – S: Einführung in die interdisziplinäre Filmanalyse (gem. mit Prof. Dr J Thiele und Prof. Dr D. Grathoff) – Ü Kunstmusik als Videoclip (Analyse und Produktion) (gem. mit Akad. Rat Dr N Knolle). □ Prof. Dr W M. Stroh: „Klassiker“ der Avantgarde nach 1950 – Kompositionstechnik und Ästhetik – S Vom Friedenslied zum Videoclip – Musikalische Verarbeitung von Kriegsängsten in den 80er Jahren – S Musik und Jugend – Musikwissenschaftliche Aspekte neuerer Jugendkulturforschung – S Forschungsfragen der Musiktherapie. □ Prof. Dr W Büttemeyer: Philosophische Aspekte romantischer Musik. □ Prof. Dr U Günther: Musiklehre im Musikunterricht der gymnasialen Oberstufe. □ Prof. AK G Becerra-Schmidt: Antifaschistische Kultur am Beispiel der chilenischen Musik 1973–1985. □ Akad. Rat Dr N Knolle: Musik und Technik Teil I Gegenwärtige Musikszene. Analysen und Experimente zu einem dialektischen Verhältnis. □ Lehrbeauftragter Dr W Jank: Harmonische Analyse am Beispiel spätromantischer Musik. □ Lehrbeauftragter U Schalz-Laurenze: Übungen zur Musikkritik.

Osnabrück. Prof. Dr W Heise: S. Lied und Liedelemente in sinfonischen Werken. □ Prof. Dr H. Kinzler: S. Das Problem der Atonalität. □ Prof. Dr H.-Ch. Schmidt: S. Giuseppe Verdi – Leben und Werk I. □ Frau Prof. Dr S. Schutte: S. Projekt Musikleben Osnabrücks – S: Die Musikauffassung Nietzsches.

Regensburg. Prof. Dr W Kirkendale: Mozarts Opern (3) – S Beethoven (3) – Ü Lektüre: Die antike Musiktheorie bis Boethius. □ Dr S. Gmeinwieser: Mozarts Kirchenmusik. □ Dr P Tenhaef: Ü Kammermusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – Notationskunde II. □ Frau Dr H. Geyer-Kiefl: Ü Chopin und seine Zeit.

Saarbrücken. Prof. Dr E. Apfel: Kompositionslehren des 18. Jahrhunderts – Pros II Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 – S: Untersuchungen zur Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr W Braun: Anfänge der DDR-Musik – Pros IV Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer – S: Aufführungspraxis alter Musik Literatur, Quellen, Grundfragen. □ Prof. Dr W Müller-Blattau: Pros I Einführung in die Musikwissenschaft – S: Hanns Eisler – Komposition für den Film. □ Prof. Dr E. Apfel, Prof. Dr W Braun, Prof. Dr W Müller-Blattau: Kolloquium für Doktoranden.

Salzburg. Prof. Dr G Croll: Gluck und Mozart – Kolloquium zum Thema der Vorlesung – Privatissimum für Doktoranden. □ Prof. Dr F Fördermayr: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft II – Pros: Die Musik der Eskimo und Indianer (1). □ Prof. Dr G. Gruber: S: Zur Geschichte des musikalischen Naturbildes. □ Frau Prof. Dr S. Paul: Feldforschung in der Kulturanthropologie. □ Dr E. Hintermaier: Notationskunde III Modalnotation und Schwarze Mensuralnotation – Ü zur Vorlesung. □ Mag. P Widensky: Grundlagen der musikalischen Akustik, Temperatur und der Stimmpraxis – Ü zur Vorlesung. □ Frau Dr S. Dahms: Pros: Geschichte der Opernästhetik von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. □ Dr P R. Frieberger: Pros: Die einstimmige Musik des Mittelalters – Pros: Einführung in die Analyse II. □ Dr N. Nagler: Pros: Einführung in die Philosophie der Musik – Lektüre-Pros: Adornos Beitrag zu einer philosophischen Musiksoziologie. □ P Radauer: Algorithmische Komposition und Klangsynthese mit dem Computer (gem. mit dem Institut für Mathematik – Zentrum für elektronische Datenverarbeitung).

Tübingen. Prof. Dr W Dürr: Sprache und Musik Überlegungen zu ihrem Verhältnis an ausgewählten Beispielen. □ Prof. Dr A. Feil: Musikgeschichte 1900–1950 – S: Interpretation ausgewählter Lieder von Franz Schubert (mit Aufführungsversuchen) – S: In der Schule: „Singen“, „Musik“, „Hörerziehungen“, „Musiksoziologie“? □ Lehrbeauftragter A. Haug M. A.: S: Quellen zur Musikgeschichte des deutschsprachigen Raumes um 1500. □ W Horn M. A.: S: Palestrinas Offertorienjahrgang. □ Priv.-Doz. Dr Th. Kohlhase: S: Paläographie des Gregorianischen Chorals. □ N. N.: Musikgeschichte II (Musik im Zeitalter der Renaissance). □ Prof. Dr U. Siegle: S: Ausgewählte Fugen des Wohltemperierten Klaviers II (3) – S: Luigi Nono: Il canto sospeso (3). □ Dr. A. Sumski: S: Musikalische Dokumente der oberschwäbischen Klosterkultur II: Zur Revision und Aufführungspraxis oberschwäbischer Barockmeister (1).

Wien. Prof. Dr O. Wessely: Heinrich Schütz und seine Zeit II (4) – S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Dissertantenseminar – Musikwissenschaftliches Praktikum. Editionstechnik (gem. mit Ass. Dr Haas und Univ.-Doz. Dr Seifert). □ Prof. Dr F Fördermayr: Einführung in die Ethnomusikologie II – Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft II – Geschichte der Country Music II – S: Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar – S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Prof. Dr W Pass: Musikgeschichte II (mit Ü) – Notationskunde IV: 20. Jahrhundert (mit Ü) – Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsseminar – S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Ausgewählte Beispiele lateinischer

Lieddichtung des Mittelalters – Quellenkunde zur Musikgeschichte Österreichs II (Neuzeit) (mit Ü) – Dissertantenseminar – Ü. Wissenschaftliche Arbeiten. □ Prof. E. Krenek Ü Analyse von Kompositionen in Zwölftontechnik □ Prof. Dr. G. Gruber: W. A. Mozart II – S: Richard Wagners Verhältnis zur Musikgeschichte – Kolloquium: Aktuelle Fragen der Musikforschung. □ Univ.-Doz. Hannick Die einstimmige Musik der griechisch-orientalischen Kirche (gem. mit Prof. Trier). □ Univ.-Doz. Angerer: Einführung in die musikalisch-liturgische Handschriftenkunde II – Semiologia Gregoriana I (mit Ü) (gem. mit Mag. Béres). □ Univ.-Doz. Dr. Th. Antonicek. Ü Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar II (1) – Ü. Höfische Musikkultur des Spätbarock in Österreich – Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Univ.-Doz. G. Kubik Die Musik Schwarzafrikas. □ Univ.-Doz. Dr. L. Kantner: G. Verdi: Leben und Werk II – Geschichte der kath. Kirchenmusik: Überblick – Dissertantenseminar □ Univ.-Doz. Seifert Historischer Tonsatz II Kontrapunkt (mit Ü) – Einführung in die Methoden der Analyse II (mit Ü). □ Univ.-Doz. Tschulik. Ü Geschichte, Theorie und Praxis der Musikkritik II. □ Univ.-Doz. Dr. E. Schwarz-Haselauer: Einführung in die Musiksoziologie II – S: Musiksoziologisches Seminar II – Dissertanten- und Diplomandenseminar □ Lektor Dr. Schnürl: Notationskunde III (Mensuralnotation) (mit Ü). □ Lektor Dr. Knaus: Musikgeschichte II (mit Ü) – Formenlehre II (mit Ü). □ Lektor Dr. Deutsch. Psychoakustik II und IV □ Lektor Dr. Haas. Ü Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar II. □ Lektor Dr. Harten Ü Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar □ Lektor Dr. Schüller Ü Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar: Aufnahme und Archivierung wissenschaftlicher Tondokumente. □ Lektor Dr. M. Angerer. Ü Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar II □ Lektor Dr. Stradner: Einführung in die historische Instrumentenkunde II. □ Lektor Dr. Thiel. Ü Ethnomusikologische Übungen. Feldforschung II. □ Lektor Dr. Kowar: Ü Ethnomusikologie in Beispielen IV □ Lektor Dr. Schlee: Einführung in die Musiktheorie und -ästhetik des 20. Jahrhunderts.

Wien. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. G. Scholz: Methoden der Musikanalytik – S: Gustav Mahler – S: Kirchenmusik des 19. und 20. Jahrhunderts – Dissertantenseminar □ Prof. K. Blaukopf: Musiksoziologie 2 und 4 – Systeme der Musiksoziologie – Diplomanden- und Doktorandenseminar – Kulturelles Verhalten und Kulturpolitik. □ Dr. D. Mark: Musikrezeption und elektronische Medien. □ Frau Dr. I. Bontinck: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens. □ Prof. Dr. F. C. Heller: Stilfragen des 18. Jahrhunderts – Sujets der Musik des 19. Jahrhunderts – Musik nach 1945 – S: Das instrumentale Spätwerk J. S. Bachs – Privatissimum – Diplomanden- und Dissertantenseminar

Würzburg. Prof. Dr. W. Osthoff: Forschungsfreiemester □ Prof. Dr. M. Just: Igor Strawinsky – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenkandidaten) – Haupt-S: Methoden der Echtheitskritik – Ü: Theodor W. Adorno: Philosophie der Neuen Musik. □ Dr. R. Wiesend: Ü: Violinkonzerte der 1930er Jahre – Musikhistorischer Kurs: Musikalische Situation seit 1918 (1). □ Lehrbeauftragt. Dr. F. Dangel-Hofmann: Ü: Orffs Carmina Burana.

Wuppertal. Prof. Dr. W. Breig: Beethovens IX. Symphonie – Der Komponist bei der Arbeit. Techniken von Planung und Entwurf in der Kompositionsgeschichte – S: Die romantische Oper – Ober-S: Methodenprobleme der Musikwissenschaft. □ Prof. D. Hinney: Pros: Einführung in die musikalische Analyse. □ Dr. A. Jerrentrup: Elemente des Geistlichen und Weltlichen in Requiem-Vertonungen. □ N. N. Pros: Traditionalismus und Progressivität in der Musik des 20. Jahrhunderts – Pros: Einführung in die Musikästhetik.

Zürich. Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Musik und Musikauffassung der Reformationszeit – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft II (1) – S: Übungen zur französischen Chanson des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. M. Lütolf: Zu Mozarts kirchenmusikalischem Schaffen (1) – Pros: Die Notation des 13. und 14. Jahrhunderts – S: Studien zur Musik aus der Zeit von ca. 1740–1800 – Kolloquium für Fortgeschrittene (1). □ Prof. Dr. H. Conradin: Die Schriften Richard Wagners (1). □ Dr. U. Asper: Pros: Mensural- und Tabulaturnotation des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Pater R. Bannwart: Pros: Einführung in den Gregorianischen Choral. □ Frau Dr. D. Baumann: Ü: Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1) – Historische Instrumentenkunde (1). □ Dr. A. Briner: Ü: Arbeitsprinzipien der Musikkritik (1). □ Dr. W. Laade: Ü: Musik und Tanz in Afrika – Dokumentation, Edition und Analyse musikethnologischer Materialien. □ Dir. H. U. Lehmann: Pros: Analyse ausgewählter Musikwerke des 19. Jahrhunderts. □ Dr. A. Mayeda: Bugaku: Musik und Tanz am japanischen Kaiserhof (1). □ Dr. A. Rubeli: Ü: Einführung in die moderne Musikpädagogik. □ B. Spoerri: Ü: Einführung in die elektroakustische Musik (1). □ P. Wettstein: Ü: Analytisches Musikhören II (1).

BESPRECHUNGEN

Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle. Hrsg. von Martin BENTE. München: Henle-Verlag (1980). 487 S.

Eigentlich war die vorliegende Publikation als Festschrift zum 80. Geburtstag (Februar 1979) von Günter Henle gedacht. Doch dessen plötzlicher Tod im April 1979 ließ es dem Herausgeber Martin Bente angemessener erscheinen, sie als „Gedenkschrift“ zu edieren – letztlich sogar damit einem vielleicht ahnungsvoll geäußerten Wunsche Henles selbst folgend.

Besteht bei derartigen Veröffentlichungen häufig die Gefahr einer mehr oder weniger zufälligen Zusammenstellung von Einzelbeiträgen, so sind hier deutlich drei Themenbereiche berücksichtigt worden, die alle einen engen Bezug zu den Interessen- und Wirkungsbereichen des „Kenners und Liebhabers“ Henle aufweisen: 1. Musikgeschichte und Musikwissenschaft; 2. Komposition, Interpretation, musikalische Praxis; 3. Editionspraxis im weitesten Sinne. Es überrascht nicht, daß gerade der letztgenannte Themenkomplex mit neunzehn Beiträgen am umfangreichsten repräsentiert ist. Hier vergleicht Wolfgang Boetticher *Robert Schumanns Toccata op. 7 und ihre unveröffentlichte Frühfassung*, wobei er nicht nur auf die Veränderungen und Weiterungen der Erst- gegenüber der Frühfassung, sondern auch auf Fragen des Urtextes eingeht. Einen analytischen Vergleich von Früh- und Spätfassung führt auch Ernst Hertrich am *Klaviertrio H-dur op. 8* von Johannes Brahms durch und vermittelt damit zugleich einen Einblick in die kompositorische Werkstatt. Sieghard Brandenburgs Ausführungen *Zur Textgeschichte von Beethovens Violinsonate op. 47* vermögen bisherige Ungereimtheiten zu klären, wobei er für den ersten und zweiten Satz ein überzeugendes Stemma der Quellen vorlegt. Das von den „öffentlichen Musiksammlungen in der Bundesrepublik Deutschland“ vertretene Konzept bei der Sammlung von musikalischen Dokumenten und deren Erschließung für die Öffentlichkeit sowie die damit verbundene Notwendigkeit der Schwerpunktsetzung wird von Kurt Dorf Müller

in seiner Skizze *Die öffentliche Hand, Musik sammelnd* erläutert. Rudolf Elvers veröffentlicht erstmals die Briefe Hugo Wolfs an seinen Verleger Adolph Fürstner, die die Edition des *Elfenliedes* – im Jahre 1894 erschienen „gleich zwei Ausgaben“ – begleiteten. Georg Feder gibt eine systematische Übersicht über das Operschaffen Haydns und die derzeit vorliegenden Ausgaben.

Am Beispiel der Edition der Oper *La finta giardiniera* im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* diskutiert Wolfgang Rehm Probleme, die sich bei der *Quellenforschung und Dokumentation im Verhältnis zur Editionstechnik* ergeben. Zu dem immer wieder diskutierten Fragenkreis „Autograph“, „Faksimile“ und „Urtext“ finden sich Beiträge von Ray M. Longyear (*Edition or Facsimiles?*; ein Plädoyer für Faksimile-Notenausgaben), Hubert Meister (*Die Praxis der „Gelenkten Improvisation“ und der „Urtext“*. *Ein editorisches Problem?*; ‚Urtext‘ kann sich noch bis ins frühe 19. Jahrhundert nur auf die „Noten“ beziehen, die „richtige“, stilgemäße Ausführung ist Angelegenheit der Interpreten, die daher heute einer entsprechenden Schulung bedürfen), Klaus Rönnow (†) (*Bemerkungen zum „Urtext“ der Violinsoli J. S. Bachs*; auch bei Existenz des Autographs ist für die Erstellung einer Urtext-Ausgabe nicht auf „weitere philologische Bemühungen um den authentischen Text“ sowie auf eine entsprechende Bewertung der Nebenquellen zu verzichten), und Ewald Zimmermann (*Textvarianten und harmonische Ambivalenz bei Chopin*; am Beispiel der von Zimmermann besorgten Ausgabe der Klavierwerke Chopins werden die Schwierigkeiten bei der Erstellung eines „Urtextes“ aufgezeigt). Maurice Hinson vergleicht die erste und die sechste Edition von Muzio Clementis *Sechs progressiven Sonaten* op. 36. Dabei zeigt sich, daß im Verlauf der Editionen von einer „ständigen Aktualisierung“, die insbesondere die sich entwickelnde Technik des Klavierspiels betrifft, gesprochen werden kann. François Lesure (*Les premières éditions françaises de Beethoven 1800–1811*) weist anhand eines Katalogs der ersten Ausgaben Beethovenscher Werke in

Frankreich nach, daß – entgegen bisherigen Vermutungen – Beethoven keineswegs unbekannt war. In Paris waren spätestens 1810 etwa 40 seiner Werke leicht (im Druck) erreichbar. Eine Vorarbeit zu dem inzwischen erschienenen thematischen Werkverzeichnis von Johannes Brahms legt Margit L. McCorkle vor (*Die erhaltenen Quellen der Werke von Johannes Brahms. Autographe – Abschriften – Korrekturabzüge*). Shin Augustinus Kojima (†) (*Zur Quellenkritik von Beethovens Chorphantasie op. 80*) bietet einen Einblick in die Problematik der Edition Beethovenscher Werke. Er kommt zu dem Ergebnis, „daß das Autograph von op. 80 zur Zeit der Uraufführung aus einer Orchesterpartitur und einer Vokalpartitur bestand,“ die Klavierstimme vermutlich erst 1809/10 niedergeschrieben wurde. Die Bedeutung der Originalausgabe der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Stimmen (= Ausgabe D) ist zu relativieren. Alan Tyson erhärtet in seinem Beitrag (*The Date of Mozart's Piano Sonata in B flat, KV 333/315c the „Linz“ Sonata?*) die von Wolfgang Plath auf der Grundlage von Schriftstudien geäußerte Vermutung, daß die Sonate KV 333 nicht im Jahre 1779, sondern um 1783/84 entstanden ist.

Einem Bereich, der bisher kaum Beachtung gefunden hat, wendet sich Hans Eppstein in seinem ideenreichen und sehr komplexen Beitrag *Über „Als ob“-Transkriptionen* zu „Originalkompositionen, die durch Attitüde und Struktur den Anschein erwecken, als seien sie Bearbeitungen“. Sonja Gerlach diskutiert in ihrem umfangreichen Aufsatz *Gedanken zu den „veränderten“ Violinstimmen der Solosonaten von Franz Benda in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin* die Frage, ob die „Veränderungen“ wirklich von Benda selbst oder vielleicht doch eher aus seinem Schülerkreis stammen. Sie sieht sich zu Zweifeln u. a. dadurch bewogen, daß die veränderten Stimmen mit Verzierungen fast zu überladen sind.

Den Wechselbeziehungen zwischen Edition und Interpretation, Komposition, Aufführungspraxis und Rezeption ist der zweite Bereich dieser Gedenkschrift gewidmet. Karl-Gustav Fellerer (†) gibt einen Überblick über das Verhältnis von *Werk – Edition – Interpretation* von der mündlichen Tradition bis ins 20. Jahrhundert; Georg von Dadelsen (*Es gibt keine schlechte Musik, es gibt nur schlechte Interpreten*) vermittelt eine komprimierte Geschichte der Interpre-

tation von Musik und erläutert dabei besonders das sich wandelnde Verhältnis zwischen Notentext und Aufführungspraxis seit dem 18. Jahrhundert. Ludwig Finscher diskutiert den Problembereich *Gesamtausgabe – Urtext – Musikalische Praxis. Zum Verhältnis von Musikwissenschaft und Musikleben*. Es sei, so Finscher, u. a. vor allem wichtig, „daß die Praxis von der Musikwissenschaft diejenigen Texte bekommt, die sie braucht und die dem jeweiligen Stand der Wissenschaft und der Praxis der Dialektik von historischer Vermittlung im Interesse der Gegenwart entsprechen“ In diesem Sinn macht Paul Henry Lang (*Performance Practice and Musicology*) auf die Diskrepanz zwischen den heutigen Versuchen historischer Aufführungspraxis und dem Stand der wissenschaftlichen Forschung auf diesem Gebiet aufmerksam. Er warnt vor der Gefahr der Einseitigkeit bei der Interpretation der Quellen sowie bei der Umsetzung in die Praxis. Jens Peter Larsen (*Haydn im 20. Jahrhundert*) gibt einen Überblick über die Edition und Rezeption der Werke Haydns seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert und betont die Bedeutung des 1955 mit Hilfe Günter Henles gegründeten Joseph-Haydn-Instituts sowie der von diesem betreuten Gesamtausgabe für die Haydn-Forschung und für die musikalische Praxis. Mit den Problemen, die sich infolge der Notationsweise Haydns bei der Neuausgabe des Cellokonzerts ergeben und mit vorliegenden Editionen setzt sich Klaus Wolfgang Niemöller kritisch und klärend auseinander (*Aufführungspraxis und Edition von Haydns Cellokonzert D-dur*). Dabei verweist er mit Nachdruck auf die vergessenen Selbstverständlichkeiten der Aufführungspraxis. Paul Badura-Skoda nimmt *Noch einmal zur Frage Ais oder A in der Hammerklavier-Sonate op. 106 von Beethoven* Stellung und entscheidet sich nach Berücksichtigung aller Aspekte für die Lesart A in den Takten 224–226 (konzediert aber zugleich eine „gefahrlose“ Weiterverwendung der Lesart Ais). In ähnlich akribischer Weise diskutiert William S. Newman die Ausführung des Anfangstrillers in Beethovens *Sonate* für Violine und Klavier op. 96 (*The opening Trill in Beethoven's Sonata for Piano and Violin op. 96*); er plädiert am Ende dafür, den Triller mit der Hauptnote zu beginnen und auf einen Nachschlag zu verzichten. Ernst Günter Heinemann (*Liszts „Angelus“ – Beobachtungen zum kompositorischen Entstehungsprozeß*) stellt u. a. fest, daß bei Liszt Sequenzie-

rung von Motiven als „Ausfüllungstechnik“ häufig zur „Überwucherung und Ausuferung der Form“ führt.

Eine spannende Lektüre ist Hans-Werner Küthens Beitrag *Quaerendo invenietis. Die Exegese eines Beethoven-Briefes an Haslinger vom 5. September 1823*. In geradezu kriminalistischer Manier gelingt es dem Verfasser, Lösungen für bisher ungeklärte Sachverhalte aufzuzeigen und sich so seiner selbst gestellten Aufgabe, bei der Auslegung des Briefes „seinem versteckten Gehalt und seinen durchaus weitreichenden Bezügen in biographischer Richtung nachzugehen . . . sowie in musikalisch-analytischer Richtung wiedergefundene Verbindungen zu Johann Sebastian Bach darzustellen“, mit Bravour zu entledigen.

Der Themenkomplex Musikgeschichte und Musikwissenschaft umfaßt elf Beiträge aus den verschiedensten Forschungsgebieten. Otto E. Albrecht (*America's Early Acquaintance with Beethoven*) untersucht die Beethoven-Rezeption in Amerika und nennt als frühestes zu eruierendes Datum ein Konzert am 10. April 1905 in Charleston, South Carolina. Die weitere Zusammenstellung von Aufführungsdaten macht deutlich, daß von den frühen Jahren des 19. Jahrhunderts bis zu Beginn des Bürgerkrieges 1861 nahezu alle „Meisterwerke“ Beethovens in Amerika aufgeführt wurden. Sinn und Bedeutung der Künstlerbiographie diskutiert Gerhard Allroggen (*Die Persönlichkeit des Komponisten als Gegenstand musikhistorischer Forschung*). Er stellt dabei Ausführungen von Carl Dahlhaus zu diesem Fragenkreis einer eingehenden Würdigung der Mozart-Biographie Hermann Aberts gegenüber und glaubt die Frage nach dem Sinn der Künstlerbiographie auch heute noch positiv beantworten zu können. Eva Badura-Skoda (*Der Bildhauer Anton Dietrich. Ein Beitrag zur Ikonographie Beethovens und Schuberts*) kann die 1866 von Anton Dietrich geschaffenen und bisher in der musikwissenschaftlichen Literatur unbekannt Porträtbüsten von Beethoven und Schubert sowie eine neu aufgefundene Gesichtsmaske Schuberts vorstellen. Heinz Becker (*Das Duett in der Oper*) verfolgt die Entwicklung dieser für die musikdramatische Gestaltung so wichtigen Form von den Anfängen der Oper bis ins 19. Jahrhundert. Er stellt u. a. fest, daß die moderne Form des Opernduetts mit dem Liebesduett im 4. Akt von Meyerbeers *Les Huguenots*, komponiert Ende 1835, anzusetzen ist und daß Ende des

19. Jahrhunderts „das Duett als Zwiegesang in seiner ursprünglichen Stellung innerhalb der Oper . . . unbrauchbar geworden war“. Und noch ein weiteres wichtiges Ergebnis: Massenet ist „mitnichten dem französischen Wagnérisme zuzurechnen“.

Eine Inhalts-, Wesens- und Begriffsklärung der musikalischen Romantik gibt Carl Dahlhaus (*Musik und Romantik*), wobei er mit Recht darauf hinweist, daß es unmöglich ist, „die Romantik in einen Begriff“ zu fassen. Ein wesentliches Merkmal der Romantik sieht Dahlhaus – in Anlehnung an Victor Klemperer – in dem „Drang nach Entgrenzung, nach Aufhebung einer durch klassische Stilregeln errichteten Schranke“. Walter Keim plädiert in seinem Beitrag *Kunst- oder Sozialpolitik im Theater* für einen „Ausgleich zwischen dem beabsichtigten künstlerischen Niveau und dem berechtigten sozialen Interesse der Bühnenangehörigen“, und Krystyna Kobylańska setzt sich für eine „positive Einschätzung der Beziehungen Chopins zu der Schriftstellerin George Sand“ ein. Sie versucht zugleich, mit zahlreichen Belegen das Bild von der „unmusikalischen“ Schriftstellerin zu korrigieren (*George Sands Musikempfinden und ihr Verhältnis zu Chopins Musik*). Eine überaus verdienstvolle Studie mit zahlreichen „Neuentdeckungen“ legt Robert Münster vor (*Zu Carl Maria von Webers Münchner Aufenthalt 1811*). So war z. B. bisher unbekannt, daß Weber dem Hof im Juli 1811 konzertante Sinfonien von Pleyel, Kreutzer und Berger jun. verkauft hat; unbekannt waren weiter eine Rezension der Uraufführung von Webers Oper *Abu Hassan* am 4. Juni 1811, eine ursprüngliche Fassung des Fagottkonzerts sowie dessen Uraufführung bereits am 28. Dezember 1811 in München (und nicht am 19. Februar 1813 in Prag!). Joseph Schmidt-Görg (†) (*Ein Schiller-Zitat Beethovens in neuer Sicht*) kann nicht nur belegen, daß ein Stammbucheintrag Beethovens vom 22. Mai 1793 nicht für den Nürnberger Kaufmann „A. Vocke“, sondern für „die Pfarrerstochter und Gesellschafterin Theodora Johanna“ Vocke bestimmt war, er vermag auch durch die Interpretation dieses Eintrags zu überzeugen. Eine Anzahl von Briefen, die Aloys Fuchs an Anton Schindler in den Jahren 1851 bis 1853 geschrieben hat und die mit Hilfe von Günter Henle in den Besitz des Beethoven-Hauses in Bonn gelangten, veröffentlicht Martin Staehelin (*Aus der Welt der frühen*

Beethoven-, „Forschung“. *Aloys Fuchs in Briefen an Anton Schindler*) und kommentiert sie sachkundig. Bedauerlich ist nur, daß „aus Raumgründen“ nicht auch die Gegenbriefe Schindlers abgedruckt werden konnten (vgl. S. 427). Helmut Wirth schließlich untersucht *Nachwirkungen der Musik Joseph Haydns auf Johannes Brahms*, wobei er über die *Variationen über ein Thema von Haydn* (das vermutlich nicht von Haydn stammt) hinaus vielfältige Bezüge und „Anklänge“ bei Brahms aufzeigt; er sieht darin zugleich einen weiteren Beweis dafür, wie intensiv sich Brahms mit den Werken Haydns auseinandergesetzt und wie sehr er diesen Komponisten geschätzt hat.

Ein Vorwort des Herausgebers Martin Bente und ein Namensregister ergänzen die auch in Ausstattung und äußerer Form allen Wünschen und Ansprüchen genügende eindrucksvolle Publikation, an der Günter Henle sicher seine rechte Freude gehabt hätte.

(Januar 1985) Christoph-Hellmut Mahling

Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften. 3. Collectio musicalis Maximiliana. Beschrieben von Bettina WACKERNAGEL. München: G. Henle Verlag 1981. 112 S. (Kataloge bayerischer Musiksammlungen. Band 513.)

Bei der „Collectio musicalis Maximiliana“ handelt es sich um den geschlossenen Bestand einer Sammlung älterer italienischer Werke der Kirchenmusik, mit deren Erstellung Kronprinz Maximilian (der spätere König Max II. Joseph) von Bayern, Schüler Caspar Etts, im Jahre 1833 den Leiter der Kirchenmusik am Hofe, Johann Kaspar Aiblinger, beauftragte, und die sich seit 1834 in der Bayerischen Staatsbibliothek (ehemals Königliche Hof- und Staatsbibliothek) in München befindet. Die Vorarbeiten zu dem vorliegenden Katalog wurden im Zuge der Aufnahme von Musikhandschriften für das *Répertoire International des Sources Musicales (RISM)* durchgeführt, die Zusammenfassung zu einem Katalog erfolgte innerhalb des Katalogisierungsprogramms der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Die Titel der Werke werden alphabetisch nach den Namen der Komponisten angeordnet dargeboten. Hierbei werden im allgemeinen das Notincipit, die Art der Niederschrift, die zeit-

liche Zuordnung, die Herkunft, die Maße, das Vorhandensein von Wasserzeichen, die Art der Notierung, die Besetzung und der Umfang angegeben. Außerdem wird auf Konkordanzen, bestehende Ausgaben, Schreiber- und Besitzervermerke und bei nichtliturgischen Werken auf die Herkunft der Texte hingewiesen. Dem nach Komponisten geordneten Hauptteil sind eine Aufstellung der Schreiber und Wasserzeichen, ein Verzeichnis der Drucke, ein Literaturverzeichnis sowie Verzeichnisse „der Handschriften in der Reihenfolge ihrer Aufstellung“, der „Titel und Textanfänge“ und ein „Personenverzeichnis“ angeschlossen.

Dem mit großer Sorgfalt erstellten Katalog ist eine Einleitung vorausgeschickt, in der die Herausgeberin aufgrund der Einsichtnahme von Akten aufschlußreiche Hinweise auf die Entstehung der Sammlung gibt. Im ganzen hielt sich Aiblinger, wie sie nachweist, zwei Monate in Rom, dann zwei Wochen in Neapel auf und trat nach einem weiteren Aufenthalt in Rom die Rückreise nach München über Florenz, Bologna, Mailand und Bergamo an, wobei er zum Teil auch Werke zum Geschenk erhielt, so von Don Faustino Altemps in Rom (Coll. 149–231) und von Simon Mayr in Bergamo (Coll. 236–242, 246, 249, 259–260). In der Regel stammen die Abschriften der Sammlung aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, wobei es sich auch um Kopien nach Drucken, Autographen oder um zeitgenössische Abschriften kleinerer geistlicher Werke von Benevoli, Fioravanti und Mayr handelt. Als bedeutungsvolle Werke im Rahmen der Sammlung sind das *Salve Regina* von Alessandro Scarlatti, das sonst nicht überliefert ist, und Kopien von Oratorien Sacchinis, von Jomellis *La Passione* und Hasses *I Pellegrini al Sepulcro di N. S.* zu nennen.

Die in vorliegendem Katalog erschlossene „Collectio musicalis Maximiliana“, die vornehmlich als Studien- und Aufführungsmaterial dienen sollte, ist vor allem im Zusammenhang mit der Wiedererweckung älterer Vokalwerke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Bedeutung.

(August 1984)

Imogen Fellingner

HERBERT SCHNEIDER: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV). Tutzing: Hans Schneider 1981. IX, 570 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 14.)*

In der wissenschaftlichen Musikliteratur wird sich bald eine neue Abkürzung eingebürgert haben: *LWV*. Das Lully-Werkverzeichnis von Herbert Schneider schließt eine bislang vorhandene große Lücke bei der Quellenerfassung und -forschung in der französischen Musik des 17. Jahrhunderts. Wenn das umfangreiche Werk zu dem Opernkomponisten im Zeitalter Ludwigs XIV. auch kaum die Wirkung und Popularität wie der „Köchel“ oder Wolfgang Schmieders „Bach-Werke-Verzeichnis“ erreichen wird, so gehört das *LWV* doch schon heute zu den großen, nach neuesten Editionsrichtlinien gestalteten Katalogen in chronologisch-thematischer Ordnung.

Das Verzeichnis, das alle Editionen bis 1800 erfaßt, stellte quasi die unabdingbare Grundlage für Schneiders historisch-systematische Untersuchung zur Rezeption der Opern Lullys dar, die 1982 im gleichen Verlag erschienen ist. Die chronologische Erfassung der Werke – im Gegensatz etwa zu Schmieders systematischer Gliederung in vokal / instrumental und ihrer Untergruppierungen – ergab sich aus der größtenteils unproblematischen Datierbarkeit der Kompositionen Lullys, die nicht im Autograph, sondern lediglich in Abschriften von fremder Hand oder in gedruckten Ausgaben überliefert sind. Es verwundert ein wenig, daß alle bisherigen Arbeiten zum weltlichen wie zum geistlichen Œuvre Lullys von einer unvollständigen Quellenlage ausgingen. Am ehesten als Arbeitsgrundlage für eine vollständige Quellenerfassung diente das Inventar der weltlichen Werke und der thematische Katalog der Tänze in der Dissertation von M. Ellis (1967). Von Nutzen waren auch die früheren Versuche von Henri Prunières und A. Tessier für die alte Gesamtausgabe sowie die wichtige Arbeit von Jürgen Eppelsheim zum Orchester Lullys.

Bei der Aufstellung der einzelnen Werktitel geht Herbert Schneider nun nach folgenden, zum Teil schon in früheren Verzeichnissen bewährten Prinzipien vor: Titel, originale Gattungsbezeichnung, Verfasser des Textes, Datum und, soweit bekannt, der Ort der ersten Aufführung. Es folgen die Librettodrucke, die nach Schneider „als primäre Quelle zur Datierung und Identifi-

zierung anzusehen sind“, danach die Partituren (Partition générale, Partition réduite), die Stimmen, die Arien- und Suitendrucke, die dramatischen Parodien, zuletzt Literaturangaben und Bemerkungen. In diesem Zusammenhang verdient die Aufnahme der Parodien besondere Beachtung. Meist synonym mit dem Begriff „Canevas“ verwendet, der streng genommen nur die Parodierung eines nicht-textierten Instrumentalsatzes bezeichnet, nicht aber die Neutextierung einer bereits textierten Melodie, wird dieses kompositorische Verfahren von Lully selbst gern angewendet und gehört nicht nur zu den gängigen Mitteln musikalischer Rezeption. Lully textiert beispielsweise Instrumentalsätze der *Diverissements*, legt mit bestimmten sinntragenden Worten den Grundaffekt fest und überläßt seinem Librettisten Quinault die endgültige sprachliche und metrische Gestaltung. Es gibt bei ihm freilich kein einziges Beispiel für das in Italien und Deutschland beliebte Verfahren der Neutextierungen einer Arie und ihre Übernahme in eine andere Oper. Diese Parodien sind zusammen mit den häufigen Suitenkopien ein Spezifikum bei Lully und prägen dadurch auch eine neue Kategorie im Werkverzeichnis.

Etwas mager sind gerade die für den vergleichenden Forscher so wichtigen Incipits ausgefallen. Es fehlen z. B. in den jeweils nur zwei Systemen jegliche Instrumentationsangaben und Taktlängen. Schneider hat auch die Namen der Rollen-Interpreten in den Textbüchern nicht aufgenommen. Dies wäre wohl Material genug für eine eigene theaterwissenschaftliche Abhandlung gewesen. Mit Sicherheit wird die geplante neue Lully-Gesamtausgabe, die in einem New Yorker Verlag erscheinen soll, weiteres bislang unbekanntes Material zutage fördern und manche Ergänzungen und Korrekturen am *LWV* notwendig werden lassen. Das schmälert die immense Arbeit Herbert Schneiders keineswegs. Er hat im Gegenteil die Voraussetzungen dafür geschaffen, daß Jean Baptiste Lully und sein „Spectacle Universel“, wie Durey um die Mitte des 18. Jahrhunderts das Opernschaffen in Frankreich charakterisiert, in Bälde seine längst fällige Renaissance erleben kann.

(August 1984)

Hermann Jung

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

Die systematischen Formenlehren des 19. und 20. Jahrhunderts, die ja erst unter dem Eindruck der Kompositionen Beethovens gewonnen und anhand der zwischen 1837 und 1847 erschienenen Kompositionslehre von Adolph Bernhard Marx weiterentwickelt worden sind, betrachteten und werteten Kompositionen wie etwa die der Wiener Klassik mit den eigenen inhaltlich-thematischen Kriterien, die diese Werke jedoch meist noch gar nicht erfüllen konnten. Im bewußten Gegensatz dazu bemüht sich Wolfgang Budday in der vorliegenden Arbeit, das Formverständnis der Zeit auf die Kompositionen der Wiener Klassik anzuwenden: In den Vordergrund seiner Betrachtungen werden deshalb die formalen Grundlagen der musikalischen Formen gerückt. Gegenübergestellt werden ausgewählte Stücke des galanten Stils und der Wiener Klassik und die entsprechenden Ausführungen zeitgenössischer Theoretiker. Die Musikbeispiele – sie entstammen Werken von Johann Christian Bach, Joseph Haydn, Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Georg Christoph Wagenseil und anderen – sind sämtlich zwischen 1750 und 1790 entstanden; die bemühten Schriften sind die Kompositionslehren von Joseph Riepel (ab 1752) und Heinrich Christoph Koch (ab 1782).

Die Untersuchung, die von den kleinen Formen (Menuetten) zu den großen (Sonatensätzen) fortschreitet, durchläuft in allen Abschnitten einen Dreischritt: Auf die vielfältigen und differenzierten Aussagen Riepels und Kochs zu Tonordnung (Ruhepunkte als interpunktische Zeichen) und Taktordnung (Umfang und Anzahl der Takte) einer Melodie folgen Musikzitate als Belege. Prüfung und Bewertung der Übereinstimmung von Theorie und Praxis schließen sich an. Eine solche Systematik verrät die Theoriedominanz im Gedankengang des Autors, der seine Arbeit als Baustein zu einer historisch orientierten Formbetrachtung verstanden wissen will (Vorwort, S. 13). Doch zeigt er keine historische Entwicklung auf, sondern vermittelt, didaktisch geschickt, einen historischen Bestand an Wissen über die „mechanischen Regeln“ und Begriffe der Kom-

position (Absatz, Schlußsatz/Kadenz, Einschnitt) mit allen ihren Erscheinungsformen und entsprechend vieler Werke, auf die diese zutreffen, so daß die Schrift geradezu als wissenschaftlich korrektes Lehrbuch für interpunktisch-rhythmische Formenlehre herangezogen werden könnte.

Das ständige Einordnen der Kompositionen, das beim Feststellen von Häufigkeiten der Übereinstimmung mit der Theorie zuweilen statistische Züge annimmt (etwa S. 74f.), suggeriert eine Abhängigkeit der Komposition von der Theorie, wie es sie in dieser Weise nicht gegeben hat. Vergessen scheint, daß die Theorie nämlich zum Teil, gerade umgekehrt, aus den vorhandenen Werken der Zeit abgeleitet wurde, etwa bei Koch, der bereits Riepels Thesen mit übernommen hatte. Die problematische Prämisse, die musikalischen Formen der Wiener Klassik hätten lediglich formale Grundlagen und entstünden durch Anwendung mechanischer Regeln beim Komponieren, wird im Vorwort (S. 19f.) und im kurzen Schlußkapitel jedoch plausibel relativiert: Einerseits wird eine inhaltliche Bestimmung auf dem Hintergrund der hier vorgestellten Formelemente als ebenfalls möglich angenommen, andererseits wird durch weitere Zitate belegt, daß ein guter Komponist sich eben nicht nur auf die Kenntnis und Befolgung der mechanischen Regeln der Kunst beschränken dürfe (Koch). Den Versuch, diese Thesen zu konkretisieren, stellt Budday allerdings einer weiteren Studie anheim (S. 20 und S. 193). Trotz solcher Öffnung der Thematik erscheint diese Studie in sich abgerundet und abgeschlossen, nicht zuletzt durch die sorgfältige Auswahl aller untersuchten und besprochenen Musikbeispiele, die im Register und im Anhang nochmals vollständig und übersichtlich gegliedert zusammengestellt sind. Überhaupt erschließt sich der Wert und der volle Reichtum dieser Studie erst durch die Verzeichnisse am Schluß des Buches, durch die der Benutzer die Formanalysen im Text aufsuchen und für seine Zwecke in Anspruch nehmen kann.

(August 1984)

Ulrich Mazurowicz

HANNELORE GERLACH: Fünfzig sowjetische Komponisten der Gegenwart. Fakten und Reflexionen. Leipzig/Dresden: Edition Peters (1984). XI, 624 S.

Die Herausgeberin ist Mitarbeiterin in der Akademie der Künste der DDR und Spezialistin

für sowjetische Musik; ihr Buch richtet sich „an alle die Benutzer, deren Interesse der zeitgenössischen Musik gilt und die auf genaue Fakten angewiesen sind“, so teilt der Klappentext mit, und dies erinnert gewollt oder ungewollt, aber jedenfalls nicht unberechtigt an Sätze Johannes Bobrowskis aus dem ersten Kapitel von *Levins Mühle*. „Feste Urteile hat man schon gern, und vielleicht ist es manch einem egal, woher er sie bekommt . . . Man soll sich den klaren Blick durch Sachkenntnis nicht trüben lassen, werden die Leute sagen . . ., aber wir werden doch lieber Sachkenntnis aufwenden und genau sein, das heißt also, uns den klaren Blick trüben.“ Philosophie der „Nische“

Dieses Buch konnte wohl nur in der DDR entstehen, wo man näher an den Problemen und Strukturen der sowjetischen Kultur steht, und aus dieser näheren Vertrautheit resultiert erstaunlicherweise eine größere Unbefangenheit in Beziehungen, wo westliche Spannungsbemühung und Vorsicht geneigt wäre, die Anpassung zu übertreiben. Das Buch erfaßt „erwünschte“ wie „unerwünschte“ Komponisten mit gleicher Sorgfalt und teilt ihnen den gleichen Raum zu. Neben Komponisten wie Tichon Chrennikov, Andrej Ešpaj oder Rodion Ščedrin kommen Edison Denisov, Leonid Grabovskij, Sofija Gubajdulina, Aleksandr Knaifel' oder Valentin Silvestrov in Lebensdaten, Werkverzeichnis, Reflexionen, Kommentaren, Literaturverzeichnissen und Porträts mit Namenszug in gleicher Weise zu Wort. Daß die Leningraderin Galina Ustvol'skaja oder der Moskauer Nikolaj Karetnikov fehlen – die eine so etwas wie eine Vorläuferin der russischen minimal music, der andere Schöpfer einer Oper nach E. T. A. Hoffmanns *Klein Zaches* – ist wohl doch eher Zufall als ideologisch bedingt.

Dieses Material zusammenzustellen, verursachte vorstellbare Mühe, und die „um größerer Kompetenz und Zuverlässigkeit willen auferlegte Bedingung, ausschließlich Arbeiten sowjetischer Musikwissenschaftler bzw. Musiker zu zitieren, nicht selten unliebsame Einschränkungen“ (a. a. O., S. 7); zum Teil hat Hannelore Gerlach die Komponisten selbst interviewt und Heterogenität des Materials in Kauf genommen: „Lakonismus steht nun neben williger Mitteilbarkeit, konträre Ansichten zu musikästhetischen Fragen schlagen sich ahnungslos gegenseitig ins Gesicht, geographisch um Tausende von Kilometern voneinander getrennte Welten prallen in den Vertretern

unterschiedlichster Nationalitäten aufeinander . . .“ (S. 5).

Gravierender erscheinen die Probleme der Umsetzung, der Übersetzung von Begriffen und Sachverhalten aus der einen Sprache und Kultur in die andere – Probleme, die im Kulturaustausch mitunter nicht einmal reflektiert werden, und die regelmäßig in den Details in Erscheinung treten. Die Herausgeberin geht hier – wie auch in der Sammelschrift *Sowjetische Musik. Betrachtungen und Analysen* (s. u.) – ausführlich darauf ein, daß sich russische Musiktermini wie „Sinfonie-Kantate“, „Kantate-Sinfonie“, „Ballett-Poem“, „Sinfonie-Konzert“, „Suite-Sinfonie“, „Poem-Legende“, „Etüden-Bilder“ oder „vokalpoetische Sinfonie“, „Poetorium“, „Deklamatorium“, „Oratorium-Plakat“ oder „Volkstext“ niemals wörtlich und oftmals auch nicht umschreibend ins Deutsche übersetzen lassen (S. 9); Asaf'evs Begriff der „Intonation“ gehört zu diesen Problemfällen.

Bei der Wiedergabe von Namen und Titeln verfährt die Herausgeberin nach der in der DDR alleingültigen Duden-Umschrift, die von der Akademie der Wissenschaften der DDR in Richtlinien spezifiziert wurden, und ohne des im Bibliothekswesen eingebürgerten Wissenschaftlichen Transliterationssystem auch nur Erwähnung zu tun (obwohl es auch in der DDR natürlich noch benutzt wird). Wo es dann auf zweifelsfreien Wortlaut ankommt, werden die übersetzten oder umschriebenen Titel kyrillisch wiedergegeben, was dem westlichen Leser zu meist wenig weiterhilft. Sorgsam geschah die Zusammenstellung der Literaturhinweise, die sich keineswegs auf Beiträge sowjetischer Autoren beschränken.

(November 1984)

Detlef Gojowy

Sowjetische Musik. Betrachtungen und Analysen. Zusammenstellung und Redaktion Hannelore GERLACH. Berlin: Akademie der Künste der DDR 1984. 180 S. (Schriftenreihe des Präsidiums der Akademie der Künste der DDR. Arbeitsheft 37.)

Auch die Sammlung von zwanzig Aufsätzen sowjetischer Musikwissenschaftler beginnt mit einer klaren Einschätzung unterschiedlicher Voraussetzungen: „Abgesehen davon, daß die meisten Betrachtungen sowjetischer Musikwissen-

schaftler allein von der konzeptionellen Anlage (mit ‚langsamer Einleitung‘ und obligatorischer ‚Coda‘) wie auch inhaltlich-gestalterischer Besonderheiten von den hiesigen Gepflogenheiten musikologischen Denkens und Sprachgebrauchs erheblich abweichen, gibt es . . . eine ganze Reihe von konkreten Übersetzungsproblemen, die aus der Spezifik der musikwissenschaftlichen Terminologie im Russischen erwachsen“ (S. 8). Dabei unterscheiden sich die Beiträge, deren Auswahl unter Mitwirkung namhafter Musikwissenschaftler wie Michail Druskin zustandekam, gemeinhin sehr wohlthuend von dem aggressiven Ton, der in Editorials der *Sovetskaja Muzyka* gegen die musikalische Avantgarde und westliche Denkweisen angeschlagen wird; auch wo zur Neuen Musik Kritisches geäußert wird, liest sich dies vernünftig und nach westlichen Erfahrungen nachvollziehbar. Es wird in solcher Sammlung deutlich, daß die sowjetische Musikwissenschaft, die von der internationalen Kommunikation leider so oft abgeschnitten ist, aus eigenem Anspruch und eigener Tradition ein Niveau wahr, über das man im Westen erstaunen müßte, auch wenn die eine oder andere emotionelle (und dann begriffsunscharfe) Denkweise unseren rationalistischen Widerstand provoziert. So ist offenbar die „Realismusphrase“ im Begriff, von der „Humanismusphrase“ abgelöst zu werden, und manche Randerscheinung der Neuen Musik sähe man im Westen gelassener; andererseits steht gerade sie im Brennpunkt der Beiträge – keine Spur von Verdrängung!

Da widmet Valentina Cholopova (bekannt durch ihre Forschungen zur russischen Rhythmik und Strawinsky) der *Ersten Sinfonie* von Alfred Schnittke einen ganzen analytischen Artikel (*Zum sinfonischen Denken A. Sch's*, S. 33–42): einem Werk, das mit der *Lady Macbeth* oder der *XIII. Sinfonie* von Schostakowitsch das Schicksal teilt, nach einer erfolgreichen Uraufführung zunächst tabu gewesen zu sein – sie erörtert ihren immanenten Gedanken der „Anti-Sinfonie“, der „Chaos-Zone“ und entwickelt ihre Idee der Polystilistik, die dann auch Michail Tarakanov in seinem Aufsatz *Russisch-sowjetische Musik heute (Auf der Suche nach Synthese)* (S. 106–112) wieder aufgreift. Und Jurij Cholopov (*Sowjetische Musikwissenschaft in den sechziger und siebziger Jahren*) weiß von dem Aufblühen der Neuen Musik in den sechziger Jahren zu berichten, das nicht länger mehr ein Tabu zu sein

scheint; dies gilt auch für Komponisten wie Valentin Silvestrov, über den Marina Nest'eva (S. 134–139), oder Edison Denisov, über den Valentina Cholopova einen weiteren Aufsatz (S. 120–128) beisteuert. Daß die Form des japanischen Haiku und der Gedanke eines neuen „Jugendstils“ für die estnische Gegenwartsmusik von Bedeutung ist, erfahren wir bei Leo Normet (S. 140–144), während Algirdas Ambrazas die „Intonationszellen“ in der litauischen Gegenwartsmusik untersucht (S. 113–119). Rodion Ščedrin präsentiert sich in Gesprächen mit Lev Grigor'ev und Jakov Platek (S. 156–160) als ein Komponist, der „nicht abgefahrenen Zügen hinterherjagt“, und zu dem, was Realismus in der unvollendeten Oper *Die Spieler* von Schostakowitsch tatsächlich (und in Übereinstimmung mit dem Gogolschen Vorbild) darstellt, mit seinem satirischen Hintergrund, weiß Alla Bogdanova unabhängig von allen Phrasen grundlegende Beobachtungen mitzuteilen (S. 162–169). Man legt dieses Buch aus der Hand und hat die Gewißheit: hinter allen Ritualen und Pflichtübungen gibt es noch jenes denkende Rußland mit seiner Puschkinschen und Gogolschen Logik, als einen unbestechlichen Teil der europäischen Intelligenz. (Februar 1985) Detlef Gojowy

HAROLD E. SAMUEL: The Cantata in Nuremberg during the Seventeenth Century. Michigan: UMI Research Press 1982. 536 S. (Studies in Musicology, No. 56.)

Mit der Erweiterung seiner 1963 vorgelegten Studie über die Nürnberger Kantate des 17. Jahrhunderts hat Harold E. Samuel einen wichtigen Beitrag zur Musikgeschichte des fränkischen Raums geleistet. Im Gesamtstrom der Entwicklung, die ihren Höhepunkt im Kantatenschaffen Bachs erlebte, blieb die Nürnberger Schule bisher stark im Hintergrund des Interesses, da keiner der zugehörigen Komponisten eine mit Bach zu vergleichende Bedeutung erlangte. Historisch interessant wird die Nürnberger Gruppe einerseits als Fortsetzung der von Haßler und Johann Staden ausgehenden Traditionslinie. Das Überwiegen der Choralkantaten im Bestand des Nürnberger Schaffens erweist sich als sakrale Weiterführung der um 1600 in der reichen, lebendigen Handels- und Verlagsstadt blühenden Lied-, Tanzlied- und Kirchenlied-Tradition. An-

drerseits finden sich in der Nürnberger Gruppe die ersten Ansatzpunkte zur Madrigalkantate, der modernsten Form dieser Gattung. Erdmann Neumeister, der erste Dichter geistlicher Madrigalkantaten, wirkte als Pastor am Hof zu Weißenfels, wo er vermutlich durch den Kapellmeister und Opern-Komponisten Johann Philipp Krieger zu seinen Dichtungen angeregt wurde. Krieger komponierte schon 1699 Neumeister-Texte, die erst 1704 veröffentlicht wurden.

Die Untersuchung Samuels konzentriert sich auf zehn Komponisten der Nürnberger Schule, die durch ihre Beiträge zur Form der Kantate das Bild der Entwicklung dieser beliebten Kompositionsgattung des 17. Jahrhunderts ergänzen und abrunden. In drei Generationen gestalteten und repräsentierten diese meist als Organisten an den Haupt- und Nebenkirchen der Stadt wirkenden Musiker weitgehend das Nürnberger Musikleben. Zur ersten, vor 1620 geborenen Generation gehören Johann Andreas Herbst (1588–1666), Kapellmeister in Nürnberg und Frankfurt, Johann Erasmus Kindermann (1616–1655), Organist an der Frauenkirche und St. Egidien; David Schedlich (1607–1687), mit Haßler verwandt, Schwiegersohn seines Lehrers Johann Staden, Organist an verschiedenen Kirchen in Nürnberg, und Sigmund Theophil Staden (1607–1655), Schüler seines Vaters und Paumanns, Organist an St. Lorenz. Die zweite Generation, geboren zwischen 1620 und 1640 repräsentieren Paul Hainlein (1626–1686), Organist an St. Sebald; Heinrich Schwemmer (1621–1696), Schullehrer an St. Sebald, Chordirektor an der Frauenkirche und Georg Caspar Wecker (1632–1695), Organist an der Frauenkirche, St. Egidien und St. Sebald. Der dritten, zwischen 1640 und 1660 geborenen Generation gehören an Johann Philipp Krieger (1649–1725), Organist und Kapellmeister in Bayreuth, Zeitz, Halle, Hofkapellmeister in Weißenfels, sein Bruder Johann Krieger (1652–1735) Schüler und Nachfolger seines Bruders als Organist in Zeitz und Bayreuth, zuletzt Organist in Zittau, Johann Löhner (1645–1705), adoptiert und erzogen von Wecker, Organist an verschiedenen Kirchen, zuletzt an St. Lorenz; Johann Pachelbel (1653–1706), Organist an St. Lorenz. Die stilistischen Besonderheiten der Gruppe wurden in direkter Linie von Generation zu Generation weitergegeben. Johann Staden war der Lehrer seines Sohnes Sigmund Theophil und

Kindermanns, dessen Schüler Schwemmer und Wecker unterrichteten Löhner, die beiden Kriegers und Pachelbel. J. A. Herbst war vielleicht ein Schüler Hans Leo Haßlers. Drei der Nürnberger Komponisten besuchten Italien, aber nur Johann Philipp Krieger und Kindermann nahmen Einflüsse der italienischen „Nuove musiche“ auf, während Hainlein mehr an aufführungspraktischen Fragen als an stilistischen Neuerungen interessiert war.

Samuels Studie legt den Schwerpunkt auf die Frage, wie sich die Nürnberger Tradition fortsetzt und in welchem Umfang die aus Italien kommenden Novitäten (Basso continuo, Chorpraxis, Melodiostil, rhetorische Figuren) aufgenommen werden. Er untersucht die 94 erhaltenen, zwischen 1644 und 1717 entstandenen Kantaten nach ihrer stilistischen und Gattungszugehörigkeit (der Einteilung von Georg Feder in *MGG* folgend), mit genauen Angaben über Art, Form, Text, Besetzung und Satzfolge. Die umfassende Untersuchung ergibt ein Überwiegen der traditionsgebundenen Formen der biblischen und Choralkantaten bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, während die dem italienischen Vorbild (mit Rezitativ und Arie) folgende Madrigalkantate erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts auftritt. Das gleiche Bild zeigt sich in der stilistischen Faktur: der Anwendung des solistischen und chorischen konzertierenden Stils und der Verwendung der verschiedenen Typen des Basso continuo. Ein wichtiges Kapitel ist der Beziehung von Text und Musik gewidmet, die in der „Musica poetica“ (1643) von Herbst eine detaillierte zeitgenössische Darstellung findet. Die Verwendung musikalisch-rhetorischer Figuren ist ein Zeichen der „Modernität“. Als Beispiel der engen Beziehung zwischen Musik und Text analysiert Samuel Nr. 21 der *Symphoniae sacrae II* „Herr, neige deine Himmel“ von Heinrich Schütz. Als gemeinsame Merkmale der Nürnberger Gruppe hebt der Verfasser die einheitliche vokale und instrumentale Linienführung hervor, die einfache Harmonik der meist kontrapunktischen Faktur und den Mangel an rhythmischer Vitalität, der wohl der Tatsache zuzuschreiben ist, daß es sich meist um „Organisten-Kompositionen“ handelt.

Mit den biographischen Daten der zehn Komponisten gibt Samuel ein umfassendes Bild des Nürnberger Musiklebens der Jahrzehnte um die Jahrhundertwende. Zahlreiche Notenbeispiele und Zitate aus zeitgenössischen theoretischen

Quellen ergänzen die eingehende Darstellung. Als Resultat der intensiven Durcharbeitung des gesamten Materials (379 erhaltene Werke und 207 meist aus höfischen Inventarverzeichnissen entnommene Titel) ist im Anhang eine Zusammenstellung der gesamten geistlichen und weltlichen Werke der Nürnberger Komponisten beigelegt, gegliedert nach gedruckten Werken, Manuskripten und verlorenen oder unzugänglichen Kompositionen, jeweils mit Angabe der Quellen, Ausgaben, Besetzung und Aufführungsdaten. Diese Werkverzeichnisse sind eine willkommene Information für praktische Musiker und Kirchenmusiker, die ihr Repertoire über die Zeit des Hochbarock erweitern und auf namhafte fränkische Barockmusiker (wie etwa die Brüder Krieger, Kindermann und Pachelbel) zurückgreifen wollen. Die Darstellung, die vom frühen 17. Jahrhundert bis in die Zeit des jungen Bach reicht, erhellt ein beachtenswertes Stück Musikgeschichte, dessen Bedeutung und Vielfalt sich erst der geduldig analysierenden Forschung erschließen.

(September 1984)

Lini Hübsch-Pfleger

Chanter m'estuet. Songs of the Trouvères, Edited by Samuel N. ROSENBERG. Music edited by Hans TISCHLER. London, Boston. Faber Music LTD in Zusammenarbeit mit Faber & Faber LTD (1981). XLVII, 560 S.

Obwohl die ergiebigen Quellen seit langem bekannt und zugänglich sind, obwohl das Thema Forscher aus zwei wissenschaftlichen Disziplinen immer aufs neue beschäftigt hat, kann eine Edition von Trouvères-Liedern auch heute noch mit großem Interesse rechnen. In mehr als 30 „Chansoniers“ und anderen Manuskripten sind mehr als 2000 Lieder nordfranzösischer Poeten aus dem 12. und 13. Jahrhundert überliefert. Alle waren zum Singen bestimmt, aber nur für die Hälfte von ihnen sind einstimmige Melodien überliefert. Die komplette Ausgabe des gesamten Bestandes hat es bisher noch nicht gegeben; Philologen haben ausgewählte Texte ediert, Musikhistoriker Melodien übertragen, immer allerdings betrafen sie Teilbereiche des umfangreichen Repertoires.

Die nun vorliegende Edition verfolgt das Ziel, eine für den Gesamtbestand repräsentative Auswahl bereitzustellen und wählt dafür unter ver-

schiedenen Gesichtspunkten aus: Liedgattungen nach ihrer formalen Struktur (ballette, rondeau, estampie . . . etc.), nach ihrem Inhalt (pastourelle, aubade, chanson de toile . . .), nach ihrer Strophenform (mit Refrain, mit variablem Refrain oder ohne Refrain). etc. Lieder anonymen Autoren sind im ersten Teil nach Gattungen geordnet, sie machen etwa ein Drittel des vorgelegten Bestandes aus. Der zweite Teil enthält Texte und Melodien, deren Urheber bekannt sind. Von Chrétien de Troyes bis Rutebeuf wird soweit als möglich eine chronologische Abfolge der Autoren und ihrer Produktionen eingehalten. Insgesamt enthält die Sammlung 217 Titel, 151 mit Melodien, darunter zahlreiche Seltenheiten und Erstveröffentlichungen. Insofern bieten die Herausgeber einen guten Querschnitt durch das Gesamtrepertoire, die Veränderung des mittelalterlichen Liedes im Verlauf von 150 Jahren kann anhand der ausgewählten Belege nachvollzogen werden. Die Editoren wenden sich – nach ihren eigenen Worten – an ein breites Publikum von Spezialisten und Nichtfachleuten aus dem anglophonen Bereich, ein Anspruch, der bei einer schwer zugänglichen Materie wie dieser auf dem von den Herausgebern eingeschlagenen Wege durchaus zu erfüllen ist.

An dieser Stelle sollen nur die mit Melodien versehenen Titel herangezogen werden, eine kritische Prüfung der Textfassungen ist Sache von Romanisten. Ferner sind die Diskrepanzen zwischen Strophenbau und Melodiegliederung zu bekannt, als daß sie hier noch einmal zur Diskussion gestellt werden müssen. Dagegen kann die vorgelegte Übertragung der Melodien – soweit sie den Rhythmus betrifft – nicht unwidersprochen bleiben. Bisher existiert noch kein Verfahren, mit dessen Hilfe die in den Quellen vorliegende Notation unzweideutig in moderne Notenschrift rhythmisch übertragen werden kann. Der für den musikalischen Teil verantwortliche Herausgeber kennt die Unsicherheit in diesem Bereich: „The thorniest and most controversial problem in this repertory is that of rhythm“ (S. XXI).

Nach der ausführlichen Erörterung der bisherigen Lösungsvorschläge erwartet der Leser eigentlich einen flexiblen Vorschlag, etwa eine Konzession gegenüber dem Romanisten ohne große musikalische Kenntnisse, man erwartet wenigstens eine Differenzierung im Hinblick auf die wichtigsten Typen Erzähl-Typus, Refrain-

Typus, Tanz-Typus. Statt dessen werden alle Weisen eingezwängt in Schemata, beschränkt auf die Taktarten 6/8 und 9/8. Dabei entstehen vor allem dann Probleme, wenn viele Noten auf einem kurzen Taktteil untergebracht werden müssen. Das Notenbild der Übertragungen verführt zu unangemessener Akzentgebung auf schweren Taktteilen und verlangt schnell ablaufende Melismen über ganz unbedeutenden Textsilben.

In der „Introduction“ sind die Bestandteile des jeweiligen kritischen Apparates aufgezählt: Name des Trouvère, Typ des Gedichtes, Identifikationsnummer in der Standardbibliographie, Quellen mit ihren Siglen, Lesarten, Varianten, Editionen, formales Schema, Anmerkungen etc. Hinzu kommen eine fast vollständige Bibliographie (der Name Anglès fehlt unter den Autoren), ein Verzeichnis der Trouvères mit biographischen Notizen, ein Namenregister und ein Glossarium.

Für die Präsentation des musikalischen Teils gibt es eine Liste von Verfahrensweisen. Gewisse Unsicherheit entsteht bei der Begriffsbestimmung: Music, Melody, Tune werden untereinander ausgetauscht, beim deutschsprechenden Leser kann das Verwirrung stiften. Der kritische Apparat gibt häufig nur den äußerlich-formalen Verlauf wieder. Melodiegestalt, formelhafte Wendungen, Binnen- und Schlußkadenzen werden zur Analyse nicht herangezogen. Die zusätzlichen Akzidentien sind einer im ganzen doch recht fragwürdigen Fixierung auf Kirchentonarten („Church-Modality“) angepaßt. Das folgende Zitat macht die Einstellung des Autors zu diesem Problem deutlich: „Among these (Church) modes some are akin to the modern major, others to the minor; and, interestingly, the former are about twice as frequent in these songs as the latter“ (Introduction, S. XXI.). Es besteht kein Zweifel daran, daß mit dieser Edition Lehre und Forschung sorgfältig vorbereitetes Material vor allem in den anglophonen Regionen endlich zur Verfügung steht. Wenn man auch davor warnen möchte, dieses zugleich Interpretieren mittelalterlicher Lieder anzubieten, so ist der Umfang und die Sorgfalt des Gesamtwerkes aller Achtung und aller Bewunderung wert.

(Oktober 1984)

Wendelin Müller-Blattau

FRANK REINISCH: Das französische Oratorium von 1840 bis 1870, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1982. 502 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 123.)

Die Bezeichnung „Oratorium“ im Titel dieser Kölner Dissertation ist insofern irreführend, als nur ein kleiner Teil der hier behandelten Werke dem entspricht, was man in Deutschland oder Italien unter Oratorium verstand. Erst nach 1870 begann das Oratorium in Frankreich eine Rolle zu spielen. Die hier vorgestellten Werke aus der Zeit von 1840 bis 1870 sind konzertante Vokalwerke mit Orchester der verschiedensten Art, von der Rompreiskantate über die „ode-symphonie“ bis zur Karfreitagsandacht. Daß der Autor den Rahmen so weit gespannt hat, soll nicht getadelt werden, denn innerhalb dieses weiten Rahmens wird eine Fülle unbekanntes oder doch vergessenen Materials erschlossen. Da die verschiedenen Typen von konzertanter Vokalmusik für die späteren französischen Oratorien von Bedeutung waren, kann die Arbeit dennoch als Beitrag zur Geschichte des Oratoriums angesehen werden. Die Vielgestaltigkeit des hier erörterten Repertoires zeigt sich schon in der „Vorgeschichte“, zu der der Autor so unterschiedliche Werke wie Lesueurs geistliche Kompositionen und Rossinis „opéra biblique“ *Moïse* gruppiert hat.

Zwei Kapitel behandeln die letztlich von Beethovens neunter Symphonie inspirierten Gattungen „symphonie dramatique“ (mit dem prominenten Beispiel von Berlioz' *Roméo et Juliette*) und „ode-symphonie“. Félicien Davids ode-symphonie *Le Désert* (1844) wird zu Recht ein großer Einfluß auf alle nachfolgenden Vokalwerke gleichwelchen Typs zugesprochen. Die Analyse der Kompositionen konzentriert sich naturgemäß auf die Frage, welcher Gattung sie zugerechnet wurden. Ausgangspunkt sind hierbei immer die Äußerungen der zeitgenössischen Presse, denen in dieser Arbeit ein großer, vielleicht zu großer Raum zugestanden wird. Andere wichtige Aspekte dieser Werke, z. B. ihre Bedeutung für die Entwicklung der Programmmusik und des symphonischen Stils, mußten außer Acht gelassen werden.

Vier weitere Kapitel behandeln geistliche Werke, die in Zusammenhang mit der Oper, der Kantate und anderen geistlichen Gattungen gesehen werden. Unter den der Oper nahestehenden Werken erscheint hier als einziges nichtgeistliches

Stück *La damnation de Faust* von Berlioz, ein nach wie vor schwer einzuordnendes Stück. Was die übrigen in diesem Kapitel vorgestellten Werke wie *Les croisés au Saint-Sépulcre* von Leprévost oder *Le jugement dernier* von Duprez angeht, so hätte ein Blick in die Geschichte des Oratoriums im 18. Jahrhundert zumindest stoffliche Bezüge zu italienischen Oratorien aufdecken können.

Zu Recht arbeitet der Autor heraus, daß für die Entstehung der großen, z. T. abendfüllenden Werke der Wunsch der jungen Komponisten maßgebend war, mit einem Vokalwerk außerhalb der Oper hervortreten. Das kann aber nicht für die kleineren geistlichen Werke gelten, die in ihrer bewußten Einfachheit oft als „geistliche Hausmusik“ dienten. Bei der Beurteilung der Tonsprache dieser Stücke fällt oft das Stichwort „Salonmusik“. Hier hätte eine Auseinandersetzung mit der französischen Romanze und mit dem französischen Liederzyklus mit Orchester, wie sie Frits Noske (*La mélodie française* . . . , Paris/Amsterdam 1954) geleistet hat, sicher weitergeholfen. Der frömmigkeitsgeschichtliche Hintergrund dieser Musik, z. B. der bisher ganz unbekanntenen Sieben-Worte-Zyklen, ist freilich noch gar nicht erforscht. Bei dieser Forschungslage konnte die vorliegende Arbeit nur einen ersten Anstoß zur Beschäftigung mit diesen Werkgruppen geben. Wie umfangreich das vom Autor durchgearbeitete Material ist, zeigt auch die Aufführungstatistik im Anhang.

Eine Arbeit, die sich ausschließlich mit französischer Musik befaßt, sollte vielleicht dem französischen Sprachgefühl entgegenkommen und für die nicht übersetzten Substantive das französische Geschlecht und nicht das deutsche einsetzen – der grand opéra, die chanson, die Salle Herz statt die grand opéra, das chanson und der Salle Herz.

(Oktober 1984)

Magda Marx-Weber

SIEGFRIED MAUSER *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule. Stilistische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zu Arnold-Schönbergs „Erwartung“ op. 17, „Die glückliche Hand“ op. 18 und Alban Bergs „Wozzeck“ op. 7 Regensburg. Gustav Bosse Verlag 1982. IX, 168 S. (Schriftenreihe der Hochschule*

für Musik, München. Band 3, zugleich Band 17 der Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg.)

Die Analysen der beiden Werke Schönbergs werden unter verschiedenen Gesichtspunkten durchgeführt, unter literarhistorisch-dramaturgischen (um die Zugehörigkeit zum expressionistischen Drama zu erweisen) und unter musikalischen. Diese sind einerseits geeignet, die beiden Schönbergschen Kurzopern in Konzeption und Satztechnik deutlich voneinander abzuheben, andererseits soll die Beziehung des *Wozzeck* zu Schönbergs Opern, insbesondere zur *Erwartung*, dargestellt werden. Dabei spielen die analytischen Bemerkungen, die Berg in sein Exemplar des Klavierauszugs der *Erwartung* eingetragen hat, eine wichtige Rolle. Mauser macht diese Bemerkungen durch den Abdruck einer verdeutlichenden Nachzeichnung bekannt, so daß jeder Leser die Möglichkeit der Überprüfung hat und sich von der Richtigkeit der Muserschen Deutung überzeugen kann. Überhaupt sind die Analysen, die an recht ausführliche Literaturberichte anschließen, einsichtig und förderlich. Auch methodisch scheint die Arbeit überaus glücklich. Die Thesen (nicht Hypothesen), die aus der dramaturgischen Analyse der Schönbergschen Opern gewonnen werden, leiten die musikalischen, die die früher vorherrschende Ansicht, von der Unanalysierbarkeit der athematischen *Erwartung* endgültig widerlegen.

Die Frage, was die Bergschen Notizen zur *Erwartung* bezeugen, wird nicht eigentlich diskutiert. Wann hat Berg diese Eintragungen eigentlich gemacht? Berg hat im Jahr 1922 die Partitur des *Wozzeck* abgeschlossen und den Klavierauszug Ende des Jahres zum Druck befördert. Der Klavierauszug der *Erwartung* (Copyright 1922) erschien im Januar 1923. Berg kann seine Notizen also erst eingetragen haben, nachdem die Arbeit am *Wozzeck* in jeder Hinsicht abgeschlossen war. Bergs Brief vom 27. Januar 1923 an Schönberg spricht davon, daß er derzeit die *Erwartung* mit größter Bewunderung studiere: „An das eigene Schaffen darf man dabei gar nicht denken. Sonst wird man so verzagt, daß man das, was sich auch Oper nennt – nachdem es zu spät ist, diese dreiaktige Weitschweifigkeit und Redseligkeit in einen Satz zu komprimieren – am liebsten einstampfen möchte.“ Das ist natürlich übertrieben, aber es erweist, daß Berg bei Komposition des *Wozzeck* nicht primär von der *Er-*

wartung ausgegangen ist. Die Notizen im Klavierauszug sind jedenfalls Zeugnisse der Einsicht des Meisters, der *Wozzeck* bereits komponiert hat.

(Februar 1985)

Rudolf Stephan

SILKE LEOPOLD. Claudio Monteverdi und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag (1982). 368 S., Notenbeisp.

Mit der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* hat der Laaber-Verlag ein Publikationsunternehmen begonnen, dessen wissenschaftliche Notwendigkeit oder gar Neuartigkeit der Rezensent trotz einiger Bemühung nicht entdecken kann. Gewiß haben die Komponisten-Monographien der alten Bücken-Serie nun ausgedient, man fragt sich aber, ob außer dem jeweiligen Inhalt dieser Bände nicht auch das Konzept der Serie selbst eine Modernisierung hätte vertragen können. Die den Laaber-Bänden stereotyp verordnete Themastellung „X. und seine Zeit“ ändert hieran nichts, zumal die kulturgeschichtlich ausgerichtete Komponistenbiographie ja ebenfalls schon in den 1920er Jahren entwickelt wurde. Entscheidend für das Verlagskalkül dürfte gewesen sein, daß auf dem deutschen Buchmarkt das Pendel neuerdings zum konservativen Typus der „Große Meister“-Biographien mit populärwissenschaftlichem Einschlag zurückzuschwingen scheint; es soll der Markt der „bedside-table books“ (d. h. teurer als paperbacks, bei ähnlichem Inhalt) erobert werden.

Silke Leopold hat sich die Freiheit genommen, ein Buch über Monteverdi zu schreiben, das zwar dem verordneten Typus völlig gerecht wird, das aber ganz anders angelegt ist als so ziemlich alle – alten und neuen – Komponistenbiographien. Was an dem Buch überzeugt, ist weitgehend ermöglicht durch dieses gescheite und originelle Konzept, was weniger überzeugt, resultiert zum Teil aus dem populärwissenschaftlichen Anspruch.

Die biographischen Informationen, die im Hauptteil gar nicht oder nur zur Erinnerung dargeboten werden, sind als „Chronik“ am Anfang zusammengestellt. Sie sind aber bereichert durch geschickt eingeflochtene Quellenzitate und ein gerüttelt Maß an Erörterung, so daß der falsche Anspruch „objektiver Berichterstattung“ von vornherein vermieden wird. Querverweise auf den Hauptteil wären dann allerdings zu

wünschen, die auch sonst in dem Buch leider fehlen. In der Chronik (S. 14) ist der „Canto alla francese“ kurzerhand als „Gesangsmanier“ identifiziert – m. E. zu Recht; aber auf S. 213 werden dann doch wieder als mögliche Deutungen der Wechsel zwischen Soli und Chor bzw. die „regelmäßige Periodenstruktur“ vorgeschlagen, die in weit mehr als den „alla francese“ betitelten Werken vorkommen (und daß sie in den *Scherzi musicali* tatsächlich vorhanden sind, läßt sich bestreiten). Die Ketten gebundener Achtepaa-re, die Neal Zaslaw als „notes inégales“ deutete (d. h. als Gesangs- und Spielmanier), bleiben die beste Erklärung für diesen Terminus. Die Auseinandersetzung mit Problemen dieser Art wäre durch einen Sachindex sehr erleichtert worden.

Der Hauptteil ist sieben „Aspekten“ des Monteverdischen Schaffens gewidmet, die teilweise an bestimmte Gattungen gebunden sind – dann oft an mehr als eine – teilweise nicht. Unter „Stilwandel“ (Kapitel I) bietet die Autorin zunächst ihre Sicht des Epochenproblems, derzufolge Renaissance und Barock sich durch ein „verändertes Lebensgefühl“ unterschieden – was über Stilbegriffe und auch über die Einzelkünste hinausgreift, aber Wölfflins Grundbegriffe verallgemeinernd bejaht. Exemplifiziert wird an *Ecco mormorar l'onde* und *Hor che il ciel*. Zweitens wird Monteverdis „seconda pratica“ als „Herrschaft des Textes über die Musik“ charakterisiert, was ihn von Artusi, aber auch der Camerata, abhebt. Die Zuspitzung auf „Text“ und sogar „Textvorlage“ erscheint zu eng: Monteverdis eigener Terminus „oratio“ meint mehr (eine Andeutung hierzu auf S. 66) – etwa den Akt des Sprechens. Die Tradition der Rhetorik ist leider nicht erwähnt, „Natur“ und „Affekt“ – ebenfalls vom Komponisten gebrauchte Begriffe – kommen etwas zu kurz. Dies wird in etwa wieder gutgemacht durch einfühlsame Skizzierungen der „Verwandlung des Madrigals“. Es ist ein Nachteil, daß der Leser offenbar nicht zu sehr mit Satztechnik geplagt werden soll; so wäre Wichtiges aus Eggebrechts Artikel *Arten des Generalbasses* (*AfMw* 13, 1957) zu berichten gewesen, und Hinweise auf das Satzmodell der Triosonate hätten die Palette entscheidend bereichert. M. W. gab es in jener Zeit keine „Forderung, den instrumentalen Begleitklang nur zu ändern, wenn auch der Affekt des Textes sich ändere“ (S. 86) – ein so ausschließliches Prinzip ist gar nicht durchführbar, wie auch Leopolds weitere Beispiele

zeigen, und das Peri-Zitat (S. 60) ist wohl überinterpretiert. Im Gegenteil, der Instrumentalbau ist bemerkenswert unabhängig von Affektwechseln (die Gegenbeispiele etwa im *Orfeo* enthalten verdächtig oft einen Moduswechsel) und überläßt gerade darum der Singstimme die Freiheit der Affektdarstellung (nicht der „Text“darstellung). Gut ist die Differenzierung zwischen „concitato genere“ und „genere guerriero“ S. 89ff.

In Kapitel II sucht Leopold ihren Weg durch die verwirrende Landschaft Arkadiens, ohne alle klassifizierende Strenge und am erfolgreichsten dort, wo es um Textinhalte geht. Da es hier um Madrigale, *Orfeo* und um die Pastoralkomödie *La finta pazza Licori* geht, ist das Informationsangebot bunt gemischt, am effektvollsten im letztgenannten Abschnitt. Kapitel III und IV besprechen „Ostinate Bässe“ bzw. „Lamento“. Diese kurzen, sehr gelungenen Einführungen in den jeweiligen Begriffskomplex beweisen, daß die scheinbar an Schlagwörtern orientierte Anlage des Buchs funktioniert. Die Kapitel passen sogar in eine sich nun herauschälende chronologische Gesamtanlage. Eine rein an Gattungen orientierte Darstellung müßte gerade bei diesen Themen noch mehr vor- und zurückgreifen (oder sie vernachlässigen). Zu kritisieren ist nur, daß dem Leser offenbar wieder ein schwieriger Terminus erspart werden soll („aria“), und daß die „Sestina“ klischeehaft schlecht wekommt.

Für den Inhalt von Kapitel V, die Kirchenmusik, fand Leopold (glücklicherweise?) keinen interessanteren Obertitel. Man sollte Monteverdis Beitrag hier schärfer von dem seiner Zeitgenossen abgrenzen, etwa bei *Duo Seraphim* (S. 190) oder der *Sonata sopra Sancta Maria*, zu der anstatt einer Beschreibung nur Verallgemeinerungen geliefert werden. Das Rätsel des Titels „Funktion“ (Kapitel VI) löst sich schnell: Es ist natürlich die gesellschaftliche gemeint, und in sie werden Monteverdis Verhältnis zu seinen Auftraggebern sowie die höfischen Ballettkompositionen sehr überzeugend eingeordnet. Die Beschreibung der letzten Opern führt dann aus diesem Rahmen hinaus, wie durch Monteverdi selbst gezwungen. Man hätte ihn allerdings bei der *Incoronazione* noch öfter zu Wort kommen lassen sollen, anstatt von beiden Spätopern vollständige Programmhefte zu verfassen. Auch dem wenig informierten Leser könnte die Auskunft wertvoll sein, welchen damals sich bietenden kompositorischen Alternativen Monteverdi aus

dem Wege gegangen ist. Der Autorin geht es um Monteverdis Kunst „der minuziösen Darstellung menschlicher Leidenschaften“ und des „Sichtbarmachens verborgener Charaktere“ (S. 272). Auf die Fragen „Wie?“ und „Warum nicht anders?“ hat sie in den früheren Kapiteln des Buches präziser geantwortet.

Kapitel VII behandelt kurz die wichtigsten Fragen von Datierung und Echtheit und kommt mit charakteristischer Intelligenz zu dem Vorschlag, gerade wegen dieser Probleme das „Primat“ (also den Anspruch, etwas als erster eingeführt zu haben) von der „Qualität“ schärfer zu trennen. Sie stellt Monteverdi – polemisch? – geradezu als rückwärtsgerichtet, als „Vollender“ dar. So einfach läßt sich der dialektische Knoten aber nicht zerhacken, denn über die „Qualität“ Monteverdis urteilt inzwischen ebenfalls nur die Nachwelt. Daß wir seine Vorgänger und Nebenleute vergessen haben, ist auch ein „Primat“, das er sich zu Recht verdient hat.

Das Buch enthält noch 30 Abbildungen (leider nicht immer mit Angabe des Fundorts, sondern manchmal nur der Fotoanstalt), eine Werkliste und eine „auf den deutschsprachigen Leser zugeschnittene“ Bibliographie, eine gute Diskographie und Indizes. In den zahlreichen Notenbeispielen und einigen schematischen Darstellungen war das Korrekturlesen nicht immer erfolgreich. Man müßte die meisten Notenbeispiele vor allem bezüglich der Worttrennung an Malipieros Ausgabe überprüfen, von woher sie auch gewöhnlich stammen.

Insgesamt wahrt das Buch eine gute Balance zwischen der gestellten Aufgabe und dem Drang nach Neuerung, oder auch zwischen „Qualität“ und „Primat“. Das ist ein schöner Tribut an den „scharfsinnigen Herrn Monteverde“ (Heinrich Schütz).

(August 1984)

Reinhard Strohm

WALTER KOLNEDER: *Lübbes Bach-Lexikon. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag (1982). 320 S.*

Dem ersten Satz vom Vorwort des Verfassers „Es scheint mir eine sehr glückliche Idee zu sein, in einer Reihe das Wissen um Komponisten und ihr Werk in lexikalischer Form zu bieten“ kann man zustimmen. Nicht die Rede ist dort freilich von der Schwierigkeit der Erfüllung einer solchen

Aufgabe, und es hat den Anschein, daß sich der Verfasser diese auch tatsächlich nicht klar gemacht hat. Wenn der Autor seinem wissenschaftlichen Interesse entsprechend die Gewichte ungleich verteilt (Bachs Instrumentalmusik ist offenkundlich wesentlich bevorzugt), kann man dies hinnehmen, soweit dabei eine gewisse Grenze nicht überschritten wird. Ist es jedoch gerechtfertigt, für den Artikel „Ornamentik“ z. B. zwei und für „Vivaldi“ drei Seiten zu verwenden, während es einen Artikel „Buxtehude“ überhaupt nicht gibt? Bereits bei der Orgelmusik fällt ein spürbar geringeres Interesse des Autors auf. So ist das *Orgelbüchlein* z. B. im Artikel „Orgelwerke“ (Umfang etwas über drei Seiten) im Unterabschnitt „Choralbearbeitungen“ mit der Angabe „BWV 599–644 im Orgelbüchlein von W. Friedemann“ (sic!) bedacht. Etwas mehr entdeckt man noch auf einer knappen Spalte unter Nr. 4 des merkwürdigen Artikels „Büchlein“.

Die Kantaten sind nach dem jeweiligen Anfangsbuchstaben des ersten Worts mit Angabe der Zahl der Sätze, der Besetzung, der Bestimmung und, soweit bekannt, des Datums der Entstehung sowie des Librettisten eingeordnet. Das mag genügen, wenn in den Artikeln „Kantate“ (Umfang eine knappe Spalte) und „Textdichter der Kantaten“ (drei Spalten) etwas über die grundsätzliche Bedeutung gesagt wird; das aber geschieht absolut nicht. In dem gerade fünfzehn Zeilen umfassenden Artikel „Oratorium“ wird dieses für die Bachzeit als „eine großangelegte Kantate für Soli, Chor und Orchester“ völlig irreführend definiert. Der Artikel endet mit dem geistreichen Satz „Die Passion ist genauso angelegt, hat aber die Leidensgeschichte Christi zum Gegenstand.“

Bei der *h-moll-Messe* wird im Hinblick auf die Bezeichnung des Werks im Nachlaßverzeichnis von C. Ph. E. Bach von 1790 als „Die große catholische Messe“ glattweg festgestellt: „Die weiteren Teile“ – gemeint sind die zuletzt entstandenen, das *Credo* und die abschließenden von *Osanna* bis *Dona nobis pacem* – „waren dann für den katholischen Dresdner Hof bestimmt“. Wenn dies wirklich der Fall gewesen sein sollte, dann muß dies doch das vervollständigte gesamte Werk betroffen haben. Zudem gibt Kolneder keine Erklärung für die Übereinstimmung der Textfassung des zum *Osanna* gehörenden *Benedictus* mit dem lutherischen *Neu Leipzi-*

ger Gesangbuch des Gottfried Vopelius von 1682, in, wenn auch nur geringer, Abweichung vom katholischen Meßordinarium.

Beim Artikel „Schemelli, Georg Christian“ hat man den Eindruck, daß der Verfasser dessen in einer Faksimileausgabe heute leicht zugängliches Gesangbuch nie gesehen hat. Es wird mehrfach der Name „Schemelli“ falsch und außerdem der Titel unvollständig wiedergegeben, was in diesem Fall nicht angängig ist; denn wenn darin von „alten als neuen Liedern und Arien“ die Rede ist, dann sind zwei verschiedene Liedgattungen gemeint, so daß man nicht die Worte „und Arien“ weglassen darf, zumal Bachs Anteil an diesem Gesangbuch ausschließlich in Bearbeitungen und Neuschöpfungen von Arien besteht. Im Artikel „Choral“ wird behauptet, daß die Binnenfermaten „alte Tradition“ seien, die in der Bachzeit als Gliederungszeichen beibehalten wurden, aber nicht „als Fermaten im modernen Sinn“ galten. Wenn dies richtig sein soll, muß man den Verfasser fragen, wie er sich die „auskomponierten“ Fermaten in Bachs frühen Choral-sätzen für Orgel (BWV 715, 722 und 726) erklärt. So könnte man mit weiteren Beanstandungen noch lange fortfahren; doch würden sich solche Fehler, Ungenauigkeiten und unbewiesene Behauptungen in einer Neuauflage beseitigen lassen.

Problematischer, um nicht zu sagen, ärgerlicher ist der häufige polemische Grundtenor des Buches. Ein Lexikon hat doch wohl einer allgemeinen Orientierung und nicht der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu dienen. Wenn der Artikel „Organist“ mit Friedrich Blumes Frage „Hat Bach eine Herzensbeziehung zur Orgel gehabt?“ beginnt und Kolneder zu ihr sagt „Das ist wohl die naivste Frage, die zu Bach je gestellt wurde“, dann ist dieser Rückgriff auf eine längst erledigte Sache unnötig, besser gesagt, geschmacklos. In dem Artikel „Religion“ wird gegen Ende die Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung als „Heimstätte“ von „Zahlenkabbalistikern“ apostrophiert, während dann im Artikel „Zahlensymbolik“ als gewichtigste Stimme gegen deren unkritische Anwendung auf Bachs Musik Ulrich Meyer zitiert wird, der zu den aktivsten Mitgliedern der Arbeitsgemeinschaft gehört. Im gleichen Artikel bekennt Kolneder „Der Verfasser gesteht, von protestantischer Theologie nichts zu verstehen“; das hindert ihn aber nicht, Artikel

über „Aufklärung“, „Orthodoxie“ und „Pietismus“ zu bringen, während es z. B. einen Artikel „Barock“ nicht gibt. Wie recht er mit seinem Geständnis hat, zeigt der horrende Satz: „Die in der protestantischen Umwelt Bachs herrschende Orthodoxie muß man wohl als Reaktion gegen den Pietismus verstehen . . .“ (S. 226). Wie will man Bach gerecht werden, wenn einem jede Vorstellung von dem geistigen Umfeld seines Lebens fehlt? Zu dem zitierten Satz paßt die Quintessenz des Artikels „Textdichter der Kantaten“: „Bachs Beurteilung von Texten dürfte gelautet haben ‚Zum Musikmachen gut genug‘“.

Niemand wird in Abrede stellen, daß Kolneders Bach-Lexikon auch hilfreiche Artikel enthält. Der Grundtendenz nach ist dieses jedoch eine unerfreuliche Vermehrung der Bach-Literatur unserer Tage.

(Juli 1984) Walter Blankenburg (†)

HANS-GÜNTER OTTENBERG Carl Philipp Emanuel Bach. Leipzig Verlag Philipp Reclam jun. 1982. 408 S., 91 Abb., 96 Notenbeisp. (Reclams Universal-Bibliothek. Band 923.)

Die Forschung der letzten zwei Generationen hat zwar eine Vielzahl von Einzeluntersuchungen über Carl Philipp Emanuel Bachs Schaffen und seine Musiktheorie vorgelegt, niemand fand jedoch den Mut zu einer Gesamtschau. Seit der kleinen Monografie von A. E. Cherbuliez (1940), der die wenig geglückte von O. Vrieslander (1923) und die bereits historisch gewordene von C. H. Bitter (1868) vorangehen, ist deshalb Hans-Günter Ottenbergs Biografie seit dem letzten Weltkrieg der erste Versuch, Leben und Werk dieses berühmtesten aller Bachschen Söhne darzustellen. Im Rahmen von *Reclams Biografien* erschienen, wendet sie sich an einen größeren Leserkreis, will also kein „Fachbuch“ im engeren Sinne sein, ohne indessen Wissenschaftlichkeit zu verleugnen. Bücher dieser Art müssen lesbar, flüssig geschrieben und anschaulich sein. Diese Voraussetzungen erfüllt die Monografie in jeder Hinsicht.

Ottenberg gliedert den Stoff in vier große Kapitel. Die ersten drei sind Leben, Werk und Umwelt (Jugendjahre – Berlin – Hamburg) gewidmet, das letzte der Klassikerrezeption, dem Bach-Nachlaß und der Geschichte der Emanuel Bach-Forschung. Hamburg als Endstation von

Bachs Weg wurde dank reichlich vorhandener Quellen, Berichte und Briefe auf über 100 Seiten besonders ausführlich behandelt. Mit der Darstellung der einzelnen Lebensabschnitte wird das Schaffen verbunden; jeweils einzelne typische Werke werden analysiert und kommentiert. Zahlreiche Notenbeispiele unterschiedlicher Länge, im Extrem sogar die vollständige Wiedergabe der *c-moll-Fantasie* zum „Versuch“, setzen das Gesagte anschaulich ins Bild, wie überhaupt die Illustration mit Stadtansichten, Porträts, Titelseiten und Notenfaksimiles als geradezu verschwenderisch bezeichnet werden darf. Ein Jammer, daß dieser große buchtechnische Aufwand mit einem so miserablen Papier vorlieb nehmen muß, das an die Notzeiten nach dem letzten Kriege erinnert.

An den Anfang stellt Ottenberg das „Plädoyer für ein Originalgenie“, dessen Gedanken gleich einem Cantus firmus das ganze Buch durchziehen. In der Tat verdient Bach diesen von vielen Schriftstellern der Zeit paraphrasierten Titel. Warum aber wird dem bedeutendsten Denker dieses Jahrhunderts, Immanuel Kant, nicht mit seiner *Kritik der Urteilskraft* (II, § 46–53) das Wort erteilt? In den Analysen und Werkbetrachtungen, von denen die der Sinfonien besonders geglückt sind, operiert der Verfasser etwas allzu großzügig mit dem Begriff „Sturm und Drang“, obwohl dieser nur auf wenige Kompositionen, etwa auf das hier nur am Rande erwähnte *Klavierkonzert d-moll* (Wq 23), die posthum veröffentlichte *Sonate g-moll* (Wq 65) und einige *Fantasien* zutrifft. Er bleibt uns auch den konkreten Nachweis schuldig, inwieweit das kompositorische Vorbild des Vaters in Trios, Klavierkonzerten, Sonaten und Fantasien nachwirkt. Die wichtige Rolle Emanuels als Vermittler zwischen J. S. Bach und J. Haydn, z. B. hinsichtlich der „Einheitsgestaltung“ (S. 257), wird leider ebenfalls nicht erörtert.

Das konzertante Schaffen erfährt eine etwas stiefmütterliche Würdigung. Fragen, warum Bach, entgegen dem Trend seiner Zeit, in den 40er Jahren so viele Mollkonzerte schrieb, finden keine Erwähnung. Die Interpretation des *Cembalokonzertes E-dur* (Wq 14) als „Sonatenkonzert“ fordert Widerspruch heraus (S. 69). Nach Meinung des Rezensenten handelt es sich um ein typisches Ritornellkonzert mit einhelliger Affektgestaltung in Anlehnung an das väterliche Schaffen. Die Tatsache, daß Bach in seinen beiden

Orgelkonzerten „die klangliche Transparenz des Cembalos“ anstrebt (S. 124), läßt eine Orientierung an Händel vermuten. Und ob man schließlich Bach unterstellen darf, er habe in Berlin als aufgeklärter Zeitgenosse „in bewußter Konfrontation zur feudalabsolutistischen Ideologie“ geschaffen (S. 88), bleibe dahingestellt.

Ein umfangreicher Anmerkungsapparat und diverse Verzeichnisse, von denen die Diskographie wegen ihrer Kurzlebigkeit entbehrlich erscheint, erhöhen den wissenschaftlichen Wert des Buches. Das Literaturverzeichnis „in Auswahl“ stellt zwar dem Autoren eine Art Freibrief aus, der jedoch nicht dazu führen sollte, einschlägige, in der DDR und in der Bundesrepublik Deutschland erschienene Arbeiten auszuschließen. Unter anderen vermißt der Unterzeichnete seine Dissertation *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit* (Leipzig 1954) mit einem Kapitel über die frühen Klaviersonaten Bachs, den Aufsatz *Klavierkonzert und Affektgestaltung* (DJbMw für 1971), in dem Bachs *Cembalokonzert d-moll* (Wq 23) ausführlich interpretiert wird, ferner seine Studie *Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1753 bis 1763* (*Die Musikforschung* X/1957) mit vielen Hinweisen auf Bachs Dynamik, die im Vergleich zu manchen Zeitgenossen seinen Anteil an dieser Bewegung stark relativieren. Im Verzeichnis wie bei der Behandlung einzelner Werke ließen sich auf diese Weise manche Lücken schließen.

(August 1984) Lothar Hoffmann-Erbrecht

DAVID SCHULENBERG *The Instrumental Music of Carl Philipp Emanuel Bach*. Ann Arbor: UMI Research Press (1984). VIII, 192 S. Notenbeisp. (*Studies in Musicology*. No. 77.)

Der Zeitraum zwischen Barock und Klassik und dessen überzeugende Darstellung in der Musikgeschichtsschreibung erweist sich immer noch als schwierig; für das Werk Carl Philipp Emanuel Bachs trifft diese allgemeine Feststellung in besonderem Maße zu. David Schulenberg's Beitrag bezieht sich auf das umfangreiche Instrumentalwerk des zweiten Bach-Sohnes, ohne dieses zeitlich, gattungsspezifisch oder in anderer Weise einzugrenzen. Nach einem einleitenden Kapitel und zwei allgemeinen, die sich mit musiktheoretischen Fragen und dem literarischen Hintergrund auseinandersetzen, werden in drei

weiteren Kapiteln Fragen der Stimmbehandlung oder -führung, des musikalischen Materials, des Rhythmus', der Phrasierung, der Artikulation und der Form abgehandelt, ehe dann im siebten Kapitel das *Rondo* in C-dur (Wq Nr. 59,2) und die *C-dur-Fantasie* (Wq Nr. 59,6) ausführlicher analysiert und bewertet werden.

Wenn man den Umfang des Instrumentalwerkes Carl Philipp Emanuel Bachs bedenkt und in Rechnung stellt, daß zahlreiche Einzelanalysen und Vergleiche mit anderen Komponisten zusätzlichen Raum beanspruchen und die Beigabe von Notenbeispielen erforderlich machen, stellt sich die grundsätzliche Frage, ob eine weiterreichende thematische Eingrenzung nicht sinnvoller und der Lösung der gestellten Frage dienlicher gewesen wäre. Daneben entstehen selbstverständlich Schwierigkeiten inhaltlicher und systematischer Art, wenn eine so rückwärtsorientierte Gattung wie die Triosonate mit Gattungen wie Fantasie, Sonate oder Symphonie im Zusammenhang abgehandelt wird.

Auffällig ist auch die Unausgeglichenheit der Literatur, die herangezogen wurde. Daß die Schriften Heinrich Schenkers in der amerikanischen Musikwissenschaft weite Verbreitung gefunden haben und deshalb häufig zitiert werden, überrascht nicht so sehr wie vielmehr der Umstand, daß Wilhelm Fischer mit seiner für diesen Zeitraum und für dieses Thema zweifellos zentralen Arbeit *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils* unbekannt zu sein scheint; ähnliches gilt für die einschlägigen Aufsätze Hans Heinrich Eggebrechts zum Problem des musikalischen Ausdrucks in der Musik des 18. Jahrhunderts (*Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang* oder auch *Über Bachs geschichtlichen Ort*), aber auch für zeitgenössische Theoretiker wie Christoph Nichelmann, der nur einmal nebenbei und summarisch (S. 17) erwähnt wird, obwohl Schulenberg das Herauskomponieren der Melodie aus dem Baß thematisiert oder für Joseph Riepel, der nur im Zusammenhang mit der Konzertform kurz angeführt wird, obwohl das Verfahren des Variierens als Kompositionsprinzip ebenfalls breiten Raum einnimmt.

Als weiterer Schwachpunkt der Arbeit erweist sich des Autors offensichtlich mangelhafte Kenntnis der deutschen Sprache. Ein Thema, das sich der deutschen Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts annimmt (die Überschrift zum dritten Kapitel lautet: „The Theoretical and Literary

Background: Eighteenth-Century Writing on Music in Germany“) wird ohne ausreichende deutsche Sprachkenntnis wohl nicht zu erarbeiten sein. Kurzzitate aus den Quellen ohne korrekte Anpassung in Kasus, Numerus oder Geschlecht (S. 19: „redende Prinzip“, S. 18 und 24: „verblühte Ausdrücken“ etc.) legen diese Vermutung ebenso nahe, wie der Eindruck, daß ein Teil der Theoretiker wohl nur über Sekundärquellen bekannt sein dürfte (Nichelmann, Riepel) und die unerträgliche Häufung von Druckfehlern in den deutschsprachigen Titeln der beigefügten Bibliographie (insbesondere S. 182, 183, 185 und 186). Eine gewisse Flüchtigkeit bei der wissenschaftlichen Arbeit scheint dem Vorschub zu leisten, so etwa wenn Johann Abraham Birnbaum zum Professor „befördert“ wird – er war nur Magister – (Fußnote 3–5) oder wenn der Name Printzen dafür sorgt, daß die entsprechende Persönlichkeit (Friedrich Wilhelm von Printzen) als Prinz ausgegeben wird (Fußnote 2–7).

Was am Ende bleibt ist eine Arbeit, die anhand von überwiegend an der Harmonik orientierter Einzelanalysen teilweise interessante Ergebnisse zutage fördert. Daneben unterlaufen aber zu viele Unkorrektheiten und schiefe Zuordnungen, so etwa wenn Türk in einem Atemzug mit Marpurg und Kirnberger genannt wird (S. 9) oder wenn Scheibes „mittlere Schreibar“ mit „galant“ gleichgesetzt wird (S. 9) oder wenn Lothar Hoffmann-Erbrecht unterstellt wird, er begreife den „Sturm und Drang“ als quasi-politischen Begriff (S. 11).

(Januar 1985) Günther Wagner

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

Christoph Peter behandelt in seinem umfangreichen Buch die Sprache der Musik in Mozarts Zauberflöte mit einer kaum überbietbaren Akribie. Er legt das Schwergewicht auf die Darstellung der „musikalischen Grundelemente“, darin der anthroposophischen Lehre Rudolf Steiners folgend, dessen Anhänger er war. Ausgehend von Goethes Entwurf einer Tonlehre, zugleich anknüpfend an den mittelalterlichen Begriff der „musica humana“ sieht dieser im gesamten

menschlichen Organismus das Wirken musikalischer Gesetze, das wiederum den Menschen befähigt, diese Gesetze in der Musik außerhalb seiner selbst zu erkennen. Der Verfasser weist zunächst phänomenologisch bei der Behandlung der Grundelemente, sodann dramaturgisch beim „Durchgang durch die Oper“ diese von Mozart in höchster Vollkommenheit erreichte Identität von Mensch und Musik Motiv für Motiv, ja, Intervall für Intervall und fast Ton für Ton nach, wobei sich immer wieder der Mensch schlechthin als Hauptgestalt der Zauberflöte herauskristallisiert. Und dieser erweist sich im Laufe der Darstellung „mit seinem Widerspruch“ dann auch letztlich als Bindeglied zwischen dem Märchen und dem Mysterienspiel, die in der Literatur so viel umkämpften Gegensätze innerhalb der Zauberflöte, die auf diese Weise als selbstverständliche Einheit erscheinen.

Obwohl die anthroposophische Ideenwelt des Buches gleichsam allgegenwärtig ist, kommt die solide Praxis musikalischer Analyse darüber nicht zu kurz, allerdings stets in Verbindung mit Deutungen, die den Nicht-Eingeweihten mitunter an das Goethe-Wort denken lassen: „Im Auslegen seid frisch und munter! Legt ihr's nicht aus, so legt was unter.“ Doch letztlich ist es das Ziel des kenntnisreichen, mit deutlich spürbarer Hingabe geschriebenen Buches, den unverwechselbaren Stil der Zauberflöte, den „Zauberflöten-Ton“, wie er in der Mozart-Forschung verschiedentlich genannt worden ist, auf anthroposophische Weise zu erfassen. Darüber läßt sich grundsätzlich nicht streiten. Es beweist aber einmal mehr, daß ein wahrhaft großes Werk Interpretationen der verschiedensten Art zugänglich ist, sofern sie von Menschen mit der nötigen Fachkenntnis vorgenommen werden, die sich der Größe ihrer Aufgabe voll Ehrfurcht bewußt sind. Beides ist – und zwar durchaus nicht zum ersten Mal in der Mozart-Literatur – hier der Fall, ja, es ist dem Verfasser gelungen, beides mit bewunderungswürdiger Konsequenz miteinander zu verschmelzen. Für diejenigen, die sich zur Lehre Rudolf Steiners bekennen, muß das Buch eine Offenbarung sein, für die anderen bedeutet es einen trotz seiner Einseitigkeit wertvollen Beitrag zur Literatur über die Zauberflöte, einen weiteren, eigenwilligen Versuch, das im Grunde Unerklärbare von Wesen und Wirkung dieses Werkes zu erhellen.

(Dezember 1984) Anna Amalie Abert

RUDOLF HAGEMANN: *Henry Litolff. Herne: Selbstverlag, 2. Ausg. 1981. 173 S.*

„Nachdem der erste liebhaberische Versuch vergriffen war und viel Neues gefunden wurde . . .“ gibt der Verfasser, so begründet, eine zweite Ausgabe seiner Schrift über den Pianisten, Komponisten und Verleger Litolff (1818–1891) heraus. Es ist auch in der Neufassung eine echte Liebhaber-Leistung, maschinenschriftlich vielfältigt, mit fotokopierten und meist bis an die Grenze der Lesbarkeit verkleinerten Text-, Noten- und Bild-Dokumenten. Der Verf. hat fleißig kompiliert, Nachschlagewerke befragt, die verstreute Literatur nach Möglichkeit herangezogen und dem Nachleben der Musik Litolffs durch Recherchen bei Schallplatten-Firmen, Theatern usw. nachgespürt. Er geht auch bei seinen Exkursen auf Suche nach entlegenerem Material, das meist unverbunden neben Allbekanntem steht. Eine Materialsammlung ist so entstanden, von der aus sichtende und wertende Studien ausgehen können. Da in der vorliegenden Studie selbst kaum Ansätze dafür enthalten sind, sei sie hiermit eher angezeigt als rezensiert.

(Juli 1984) Bernhard Hansen

CHRISTIAN BERGER: *Phantastik als Konstruktion. Hector Berlioz' „Symphonie fantastique“*. Kassel usw. Bärenreiter 1983. 202 S., Notenbeisp. (Kielser Schriften zur Musikwissenschaft. Band 27.)

JULIAN RUSHTON: *The musical language of Berlioz*. Cambridge usw.: Cambridge University Press 1983. 303 S., Notenbeisp. (Cambridge Studies in Music.)

„Der Verfasser“, schrieb Hector Berlioz später über seine *Symphonie fantastique*, „schmeichelt sich mit der Hoffnung, daß die Symphonie an und für sich, und abgesehen von aller dramatischen Absicht, ein musikalisches Interesse darbieten kann“. Christian Bergers Monographie über dieses Meisterwerk – eine Kieler Dissertation von 1982 – versucht eine Antwort darauf zu geben, warum die *Symphonie fantastique* über eineinhalb Jahrhunderte hinweg eine ungebrochene Anziehungskraft ausüben konnte – die eben doch dem „musikalischen Interesse“ sich verdankt, nicht dem Programm, dessen einstige Sensation längst zur belanglosen Anekdote vergilbt ist. Berger arbeitet Satzstrukturen heraus im

Zusammenhang mit dem Programm – daß dabei enge Berührungen mit älteren Arbeiten anderer Forscher entstehen, namentlich Rudolf Bockholdts, war unvermeidlich – und richtet sein Augenmerk auf die Frage nach dem Zusammenhang der ganzen Symphonie, der nach wie vor stringent wirkt, obschon, wie immer wieder hervorgehoben wurde, die außerordentliche Heterogenität einer Einheit eigentlich entgegenstehen müßte.

Bergers Einsichten, gewonnen in geglückter Mischung von Detailanalyse und Zusammenschau, sind mit wenigen Sätzen unmöglich zu rekapitulieren; seiner Hypothese der schrittweisen Auseinanderfaltung der einzelnen musikalischen Faktoren innerhalb einer grundsätzlichen dialektischen Spannung zwischen „Thematik“ und „Entwicklung“ kann man einerseits – da sie schlüssige Interpretationen, etwa des Finalsatzes, liefert – zustimmen, andererseits erregen nicht wenige interpretatorische Spitzfindigkeiten, teilweise auch offene Ungereimtheiten und Gewalttatsamkeiten (Bergers Deutung der formalen Struktur des ersten Satzes etwa erscheint mir offen verfehlt) durchaus Unbehagen. Immerhin bietet die Arbeit einen interessanten Ansatz zum Verständnis eines Kompositionsverfahrens, das in seinem raffinierten Kalkül und seiner ironischen Ambivalenz, seinem Insistieren auf dramatischer Konfiguration und poetisch-musikalischem Ausdruck etwas Neues und auf lange Sicht hin Einmaliges im 19. Jahrhundert darstellt.

Anders ist der Ansatz des englischen Berlioz-Forschers Julian Rushton. Sein Buch ist weder eine Einführung in Berlioz' Werk, noch steht die Interpretation einzelner Werke im Mittelpunkt. Im Prinzip ähnlich Brian Primers Studie *The Berlioz Style* von 1973, untersucht Rushton die einzelnen Elemente von Berlioz' musikalischer Sprache, um dem Verhältnis von Normalfall und Ausnahme, von Zeitstil und individuellem Merkmal nachzuspüren, dem also, was die unverwechselbare Handschrift, den „Stil“ dieses Komponisten ausmacht. Rushton beschreibt nicht nur die Phänomene, er gibt so detaillierte Analysen, daß die Erkenntnisse sehr konkret werden; er verfährt sehr anschaulich, vergleicht, komponiert Stellen um. Berlioz' Abweichung von „normaler“ harmonischer Anlage etwa wird in Rushtons Analyse der *Chanson des Brigands* (aus *Lélio*) deutlich, die das Prinzip der harmonischen „Schocks“ in diesem Stück hervorhebt; meister-

haft ist die Analyse der Instrumentation Berlioz', eine Demonstration der polychromen Schichtungen in einer Musik, die nicht „orchestriert“ ist, sondern für Orchester geschrieben.

Rushton ist ein außerordentlicher Kenner der Materie, und er diskutiert gründlich auch die bisherige Berlioz-Literatur. Sein Buch ist schwierig und anspruchsvoll, und es in allen Details nachzuvollziehen fällt auch dem schwer, der mit Berlioz' Musik vertraut ist. Man wird dieses Studienbuch immer wieder zur vertiefenden Lektüre heranziehen.

(Januar 1985)

Wolfgang Dömling

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

Das Zeitalter musikhistorischer Biographistik, von dem Guido Adler vor hundert Jahren argwöhnte (*VfMw*, 1885, S.10), sie gebärde sich als „Musikwissenschaft kat exochen“, ist längst zu Ende, die Sache selbst hat sich freilich nicht erübrigt. Was der Dissertationstitel verschweigt, nämlich auch den Lebensweg des Komponistenvirtuosen aufzuarbeiten, wird im Vorwort (S. IX) als eine Zielsetzung der Abhandlung nachdrücklich formuliert. Quantitativ betrachtet ist der erste Teil der Arbeit („Leben und Wirkungsgeschichte“) der umfassendste. Dies ist verständlich, mangelte es doch bislang an einer Monographie zu diesem in seiner Zeit berühmten Klaviermeister. Einschlägige Lexikonartikel sind von Irrtümern durchsetzt, die bislang bekannt gewesene Biographie durch Widersprüche und Anekdotisches verunklärt. Grundsätzliches hatte demnach diese Arbeit zu leisten, und sie wird diesem Anspruch gerecht. Dabei versucht der Autor nicht, Kalkbrenners Kleinmeisterpersönlichkeit historisch aufzuwerten, sondern versteht sie exemplarisch für eine Typologie „des sich zu seiner Zeit emanzipierenden Instrumental-Virtuosentums“ (S. IXf.). Zwar scheinen manche „Histörchen“ und einige im Bereich des Anekdotischen anzusiedelnde Passagen (S. 67, 76) ebenso wie eine Zitatwiederholung (S. 87 und S. 159) entbehrlich, doch vermag dies den positiven Eindruck, den die gründlich aufgearbeitete und

flüssig geschriebene Lebensbeschreibung hervorruft, nicht zu trüben. Kalkbrenners Biographie erwächst weitgehend aus dem Beziehungsgeflecht zu seinen Zeitgenossen: Weniger das Individuum als vielmehr das musikgeschichtliche soziale erstet vor den Augen des Lesers.

Werkanalysen bietet der zweite Teil. Kalkbrenners kompositorischen Präferenzen folgend, nimmt die Betrachtung der Klaviermusik den größten Raum ein. Exemplarisch für das virtuose Klavierkonzert wird Opus 61 in den Mittelpunkt der Analyse gestellt, wobei unter anderem der Einfluß Kalkbrenners auf Chopins *e*-moll-Konzert herausgearbeitet wird. In diesem Zusammenhang zeigt sich wieder einmal, daß ein Kleinmeister eine überraschende wirkungsgeschichtliche „Größe“ darstellen kann, sei es, daß er Schaffensimpulse in Großmeistern anzuregen vermochte (vgl. Kalkbrenner und Chopin, S. 69ff.), sei es, daß er deren produktiven Widerspruch herausforderte (vgl. Schumanns Kalkbrennerrezeption, S. 80ff.). Solistische Klavier- und Kammermusik erfährt bei Nautsch eine vergleichsweise knappe kritische Würdigung, doch entspricht dies dem geringeren Gewicht, das zumindest der zweite genannte Bereich in Kalkbrenners Gesamtschaffen einnimmt.

Den dritten Teil bildet das Werkverzeichnis. Es hat mit den verwirrenden musikpublizistischen Verhältnissen, die das 19. Jahrhundert kennzeichnen, zu kämpfen. Uneinheitliche Werktitel und Opuszählungen, mehrfach verlegte Opera bei verschiedenen Verlagen und in Sammelpublikationen verborgene Einzelbeiträge sind Hindernisse, die es im Werkverzeichnis zu bewältigen galt. Nautsch bleibt auf gesichertem Boden. Aufgelistet werden nur Werke, die in Bibliotheken nachgewiesen sind. Entsprechende Standortangaben werden sich für die zukünftige Forschung als arbeitersparende bibliographische Hilfe erweisen. Immerhin gelingt es, 190 Opusnummern fast lückenlos aufzuschlüsseln und ein gutes Dutzend Doppelzuweisungen zu gleichen Werknummern aufzulösen. Fünfzehn Werke ohne Opuszählung und sieben zweifelhafte Zuschreibungen ergänzen das Verzeichnis, das in einer systematisch-statistischen Auflistung der Werke nach Gattungsgruppen einen abschließenden Überblick gewährt. Eine fünfzig Einträge umfassende Briefe-Liste, teilweise mit inhaltlichen Angaben zu den Briefen sowie Standortnachweisen, beschließt die Arbeit, die nicht nur

hinsichtlich Friedrich Kalkbrenner, sondern auch zur Sozialgeschichte des Virtuosenwesens Aufschlüsse gibt.
(Dezember 1984) Bernhard R. Appel

JOHANNES BRAHMS. Leben und Werk.
Hrsg. von Christiane JACOBSEN. Wiesbaden.
Breitkopf & Härtel (1983). 200 S., zahlreiche
Abb., Notenbeisp.

Der Sammelband ist in mehrfacher Hinsicht durch seinen unmittelbaren Zusammenhang mit den Textheften geprägt, die den Kassetten der Brahms-Edition der Deutschen Grammophon beiliegen. Das Vorwort der Herausgeberin indes verschweigt diese – schon vom Format her offenkundige – Beziehung und sucht den Eindruck zu erwecken, als handele es sich um eine völlig eigenständige Publikation (die Bildlegenden sind doch nicht nur „im Hinblick auf eine geplante englische und französische Ausgabe des Buches dreisprachig angelegt“, sondern auch weil die Begleithefte der Schallplattenkassetten dreisprachig waren); nichts gegen die mehrfache Verwertung von Text- und Bildmaterial – aber bitte mit offenen Karten.

Die Verbindung mit einer lukrativen Unternehmung der Schallplattenbranche brachte für die Aufmachung beträchtliche Vorteile, möglich wurde so eine erlesene Präsentation im Druckbild, vor allem aber die Wiedergabe von Bildmaterial, die an inhaltlichem Reichtum und an Niveau der Reproduktion ihresgleichen sucht (angesichts solcher Qualität nimmt man das unhandliche Format gern in Kauf). Der positive Eindruck wird durch die Bildlegenden abgerundet, deren sorgfältige Redaktion auffällig ist.

Der Textteil enthält zwanzig Aufsätze von insgesamt fünfzehn Autoren und gliedert sich in zwei Abteilungen annähernd gleichen Umfangs, die dem Leben bzw. dem Werk gewidmet sind. Deutlich wird hier, daß die inhaltliche Konzeption einen Kompromiß darstellt, der einerseits der Schallplattenedition, die nach Gattungen gegliedert ist, andererseits dem zweiteiligen Buch gerecht werden will. In den Textheften ließen die Beiträge zum Leben zuweilen keinen plausiblen Konnex zum Gegenstand der jeweiligen Kassetten erkennen, in dem Buch, wo die biographische Abteilung geschlossen wirkt, wirft in der Abteilung zum Werk die Gliederung nach Gattungen

und insbesondere die Nivellierung der Rangunterschiede, die den Gattungen im Oeuvre von Brahms zukommt, Probleme auf. So können die gattungsüberspannenden Elemente, die – beispielsweise zwischen Symphonik, Kammermusik und Instrumentalkonzerten – ein wesentliches Moment des Brahms'schen Komponierens ausmachen, nicht angemessen zur Darstellung kommen; und es stellt ein Mißverhältnis dar, wenn z. B. von den Orgelwerken auf etwa dem gleichen Raum gesprochen wird wie von der Kammermusik bis op. 60.

Unter den sieben Aufsätzen zum „Leben“, in die sich Tibor Kneif, Peter Petersen, Hans J. Fröhlich, Imogen Fellinger, Constantin Floros und Volker Scherliess teilen, verdienen besonders die Beiträge des ersteren (*Brahms – ein bürgerlicher Künstler* sowie *Konzertreisen und Sommeraufenthalte*) hervorgehoben zu werden; Kneif hat es – sprachlich überaus gewandt – verstanden, auf kurzem Raum nicht nur die Einordnung des Komponisten in sein soziales Umfeld angemessen zu skizzieren, sondern auch die Problematik solcher Einordnung darzustellen. Weniger gelungen dagegen scheint der Essay von Fröhlich, *Freunde und Bekannte*, in dem eher das „starke psychologische Einfühlungsvermögen“, das dem Verfasser im Vorwort bescheinigt wird, als die – notwendigerweise lückenhafte – Information in den Vordergrund tritt. Fragwürdig endlich ist der Versuch von Floros (*Kunstanschauung und Stil*), Brahms' Ästhetik mit der Schumanns ineins zu setzen.

Die dreizehn Aufsätze zum Werk stammen von Stefan Kunze, Robert Pascall, Constantin Floros, Norbert Christen, Ludwig Finscher, George S. Bozarth, Siegfried Kross, Virginia Hancock, Peter Petersen, Hartmut Fladt und Klaus Hinrich Stahmer. Hier ist aufschlußreich, in welcher Weise die Verfasser den – in Relation zur Zahl der Kompositionen und zum Gewicht der Gattung – weiten oder engen Raum zu nutzen verstehen. Über die Symphonien (Kunze, Pascall), die Klavierwerke (Floros), die Konzerte (Christen), die großen Chorwerke (Petersen) und die Kammermusik (Fladt, Stahmer) erfährt man wenig Neues. Bei den Orgelwerken dagegen weiß Pascall eingehende analytische Beobachtungen mitzuteilen, Bozarth bietet interessante Einblicke in das Skizzenmaterial zu den Liedern. Wie aus der Not des begrenzten Umfangs eine Tugend zu machen ist, zeigen die Beiträge über

die Lieder (Finscher) und die kleineren Chorwerke (Kross); kann Kross zum Vorteil des Lesers aus dem reichen Fundus seiner langjährigen Beschäftigung mit dem Gegenstand schöpfen, so gelingt es Finscher – zumal bei *Lieder für eine Singstimme und Klavier* – in bemerkenswerter Weise, die Aspekte der Gattung und des Einzelwerks in angemessener Ausgewogenheit zur Darstellung zu bringen.

Der überlegten Redaktion von Christiane Jacobsen ist es wohl zu verdanken, daß sich in den Beiträgen so vieler und unterschiedlich ausgerichteter Autoren kaum faktische Widersprüche ergeben und inhaltliche Überschneidungen in vertretbaren Grenzen bleiben. Das Buch, das durch ein Verzeichnis biographischer Daten, ein Namens- und Ortsregister (hier wäre „BWV 540“ besser als *Toccatà und Fuge* aufgeführt worden und die „2 Streichquartette“ Schönbergs hätten als op. 7 und 10 aufgeschlüsselt werden müssen) und eine Liste der Abbildungen abgerundet wird, stellt trotz einiger Einschränkungen einen zuverlässigen und wertvollen Beitrag zum Brahms-Zentenarium dar.
(Februar 1985) Christian Martin Schmidt

ZOLTÁN KODÁLY: Wege zur Musik – Ausgewählte Schriften und Reden, hrsg. von Ferenc BÓNIS. Aus dem Ungarischen. Géza ENGL. Deutsche Bearbeitung Rudolf KLEIN und Ferenc BÓNIS. Budapest. Corvina Kiadó 1983. 308 S.

Zoltán Kodály ist ähnlich wie sein nur eindrei-viertel Jahre älterer Landsmann Béla Bartók nicht allein als Komponist, sondern auch als Musikethnologe und als Musikpädagoge in bedeutsamer Weise hervorgetreten. Ebenso wie Bartók so hat sich auch Kodály durch eine beachtliche Anzahl von musikethnologischen Veröffentlichungen ausgezeichnet, in deren Mittelpunkt die ungarische Volksmusik und ihre wissenschaftliche Erforschung stehen. Daneben hat Kodály eine Reihe von musikpädagogischen Publikationen herausgebracht, die in seinem Heimatlande und darüber hinaus zur Verbreitung und weitgehend auch zur Verwirklichung seiner grundlegenden und wegweisenden musikpolitischen Ideen und Reformpläne beigetragen haben. Ferenc Bónis, einstmals Schüler und gegenwärtig einer der besten Kenner des Lebenswer-

kes Kodálys, hat in seinem Buch eine repräsentative Auswahl der Schriften und Reden dieser Musikerpersönlichkeit vorgelegt.

In der Einleitung zu seinem Buch stellt Bónis seinen Lehrer, der 1906 mit einer Dissertation über den Strophenbau im ungarischen Volkslied den Dokortitel erwarb und der als Komponist 1923 durch sein Werk für Chor und Orchester *Psalmus Hungaricus* sowie 1927 durch sein Singspiel *Háry János* weltbekannt wurde, als eine Musikerpersönlichkeit von umfassender Allgemeinbildung und von ausgeprägtem Nationalbewußtsein vor. In die Hauptgedanken der nachfolgenden Dokumentation einführend, legt Bónis die Ursachen und Gründe dar, die Kodály zur Ablehnung der vielerlei Fremdeinflüssen unterworfenen ungarischen Musik seiner Zeit veranlaßt und die ihn zur Überzeugung von der Notwendigkeit einer wesensmäßigen Erneuerung der Musik seines Heimatlandes gebracht haben, ferner ist von den Zielen und Wegen solcher Erneuerung die Rede, wie sie sich Kodály vorgestellt hat.

Die Dokumentation gliedert sich in vier Hauptabschnitte, deren Themen wie folgt lauten: „Musik ist Allgemeingut“, „Ungarische Volksmusik – Ungarische Kunstmusik“, „Von Vorgängern und Zeitgenossen“ und „Geständnis – Zoltán Kodály über Zoltán Kodály“. Der erste Hauptabschnitt enthält Aufsätze und Vorträge, in denen hauptsächlich musikpädagogische Gegenstände, die für das Reformkonzept des Autors kennzeichnend sind, zur Sprache kommen. Erwähnt zu werden verdienen hier vor allem die Beiträge *Der Weg des ungarischen Chorgesangs* (1935) und *Die nationale Bedeutung des Arbeiterchorgesangs* (1947), ferner *Musik im Kindergarten* (1941), ein Vortrag, in dem sich der Autor für eine planvolle musikalische Unterweisung im frühen Kindesalter ausspricht, und *Wer ist ein guter Musiker?* (1953), eine Festrede, in der Kodály auf die Bedeutung der *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* von Robert Schumann für den Werdegang des Musikers hinweist. Des weiteren gehören zu diesem Themenkomplex die Vor- und Nachworte zu den Unterrichtswerken *Bicinia Hungarica* (1937), *Laßt uns richtig singen* (1941), *333 Leseübungen* (1943) und *Pentatonische Musik* (1945) sowie das von Kodály verfaßte Vorwort zu der Schrift *Methodik des Musik-Lesens und -Schreibens* von Erzsébet Szönyi (1954).

Der zweite Hauptabschnitt umfaßt Aufsätze und Vorträge, in denen vornehmlich musikethnologische Gegenstände behandelt werden und denen zur Veranschaulichung des im Text Gesagten zahlreiche Notenbeispiele beigelegt sind. Genannt zu werden verdienen hier namentlich die Beiträge *Pentatonik in der ungarischen Volksmusik* (1917) und *Ungarische Volksmusik* (1943), dazu *Was ist das Ungarische in der Musik?* (1939), ein Aufsatz, in dem der Autor spezifisch ungarische Idiome in Melodik und Rhythmik nachweist, und *Volksmusik und Kunstmusik* (1941), ein Vortrag, in dem sich Kodály über Affinitäten und Kontraste zwischen beiden Musikbereichen äußert. Darüber hinaus zählen zu diesem Themenkomplex die Vorworte zu den fünf Bänden der von Béla Bartók und Zoltán Kodály begründeten und von dem Letztgenannten herausgegebenen Veröffentlichungsreihe *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* (1951–1965).

Im dritten Hauptabschnitt finden sich vorzugsweise Kurzbeiträge, unter ihnen Gedenkreden auf Joseph Haydn (1959), Wolfgang Amadeus Mozart (1956) und Ludwig van Beethoven (1952), ein Nachruf auf Claude Debussy (1918) sowie eine Eröffnungsrede zur II. Internationalen Musikwissenschaftlichen Konferenz in Budapest, betitelt *Liszt und Bartók* (1961). Als aufschlußreich für das Persönlichkeitsbild Bartóks, wie es sich seinem Mitstreiter Kodály dargestellt hat, erweisen sich die Aufsätze *Der Mensch Béla Bartók* (1946) und *Bartók als Volksmusikforscher* (1950).

Im vierten Hauptabschnitt begegnen neben dem Vorwort zu der von Bartók und Kodály gemeinsam herausgegebenen Sammlung *Ungarische Volkslieder* (1906) kurze Einführungen in eigene Kompositionen, so unter anderem in die Orchesterwerke *Marosszéker Tänze* und *Sommerabend* (beide 1930). Von miszellenartiger Kürze sind ebenfalls die sich anschließenden Hinweise auf den musikalischen Werdegang Kodálys, betitelt *Ein Selbstporträt* und *Skizzen zu einer Autobiographie* (beide 1965). Den Beschluß des Buches bildet ein Anhang, der zu den vier Hauptabschnitten sehr ausführliche bibliographische Nachweise enthält und der zu den Entstehungsanlässen der Aufsätze und Vorträge Kodálys wertvolle Aufschlüsse gibt.

Die Schriften und Reden Kodálys, wie sie hier in einer wohldurchdachten und wohlgeordneten Auswahl vorliegen, vermitteln einen Einblick in

das Wesen und Wirken einer Persönlichkeit, die, abgesehen vom Wissen und Können des produktiven und reproduktiven Musikers, über weitreichende und tiefgehende Kenntnisse sowohl im Bereich der abendländischen Kulturgeschichte im allgemeinen als auch im Bereich der abendländischen Musikgeschichte im besonderen verfügt hat. An den Aufsätzen und Vorträgen zeigt sich, wie Bónis mit Recht nachdrücklich betont, daß eine umfassende und erschöpfende Beurteilung und Bewertung der Persönlichkeit Kodálys nur auf der Grundlage des engen Zusammenhangs und Wechselbezugs möglich ist, der zwischen seiner Tätigkeit als Tonsetzer und seiner Wirksamkeit als Musikschriftsteller bestanden hat. In ähnlicher Weise wie Liszt in seinen musikpolitischen Ideen und Reformplänen so erblickt, wie hier deutlich wird, auch Kodály in der Musik ein wirksames Mittel zur geistigen und sittlichen Vervollkommnung der Menschen und der Völker und wird nicht müde, den volksbildenden und volkerzieherischen Charakter der Musik hervorzuheben. Mit dieser hohen Zielsetzung und Zweckbestimmung der Musik verbindet sich für den Musiker, ob er nun als Theoretiker oder Praktiker, als Wissenschaftler oder Künstler, als Musikschriftsteller oder Musikerzieher tätig ist, gleichermaßen die Aufgabe wie auch die Verpflichtung, nach einer optimalen Fachausbildung und nach einer ebensolchen Allgemeinbildung zu streben. Kodály ist, wie aus seinen Schriften und Reden hervorgeht, der Überzeugung gewesen und hat in dieser Überzeugung gelebt, daß der Musiker zur Volksbildung und Volkserziehung einen wesentlichen Beitrag zu leisten vermag und daß er zur Erfüllung dieser Aufgabe aus der Volksmusik als dem echten und wahren Kraftquell zu schöpfen sich stets bemühen soll.

Das von Bónis edierte Buch besitzt, was sowohl das Musikdenker Kodály als auch die Erneuerung des Musiklebens in Ungarn und darüber hinaus angeht, großen Dokumentationswert, dem Herausgeber gebührt für die vorbildliche Veröffentlichung über das Fach hinaus Dank und Anerkennung.

(August 1984)

Heinrich Hüschen

ERIC WALTER WHITE. *Stravinsky. Le compositeur et son œuvre. Traduit de l'anglais par Dennis COLLINS. Paris Flammarion 1983.*

Das monumentale Werk von White erschien erstmals 1966 in London, wurde dann in einer zweiten Edition von 1979 vervollständigt. Die hier vorliegende französische Übersetzung stellt die dritte Ausgabe dar, die in wesentlichen Punkten Verbesserungen aufweist. Mit Whites Einverständnis wurden von Louis Cyr verschiedene Irrtümer korrigiert (die wichtigsten Korrekturen werden mit den Initialen N.L.C. markiert), Théodore Strawinsky, der älteste Sohn des Komponisten, konnte einige Fragen klären, und die Anhänge mit einer Liste der von Strawinsky bespielten Tonträger und den über ihn gedrehten Filmen konnte vervollständigt werden. Viele französische Quellen, die bis jetzt vernachlässigt worden waren, wurden beigezogen. Überschneidungen zwischen dem biographischen und dem Werkteil wurden eliminiert. Die Sammlung der Artikel von Strawinskys Hand, die in der englischen Ausgabe unter dem Anhang A erscheinen, müßte noch komplettiert werden, ebenso die Briefwechsel, von denen demnächst Faber + Faber (London) eine Anthologie erscheinen lassen wird. Mit Paul Sachers Erwerbung des Strawinsky-Nachlasses dürfte Basel zu einem Zentrum der Forschung über diesen Komponisten werden, die noch weitere Fakten zu Leben und Werk von Strawinsky beibringen wird. Schon lange wäre aber eine historisch-kritische Gesamtausgabe seiner Werke wünschbar (September 1984) Theo Hirsbrunner

Igor Strawinsky, Schriften und Gespräche I (Erinnerungen – Musikalische Poetik). Mainz B. Schott Verlag 1983. 275 S.

Der Buchmarkt ist um ein neues Strawinsky-Buch bereichert, ein weiterer Beleg für die Behauptung des Musikwissenschaftlers Hans Mersmann, daß kein moderner Musiker sich einer solchen Geltung bei den „Gebildeten aller europäischen Länder“ erfreue, wie Strawinsky. Der vorliegende Band enthält zwei grundlegende Schriften die *Chroniques de ma vie* und die *Poétique musicale*, in den Übersetzungen von Richard Tüngel bzw. Heinrich Strobel. Ihnen sind eine Einleitung von Wolfgang Burde und ein chronologisches Werkverzeichnis beigegeben. Es

handelt sich um eine unveränderte Neuauflage der Schriften, die bereits 1957 in dem bei B. Schott/Atlantis erschienenen Buch *Igor Strawinsky – Leben und Werk von ihm selbst* zu lesen waren. Daß diese Tatsache mit keiner Silbe erwähnt wird, trübt die Freude an den wieder zugänglich gemachten Texten. Bemerkte man dann, daß es sich sogar um einen Reprint handelt und stellt man ferner in Rechnung, daß korrekte Übersetzungen dieser Texte längst fällig wären, so kann man diese Neuauflage nur als Zumutung ansehen.

Obwohl Burde in seiner Einleitung das wichtige Problem der Mitautorschaft anderer – z. B. das Verhältnis Roland-Manuel zu Strawinsky – anspricht, gleitet sein Text in eine belehrende Nacherzählung der *Musikalischen Poetik* ab, der die Prämisse zugrunde zu liegen scheint, daß Strawinskys Text einer verbesserten Neuformulierung bedarf; etwa nach dem Motto: „Was Strawinsky in sechs Vorlesungen sagte, kann ich euch auf zwölf Seiten sagen.“ Burdes Ausführungen sind übrigens, wie auch das Werkverzeichnis, seiner Strawinsky-Monographie entnommen, die 1982 in demselben Verlag erschien. Bei der Edition so grundlegender Schriften wie der Schriften Strawinskys – es handelt sich hierbei ja nicht um „Sekundärliteratur“ – muß man höchste Maßstäbe ansetzen, und Ehrlichkeit, Genauigkeit und Liebe zu den Texten sind tatsächlich Mindestanforderungen. Dieses Buch erfüllt noch nicht einmal diese. So bleibt also folgendes Fazit: Die Chance, eine neue, exakte, Maßstäbe setzende Edition der Schriften Strawinskys herauszubringen, ist vertan worden.

(August 1984) Annette Kreuziger-Herr

VOLKER SCHERLIESS. *Igor Strawinsky und seine Zeit. Laaber Laaber Verlag 1983. 368 S. Abb. Notenbeisp.*

Ein gründliches und gewissenhaftes, nicht immer leicht lesbares, stellenweise faszinierendes, auf jeden Fall nicht mehr zu umgehendes Buch, wo immer es darum gehen wird, den Grauzonen in der Musikgeschichte unseres Jahrhunderts zu Leibe zu rücken. Scherliess beginnt mit einer synchronoptischen Tabelle, Sinn und Unsinn solchen Verfahrens demonstrierend, indem neutrale Daten (wann Giuseppe Verdi gestorben und Boris Blacher geboren sind) mit wichtigen Le-

bensdaten und -zeugnissen Strawinskys vermergt werden; dazu gehören Dokumente wie ein Bericht über die Düsseldorfer Ausstellung *Entartete Kunst* von 1938, unter welchen Begriff man auch das Werk Strawinskys subsumierte.

Den Aspekt „Strawinsky als Ballettkomponist“ nimmt Scherliess dann zum Angelpunkt, um der spezifischen Kompositionsweise Strawinskys in ihrer scheinbaren Mechanizität und der Austauschbarkeit ihrer Elemente auf die Spur zu kommen, und er tut dies nie ohne Bedenken der damit verbundenen ästhetischen Grundsatzfragen, die die Musik wie das Ballett betreffen (in diesem Zusammenhang fällt auf S. 67 scharfsinnig der Name von Jacques-Dalcroze, an anderer Stelle dann, S. 247, des Architekten Le Corbusier). Er stellt sich die Frage, ob dieses „Montageprinzip“ (S. 160), nach dem er „nicht die Gestalt des Werkes pflanzenhaft wachsen läßt, sondern . . . seine Bauelemente versatzstückhaft oder . . . schablonenhaft aneinanderreicht und kombiniert“ (S. 174), etwas zu tun habe mit jener „Baukastentechnik“, die Grete Wehmeyer am Werk Saties (*Erik Satie*, Regensburg 1974, S. 34 und 46ff.) verfolgte (a. a. O., S. 137).

Dazu wäre zu sagen, daß jenes „Baukastenprinzip“, das der Unterzeichnete bereits 1965 in seiner Göttinger Dissertation (*Moderne sowjetische Musik bis 1930*) am futuristischen Frühwerk von Arthur Lourié untersucht und benannt hat, eben durchaus seine russischen Wurzeln hat, und der in St. Petersburg geborene und aufgewachsene Lourié, den Scherliess als „führenden Kopf des russischen Futurismus“ (S. 243) wahrnimmt und dessen Einfluß auf Strawinsky er in den zwanziger Jahren feststellt (S. 244), hatte damals in den zehner Jahren mit Ballettkompositionen noch nichts zu tun – das „Baukastenprinzip“ muß also älter und genre-unabhängig sein und entsprang wahrscheinlich der futuristischen Um- und Neuwertung aller ästhetischen Werte.

Zu diesem Thema „Strawinsky und der Futurismus“ liefert Scherliess' Buch neue Fakten und Aspekte (S. 236–254). Strawinsky war – auf Einladung Djalilevs – mit den Mailänder Futuristen persönlich in Berührung gekommen, und diese hätten ihn gern als einen der ihren in Anspruch genommen; er selbst hatte allerdings von den Futuristen die Meinung: „Sie waren nicht die Flugzeuge, die sie sein wollten, aber sie waren auf jeden Fall ein Rudel sehr netter, lärmiger Vespas“ (nach Robert Craft, a. a. O., S.

239). Allein jedoch die Bilder „Flugzeug“ und „Motorrad“ verraten, daß Strawinsky von den Gedankengängen der Futuristen genaueres wußte, als seine Äußerung scheinbar verrät – inwiefern ihre ästhetischen und musikalischen Prinzipien (der Name Busoni verdiente hier wohl mehr Gewicht) auf Strawinsky dann letztlich doch Einfluß ausübten, bleibt schließlich ununtersucht.

Ins Zentrum der ästhetischen Besonderheit der Kunst Strawinskys zielen Beobachtungen im Vergleich zur bildenden Kunst Picassos, die gewissermaßen als Symbol für die ästhetischen Umkehrungen der ganzen Bauhaus-Epoche stehen kann: „Ein Brustkorb sieht ohne Zweifel so aus wie ein geflochtener Weidenkorb. Ich gehe den Weg zurück vom Korb zum Brustkorb: von der Metapher zur Realität. Ich mache die Realität sichtbar, weil ich die Metapher gebrauche“ (S. 138).

In diesen Dimensionen sind bisherige musikwissenschaftliche Untersuchungen der Kunst Strawinskys noch nicht gerecht geworden; dies liegt u. a. an Ressentiments hinsichtlich ihrer „Unmenschlichkeit“, ihres „parasitären Charakters“, ihrer „Rückbildung der musikalischen Sprache“ oder ihrer „Aversion gegen die gesamte Syntax der Musik“, die ihr bis in seriöse Nachschlagewerke zumal von solchen Theoretikern angeheftet wurden, die in Strawinsky den Antipoden der alleinseligmachenden Schönberg-Schule erblickten. Scherliess nennt in diesen Zusammenhängen Äußerungen von Ernst Bloch, Theodor W. Adorno und Hanns Eisler und verschweigt vornehm, wie Strawinsky darüber hinaus in den Traktaten sozialistisch-realistischer Kunsttheorien der vierziger und fünfziger Jahre zum kosmopolitischen Gottseibeius verteufelt wurde, ähnlich wie in der Dichtung Franz Kafka. Mit solchen Geßlerhüten aufzuräumen, ist allein schon ein nützlicher Akt von Bewältigung einer ideologischen Vergangenheit.

Scherliess gründet seine Beobachtungen nicht auf Aversionen, sondern auf sorgfältige Analysen Strawinskyscher Werke und ihrer Entstehungsgeschichte, soweit sie sich in zugänglichen Materialien abzeichnet. Mit den entsprechenden Analysen im laufenden Text mutet er dem Leser einige Mühen zu; mit der ständigen Besinnung auf die Funktion dieser Musik nimmt er möglichen Vorwürfen eines „L'art pour l'art“ den Wind aus den Segeln; freilich hat und praktiziert

er seine eigene Vorstellung von Artistik, nach Nietzsche: „ein ungeheuer ernster Begriff und ein zentraler . . . der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden . . . , der Versuch, gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen: die Transzendenz der schöpferischen Lust“ (S. 274). (November 1984) Detlef Gojowy

LEONARD BERNSTEIN. Musik – Die offene Frage. Vorlesungen an der Harvard-Universität. Deutsche Übertragung von Peter WEISER. München. Wilhelm Goldmann Verlag – Mainz. Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 402 S.

Wenn Musik eine Sprache ist – und vieles spricht dafür –, dann müßte man ihr auch mit linguistischen Kriterien zu Leibe rücken können. Das ist die Grundidee des vorliegenden Büchleins, in dem Leonard Bernstein vor allem die generative Grammatik Chomskys auf musikalische Sachverhalte anzuwenden versucht. Die Ergebnisse sind teils verblüffend, teils fragwürdig, aber nie langweilig. Wie kommt ein praktischer Musiker zu solchen Spekulationen? Nun, hier sind sechs Vorlesungen wiedergegeben, die Bernstein an der Harvard-Universität (nostalgische Rückkehr an einen Ort seiner Studentenzeit) gehalten hat, und zwar, wie er selbst im Vorwort schreibt, vor einem recht gemischten Publikum. Er bemühte sich durchweg, die abstrakten Gedankengänge zu vereinfachen und zu veranschaulichen, vor allem mit unzähligen Beispielen am Klavier (die hier alle als Notenbeispiele erscheinen). Einige Stücke Orchestermusik wurden per Film eingespielt (sicherlich mit Bernstein als Dirigent), und zwar Sätze aus dem Zentrum des gängigen Konzertrepertoires (Mozarts *g-moll-Sinfonie*; Beethovens *Pastorale*, Schuberts *Unvollendete*, Mahlers *Fünfte* usw.). Hier versuchte Bernstein offensichtlich, allseits bekannte Musik durch den linguistischen Zugriff neu zu beleuchten. Dabei analysiert er die Stücke geschickt und originell, teilweise so virtuos, daß der sprachwissenschaftliche Ansatz etwas in den Hintergrund tritt. Bernstein zeigt sich hier bestens vertraut mit verschiedenen analytischen Traditionen (z. B. sowohl mit Schenker als auch mit der Schönberg-Schule).

Noch einmal zurück zum Grundgedanken. Die sprachwissenschaftliche Unterscheidung einer phonetischen, syntaktischen und semantischen Dimension soll auf Musik projiziert werden, hier bezeichnet als musikalische Lautlehre, Satzlehre, Bedeutungslehre. Das bringt nun etwa zu gleichen Teilen Erhellendes und Verwirrendes. Manche Analogien sind auf Anhieb evident, dann wird aber immer wieder vom ersten zündenden Gedanken aus weiterkonstruiert, bis die (auch von Bernstein nicht geleugnete) prinzipielle Verschiedenheit von Musik und Sprache die Argumentation in der Aporie enden läßt. Bernstein weiß um diese durchgängige Schwierigkeit seines Denkansatzes, an den problematischen Stellen konstruiert er mit Lust und Erfindungsreichtum verschiedene Alternativen, führt die Dinge aber nie stur bis an ein (notwendig immer fragwürdig geratendes) Ende. Mit einem eleganten Schritt ans Klavier zieht er sich aus der Affäre; ein neues Musikstück, ein neuer Gedanke, und die drohende Gefahr der systematischen Verkrustung eines produktiven Geistesblitzes ist gebannt.

Bernstein zeigt sich hier als Meister im Antippen – so wird konsequent nichts zu Ende gedacht. Wissenschaftlich im üblichen Sinne sind diese Überlegungen nicht. Eine Korrektur in dieser Richtung würde aber dem Charme des Büchleins schlecht bekommen, man könnte den Ansatz nur zu leicht zu einer durchstrukturierten, aber sicherlich aussagelosen Systemblase verbiegen. Bernstein entgeht dieser Gefahr durch seine eminente musikalische Intelligenz und die Fähigkeit, musikalische Zusammenhänge plastisch darzustellen. Er ist auch in diesen Vorlesungen Komponist und Dirigent, und sicherlich ein sehr amerikanischer mit viel Sinn für Show und Entertainment. Der „intellektuelle Effekt“ bestimmt die Darstellung über weite Strecken. Es wäre jedoch ungerecht, hier mit europäischem Hochmut von Oberflächlichkeit zu sprechen. Da ist zum einen der (bei unseren Dirigenten leider nicht allzu verbreitete) musikanalytische Scharfblick, zum andern – besonders in einigen Passagen über die Musik unseres Jahrhunderts – ein anrührender Ernst, der um die Probleme unserer Gegenwart weiß.

(August 1984)

Christian Möllers

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.)

Wie der Untertitel besagt, soll diese literaturwissenschaftliche Arbeit die Bedeutung von E. T. A. Hoffmanns Musikanschauung für seine Dichtungen darlegen. Der Schwerpunkt liegt auf dem Problem, welches der Obertitel andeutet: Hat der Schöpfer des „Kapellmeister Kreisler“ durchgehend dem romantischen Glauben an das Überwirklich-Wunderbare in der Musik angehangen oder hat er diesen Glauben nicht andererseits als Illusion destruiert?

Der Verfasser sucht zu erweisen, daß Hoffmanns Vorstellungen von der Musik nicht nur für diejenigen Erzählungen grundlegend waren, in denen Musik ein oder das zentrale Thema ist, nämlich für die frühen von *Ritter Gluck* an und den späten Roman vom *Kater Murr* samt der fragmentarischen Biographie Kreislers, sondern daß sie sich auch auf die übrigen wesentlich ausgewirkt haben.

Das betrifft die Form wie den Inhalt. Hoffmann habe in literarische Werke „kontrapunktische“ Verfahren übertragen. Auf dieses musikalische Muster sei zum Beispiel die antithetische Kombination des genial-phantastischen Musikers Kreisler mit dem philiströs schöngeistigen Kater Murr zu einem zweistimmigen Roman zurückzuführen. Kontrapunktische Erzählweise sei aber auch das Abwandeln und Durchspielen eines Grundbestandes von Themen und Motiven. Integration durch solche Verschränkung und Verschlingung spiegele die universale romantische Einheit und klinge fast an Schellings Identitätsphilosophie an. Hier wird, wie auch in manchen anderen Schriften über Hoffmann, der Terminus „kontrapunktisch“ überdehnt und nebulos. Dadurch, daß ihn der Verfasser oft in Anführungszeichen setzt, wird er nicht klarer.

Aus musikalischen Vorbildern sollen auch opernhafte Schlußapothosen zu verstehen sein, so der letzte Abschnitt des Märchens vom *Goldnen Topf*. Der Anlage einer Oper ähnele das Aneinanderreihen einzelner Szenen, zum Beispiel in der Biographie Kreislers. Doch diese verschiedenen Analogien sind nicht hinreichend um zu erweisen, wie sich spezifisch musikalische Kenntnisse und Vorstellungen Hoffmanns auf

Strukturen seiner literarischen Werke ausgewirkt haben.

Wesentlicher ist die Untersuchung des Verfassers, inwieweit der gedankliche Inhalt von Hoffmanns Dichtungen in seiner Musikanschauung vorgebildet sei. Anders als in seinen Rezensionen von Werken Beethovens erscheine die Musik in den Erzählungen nicht nur als Manifestation höherer Wirklichkeit. Vielmehr sei hier das „Wunderbare“ ästhetische Illusion, wengleich es nicht völlig desillusioniert wird, wie z. B. der Schluß des Märchens vom *Goldnen Topf* zeigt. Der Aussagegehalt der Musik bleibe auf deren eigene artifizielle Scheinwelt begrenzt. Die romantische Überschätzung der Musik und der Kunst überhaupt werde aufgehoben.

Hoffmann umschreibe das wunderbar „Romantische“ immer nur mit Leerformeln von einem fernen Reich oder vom Ziel unendlichen Sehnsens. Die zunehmende Dominanz des „Artifiziellen“ in der geschichtlichen Fortentwicklung der Tonkunst führe vom ursprünglichen Zauber des Romantischen weg, der manchmal in einfachen Klängen und Melodien fasziniere. Und oft bringe die Musik ihre Enthusiasten statt in eine höhere harmonische Sphäre in Wahn oder Wahnsinn; dafür sind Beispiele Kreisler, „der verrückte Musiker par excellence“, wie er sich in einem Briefe nennt, und jener Unglückliche, der sich in eine singende Puppe verliebt. „Am Gesang der Puppe Olimpia während einer Abendgesellschaft demonstriert Hoffmann, wie leicht eine romantisch orientierte Musikanschauung blind macht gegenüber mechanisch inszenierten Täuschungsmanövern“ (S. 195). Das künstliche Gebilde werde im Wahn scheinbar belebt, und die korrigierende Funktion des Bewußtseins werde ausgeschaltet (S. 200).

Durch die Darlegung solcher Aspekte kommt ein kontrastreicheres und zutreffenderes Bild von Hoffmanns Musik- und Lebensanschauung zustande, als wenn man ihn nur als Repräsentanten romantisierter Ahnung des Übersinnlichen betrachtet. Doch unterscheidet der Verfasser zu wenig zwischen sachlichen Ein- und Ansichten, die Hoffmann besonders in seinen Rezensionen mitteilt, und den phantasiereichen Ideen und Motiven in seinen Erzählungen. Hoffmann identifiziert sich nicht mit den Phantasien Kreislers, sondern überträgt nur manches aus seinem Leben und Wesen auf diesen. Er äußert nicht auch in den Rezensionen jene Ansicht, daß Glucks

Suchen nach Ausdrucksformen zu einer Entwicklung geführt habe, „in deren Verlauf Hoffmann für die Oper einen ähnlichen Verfall feststellt wie für die Kirchenmusik“ (S. 134); das zeigt seine Hochschätzung Mozarts und Spontinis. Die Auffassung des *Don Giovanni* durch einen fiktiven „reisenden Enthusiasten“ steht im Gegensatz zu derjenigen in Hoffmanns sachlichem Bericht über eine Aufführung dieser Oper; darauf wird auf S. 142 hingewiesen.

Zu den Vorzügen des Buches gehört das Bestreben, die Eigenart Hoffmanns von anderen Schriftstellern, die man als Romantiker zusammenzufassen pflegt, abzuheben und seine nicht-romantischen Züge darzulegen. Mit vielen Belegen erörtert er Hoffmanns „literargeschichtliche Position in der ausgehenden Romantik“ und würdigt seinen Umkreis, seine Vorläufer und seine Nachwirkungen. Wie sehr das Schrifttum über Hoffmann bereits angewachsen ist, zeigt die umfangreiche Bibliographie (S. 293–309).

(November 1984)

Walter Wiora

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.

Seit mehr als einem halben Jahrhundert ist kein deutschsprachiger Quellenband zur Musikästhetik mehr erschienen. Das lag bestimmt nicht nur an Vorbehalten, die wegen der Not der Textauswahl und (innerhalb der Texte) des Erfordernisses zum Herausbrechen von Passagen aus dem Kontext gegen Quellensammlungen generell erhoben werden mögen, sondern es dürfte auch ein Reflex auf die nicht eben herausragende Bedeutung gewesen sein, die man der Musikästhetik in diesem Zeitraum zumaß. Gegenüber dem 1929 erschienenen *Quellenbuch* von Felix M. Gatz hat die jetzt in einem stattlichen Taschenbuchband vorgelegte Sammlung zunächst einmal den unschätzbaren Vorzug, zwar historisch-systematisch angeordnet zu sein, aber weit von dem Klassifizierungszwang entfernt zu stehen, den Gatz sich seinerzeit auferlegt hatte.

Der Band besteht aus elf geschichtlich fortschreitenden, jeweils auf ein zeittypisches musikästhetisches Problem bezogenen Abschnitten,

deren Behandlung sich Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann aufgeteilt haben. Jedem der Abschnitte ist ein kurzer thematischer Umriss vorangestellt. Sodann wird jeder Autor (in seiner Beziehung zur Musik) vorgestellt. Auf den in der Regel zwischen fünf und zehn Druckseiten umfassenden Quellentext selbst – insgesamt sind mehr als 50 Autoren versammelt – folgen jeweils kurze Interpretationen, die im Charakter teils mehr zur Erläuterung und Kommentierung, teils mehr zur Reflexion und Weiterführung neigen. Hier auch wird die unterschiedliche Handschrift der beiden Herausgeber deutlich: Während Dahlhaus eher mit analytischem Zugriff und in methodischer Absicht vorgeht, bleibt Zimmermann immer wieder darauf bedacht, den Kern der ästhetischen Fragestellungen mit Esprit aufzuschließen. Von Zimmermann stammen auch die Übertragungen der Texte aus dem Italienischen, Französischen und Englischen, sofern nicht (wie etwa im Falle von Strawinsky und Cage) auf bestehende Übersetzungen zurückgegriffen worden ist. Zimmermanns Übersetzungen sind präzise und lesen sich angenehm, wobei besonders hervorgehoben sei, daß er auch ein Stück aus Baumgartens *Aesthetica* von dessen sperrigem Latein in flüssiges Deutsch brachte.

Die Abschnitte erstrecken sich über einen Zeitraum von 1719 (Jean-Baptiste Dubos) bis 1962 (Roman Ingarden); ihre Lemmata reichen von der „Nachahmung der Natur“ im 18. über Fragen wie „Metaphysik der Instrumentalmusik“ und „Oper und Drama“ im 19. bis hin zu „Tendenzen der Neuen Musik“ und „Ästhetik als Theorie der Analyse“ im 20. Jahrhundert. Während für das 18. und 19. Jahrhundert eine bunte Reihe von Musikern, Musikschriftstellern, Philosophen und Dichtern versammelt ist, beschränkt sich dieses Spektrum für das 20. Jahrhundert hauptsächlich auf Komponisten (sofern diese kompositionstheoretische Erörterungen mit ästhetischen Prämissen verschränken; vgl. Dahlhaus, S. 337) und auf Musikwissenschaftler bzw. Musiktheoretiker (sofern bei ihnen Musikästhetik in den Grundlagen der musikalischen Analyse erscheint). Jenseits dieser beiden Stränge sehen die Herausgeber Überschreitungen der Grenzen der Musikästhetik (z. B. im Strukturalismus, in der Sozialphilosophie oder in der ganz unerwähnt gebliebenen Informationsästhetik), und es ist daher nur konsequent, daß einschlägige Texte nicht berücksichtigt sind, selbst wenn dafür

z. B. Theodor W. Adorno ausgeschlossen bleiben mußte. So ist der ehemaligen Fachästhetik (philosophischen Ästhetik) für das 20. Jahrhundert nicht mehr viel Spielraum gegönnt: als einziger Philosoph ist noch Ingarden als Vertreter der Phänomenologie aufgenommen. Dies hat wesentlich mit der Überzeugung der beiden Herausgeber zu tun, daß die Ästhetik im allgemeinen und die Musikästhetik im besonderen nicht nur historisch gewachsene, sondern auch vergängliche, um nicht zu sagen inzwischen mehr oder weniger vergangene Wissensgebiete und Erkenntniszweige sind (vgl. S. 10).

Dem klaren Aufbau des Bandes, der Beschränkung auf zentrale Themenkreise und der geschickten Leitung der Herausgeber durch diese Themen ist es zu danken, daß der Leser nicht nur eine Sammlung von Texten, sondern zugleich auch eine Einführung in die Geschichte der Musikästhetik an die Hand bekommt, die ihm den Wandel der Frage- und Problemstellungen dieser Disziplin eindringlich vor Augen stellt. Der sonst mit Musikgeschichte befaßte Leser kann Gewinn daraus schöpfen, daß sein Blick auf deren (musik)ästhetische Bedingungen gelenkt wird, der mehr mit (musik)ästhetischen Fragen befaßte Leser wird nachdrücklich auf deren historische Bedingtheit verwiesen.

(Dezember 1984) Albrecht Riethmüller

PIERRE-MICHEL MENGER: Le Paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine. Paris: Flammarion 1983. 395 S.

In der von Jean-Michel Nectoux geleiteten Reihe *Harmoniques* des Verlages Flammarion (Paris) ist 1983 eine von Pierre-Michel Menger geschriebene Musiksoziologie mit dem Titel *Le Paradoxe du musicien* herausgekommen, die wegen ihrer Vielfältigkeit und ihrer genauen Forschungen auf dem Gebiete des französischen Musiklebens seit 1945 Beachtung verdient.

Die Stellung des Komponisten moderner ernster Musik ist, verkürzt gesagt, insofern paradox, als er sich der Tatsache gegenüber sieht, daß die alte ernste Musik wie noch nie im Verlaufe der europäischen Geschichte von einem breiten Publikum als „seine“ Musik empfunden wird, während die zeitgenössische Musik, die in ihrem Streben nach Neuheit von der alten ihre Recht-

fertigung erhält, von verschiedenen Institutionen und nicht zuletzt vom Staat gestützt wird. Diese sozialen und kulturpolitischen Mechanismen zu entschleiern, ist das Ziel des Buches, das viele Tabellen enthält, zur familiären Herkunft der jungen Komponisten, zu den Kompositionsaufträgen, die die Institutionen verteilen, zu der gesellschaftlichen Schichtung des Publikums, zu dem Monopol des Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris in allem, was die Ausbildung betrifft usw.

Menger gelingt es, diese Tabellen, die den Leser abschrecken könnten, zum Sprechen zu bringen, so daß man das Buch nicht nur „benutzen“, sondern auch lesen kann. Die in Soziologien unvermeidlichen Fachausdrücke wie zum Beispiel „médiatisé“ und „intersubjectif“, die zum Teil von Hegel und Theodor W. Adorno, zum Teil von noch neueren Autoren stammen, halten sich in vernünftigen Grenzen. Was Menger über die französische Musik der Avantgarde, über die verschiedenen Gruppenbildungen, unter ihnen vor allem die von Pierre Boulez geleitete Konzertreihe „Domaine musical“ recherchiert hat, verschafft eine direkt spannende Lektüre, da viele schwer zugängliche Quellen, Interviews und Zeitungsartikel, zitiert werden, die sehr lebendig und spontan wirken. Das Buch ist nicht in einer spröden, hoch gestochenen Prosa geschrieben, wie man sie von verschiedenen Soziologen kennt, die ihr Mißvergnügen am Kunstmarkt, wie er nun einmal ist, abregieren wollen, sondern die Veränderungen, die durch die moderne Technik und die Massenmedien unvermeidlich geworden sind, werden objektiv geschildert. Menger verschafft einen Einblick in das französische Musikleben seit 1945, der einmalig ist, da er sich von der Gegenwart, die immer unüberschaubar war und ist, nicht verwirren läßt.

(September 1984) Theo Hirsbrunner

ANDREW KAGAN: Paul Klee. Art and Music. Ithaca and London: Cornell University Press 1983. 176 S., 82 Abb.

Die Beziehungen zwischen Musik und bildender Kunst sind ein reizvolles, unerschöpflich reiches Thema. Sie erstrecken sich sowohl auf einzelne Aspekte (z. B. verwandte Sujets, die Frage der Synästhesie usw.) als auch auf grundsätzliche Analogien im formalen Bereich. Beson-

ders im 20. Jahrhundert gewann bildnerisches Denken für bestimmte Komponisten immer stärkeres Gewicht, und umgekehrt ließen sich viele Maler von Musik inspirieren. Das zeigt sich schon äußerlich in manchen Bildtiteln, aber darüber hinaus nahmen auch in der Kunsttheorie musikalische Begriffe und Vorstellungen auffallend großen Raum ein, man denke nur an die russischen Formalisten, an Konstruktivisten wie Mondrian oder die Bauhausmeister Kandinsky, Feininger, Schlemmer.

Stärker als alle anderen beschäftigte sich Paul Klee mit der Frage nach Gemeinsamkeiten und Grenzen zwischen bildnerischer und musikalischer Gestaltung. Andrew Kagans Buch gibt dazu – in schöner, dem Stoff angemessener Aufmachung – eine Fülle von Informationen und anschaulichem Material. Klee, der selbst ausgebildeter Geiger war und in seiner Jugend zwischen Musik und Malerei geschwankt hatte, ist der „musikalische Maler“ par excellence. Nicht nur, daß viele seiner Arbeiten Unterschriften wie *Alter Klang*, *Polyphone Architektur*, *Fuge in Rot* usw. tragen und zahlreiche Komponisten zu klingender Umsetzung animierten (allein die *Zwitschermaschine* diente Giselher Klebe, Gunther Schuller und Peter Maxwell Davies als Anregung), sondern mehr: Über äußerlich sinnfällige Verwandtschaften hinaus nahm er musikalische Strukturen als konkrete Modelle für sein Schaffen.

Das zeigt sich vor allem in den Unterrichtsskripten seiner Klasse am Bauhaus. Linearität, Mehrstimmigkeit, kanonische Führung und Steigerung von Farbflächen, polyphone Überlagerung mehrerer eigenständiger Melodien und thematischer Komplexe – in derartigen Aufgabenstellungen eröffnen sich strukturelle Analogien zwischen beiden Künsten. Aus einer mehrstimmigen Komposition (Bach und Mozart standen dabei im Vordergrund) graphische Elemente abzuleiten und quasi musikalisch durchzuführen, war ein zentrales Anliegen von Klees Lehre. Daß sich dabei die zeitliche Dimension nicht völlig ins Bildnerische übertragen läßt, versteht sich von selbst, aber die Anleihen bei Musik – ihrem äußeren Schriftbild ebenso wie ihrem inneren Prinzip von Haupt- und Nebenstimme, Thema und Variation, rhythmischer Abfolge usw. – gaben dem Maler einen Vorrat an ornamentalen Motiven und ermöglichten ihm, Bildkompositionen aus dem Geist der Musik zu begründen.

Klees musikalische Welt war die des 18. und 19. Jahrhunderts, aber sein Denken als Maler und Lehrer zeigt deutliche Parallelen zur Ästhetik der Wiener Schule; tertium comparationis war die Vorstellung vom organisch gewachsenen Kunstwerk. (Zur gleichen Zeit erschien ein ergänzender Aufsatz: Nancy Perloff, *Klee and Webern: Speculations on Modernist Theories of Composition*, in: MQ 1983, S. 180–208.)

Kagans Buch wird jeder, der sich für die Zusammenhänge zwischen Musik und bildender Kunst interessiert, mit Freude betrachten und mit Gewinn lesen.

(September 1984)

Volker Scherliess

WALTER HEIMANN *Musikalische Interaktion. Grundlagen einer analytischen Theorie des elementar-rationalen musikalischen Handelns, dargestellt am Beispiel Lied und Singen. Köln: Musikverlage Hans Gerig (1982). 256 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Instituts für Musikalische Volkskunde an der Pädagogischen Hochschule Rheinland. Band IX.)*

Vom äußeren Erscheinungsbild her betrachtet mag der Eindruck entstehen, als ob sich die musikalische Volkskultur in den vergangenen Jahrzehnten so grundlegend verändert habe, daß die bisherigen Forschungsergebnisse auf diesem Gebiet weitgehend überholt seien. Wie Walter Heimann mit seiner vorliegenden Untersuchung indessen nachweist, läßt zumindest die Theoriebildung im Bereich der Liedforschung eine erstaunliche Kontinuität erkennen, eine Kontinuität, die rund zweihundert Jahre zurückreicht und die eine tragfähige Basis für die heutige Forschung abgibt. Dem Verfasser geht es nun einerseits darum, diese Denktraditionen in ihrer geschichtlichen Entwicklung darzustellen; andererseits möchte er die in der Vergangenheit gewonnenen theoretischen Erfahrungen für Erkenntniszwecke der Gegenwart und Zukunft nutzbar machen.

Beginnend mit der Problembestimmung, den begrifflich-theoretischen Hilfsmitteln und der Methode bei John Meier, verfolgt der Autor die theoretische Reflexion über das volkstümliche Lied und das Singen anhand der Forschungsergebnisse von Julius Schwietering, Karl Philipp Moritz, Wilhelm Heinrich Wackenroder, Friedrich Nicolai, Johann Gottfried Herder, Friedrich

David Gräter, Heinrich Bessler, Ernst Klusen, Emile Durkheim und Theodor W. Adorno. Dabei werden als Grundpositionen dieses wissenschaftlichen Denkens die elementar-rationale Betrachtungsweise, das handlungstheoretische Denken sowie das Konzept der musikalischen Interaktion, wie es Ernst Klusen entwickelte, ausführlich beschrieben und kommentiert. Die zahlreichen in die Darstellung eingearbeiteten Zitate aus Quellentexten vermitteln dem Leser den Eindruck, von den wissenschaftlichen Denktraditionen unmittelbar angesprochen zu werden. Auf die Dauer tut der Verfasser freilich des Guten zuviel, wenn er glaubt, die Zitate mit Hervorhebungen oder einer Nomenklatur, die den Traditionszusammenhang deutlich machen sollen, kommentieren zu müssen.

Nachdem Heimann sich eingehend mit begrifflichen Abstraktionen beschäftigt hat, versucht er im letzten Teil seines Buches eine Analyse der Realität unter handlungstheoretischem Aspekt zu geben. In diesem Zusammenhang gelangt er zu der Feststellung, daß das sinnerfassende begriffliche Denken der Musikpädagogik von der handlungstheoretischen Tradition der musikalischen Volkskunde nicht allzu weit entfernt sei. Allerdings hätten viele Musikpädagogen – und dies trifft zweifellos zu – Berührungsangst vor elementar-rationalem Handeln im Unterricht.

Bei dem Umfang der mit bewundernswerter Akribie angelegten Arbeit ist schwer zu verstehen, weshalb es nicht noch zu einem Literaturverzeichnis und einem Register gereicht hat.

(Juli 1984) Manfred Schuler

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

Wie schwer es ist, eine umfassende, wissenschaftlich solide aber auch einheitliche und kurzgehaltene Übersicht der außereuropäischen Musik zu verfassen, erkennt man an dem allgemeinen Mangel derartiger Veröffentlichungen. Zur Hand liegt der erste zweier Bände, welche zusammen dieses Gebiet als Substanz und als Forschungsbereich behandeln. Dieser Band ist den Kulturbereichen Chinas und Indiens gewidmet. Zu dem ersten gehören auch Korea, Südostasien und, vielleicht überraschend, auch Japan

und Birma; zu dem zweiten, neben den indischen Nationen Indien, Pakistan und Bangla Desh (die als Einheit behandelt werden) auch Sri Lanka, Zentralasien und Tibet. Der Band ist hauptsächlich das Werk Hans Oeschs, wesentliche Abteilungen wurden aber von Peter Ackermann, Ching-Wen Lin und Heinz Zimmermann verfaßt.

Die Organisation ist grundsätzlich geographisch und darunter weiter chronologisch. Sagen wir gleich, daß der stärkste Beitrag dieses Bandes die Darstellung der Geschichte, der wichtigsten Kulturen ist – China und Indien selbst und Japan. Eine Menge von Information wird geboten. Am bewundernswertesten ist die Behandlung der theoretischen Traktate: Aufzählung, Synthese, Auswertung. Durchwegs aber, besonders in der Abteilung China, wird das historische und kulturelle Milieu interessant geschildert. Terminologie, Instrumente, tabellarische Aufstellungen von theoretischen Begriffen und Kategorien werden vorgeführt. Ausführliche Bibliographien folgen den einzelnen Kapiteln. Photographien und Transkriptionen steigern weiter den Wert dieses Handbuchs als Informationsquelle für Spezialisten aber auch Laien.

Es ist selbstverständlich, daß man bei einem derartigen Versuch nicht von Vollkommenheit sprechen kann. Darf der Leser überhaupt Einwände erheben, so betreffen sie hauptsächlich das Organisatorische und gelegentlich die grundsätzlichen Begriffe. Was erwartet man eigentlich von einem „Handbuch“? Es ist eine Publikationsgattung von mancherlei Aspekten, mit chronologischer, alphabetischer, geographischer oder in den verschiedensten Weisen systematischer Anordnung. In allen Fällen aber erwartet man raschen und leichten Zugang zu einem großen Fundus von Fakten und Zusammenstellungen. In dieser Beziehung läßt der vorliegende Band zu wünschen übrig. Zum Beispiel ist die geographische Einteilung in Frage zu stellen; hat es Sinn, die kleinen Nationen Südostasiens einzeln zu behandeln, wenn das indische Gebiet mit seiner sprachlichen und kulturellen Vielfalt als Einheit betrachtet wird? Gelegentlich ist auch die Darstellung der relativen Wesentlichkeit verschiedener Kategorien und Konzepte fraglich, nämlich in einem Buch, in dem die heutige Lage des Faches vorgestellt werden soll. Unter Indien, zum Beispiel, wird der Begriff *Kriti* gründlich behandelt, nicht aber die verschiedenen Arten südindischer Improvisation. Unter den kürzeren

Abteilungen ist die Behandlung Tibets ausgezeichnet, eine Einzelbesprechung der Mongolei sucht man aber vergebens. Die Behandlung Koreas erscheint etwas zu kurz, trotz der ausführlichen Literaturhinweise, und die Zentralasiens vielleicht mehr als ein Nachgedanke, mit wenig Information über einzelne Kulturgruppen und Völker. Eventuell soll diese oft vernachlässigte Region im zweiten Band in Verbindung mit Afghanistan und Iran weiter besprochen werden.

Es ist selbstverständlich unmöglich, ein Handbuch dieser Art ohne geographische oder nationale Abteilungen zu verfassen. Aber der hier angeführte Plan ist nicht unbedingt der nächstliegende. Es wäre eventuell vorteilhaft gewesen, Indien zusammen mit dem nahe verwandten mittleren Osten und Zentralasien zu kombinieren und dagegen Indonesien als Teil des chinesischen Kulturbereichs zu behandeln. Im allgemeinen sind Beziehungen zwischen Kulturgebieten nicht der stärkste Teil dieses Handbuchs.

Auffällig ist, daß eine Diskussion der asiatischen Musiksysteme, wie sie in der Gegenwart oder der nahen Vergangenheit fungieren, fast vollkommen vermieden wird. Dies wäre doch die zugänglichste Erfassung dieser Musikkulturen und daher der vorteilhafteste Ausgangspunkt für die Darstellung der weiteren Vergangenheit gewesen. Die Beziehungen zwischen den asiatischen Kulturen und der abendländischen Musik werden kaum behandelt, obwohl man dadurch vieles über die Prozesse des Geschichtsverlaufs erfahren könnte. Auch gibt es wenig Material über Volksmusik und Musikkulturen der Stammesbevölkerungen, wie z. B. die bengalischen Bauls. Unter den Mängeln ist auch ein Kompendium der Instrumente zu nennen, besonders da unterschiedliche Namen einzelner Instrumente und verschiedene, denselben Namen tragende Instrumente zu erklären sind. So gibt es z. B. nur eine Glossarverzeichnung *Vina* ohne die verschiedenen, von diesem Wort bezeichneten Instrumente zu trennen. *Mrdanga* ist im Glossar nur als „alter Trommeltyp“ bezeichnet; *Shehnai* und *Nagaswaram* fehlen überhaupt.

Glossare und Register gehören zu den am wenigsten befriedigenden Teilen des Handbuchs. Die Trennung nach einzelnen modernen Nationen erschwert dem Leser das Finden von Instrumenten und Begriffen, welche nicht national beschränkt sind, oder eines Wortes, dessen vietnamesischen, laotischen oder kambodschanischen

Ursprung er zunächst nicht kennt. Ähnliches gilt für die Bibliographien, welche überdies manchmal ungleich sind (Tibet und Japan je drei Seiten; Laos, eine halbe Seite, usw.). Die ausführlichen Tabellen sind nur mit Durchblättern des ganzen Textes zugänglich. Die an sich sehr willkommenen Diskographien wären nützlicher, wären sie auch mit den Namen der Herausgeber und mit Schallplattentiteln versehen.

Trotz dieser Einwände, die hauptsächlich Organisation und Disposition betreffen, ist der erste dieser zwei Bände über außereuropäische Musik eine ausgezeichnete und im besonderen eine solide Leistung. Er wird Wissenschaftlern verschiedener Richtungen lange als bedeutendes Nachschlagewerk dienen.

(Januar 1985)

Bruno Nettl

LETICIA T. VARELA-RUIZ. Die Musik im Leben der Yaqui. Beitrag zum Studium der Tradition einer mexikanischen Ethnie. Regensburg. Gustav Bosse Verlag 1982. 389 S., zahlreiche Abb. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 127).

Die aus der Schule Robert Günthers stammende Leticia T. Varela-Ruiz ist im mexikanischen Staate Sonora aufgewachsen und kennt die Indianer- und Mestizen-Gruppen ihrer Heimat von Kindsbeinen an; die Yaqui-Indianer wählte sie zu ihrem ersten Forschungsobjekt und studierte deren Kultur von 1978 bis 1979 im Felde. Erfreulich, daß es nachgerade selbstverständlich geworden ist, sich nicht bloß auf Musik und Tanz einer Ethnie zu konzentrieren, sondern diese Lebensbereiche als Teil der Gesamtkultur zu verstehen.

Die verdienstvolle Arbeit gliedert sich in zwei Teile. Teil I befaßt sich nach einem Vorwort (S. VII–X) und einer Einleitung (S. 1–5) mit der Beschreibung der Ethnie (S. 6–31), der kultischen und profanen Musik (S. 32–89), der gesellschaftlichen Funktion dieser Musik (S. 90–112), den Klangwerkzeugen (S. 113–170) und den Gestaltungsprinzipien (S. 174–204); der Teil wird beschlossen mit einer These hinsichtlich „Musik und Kosmos“ (S. 205–217). Teil II besteht aus den kommentierten Notenbeispielen (S. 1–149; neue Seitenzählung!). Ein belangloses Schlußwort, die Bibliographie und die Diskographie finden sich nicht, wie im Inhaltsverzeichnis (Teil I, S. XIII) vermerkt, im ersten Teil, sondern auf Seite 150–167 des Teils II.

Die Beschreibung der Ethnie vermittelt ein gutes Bild der synkretistischen Verquickung zweier religiöser Traditionen, des Naturkultes der Yaqui-Ahnen und des Christentums: neben der katholischen Liturgie steht das Ritual der naturgebundenen Tänze. Während die mit spanischen Wörtern durchsetzte Sprache der Yaqui einer Untergruppe des Aztekischen zugeordnet werden kann und sich das Volk selber aufgrund archäologischer und linguistischer Forschungen auf die alten Náhoa-Stämme zurückführen läßt (die Wanderungen der Tolteken bereits um 3000 v. Chr., der Azteken im 9./10. Jahrhundert und der wilden Chichimeken im 10. Jahrhundert hinterließen ihre Spuren), ist in der Musik der heutigen Yaqui von solcher Abkunft keine Spur mehr zu finden. Die von Dur-Moll und von Gitarren beherrschte Profanmusik ist belanglos, die Musik der katholischen Liturgie der angestammten Kultur aufgepfropft (die prozessionelle Musik der Fastenzeit mit ihren Tänzen ist rein spanisch). Von hohem Interesse sind indes die von der Autorin gut beschriebenen paraliturgischen Hirsch-Tänze, die man auch von vielen andern Völkern Mexikos und der USA kennt, in denen die verschiedenen Stadien im Leben des sakral verehrten Tieres tänzerisch dargestellt werden. Beim Studium der vortrefflich transkribierten und verständlich kommentierten Übertragungen der Hirsch-Tänze vermag man wohl Beeinflussungen durch die europäische Harmonik festzustellen; so dezidiert von Tonika und Dominante (bzw. Dominantseptakkord) zu sprechen, die „in allen Gattungen der Yaqui-Musik kombiniert“ werden (I, S. 177), ist aber unzulässig, weil der Sache – zumindest bei den Hirsch-Tänzen – nicht adäquat. Das Sonagramm auf den Seiten II, 36–37, ist wenig aussagekräftig.

Die These hinsichtlich „Musik und Kosmos“, von der Verfasserin mit Recht vorsichtig vorgebracht, lautet in einen Satz gefaßt: „Die Yaqui-Vorstellung des Kosmos liegt ihrer Musik als Gedankenstruktur zugrunde“ (I, S. 205). Was hier beschrieben wird, ist das Prinzip des Gleichgewichts von positiven und negativen Elementen, das auch in den meisten asiatischen Kulturen eine fundamentale Rolle spielt. Auch bei den Yaqui bedingen und ergänzen gegensätzliche Elemente einander (Licht/Finsternis und so fort). Auch bei den Yaqui wird – wie etwa auf Bali – die Dualität der Elemente gerne durch ein Mittleres zur Trinität erhoben (die Verfasserin gibt dafür Bei-

spiele). Überdies spielen die Zahlen 5 und 10 bei den Yaqui offensichtlich eine bedeutende Rolle. Um zu beweisen, daß die Yaqui-Kosmologie „durch das Musikalische versinnbildlicht wird“ (I, S. 216), darf man es sich indes nicht so einfach machen wie die Autorin: „Bei der Analyse stellt man fest, daß das Metrum sich häufig aus rhythmischen Zweier- und Dreier-Einheiten zusammensetzt . . .“. Bekanntlich gibt es binäre und ternäre Teilung rhythmischer Werte auch in Kulturen, deren Musik nicht Abbild des Kosmos ist. Und auch der Wechsel von Gesang und Instrumentenspiel braucht nicht eine Entsprechung zum Wechsel von Tag und Nacht zu sein.

(August 1984)

Hans Oesch

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

Die Kinko-Schule ist eine von mehreren, aber eine wichtige musikalische Stilrichtung, die im 18. Jahrhundert in der dem Zen-Buddhismus zuzurechnenden Fuke-Sekte entstand und in deren Tradition bis zur Gegenwart unter anderem die „honkyoku“, die alte solistische Musik für „shakuhachi“ überliefert wird. Diese Längsflöte aus Bambus war für die Mönch-Musiker ein „Werkzeug des Glaubens“ (S. 20) bei religiösen Zeremonien, das Spiel im Tempel ohne Zeremonie galt als „suizen“ (blasende Meditation). Zwar überlebte die Kinko-Schule das Verbot der Fuke-Sekte von 1871, aber die „honkyoku“-Musik verlor ihre primäre Funktion als introvertierte, auf den Spieler gerichtete, „geistige Übung, religiöse Disziplin“ (S. 150). Aus dem Kultinstrument wurde quasi ein säkularisiertes Musikinstrument, das Eingang in den Konzertbetrieb fand. Zu einer etablierten Kunstmusik vermochte sich die „shakuhachi honkyoku“ aber nie zu entwickeln; zu esoterisch, zu exzentrisch, zu weit entfernt blieb sie von den Hörerwartungen des japanischen Konzertpublikums.

Mit dem Funktionswandel der Längsflöte vollzog sich auch eine ergologische Standardisierung. Solange mit ihr hauptsächlich die solistische

„honkyoku“ gespielt wurde, war ihre Länge variabel, abhängig vom natürlichen Wachstum des Bambus und letztlich davon wiederum der Grundton des Instruments. Die seit dem späten 19. Jahrhundert fixe Verwendung im „sankyoku“-Ensemble (vornehmlich mit „koto“ und „shamisen“) erforderte standardisierte Maße. Erst seitdem stimmen Bedeutung des Namens und Länge des Instruments überein („shaku“ = ein Fuß, „hachi“ = acht Zoll, ergibt 54,54 cm).

Gutzwiller hat in einem fast siebenjährigen Aufenthalt in Japan das Spiel der „shakuhachi“ gelernt und auch gelehrt. Er hat durch die eigene praktische Beschäftigung die ergologischen und spieltechnischen Möglichkeiten des Instruments genau kennengelernt und ebenso über die Musikpraxis im Verein mit quellenkundlichen und analytischen Studien die musikalischen, ästhetischen, religiösen und gesellschaftlichen Bedingungen dieses Musiziergutes erschlossen und nun systematisch dargestellt. Der wissenschaftlichen Beschäftigung eine musikpraktische vorausgehen zu lassen bzw. beides simultan zu betreiben, schien deshalb besonders angezeigt, weil diese Musik keine schriftlich kodifizierten Kunstregeln kennt und ihrem Wesen theoretische, etwa aus Transkriptionen abgeleitete Abstraktionen inadäquat wären.

Eine derart intentional bemühte Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand sichert in den Ergebnissen Qualität, dargestellt mit inhaltlicher Logik und Präzision: Einleitenden Abschnitten zur Geschichte und Organisation der Kinko-Schule folgt eine auf Abbildungen und schematische Zeichnungen sich stützende, exakte Beschreibung des Instruments in seinen ergologischen Varianten. Eigene Erfahrungen fließen ganz besonders in die Darstellung des Unterrichtskonzeptes ein; gefolgt von einer Strukturanalyse des „honkyoku“-Repertoires und der Erläuterung ästhetischer Prinzipien. Einblick in die Musikanschauung vermitteln vor allem die drei als Anhang veröffentlichten Schriften von Hisamatsu Fuyō (1. Hälfte des 19. Jahrhunderts), versehen mit deutschsprachigen Übersetzungen und erläuternden Anmerkungen. Diverse Register erschließen den Inhalt. Zusammenfassungen in englischer und japanischer Sprache verbreitern verdienstlich die Rezeptionsmöglichkeiten in der ethnomusikologischen Fachwelt.

(Januar 1985)

Alois Mauerhofer

VERGILIJ ATANASSOV: *Die bulgarischen Volksmusikinstrumente. Eine Systematik in Wort, Bild und Ton. München-Salzburg Musikverlag Emil Katzbichler 1983. 262 S. + Kassette (90 min.) mit Tonbeispielen. (Ngoma, 3.)*

Das Erscheinen dieses Buches war für den Rezensenten mit Erwartungen verbunden, die leider unerfüllt blieben. Erhofft wurde nämlich eine monographische Arbeit über die bulgarischen Volksmusikinstrumente und nicht nur eine systematische Aufgliederung derselben bzw. die Wiedergabe eines schon abgedruckt vorliegenden, zwischenzeitlichen Forschungsergebnisses. Denn, sieht man von geringfügigen Änderungen ab (z. B. vom Weglassen einiger Passagen in der Einleitung), ist dieses Buch schlichtweg die Übertragung ins Deutsche von des Verfassers *Sistematika na blgarskite narodni muzikalni instrumenti* (Systematik der bulgarischen Volksmusikinstrumente), Sofia: Isdatelstvo na Blgarskata Akademija na Naukite 1977. Gewiß, das Erscheinen der *Sistematika* war ein wichtiger Meilenstein in der bulgarischen Forschung und fand auch weit darüber hinaus Anerkennung. Atanassov hat nämlich damals mit allen vorausgehenden und wissenschaftlich sein wollenden Klassifikationsversuchen in der bulgarischen Forschung gründlich aufgeräumt und hat die erste nach international anerkannten Kriterien eingeteilte Überschau der Musikinstrumente seines Landes geboten. Aber gerade angesichts dieser Tatsache war die Erwartung auf ein weitergeführtes und komplexeres Werk bei dem jetzt erschienenen Buch berechtigt!

Kein Instrumentenkundler kommt an der Sachs-Hornbostel-Systematik vorbei, die sich nicht nur – wie dies Atanassov S. 21 meint – durch den neuen Terminus „Idiophone“ anstelle von „Autophone“ und schon gar nicht durch die vermeintliche Einführung einer fünften Klasse „Ätherophone“ oder „Elektrophone“ von Mahillons Systematik unterscheidet. Auch Atanassov folgt in seiner Übersicht der Sachs-Hornbostel-Gliederung, wobei er seine Fragestellung durch die Erkenntnisse anderer Forscher (z. B. Hans-Heinz Drägers) vertieft. Eingedenk der Sachs-Hornbostel-Aussage: „... Wenn die Sammlungsleiter, die in nächster Zukunft Kataloge herausbringen, sich zur Annahme unseres Ziffersystems entschließen, wird man beim Aufsuchen eines Typus auf den ersten Blick feststellen können, ob dieser Typus in der Sammlung

vertreten ist . . .“ (*Zeitschrift für Ethnologie* 46, 1914, S. 558f.), erscheint somit die Bewahrung gleicher Stellenwerte als herausragend bedeutsam; um so mehr nimmt es wunder, daß bei Atanassov die Kennziffern der Chordophone und Aerophone umgestellt wurden: Anders als bei Curt Sachs (und auch anders als mehrheitlich üblich) steht vorliegend 3 (und nicht 4) als Erstziffer für die Klasse der Aerophone und 4 (und nicht 3) für die der Chordophone. Atanassov schreibt nichts über die Gründe, die ihn zu dieser völlig unnötigen und nur Verwirrung stiftenden Änderung bewogen haben, doch läßt sich vermuten, daß es der vergleichsweise größere Reichtum und die größere Vielfalt der Aerophone bei den Bulgaren waren. Diese „Umstellung“ liegt übrigens in der Tradition der bulgarischen Instrumentenforschung (vgl. z. B. die Instrumentenmonographie von M. Todorov; s. *Mf* 30, 1977, S. 189) und auch in der auf ähnlich gelagerte Realitäten ausgerichteten rumänischen (vgl. das Instrumentenbuch von T. Alexandru, 1956).

Die im Untertitel als „Systematik in Wort“ gekennzeichnete Präsentation eröffnet sich dem Benutzer als eine nach einheitlichen Kriterien aufgestellte und bei jedem Instrument angewandte Tabellen-Übersicht. Der Vorteil: eine vielseitig-umfassende Kennzeichnung auf einen Blick liegt auf der Hand. Dem stehen jedoch entgegen die dürftigen Angaben über den gerade bei Volksmusikinstrumenten wichtigen Äußerungsrahmen, die völlig unzureichenden Daten über die funktionale Einbindung der Instrumente! Mit dem bei zahlreichen Instrumenten stehenden Hinweis: „Rhythmus- und Schalleffekt bei rituellen Spielen“ kann man nämlich nur sehr wenig anfangen – und nur etwa S. 62, wo das dargestellte Instrument als „Kukeri-Schellen“ gekennzeichnet ist, vermutet der mit dem bulgarischen Brauchtum einigermaßen Vertraute, was sich hinter dem allgemeinen Funktionshinweis: „ . . . bei rituellen Spielen . . .“ verbergen könnte. Positiv sind die einprägsamen Prinzipwiedergaben zu jeder Unterteilung und auch die Bebilderung anzusehen. Daten über die Maße der Instrumente wären erwünscht gewesen.

Auf falschen Systemkennzeichnungen (s. S. 49 und 50) und fehlerhaften Titelwiedergaben (z. B. sind im ersten Titel der Literaturliste auf S. 249 gleich fünf Orthographiefehler zu verzeichnen!) möchte ich nicht verharren; dagegen wirft die vom Verf. vorgenommene Abgrenzung seiner Materie

Fragen auf. Atanassov hat nämlich die ins bulgarische volksmusikalische Leben gedruckenen „europäischen“ (abendländischen- bzw. Kunstmusik-)Instrumente genauso beiseite gelassen wie er auch die Neuerungen der Folklore-Bewegung aus den Tabellen ausgeklammert hat. Dadurch wird aber die Übersicht zum Spiegelbild eines historisch nicht aktuellen bzw. eines zeitlich eng begrenzten Zustandes.

Als besonderes Plus der Veröffentlichung ist die der bildlichen und sprachlichen Darstellung gleichwertige beigegebene Tondokumentation bulgarischer Instrumententypen hervorzuheben. Fazit: Ein beachtliches Zwischenergebnis der bulgarischen Musikinstrumentenforschung, das eine gut fundierte monographische Gesamtdarstellung der bulgarischen Volksmusikinstrumente aus der Feder des gleichen Autors erwarten läßt. Das Erscheinen einer solchen wird, soweit wir unterrichtet sind, in der von Erich Stockmann und Ernst Emsheimer edierten Reihe: *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente* (in der schon der ungarische, slowakische, tschechische und der schweizerische Band veröffentlicht wurden), vorbereitet.

(Juli 1984)

Gottfried Habenicht

Liebeslieder vom Böhmerwald bis zur Wolga. Authentische Tonaufnahmen 1953–1976 von Johannes KÜNZIG und Waltraud WERNER-KÜNZIG. Kommentare: Rolf Wilhelm BREDNICH und Gottfried HABENICHT. Freiburg i. Br.: Kommissionsverlag Rombach & Co. (1979). 184 S. und 3 Schallplatten. (Quellen deutscher Volkskunde, Veröffentlichungen aus dem Volkskunde-Tonarchiv Freiburg des Instituts für ostdeutsche Volkskunde. Band 10.)

Lied- und Erzählgut der Resi Klemm aus Almáskamarás im ungarischen Banat. Authentische Tonaufnahmen 1952–1961, gesammelt und hrsg. von Johannes KÜNZIG und Waltraud WERNER-KÜNZIG. Lied-Transkriptionen und -Kommentare: Gottfried HABENICHT. Kommentare zu den Erzählungen: Michael BELGRADER. Freiburg i. Br.: Kommissionsverlag Rombach & Co. (1980). 120 S. und 4 Schallplatten. (Quellen deutscher Volkskunde, Veröffentlichungen aus dem Volkskunde-Tonarchiv Freiburg des Instituts für ostdeutsche Volkskunde. Band 11.)

Die beiden Schallplatteneditionen aus dem reichhaltigen Feldforschungsmaterial von Johannes und Waltraud Künzig (geb. Werner) aus dem von ihnen gegründeten Institut für ostdeutsche Volkskunde in Freiburg sind in der musikalischen Betreuung von Gottfried Habenicht und der Textbetreuung von Michael Belgrader (Resi Klemm) bzw. Rolf Wilhelm Brednich mit detaillierten Kommentaren zu den einzelnen Aufnahmen wertvoller Schatz historischer Oraltradition von deutschen Minoritäten in Osteuropa. Die Schallplattenaufnahmen sind biographisch und bibliographisch ausgezeichnet kommentiert und musikalisch exakt, bei den Erzählungen auch phonetisch, transkribiert und übersetzt. Auch wenn es Belege gibt, daß häufig nicht die erste Strophe die „abstrakte Idealfassung“ am ehesten repräsentiert, sondern häufiger die zweite, bei der die „Wiedererinnerung“ des Sängers sich verfestigt hat, ist die Wahl Habenichts, auch um der Kontinuität der gesamten Schallplattenreihe willen, die erste Strophe als „idealisierte“ voll auszunotieren, und für die folgenden nur die „Abweichungen“ anzugeben, akzeptabel. Er begründet diese Entscheidung auch mit editions-technischen Auflagen gegenüber einer ausnotierten „synoptischen“ Form, wie sie sicher die meisten Musikethnologen bevorzugen würden. Diese Möglichkeit besteht aber bei einer eventuellen musikanalytischen Bearbeitung, die eine – wie die vorliegende – ausgezeichnete Quellen-Edition auch gar nicht leisten will. Es muß nur der potentielle Benützer davor gewarnt werden (was Habenicht in seinem Text auch schreibt), von der, von der vorliegenden Transkriptionsform ausgehenden Suggestion, die erste Strophe als „richtig“ und die Varianten als „Abweichungen“ anzusehen, beeinflusst zu werden. Es handelt sich eben nur um einen „Service“ für den Benutzer und nicht um ein Liederbuch – auch wenn viele diese Edition so benutzen werden.

Die Historizität des Klangmaterials wird sicherlich von der heutigen Forschung primär im Aufnahmedatum (1952/53–1961/1976) in Relation zur Biographie der Gewährsleute angesehen werden müssen. Die Tendenz, wie sie im methodisch-paradigmatischen Aufsatz Künzigs „Urheimat und Kolonistendorf – ein methodisches Beispiel der gegenseitigen volkskundlichen Aufhellung“, der das Resi-Klemm-Album einleitet, durchscheint: die Lieder und deren Varianten nach phänomenologischen Vergleichen mit ande-

ren Sammlungen historisch zu ordnen, und damit dem älteren Forschungsansatz zuneigt, der von der Konstanz der Liedgestalt in Relation zur Fundzeit (unter Vernachlässigung der Örtlichkeit und fremdnachbarlicher Einflüsse) ausging, ist in reiner Form nicht zu halten. Doch Künzig ist selbst äußerst vorsichtig, und man sollte deshalb seine quellenkritischen Anmerkungen äußerst wörtlich nehmen. Er beschreibt auch sehr exakt und lesenswert, welche Funktion das Liedgut in der ursprünglichen Gemeinschaft hatte und welche Funktion sie zum Zeitpunkt der Aufnahme für die Sängerin hatte: „Für die Resi-Näni, die heute 78jährige, sind ihre Lieder ihre Welt. Darin und daraus lebt und lebt sie . . .“ (Band 11, 1980, S. 7). Mit anderen Worten – und dies gilt auch cum grano salis für das zweite Plattenalbum und dessen Sänger –: diese Traditionsrelikte haben einen autobiographischen Geschichts- und Lebenswelt-Wert und sind u. U. auch im Hinblick auf ihre Gestaltung keineswegs funktionsgleich mit intersubjektiv lebendem Liedgut. Jede intersubjektiv-soziale Funktion ist zugunsten einer „Privatwelt“ als legitimierender Instanz verloren. Ein primärer Wert des Materials liegt vielmehr in der oben angegebenen Historizität der Quellenerfassung selbst. Dies gilt insbesondere für die verdienstvolle Resi-Klemm-Edition, die heute dem modernsten Trend der Volkskunde, dem biographischen, entspricht. Natürlich wäre der Wert ein ungleich höherer, wenn etwa aus demselben Gebiet und derselben Aufnahmezeit ein in Dichte und Umfang ähnliches Personalrepertoire zum Vergleich stünde. Trotzdem ist den Herausgebern zu danken, diese sorgfältige Edition vorgelegt zu haben, insbesondere als klangliche Realisation mit allen Vortragsweisen, die eine reine Notenausgabe nicht leisten kann und die insbesondere für die Volksmusik soviel wesentlicher ist als eine Reduktion der Quellen auf den Notentext. Es erscheint betrüblich, daß diese – in ihrer Gesamtkonzeption vorbildliche Editionsweise – angesichts des heutigen Stands an Tonaufnahmemöglichkeiten im Bereich der Volksmusikforschung noch viel zu wenig genutzt wird. Die beiden Alben sind nicht nur für die Musikwissenschaft, sondern auch für die Musikpädagogik zu empfehlen.

(Juni 1985)

Rudolf Brandl

CHRISTOPHER SIMPSON: *The Division-Viol* (1665). Faksimile. Übersetzt und kommentiert von Wolfgang EGGERS. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1983. 112 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 20.)

Diese längst überfällig gewesene Übersetzung des bedeutsamen Gambentraktats, der den End- und Höhepunkt der gambistischen Diminutionspraxis markiert, reiht sich ein in eine Serie von mittlerweile ebenfalls ins Deutsche übertragenen historischen Abhandlungen zur Gambenmusik: Mit Silvestro Ganassis *Regola Rubertina* (1542/43 hrsg. von Hildemarie Peters, Berlin 1972 sowie von Wolfgang Eggers, 2 Bde. Kassel 1974), Diego Ortiz' *Tratado de glosas sobre clausulas* . . . (1553, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1913, Kassel ²/1936, ³/1967), Jean Rousseaus *Traité de la Viole* (1687, hrsg. von Albert Erhard, München, Salzburg 1980, enthält auch die Bemerkungen zu Dubuissons *Suiten*, 1666 und die Vorworte zu Marin Marais' fünf Sammlungen *Pièces de Viole* . . . , 1686–1725 sowie Demachys Vorbemerkungen zu seinen intavolierten *Pièces de Viole*, 1685), dem etwas abseits stehenden Büchlein von Hubert Le Blanc, *Défense de la Basse de Viole* . . . (1740, gekürzte Ausgabe, besorgt von Albert Erhard, Kassel 1951) und dem zu besprechenden Simpson-Traktat sind die wohl zentralen alten Abhandlungen zur Musik für Viola da Gamba nunmehr in deutscher Sprache zugänglich. Neben der *Division-Viol* übersetzt Eggers auch die einschlägigen Stellen über die Viola da Gamba und transkribiert Intavolierungen aus Thomas Mace' berühmtem *Musick's Monument* von 1676.

So verdienstvoll die Tatsache ist, daß der Autor sich der mühevollen Übersetzungs- und Kommentierungsarbeit unterzogen hat, so ärgerlich erscheinen gleichzeitig die sprachlichen, inhaltlichen und formalen Mängel dieser Publikation. In dem zu Anfang stehenden biographischen Abriß wird der vier Spalten umfassende Personenartikel zu Christopher Simpson aus der Enzyklopädie *MGG* (Bd. 12, 1965, Sp. 717–720) auf eine Viertelseite eingedickt. Dabei wird unkritisch die keinesfalls gesicherte Romreise Simpsons (1661) aus Coxons Lexikonartikel als gesichert übernommen (vgl. zu diesem Problem die im folgenden angegebene Arbeit von Ph. J. Lord, S. XV.). Gleich in diesem Zusammenhang muß der Vorwurf erhoben werden, daß Eggers

die maßgebliche, vor allem angelsächsische Literatur zum Themenkreis nicht zur Kenntnis genommen hat. So vermisste ich, um nur Buchtitel zu nennen, etwa die Aufarbeitung folgender Abhandlungen: Phillip J. Lord (Hrsg.): Christopher Simpson, *A Compendium of Practical Music in five Parts*, London 1667, Oxford 1970 (mit einer gründlich recherchierenden Studie zu Simpsons Leben und Werk, S. XIII–XXXVIII) und Margaret Meredith, *Christopher Simpson and the Consort of Viols*, 3 Bde., Diss. Univ. of Wales, Cardiff 1969 (mit Hinweisen auf weitere Diminutionen). Auch die Erstauflage des Traktats von 1659 wurde offensichtlich nicht herangezogen. Sie ist in einigen Details (z. B. bezüglich der Generalbaßpraxis) aufschlußreich und wäre der Kommentierung der zweiten Fassung von 1665 dienlich gewesen. Sie klärt beispielsweise über die falsche Paginierung (S. 52ff., recte 62ff.) der Zweitfassung auf und enthält interessante Hinweise zum Notenstich.

Die mangelhafte Literaturrezeption schlägt sich zwangsläufig in der Qualität der Kommentare nieder, die allerdings auch gehaltvoll sein können, wenn der Gambist Eggers aus seinem Erfahrungswissen schöpfen kann (vgl. die Anmerkungen zu S. 1a–12a). Mit Kommentaren dünn besiedelt ist sowohl der satztechnisch ausgerichtete 2. Teil (S. 13a–25a) als auch der 3. Teil (S. 27a–61a), der als wichtigster Abschnitt des Simpsontraktats gründlichster Erläuterungen bedürft hätte; er diskutiert nämlich gambistische Diminutionsformen und -techniken.

Das sprachliche Niveau der Übersetzung und der Kommentare ist durchweg erschreckend (die guten, aber sachlich gesehen marginalen Verdeutschungen der lateinischen Widmungsode, S. XV und der Leseranrede, S. XIX bilden Ausnahmen). Stellenweise verheddert sich der Herausgeber in abenteuerlichen grammatischen Konstruktionen, verwendet häufig elliptische Sätze und bedient sich eines holprigen Satzbaus, der durch das ängstliche Anklammern der Übersetzung an die englische Syntax verursacht wird: „Wenn sie sich gegenseitig so lange, wie es ihnen gut schien, auf diese selbe Weise geantwortet haben, können die beiden Violen eine Phrase beide zusammen diminuieren“ (S. 58a). Ungeschickte Wortbildungen („Könnensgrad“, S. XVII), schulterklopfende Umgangssprache (S. 6a, „Übe nun die folgende Übung“.), fehlerhafte Orthographie (S. 10a, Kapitelüberschrift „Von

Tripla's“; S. 16a, die Rede von „b'n oder Kreuze(n)“, zahlreiche Interpunktionsfehler, mangelhafte oder schiefe Verdeutschungen (S. 17a „Zwischen-Endungen“ statt „Binnenkadenzen“ für „middle Closes“; S. 30a, „hohe Terz“ und „hohe Quinte“ statt „Dezime“ bzw. „Duodezime“; S. 56af.: „durchlaufender Ground“ statt „Generalbaß“ für „Continued Ground“ und „Through-Bass“) erschüttern das Vertrauen in die Übersetzung und in den Kommentar grundsätzlich.

Aus der Menge sinnverzerrender oder -verdunkelnder Textpassagen seien hier nur zwei grobe Entstellungen des Originaltextes herausgegriffen. Die als „schroffe und ungefällige Gegenüberstellung von moll gegen Dur“ (S. 15a) falsch erläuterte *relatio non harmonica* scheiterte an der – jedem Übersetzer vertrauten – problembeladenen Verdeutschung von „flat“ und „sharp“, gemeint ist im zitierten Zusammenhang der Querstand. Simpsons Klage „... but the Charge of Printing Divisions (as I have experienced in the Cuts of the Examples in this present Book) doth make that kind of Musick less communicable“ (S. 61), der etwa wie folgt zu übersetzen ist „... doch leider stehen die Kosten des Notendrucks (ich habe sie durch die Stiche der Notenbeispiele in vorliegendem Buch zu spüren bekommen) der Verbreitung von Divisions im Wege“, liest sich bei Eggers (S. 61a) dann so: „Wenn man aber Divisions gedruckt herausgibt, spricht diese Art Musik (wie ich erfahren habe bei den Stichen der Beispiele im vorliegenden Buch) nicht mehr so unmittelbar an.“ In einem Fall kapituliert Eggers vor einer (falsch gelesenen) Vokabel, trifft dabei jedoch intuitiv den richtigen Sachverhalt (S. 15/15a liest er offenbar „so loecisme“ statt „soloecisme“, ein Wort, das „grober Sprachfehler, Verstoß“ bedeutet. Sigmund Freud läßt grüßen). Angesichts derartiger Schnitzer darf man Druckfehler, vergessene Worte und verrutschte Zeilen großzügig übergehen. Sie gehen wohl auch zu Lasten der offenkundig schlechten lektoriellen Betreuung des Verlags.

Die offenbar unreflektierte fünffach homonyme Verwendung des Begriffsworts „Diskant“ muß den interessierten Gambisten – an ihn denkt Eggers vermutlich in erster Linie – in eine wahrlich babylonische Begriffsverwirrung stürzen. Gemäß der von Simpson beigegebenen viersprachigen „Nomenclatura“ (S. XX) sollte

das englische Wort „Descant“ in der Überschrift zur Kompositionslehre (und natürlich auch im laufenden Text selbst) nicht als „Diskant“, sondern als „Kontrapunkt“ (bzw. noch genauer als „Contrapunto alla mente“) wiedergegeben werden. Nun benutzt Eggers' Übersetzung, durchaus im Einklang mit der oftmals verwirrenden fachwissenschaftlichen Sprachpraxis, das Wort „Diskant“ aber auch als Bezeichnung für die Sopranstimme im mehrstimmigen Satz (z. B. S. 17a), als *terminus technicus* für eine bestimmte Improvisationsform (S. 35a, „Diskant-Division“ als schöpferisches Produkt und Satztechnik), zur Kennzeichnung eines gewissen satz- und spieltechnischen Regeln folgenden Improvisationsprozesses (vor allem in der verbalisierten Form des Substantivs: „diskantieren“, z. B. S. 58a) und zur Benennung des Sopraninstruments der Gambenfamilie (S. 60a, „Zwei Diskante“ für „two Trebles“, i. e. „treble-viol“). Gerade hier wäre eine differenzierende und dann auch konsequent beizubehaltende Wortwahl ebenso nötig wie ein fundierter Kommentar, der die Sachlagen erklärt. Daß Simpsons Klammerhinweis auf „Des Cartes“, den Eggers völlig zusammenhanglos in seine Übertragung einflcht (S. 22a), einen Bezug herstellt zu René Descartes' *Musicae Compendium* (Utrecht 1650), ist dem Herausgeber ebenso entgangen wie vieles andere.

Die Ausgabe bedient sich der bewährten synoptischen Publikationsform, d. h. sie reproduziert *verso* das englisch-lateinische Original und konfrontiert dieses *recto* mit der deutschen Übersetzung. Ich sehe jedoch die Idee der Faksimilierung grundsätzlich verletzt, wenn im Notenteil die sonst *recto* stehende Übersetzung in die Reproduktion des Originals hineingequetscht wird (ab S. 33, S. 40, 48 und öfter). Dieses ungeschickte verlegerische Konzept, das möglicherweise durch den (prinzipiell zu bejahenden) sparsamen Umgang mit Papier und Druckmaterial verursacht wurde, erzielt häufig das Gegenteil des erwünschten Einsparungseffekts: Es entstehen teilweise oder völlig leere Buchseiten (S. 33a, 38a, 39a, 43a, 49a, 51a).

Auf eine Umschrift der im fortlaufenden Text integrierten originalen Notenbeispiele verzichtet Eggers. Dieser Verzicht wäre nicht weiter beklagenswert, da die Druckqualität der Noten für die englischen Verhältnisse des 17. Jahrhunderts erstaunlich gut und leserlich ist, wenn durch diese Aussparung nicht auch die kritische Sichtung auf

Druckfehler unterschlagen worden wäre. Allein der Notenanhang (S. 52, recte 62ff.) enthält etwa zehn Stichfehler, die ebenso wie die (erstaunlich wenigen!) Fehler der übrigen Notenbeispiele – von einer Ausnahme (S. 9a) abgesehen – nicht erwähnt werden. Auch über Simpsons eigentümliche Balkierung von Noten in den Gambensätzen verliert Eggers kein Wort: Die gerad- oder ungeradzahlige Vereinigung von Noten unter einem gemeinsamen Balken gibt Hinweise auf die anzuwendende Strichart. Auch in einem weiteren Punkt sieht sich der Spieler mit den Instrumentalstücken des Anhangs im Stich gelassen. Sie sind ihm als Solostücke zugänglich, eine mögliche Generalbaßaussetzung fehlt aber. Der bereits mehrfach separat und mangelhaft publizierte Notenanhang (S. 52, recte 62ff.) (zuletzt Hofheim, Taunus 1981) hätte bei dieser Gelegenheit in einem gesonderten Heft in eine kritische oder praktische Ausgabe überführt werden müssen.

Auf Eggers Inhaltsangaben, Übersetzungen und Tabulaturumschriften (S. 68–108) aus den maßgeblichen Partien von Thomas Mace' *Musick's Monument* (London 1676) gründlicher einzugehen, glaube ich mir ersparen zu dürfen, obwohl die Qualität dieses Teils etwas besser ist als die des historisch wichtigeren Simpson-Traktats. Hinsichtlich der Tabulaturumschriften wären einige geringfügige Einwände zu machen, etwa zur Interpretation bestimmter Zusatzzeichen.

Zu resümieren ist also, daß die vorliegende Publikation einerseits das Prädikat einer „kritischen Ausgabe“ nicht verdient (und wohl auch gar nicht beanspruchen wollte), andererseits aber als praxisbezogene Ausgabe dem Gambisten nicht sehr dienlich sein kann. Die Reihe *Musikwissenschaftliche Schriften*, in die die besprochene Ausgabe aufgenommen ist, eine Reihe, zu der namhafte Autoren Beiträge geliefert haben, hat hier sicherlich nicht das gehalten, was sie zu versprechen vorgibt: gründliche historische Recherchen und dem Standard unseres Faches entsprechend sorgfältig geleistete philologische und interpretatorische Arbeit.

(September 1984)

Bernhard R. Appel

Die Hohenfurther Liederhandschrift (H 42) von 1410, Facsimileausgabe. Mit einleitenden Abhandlungen von L. VACHA, F. SCHÄFER und G. MASSENKEIL, hrsg. von Hans ROTHE. Köln, Wien: Böhlau Verlag 1984. 440 S., davon 8 Farbtaf. (= Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven. Band 21.)

Die im Archiv des ehemaligen Zisterzienserklosters Hohenfurt (Vyšší Brod) in Südböhmen aufbewahrte Handschrift H 42 von 1410 ist ein zentrales Denkmal sowohl für die lateinischsprachige als auch die tschechische ein- und zweistimmige Singpraxis von „cantus liturgici“, Tropen und Cationes zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Diese erschloß für die Musikwissenschaft erstmals, jedoch nicht zureichend 1937 Dobroslav Orel in seinem gewichtigen Buch *Hudební prvky svatováclavské* (besonders S. 556ff.) auch dadurch, daß er einige Blätter faksimiliert abdruckte (Taf. XIIIff.). Vordem hatten Autoren wie Guido M. Dreves in *Cationes Bohemicae* (1886) lediglich einzelne Nummern daraus zugänglich gemacht (z. B. S. 197). Die vorliegende Ausgabe macht nunmehr die gesamte Quelle in schwarz-weiß Faksimiles sowie acht Farbtafeln allgemein benutzbar.

Schreiber der Handschrift war der „frater Přibík“, dessen Biographie und fleißiges Wirken Lumír Vácha in einem einleitenden Kapitel nachzuzeichnen sucht. Dieser tschechische Zisterziensermönch gehörte dem Konvent bereits um 1366 an. Er diente dem Kloster als Cellerarius wie auch als Scriptor. Diese im hohen Alter von ihm heterogen angelegte Handschrift vereinigt Gesänge böhmischer Provenienz mit von auswärts stammenden. Sieben Stücke sind tschechisch textiert. Diesen kommt innerhalb der tschechischen Literaturgeschichte eine besondere Bedeutung zu. In der vorliegenden Ausgabe sind sie in einem Anhang sowohl transkribiert als auch in deutscher Übersetzung abgedruckt zu finden. Franz Schäfer ist dies ebensowohl zu danken wie die Vermittlung eines vollständigen Incipitariums. Günther Massenkeil gibt einige knapp gefaßte Hinweise auf die musikgeschichtliche Relevanz von H 42, die sich für ihn vornehmlich in den Notaten von dreizehn zweistimmigen Gesängen ausweist, welche zumeist Cationen sind und auf dreierlei, z. T. anachronistische Weise notiert sind. Spätorganaler Duktus wie auch der Discantus-Satz finden sich hier nebeneinander als ein Spiegel klösterlicher einfacher

Singpraxis, die ähnlich auch andernorts bis ins 16. Jahrhundert hinein geübt worden ist.

Eine detaillierte Untersuchung zum gesamten Repertoire steht noch aus. Diese ist mittels dieser Faksimileausgabe erheblich erleichtert. Es bleibt zu wünschen, daß diese Weiterführung über die Ansätze bei F. Mužík und J. Černý hinaus komparatistisch geschieht, um so einen wichtigen Aspekt der böhmischen wie der Hohenfurter Musikgeschichte in ihrer Eigenständigkeit wie auch Abhängigkeit während des 15. Jahrhunderts erhellen zu helfen. Auf die Einbeziehung der Hohenfurter Liederhandschrift von 1460 sollte man hierbei nicht verzichten.

(Oktober 1984)

Walter Salmen

Das Glogauer Liederbuch. Dritter Teil. Nr. 1–120. Hrsg. von Christian VÄTERLEIN. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1981. VIII, 179 S. (Das Erbe Deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Band 85, 22. Band der Abteilung Mittelalter.)

Das Glogauer Liederbuch. Vierter Teil: Nr. 121–294. Kritischer Bericht und Verzeichnisse. Hrsg. von Christian VÄTERLEIN. Kassel–Basel–London. Bärenreiter 1981. 201 S. (S. 199–399). (Das Erbe Deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Band 86, 23. Band der Abteilung Mittelalter.)

Das Glogauer Liederbuch, ein in drei Stimmbüchern notierter Gebrauchs-Sammelkodex, der zu den umfangreichsten, universalsten und wichtigsten deutschen Musikquellen des ausgehenden Mittelalters überhaupt gehört, trägt seinen Namen zu Unrecht, enthält es doch neben knapp 70 deutschen mehrstimmigen Liedern annähernd ebenso viele instrumentale Spielstücke (meist Carmina, textlose Chansons) und mehr als doppelt so viele lateinisch textierte, überwiegend cantus-firmus-gebundene geistliche Sätze. Daß die im Grunde unzutreffende und irreführende Bezeichnung in der vorliegenden Edition beibehalten wurde, mag weniger auf den Umstand zurückzuführen sein, daß sich in der Fachliteratur „Glogauer Liederbuch“ (seit 1927) gegenüber „Berliner Liederbuch“ (seit 1874) durchsetzte – Walter Salmens Vorschlag „Glogauer Lieder- und Musikbuch“ (*Die Schichtung der mittelalterlichen Musikkultur . . .*, Kassel 1954, S. 70ff., und *MGG* 5, 1956, Sp. 300) ist zu

weitläufig und „unhandlich“ –, als vielmehr darin liegen, daß sich Väterleins Ausgabe als Fortsetzung und Abschluß der Edition in *EdM* 4 (*Das Glogauer Liederbuch. Erster Teil: Deutsche Lieder und Spielstücke*, 1936) und *EdM* 8 (*Dass. Zweiter Teil: Ausgewählte lateinische Sätze*, 1937) versteht, was u. a. auch in der Beibehaltung der (teilweise fehlerhaften) alten Numerierung der Kompositionen zum Ausdruck kommt. Diese beiden älteren Bände werden freilich qualitativ und quantitativ bei weitem übertroffen, und es liegt nunmehr die ganze Handschrift vollständig veröffentlicht vor. Da Väterleins Editionsgrundsätze teilweise erheblich von denen der beiden älteren, durch Herbert Ringmann besorgten und gewiß mit einigen Unzulänglichkeiten (z. B. die in der Quelle nicht verzeichneten Takt- bzw. Mensurwechsel) behafteten Bände abweichen, wurden insgesamt 35 Stücke neu übertragen; bei den übrigen 145 in *EdM* 4 und 8 publizierten ist auf einen Wiederabdruck verzichtet worden. Im Gegensatz zu Ringmanns Anordnung nach Gattungen und nach dem Alphabet erscheinen die Kompositionen jetzt in der Reihenfolge der Quelle, wobei auf die Ausgabe in *EdM* 4 und 8 verwiesen wird. (Bei Nr. 100 fehlt in *EdM* 85. S. 185 der Hinweis: vgl. die Ausgabe in *EdM* 4, S. 96.)

Über die Prinzipien der Edition, die nur teilweise und sehr bedingt mit den im *EdM* sonst gebräuchlichen (vgl. Georg von Dadelsen [Hrsg.], *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, Kassel usw. 1967, S. 19–26) übereinstimmen, handelt der ausführliche und gehaltvolle, sehr umfangreiche Kritische Bericht. Danach werden u. a. moderne Taktvorzeichen nicht verwendet und alle Noten der Quelle ohne Unterschied im Verhältnis 2:1 verkürzt. Als Richtwert der Zahlen- und Zeitverhältnisse im Mensursystem dient der (im 15. Jahrhundert als Begriff freilich noch nicht existente) „integer valor“, die Distinktionsstriche („Mensurstriche“) teilen „immer die gleichen Zeitabschnitte ab“ (S. 353) und erscheinen sonach etwa in dem mit Abstand am häufigsten vorkommenden tempus imperfectum diminutum (♯ auch C2) nach jeweils vier, im tempus perfectum (O) nach je drei, im tempus perfectum cum proportione dupla (O2) nach je sechs Halben der Übertragung, dementsprechend im tempus imperfectum non diminutum (C) nach je zwei Halben usw. So entsteht in beispielhafter Weise ein einheitlicher,

übersichtlicher und gut lesbarer Notentext, dem auch der Stecher alle verfügbare Sorgfalt hat angedeihen lassen. (Da in der Quelle fehlende Mensurzeichen bei der Übertragung gewöhnlich in eckige Klammern gesetzt werden – s. u. a. S. 17, 94f., 98–102, 106, 110 – hätte dies auch auf S. 38, 117, 202, 284 und 308 erfolgen müssen; bei Nr. 49, 75 und 148 fehlt überhaupt die Mensurangabe in allen Stimmen.)

Besonderes Gewicht erhält die vorliegende Ausgabe durch ihre problembewußt durchgeführten Repertoirestudien, die in dem Bestreben gipfeln, Texte und Melodien nachzuweisen, d. h. „in die Untersuchungen neben Konkordanzen im engeren Sinn („Satzkonkordanzen“) auch die liturgischen Texte und Melodien der cantus-firmus-gebundenen Stücke einzubeziehen“. Die hieraus gewonnenen Erkenntnisse erhärten in eindrucksvoller Weise die Annahme, „daß das Glogauer Repertoire eng mit dem böhmisch-österreichisch-süddeutschen Kulturkreis verbunden sei – auch im Bereich des einstimmigen Chorals“ (S. 345). Für die Satzkonkordanzen erweisen sich drei Quellen als besonders wichtig: der Trienter Codex 91, das Schedel-Liederbuch und die Kaschauer Mensuralfragmente. Die Einzelanmerkungen zu den Kompositionen sind mit umfassender Sachkenntnis und großer Akribie vorgenommen, wobei nur bei Neuübertragungen und Ergänzungen auf *EdM* 4 und 8 Bezug genommen wird. Hierzu sei nachgetragen, daß die als letzte Komposition (Nr. 294) aufgeführte vierstimmige Antiphona *Nigra sum, sed formosa* in festo Venerationis B. M. V. von Heinrich Finck stammt (Ms. mus. Bártfa 22 [nur Tenor]: „HF“; vgl. Hans Albrecht, in: *Mf* 1, 1948, S. 242–285, bes. S. 270, und neuerdings Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Henricus Finck - musicus excellentissimus*, Köln 1982, S. 135–138), eine weitere Konkordanz im Apel-Codex (UB Leipzig, Cod. 1494, Nr. 119) hat und seit 1960 in Neuausgabe vorliegt (*EdM* 33, S. 217–220).

Nicht ganz glücklich wurde die (zugegeben bisweilen schwierige) Akzidentienfrage angegangen. Zwar sichert sich der Herausgeber dadurch ab, daß er betont, der Notentext enthalte sich interpretierender Zusätze, und es sei nicht Aufgabe seiner Edition, „ein weiteres Mal nach einer Lösung des Akzidentienproblems zu suchen. Daher ist der Gebrauch von Zusatzzeichen auf ein Minimum beschränkt und unverbindlich“ (Vorwort, S. VII). Andererseits weist Väterlein

mit Recht darauf hin, daß Stücken im 5. und 6. Kirchenton „fast immer das *b*-molle eigen“ und deshalb „*b* statt *h* zu singen“ sei, oder daß im nach *g* transponierten 1. und 2. Kirchenton das *b*-molle „als leitereigener Ton gelten und daher auch gesungen werden“ müsse (S. 354). Warum wurden dann solche und ähnliche (offenbar nicht ganz) „verlorengegangene Selbstverständlichkeiten“ in der Edition nicht berücksichtigt, weshalb nun der Benutzer bei fast allen Stücken sich den Notentext in dieser Hinsicht erst zurechtlesen und eigens präparieren muß? Auch wenn etwa in untextierten, also instrumental auszuführenden Baßstimmen keine Ausführungsschwierigkeiten des „*mi contra fa*“ angenommen werden müssen (Vorwort, S. VII), kann man sich schwerlich vorstellen, daß im Glogauer Liederbuch ein eigener Stil mit dem integralen Element des Tritonus *f-h* (in Stücken wie Nr. 19 und Nr. 27 mehr als zehnmal!) geprägt worden wäre. Es mutet konfus an, wenn beispielsweise S. 30, Mensur 22 *h* (Tenor) gegen *es* (Contratenor), S. 109, Mensur 91 *es''* (Diskant) gegen *e* (Ct), S. 131, Mensur 20 *b* (T) gegen *H* und *e* (Ct), S. 135, Mensur 90 *es''* (D) gegen *e'* (T) und *a* (Ct), ebda. Mensur 115 *es''* (D) gegen *e* (Ct) und *e'* (T), S. 154 Mensur 7 *b'* (D) gegen *h* (Ct), S. 208, Mensur 50 *b* (T) gegen *h* (Ct) und *h'* (D), S. 329, Mensur 8 *h* (D) gegen *B* (Ct), ebda. Mensur 13 *b* (T) gegen *H* (Ct), S. 333, Mensur 115 *b'* (D) gegen *h* (Ct), S. 335 Mensur 182 *es* (Ct) gegen *h* (T) steht. Und es erscheint einfach unbeholfen, daß in einem Stück im *F*-Modus wie Nr. 187 ein *b* über der Note *h'* des Diskant nur in Mensur 37, nicht aber in den vollkommen gleichen Wendungen Mensur 17, 49, 70, 87, 108, 115, 131, 148 und 165, ein *b* über *h* des Contratenor nur in Mensur 88, nicht aber an denselben, eben angeführten Stellen erscheint. Auch im Hinblick auf das (doch gewiß relativ unproblematische) Subsemitonium der Diskantklausele in „Vollkadenzen“ wäre ein konsequent angewandtes Prinzip (z. B. S. 36, Mensur 90: *cis'*; oder desgl. in Nr. 108, Mensur 30, 46, 85, 118 gegenüber Mensur 16, 39, 62, 130, 143 und 176) sinnvoll gewesen. So fallen leider ein paar Wermutstropfen in diese Edition, die im übrigen als mustergültig zu bezeichnen ist.

(Dezember 1984)

Franz Krautwurst

Oeuvres de Pinel. Édition et Transcription par Monique ROLLIN et Jean-Michel VACCARO. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1982. XLIV, 201 S. (Corpus des Luthistes Français.)

Mit dem neuen Band *Oeuvres de Pinel* der Reihe *Corpus des Luthistes Français* hat das Centre National de la Recherche Scientifique einen weiteren wichtigen Beitrag geleistet, französische Lautenmusik des 17. Jahrhunderts leichter zugänglich zu machen. Mit dem Familiennamen „Pinel“ signierte Kompositionen tauchen in zahlreichen Handschriften des 17. Jahrhunderts auf. Doch abgesehen von einer Bearbeitung für Flöte (Violine) und Basso continuo, Amsterdam 1703, wurde in älterer Zeit keine dieser Lautenkompositionen durch Drucklegung gewürdigt. Lady Burwell, die noch in der Lage war, über die Spielweise Pinels zu urteilen, lobt sein Spiel als „very gay and airy; he made his lessons with a great deal of facility“. Einem breiteren Publikum wurde der Name Pinel erst wieder im 20. Jahrhundert nahe gebracht. La Laurencie (*Les Luthistes*, 1928) bescheinigt den Kompositionen Pinels eine „noblesse indiscutable“ und Hans Neemann veröffentlicht in seiner Anthologie *Alte Meister der Laute*, Berlin o. J., drei Stücke aus der Rostocker Handschrift. Erst durch die in jüngster Zeit aufgelebte Editionsweise, handschriftliche Lautentabulaturen in Faksimile zu veröffentlichen, wurde ein Teil der Werke Pinels einer größeren Schar von Lautenisten wieder greifbar. Die Ausgabe von Monique Rollin und Jean-Michel Vaccaro hat also unzweifelhaft das Verdienst, die Kompositionen Pinels auch denen zugänglich gemacht zu haben, die mit dem Lesen und Spielen von französischer Lautentabulatur nicht auf vertrautem Fuß stehen. Darüberhinaus ist hier das auf viele Handschriften verstreute Gesamtwerk eines bedeutenden Lautenisten in einem Band zusammengefaßt.

Allein der Überblick über die einzelnen Quellen („Tableau des Sources“, „Notes sur les Sources“) macht diese Ausgabe für Praktiker und Musikologen, die sich mit französischer Lautenmusik befassen, unverzichtbar. Beeindruckend auch die Quellenarbeit, die der „Étude biographique“ zugrunde liegt, und die erstmals Licht in die bislang unklaren Familienbeziehungen der „Pinels“ bringt. Die Herausgeber unterscheiden drei Familienmitglieder, die sich musikalisch einen Namen gemacht haben: Germain

Pinel, geboren kurz nach 1600, gestorben 1661, ist der bedeutendste Musiker dieser Familie, Lautenlehrer des jungen Louis XIV, Kammerlautenist und -theorbist des Königs, Kollege Louis Couperins, Zeitgenosse von Denis Gaultier. Diesem Germain werden von Monique Rollin und Jean-Michel Vaccaro alle Kompositionen unter dem Namen Pinel zugeschrieben. Daneben wirkten als Musiker: François Pinel, Germain's jüngster Bruder als Theorbist ebenfalls Kammermusiker des Königs und Séraphin Pinel, der Sohn Germain's und ab 1659 dessen Nachfolger im Amt am Hofe.

Diesen sorgfältigen und informativen Recherchen zollt man gerne den schuldigen Respekt. Der Notentext läßt jedoch einige kritische Bemerkungen durchaus angebracht erscheinen. Die simultane Darstellung von Lautentabulatur und Übertragung in Klaviernotation – gewissermaßen ein „Markenzeichen“ des *Corpus* – ist von Praktikern oft genug bedauert worden; zwingt sie doch den Spieler innerhalb eines Stückes zu ständigem Blättern. Lautenisten werden durch diese Art der Wiedergabe geradezu an das den Verlagen so verhaßte Kopiergerät getrieben.

Erstmals wurde in dieser Ausgabe die Tabulatur nicht mit Typen gesetzt, sondern handschriftlich wiedergegeben. Das Ergebnis ist eine deutliche, übersichtliche und der größeren Buchstaben wegen leicht lesbare Schrift, die allerdings durch Rücksichtnahme auf die simultane notenwertbezogene Übertragung den Vorteil einer flüssigen handschriftlichen Darstellung, die den Originalen näher kommen könnte, wieder einbüßt. Gelegentlich kommt es sogar zu Widersinnigkeiten, die in einer handschriftlichen Quelle undenkbar wären, wenn z. B. ein Tenue-Bogen am Zeilenende abbricht und auf der neuen Zeile oder gar Seite aus dem Nichts wieder einsetzt. Stellvertretend für viele auffallende Mängel sei die Seite 189 dieser Ausgabe herausgegriffen. Sie beginnt mit einem solchen frei einsetzenden Tenue-Bogen. Zeile 2, Takt 1, 1. Akkord hat in der Tabulatur eine falsche Baßbezeichnung. Das *d* ist nicht auf dem 8. sondern auf dem 7. Chor zu spielen, wie in der Übertragung richtig wiedergegeben. Offensichtlich ist hier ein Tenue-Bogen als Baßstrich mißverstanden worden. Im selben Takt fehlt auf der dritten Zählzeit das Mensurzeichen; ebenso fehlt im 2. Takt der 3. Zeile das Mensurzeichen auf der 3. Zählzeit. Die Übertragung des gebrochenen Schlußakkords in reale

Notenwerte, die dann doch nicht den genauen Wert wiedergeben, ist fragwürdig. Ebenso folgt der Abdruck von Varianten nicht der Bedeutung der einzelnen Stellen, sondern dem zur Verfügung stehenden freien Platz am Ende einer Seite, also ganz zufällig, wie hier in der letzten Zeile der Seite 189.

Daß die Seiten in der Überzahl sind, an denen mit Ausnahme der genannten prinzipiellen Kritik nichts auszusetzen ist, sollte mit Rücksicht auf die Bemühungen der Herausgeber nicht verschwiegen werden. Insgesamt bleibt der Eindruck, daß manche kleineren Fehler durch größere Sorgfalt hätten vermieden werden können, daß grundsätzliche Kritikpunkte aber auf Richtlinien der Herausgeber zurückzuführen sind, die versuchen, das einheitliche Erscheinungsbild des *Corpus* zu wahren.

Lautenisten sind durch diese Ausgabe auf die wichtigen Handschriften Schwerin, Mecklenburgische Landesbibliothek MS 641 und Rostock, Universitätsbibliothek MS Mus saec. XVII 18 54 aufmerksam gemacht worden, deren Versionen bevorzugt für die Wiedergabe in dieser Ausgabe gewählt wurden. Es wäre ein erwünschter Nebeneffekt dieser Neuausgabe, wenn die Verantwortlichen des Zentralantiquariats der DDR angesichts der erneut bestätigten Bedeutung dieser Manuskripte sich zu einer Faksimileausgabe entschließen könnten.

(Juni 1984)

Dieter Kirsch

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY Lieder ohne Worte. Hrsg. nach Autographen, Abschriften und Erstaussagen von Rudolf ELVERS und Ernst HERTTRICH. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. Notentext und Kritischer Bericht. München: G. Henle Verlag (1981). VII, 163, 10 S.

Mit dieser Edition hat der renommierte Henle-Verlag eine der wichtigsten Sammlungen romantischer Klaviermusik vorgelegt. In der Bezeichnung *Lieder ohne Worte* artikuliert sich eine Vorstellung des 19. Jahrhunderts. Es ist die Vorstellung vom sprachlosen Gesang, an dem sich, befreit von der Begrifflichkeit des Wortes, die schöpferische Phantasie entzündet. Der Titel des 1832 bei Novello in London erschienenen ersten

Heftes dieser Reihe lautet noch *Original Melodies*. Auch in den frühen Briefen Mendelssohns werden diese kurz gehaltenen Stücke zunächst als „Romanzen für's Pianoforte“ oder einfach als „Clavierstücke“ bezeichnet. Erst ab der zweiten Sammlung (op. 30) setzt sich einheitlich der Haupttitel durch.

Neben den vom Komponisten selbst veröffentlichten sechs Heften mit je sechs Stücken enthält die vorliegende Ausgabe auch die postum publizierten Werkgruppen op. 85 und op. 102 sowie das sog. *Reiterlied*. In einem Anhang sind bei stark voneinander abweichenden Quellen Zweitfassungen abgedruckt (op. 30,4; op. 85,6; op. 102,2).

Die Edition dokumentiert eindrucksvoll, wie sich der wissenschaftliche Anspruch auf quellenkritische Arbeit durchaus mit den Erfordernissen einer praktischen Ausgabe in Einklang bringen läßt. Das Editionsteam ist mit einer Sorgfalt und Genauigkeit zu Werke gegangen, wie sie den Richtlinien einer kritischen Ausgabe entspricht. In einem kurz gefaßten aber informativen Revisionsbericht erhalten wir Aufschluß über die Quellenlage der einzelnen Opusgruppen. Zur Erstellung des Notentextes werden Autographe, Abschriften und Erstaussagen herangezogen. Für die zu Lebzeiten des Komponisten erschienenen *Lieder* dienten als Grundlage die Erstdrucke als die vom Komponisten autorisierten Quellen. Aus urheberrechtlichen Gründen ließ Mendelssohn viele seiner Werke gleichzeitig in Deutschland, England, Frankreich und Italien veröffentlichen, so daß neben deutschen Ausgaben vor allem Londoner, Pariser und Mailänder Drucke verwendet wurden. Inkonsequenzen und Unklarheiten beim Vergleich der Drucke wurden unter Einbeziehung handschriftlicher Quellen korrigiert. Für die postum herausgegebenen Sammlungen op. 85 und op. 102 wurden primär handschriftliche Quellen benutzt. „Wo für ein Stück mehrere Handschriften erhalten sind, wurde, unter Berücksichtigung der anderen, die die vermutlich letzte Fassung enthaltende als Hauptquelle bestimmt, also keine Kollation verschiedener Lesarten aus unterschiedlichen Hss. vorgenommen“ (S. 172).

Der Notentext ist, wie wir es von anderen Ausgaben dieses Verlags gewohnt sind, sehr übersichtlich angeordnet und vorbildlich klar gedruckt.

(Juli 1984)

August Gerstmeier

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

Der Band IV der von Wolfgang Boetticher herausgegebenen Urtext-Ausgabe der ausgewählten Klavierwerke Robert Schumanns umfaßt neben der *Toccata* op. 7 die drei *Klaviersonaten* *fis*-moll op. 11, *f*-moll op. 14 (in der Fassung von 1853) und *g*-moll op. 22 und die ursprünglich als *Sonate für Beethoven* betitelte *Fantasie C*-dur op. 17. Ferner enthält dieser Band als Anhang zu op. 14 den ersten Satz des vom Komponisten *Concert sans Orchestre* genannten Werkes in der Fassung von 1836, das 1866 posthum veröffentlichte *Scherzo* aus dem Autograph von 1836 und zwei in dieser Ausgabe zum ersten Mal vollständig wiedergegebene Variationen zum dritten Satz von op. 14 aus dem Autograph von 1836. Zur *Sonate* op. 22 wird in einem Anhang das ursprüngliche Finale hinzugefügt.

Im Vorwort gibt der Herausgeber Einzelheiten über die Entstehung der Werke und den entsprechenden biographischen Hintergrund auch unter Benutzung von Tagebuchnotizen und Briefen und erwähnt Zeit, Verlag und Ort des jeweiligen ersten Erscheinens der betreffenden Werke. Dabei werden eingesehene und teilweise erstmals benutzte Autographe und ihre gegenwärtigen Fundorte in New York, London, Wien, Ost- und West-Berlin und Budapest angegeben. Als Hauptquelle wurde bei allen fünf Werken die jeweilige Erstausgabe zugrunde gelegt, ferner die Autographe hinzugezogen und Skizzen und Entwürfe der teils in Bonn, teils in Privatbesitz befindlichen ehemaligen Sammlung Wiede berücksichtigt.

In dem „Kritischen Bericht“ werden außer der *Toccata* op. 7 alle in diesem Band herausgegebenen Werke nebst den erwähnten Anhängen im Vergleich zu den Originalausgaben und Autographen einer genauen Durchsicht unterzogen, wobei besonders op. 11 und op. 14 eingehend behandelt werden mußten, während sich bei op. 17 und op. 22 weniger diesbezügliche Probleme ergeben.

Vor allem werden dabei in anerkannter Weise sorgfältig die artikulatorischen und dynamischen Angaben und diejenigen für die Phrasierung und den Pedalgebrauch genau behandelt und auch im Notendruck etwaige Lese-, Stich-

Flüchtigkeits- und Abschreibefehler berücksichtigt und durch Vergleich mit Parallelstellen berichtigt. Die bei jedem Werk im Kopf des jeweiligen Abschnitts des Kritischen Berichts verzeichneten Abkürzungen erleichtern die Lektüre wesentlich. Durch Anmerkungen im Notentext der Werke wird auf die betreffenden Bemerkungen im Kritischen Bericht jeweils hingewiesen, auch handschriftliche Anmerkungen und Fußnoten in Schumanns Autographen werden beachtet. Die Takte im Notentext sind zeilenweise durchnummeriert. Die verhältnismäßig sparsam angegebenen Fingersätze besorgte Hans-Martin Theopold, die kursiv gedruckten Fingersätze stammen von Schumann selbst. Die Herkunft der Metronomangaben, die bei op. 7 und op. 11 fehlen, ist nur für den zweiten und vierten Satz von op. 14 genannt, in den anderen Sätzen von op. 14 und in op. 17 und op. 22 sind sie stillschweigend von anderen Ausgaben übernommen. Diesem Band ist vorn eine Wiedergabe der Zeichnung von Josef Kriehuber beigegeben, die Robert Schumann in Wien 1839 darstellt.

Dadurch daß Vorwort und Kritischer Bericht auch in englischer und französischer Übersetzung gegeben sind, wird diese auch drucktechnisch hervorragende Urtextausgabe internationalen Pianisten leichter zugänglich und weltweit eine werkgetreue Interpretation dieser Werke Schumanns gefördert.
(Dezember 1984) Werner Schwarz

Diskussion

Die Behauptung von Alfred Clayton (siehe *Mf* 38, 1985, S. 156), ich hätte die Änderung des Originaltextes von Zemlinskys *Zwerg* für die Hamburger Inszenierung gutgeheißen und so eine „ästhetische Lüge“ gedeckt, ist unzutreffend, worüber z. B. die Lektüre meines Aufsatzes *In the Maze of Emotions* in der englischen Zeitschrift *Opera* (August 1983, S. 846) aufklären könnte. Herrn Claytons Irrtum, vielleicht durch meine Zurückhaltung in der öffentlichen Kritik begünstigt, könnte auf sich beruhen bleiben, böte er nicht die Gelegenheit, den Schluß jenes Aufsatzes hier nachzutragen, der in *Opera* ohne mein Wissen unterdrückt wurde, um ausgerechnet einer Anzeige von Universal Edition

Platz zu machen: „The real scandal is the behaviour of the publisher who, hoping to cash in on the undoubted success of Zemlinsky's *Zwerg* in Hamburg, is listing the opera in his latest catalogue under the title *Der Geburtstag der Infantin*. A publisher who creates the impression that this is no adaption, but only a quasi-arrangement which more closely represents the composer's intention than does the original, is in breach of the duty that he owes to the author.“

Horst Weber

Eingegangene Schriften

Analyses of Nineteenth-Century Music. Second Edition 1940–1980. Compiled by Arthur WENK. Boston Music Library Association, Inc. (1984). 83 S. (MLA Index and Bibliography Series. Number 15.)

Analyses of Twentieth-Century Music. Supplement. Second Edition. Compiled by Arthur WENK. Boston Music Library Association, Inc. (1984). 132 S. (MLA Index and Bibliography Series. Number 14.)

Arie e Madrigali a voce sola di Compositori Senesi del 1600. Revisione e ricerca storica di Antonio MAZZEO. Firenze. Edizioni Musicali Otos (1984). 53 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 29: Kantaten zum Johannisfest. Kritischer Bericht von Frieder REMPPE. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1984. 103 S.

Bach-Jahrbuch. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF 70. Jahrgang 1984. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1984). 190 S.

Beethoven Essays. Studies in Honor of Elliot Forbes. Edited by Lewis LOCKWOOD and Phyllis BENJAMIN. Cambridge: Harvard University Press 1984. 256 S., Abb., Notenbeisp.

Zu Beethoven. 2. Aufsätze und Dokumente. Hrsg. von Harry GOLDSCHMIDT. Berlin: Verlag Neue Musik 1984. 206 S., Abb., Notenbeisp.

GEORGES BIZET: Oeuvres pour le piano. Les Inédits et Trois Pièces du Magasin des Familles. Rassemblées et présentées par Michel POUPET. Paris: Éditions Mario Bois (1984). 63 S.

NANIE BRIDGMAN: Que sais-je? La musique à Venise. Paris: Presses Universitaires (1984). 127 S.

JACQUES CHAILLEY: Les „Passions“ de J.-S. Bach. Paris: Presses Universitaires de France (1984). 460 S.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER: Miserere des Jésuites – Dies Irae pour soli, chœur et orchestre (H 193 et H 12). Ed. par Roger BLANCHARD. Paris: Edi-

tions du Centre National de la Recherche Scientifique 1984. 191 S. (Publications du Centre d'Études de la Musique Française aux XVIII^e & XIX^e Siècles. Volume III.)

VALENTINA N. CHOLOPOVA/JURIJ N. CHOLOPOV: Anton Webern. Zizn i tvorcestvo. Moskau: Sovetskij Kompozitor 1984.

Concerning the Flute. Edited by Rien DE REEDE. Amsterdam: Broekmans & Van Poppel 1984. 128 S., Abb., Notenbeisp.

WALTHER DÜRR. Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1984). 351 S., Notenbeisp. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 97.)

HANS HEINRICH EGGBRECHT: Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung. München-Zürich: Piper (1984). 131 S., Notenbeisp.

OSKÁR ELSCHECK. Hudobná Veda Súčasnosti. Systematika, teória, vývin. Bratislava: VEDA vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1984. 386 S.

Johann Friedrich Fasch (1688–1758). Wissenschaftliche Konferenz in Zerbst am 5. Dezember 1983 aus Anlaß des 225. Todestages. Konferenzbericht hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1984. 99 S. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Heft 24.)

Festschrift für Ernst Klusen zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Günther NOLL und Marianne BRÖCKER. Bonn: Verlag Peter Wegener (1984). 532 S., Notenbeisp. (Musikalische Volkskunde - Aktuell.)

ANDREA GABRIELI Complete Madrigals 11. Edited by A. Tillman MERRITT. Madison: A-R Editions, Inc. (1984). XV, 92 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Volume LI.)

ANDREA GABRIELI Complete Madrigals 12. Edited by A. Tillman MERRITT. Madison: A-R Editions, Inc. (1984). XIII, 101 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Volume LII.)

Oeuvres de Pierre Gautier. Édition et transcription par Monique ROLLIN. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1984. 138 S. (Corpus des Luthistes Français.)

PETER GÜLKE: Rousseau und die Musik oder von der Zuständigkeit des Dilettanten. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1984). 204 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 98.)

HANS WERNER HENZE: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984. Hrsg. von Jens BROCKMEIER. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (1984). 397 S.

Hochschuldokumentationen Mozarteum Salzburg. Band 1. Erfahren und Darstellen. Wege musikalischer und gesamt-künstlerischer Bildung heute. Hrsg. von

Wolfgang ROSCHER. Innsbruck. Edition Helbling (1984). 140 S., Abb., Notenbeisp.

MANTLE HOOD: The Evolution of Javanese Gamelan. Book II Legacy of the Roaring Sea. Wilhelmshaven. Edition Heinrichshofen/New York C. F. Peters Corporation (1984). 211 S., Abb. (Pocketbooks of Musicology 63.)

International Review of the Aesthetics and Sociology of Music Volume 15, No. 2, December 1984. Institute of Musicology, Zagreb Academy of Music. Zagreb: RO Informator - OOUR Tiskara „Zagreb“ 1984. S. 91–236.

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 28. Band 1984. Hrsg. von Konrad AMELN, Waldtraut Ingeborg SAUER-GEPPERT (†), Alexander VÖLKER. Kassel Johannes Stauda Verlag 1984. 249 S.

ALEC HYATT KING: A Mozart Legacy. Aspects of the British Library collections. London The British Library (1984). 110 S., Abb.

RALPH KIRKPATRICK: Domenico Scarlatti. Edizione italiana. Torino: ERI 1984. 494 S.

GEORG KNEPLER. Karl Kraus liest Offenbach. Erinnerungen. Kommentare. Dokumentationen. Wien: Löcker Verlag 1984. 256 S.

FRANZ KRAUTWURST: Hans Leo Hassler (1564–1612). Sonderdruck aus Fränkische Lebensbilder, Band 11 1984.

Künstler in Österreich. Die soziale Lage der Komponisten, bildenden Künstler und Schriftsteller Salzburg-Wien: Landeskulturreferentenkonferenz der österreichischen Bundesländer 1984. 457 S.

JERZY LIBAN: Pisma o muzyce. Edited and translated by Elżbieta WITKOWSKA-ZAREMBA. Kraków: Polski Wydawnictwo Muzyczne 1984. 239 S. (Monumenta Musicae in Polonia.)

ULRICH MAZUROWICZ. Das Streichduett in Wien von 1760 bis zum Tode Joseph Haydns. Tutzing: Hans Schneider Verlag 1982. VIII, 366 S. (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 1.)

ANTONIO MAZZEO: Compositori Senesi del 500 e del 600. Editore Antonio LALLI. Firenze: Antonio Lalli (1981). 59 S.

ANTONIO MAZZEO: Villanelle e canzonette senesi del 1500 a tre voci. Siena. Edizioni Cantagalli (1982). 37 S.

FRANZPETER MESSMER. Altdeutsche Liedkomposition. Der Kantionalsatz und die Tradition der Einheit von Singen und Dichten. Tutzing: Verlag Hans Schneider (1984). 331 S., Notenbeisp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 40.)

PHILIPPE DE MONTE: Opera. Series A, Motets Volume VI: Liber secundus sacrarum cantionum cum sex vocibus. Ed. by Milton STEINHARDT. Leuven: Leuven University Press 1984. X, 109 S.

Music in Time. Jerusalem: The Jerusalem Rubin Academy of Music and Dance 1984/85. 80 S.

Musikpsychologie. Empirische Forschungen - Ästhetische Experimente. Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie Band 1 Hrsg. von Klaus-Ernst BEHNE, Günter KLEINEN, Helga de la MOTTE-HABER. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1984. 166 S.

Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland. Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER und Hans-Günter KLEIN. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag (1984). 320 S.

The New Grove Dictionary of Musical Instruments. Ed. by Stanley SADIE. 3 Bände. London: Macmillan Press Ltd. 1984. XXXVI, 805 S., XIII, 982 S., XIII, 921 S.

JOŠIP NOVOSEL. Škola za kontrabas. Contrabass Method. Zagreb: Muzička Akademija u Zagrebu 1984. Band I: 79 S., Band II: 72 S., Band III: 40 malih etida. 53 S.

HELMUT PERL: Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Aufführungspraxis. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1984). 272 S., Notenbeisp. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 90.)

LEON PLANTINGA: Romantic Music. A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe. New York-London: W. W. Norton & Company (1984). X, 523 S., Abb., Notenbeisp. (The Norton Introduction to Music History.)

Précis de musicologie. Nouvelle édition entièrement refondue. Publié sous la direction de Jacques CHAILLEY. Paris: Presses Universitaires de France 1984. 496 S.

JOHANN JOACHIM QUANTZ: Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Werkgruppen QV 2 und QV 3. Zusammengestellt von Horst AUGSBACH. Dresden: Sächsische Landesbibliothek 1984. 59 S. (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens. Heft 5.)

Recerca Musicològica IV, 1984. Bellaterra/Barcelona: Institut de Musicològia Josep Ricart i Matas 1984. 303 S., Notenbeisp.

WERNER RENKEWITZ (†) und JAN JANCA. Geschichte der Orgelbaukunst in Ost- und Westpreußen von 1333 bis 1944. Band I. Würzburg: Verlag Weidlich 1984. XXII, 338 S., 97 Bildtafeln (Bau- und Kunstdenkmäler im Östlichen Mitteleuropa. Band 2.)

JEAN JACQUES ROUSSEAU: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften. Übersetzt von Dorothea GÜLKE und Peter GÜLKE. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1984). 344 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 99.)

MARIELLA SALA. Catalogo del Fondo Musicale dell'Archivio Capitolare del Duomo di Brescia. Torino:

Edizioni di Torino 1984. 288 S. (Cataloghi di Fondi Musicali Italiani 3.)

KLAUS SCHNEIDER. In honorem J. S. Bach – Musikalische Huldigungen für Johann Sebastian Bach in Form von Variationen, Bearbeitungen und Kompositionen über die Tonfolge B-A-C-H. Eine Bibliographie. Hannover: Klaus Schneider 1984. 34 S.

HANS-JOACHIM SCHULZE. Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert. Leipzig-Dresden: Edition Peters 1984. 250 S., Abb.

Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge 2 (1982): Musik und lateinischer Ritus. Hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Bern-Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1984). 168 S., Notenbeisp.

DOROTHY STAHL. Discography of Solo Song. Supplement, 1975–1982. Detroit: Information Coordinators 1984. 236 S.

LADA STANTSCHewa-BRASCHOWANOWA. Die mittelalterliche bulgarische Musik und Joan Kukulzel. Graz-Wien: Böhlau Verlag 1984.

MARIANNE STOELZEL. Die Anfänge vierhändiger Klaviermusik. Studien zur Satztypik in den Sonaten Muzio Clementis. Frankfurt-Bern-New York-Nancy: Peter Lang (1984). 247 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI. Musikwissenschaft. Band 7.)

NICHOLAS TAWA. A music for the millions. Antebellum democratic attitudes and the birth of American popular music. New York: Pendragon Press (1984). 211 S. (The Sociology of music. No. 3.)

Tutti i libretti di Puccini. Hrsg. von Enrico Maria Ferrando. Milano: Garzanti Editore (1984). 584 S., Abb.

MARTIN VOGEL. Anleitung zur harmonischen Analyse und zu reiner Intonation. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1984. 210 S., Notenbeisp. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 34.)

BONNIE C. WADE. Khyāl. Creativity within North India's classical music tradition. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1984). XXI, 314 S., Abb.

Richard Wagner. Das Betroffensein der Nachwelt. Hrsg. von Dietrich Mack. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984. VII, 399 S.

Richard Wagner 1883–1983. Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1984. 570 S. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. Nr. 129.)

Zu Richard Wagner. Acht Bonner Beiträge im Jubiläumjahr 1983. Hrsg. von Helmut Loos und

Günther Massenkeil. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1984. 159 S. (Studium Universale. Band 5.)

ROGER WALLIS and KRISTER MALM. Big sounds from small peoples. The music industry in small countries. New York: Pendragon Press (1984). XV, 419 S. (Sociology of Music. No. 2.)

Was ist musikalische Bildung? Werner Klüppel-Holz im Gespräch mit Bazon Brock, Carl Dahlhaus, Michael Gielen, Jürgen Girgensohn, Heinz Josef Herbolt, Mauricio Kagel, György Ligeti, Hans Mayer, Heinz-Klaus Metzger, Christoph Richter, Dorothee Wilms. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1984. 115 S. (Musikalische Zeitfragen 14.)

MATTHIAS WECKMANN. Four Sacred Concertos. Edited by Alexander Silbiger. Madison: A-R Editions, Inc. (1984). XXX, 124 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Volume XLVI.)

ALEXANDER WEINMANN. Handschriftliche thematische Kataloge aus dem Benediktinerstift Melk. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1984. 228 S. (Tabulae Musicae Austriacae. Band X.)

HANS HERMANN WICKEL. Auswärtige Orgelbauer in Westfalen. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1984. 273 S.

REINHARD WIESEND. Studien zur Opera seria von Baldassare Galuppi. Tutzing: Hans Schneider Verlag 1984. 2 Bände. 389 + 114 S. (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 8.)

PETER WILLIAMS. The Organ Music of J. S. Bach. Vol. III A Background. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1984). VIII, 309 S., Notenbeisp.

PETER WILSON. Empirische Untersuchungen zur Wahrnehmung von Geräuschstrukturen. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1984. 235 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 23.)

IAN WOODFIELD. The Early History of the Viol. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1984). 266 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge Musical Texts and Monographs.)

Mitteilungen

Wir gratulieren

Professor Dr Kurt GUDEWILL, Kiel, am 3. Februar 1986 zum 75. Geburtstag,

Dr Alexander WEINMANN, Wien, am 20. Februar 1986 zum 85. Geburtstag,

Dr Hans EPPSTEIN, Stocksund, am 25. Februar 1986 zum 75. Geburtstag.

*

Dr Manfred Hermann SCHMID, München, hat einen Ruf auf die Professur für Musikwissenschaft (C 4) an der Universität Tübingen erhalten.

Privatdozent Dr Albrecht RIETHMÜLLER, Freiburg i. Br., ist eingeladen worden, im Sommersemester 1986 die Professur für Musikwissenschaft (C 4) an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität in Frankfurt zu vertreten.

Professor Dr Carl DAHLHAUS, Berlin, erhielt am 16. Dezember 1985 das Große Bundesverdienstkreuz mit Stern.

Die Evangelisch-Theologische Fakultät der Eberhard-Karls-Universität Tübingen verlieh am 11. Dezember 1985 dem künstlerischen Leiter der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Professor Helmuth RILING, die Ehrendoktorwürde.

*

Im Rahmen des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses Stuttgart 1985 fand am 17. September die Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung statt. Nach Entgegennahme der Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters wurde dem Vorstand auf Antrag der Sprecherin des Beirates einstimmig Entlastung für das Haushaltsjahr 1984 erteilt. In den Wahlausschuß, der die 1986 anstehende Vorstandswahl betreuen wird, wurden wiedergewählt Frau Dr Dagmar Droysen-Reber, Professor Dr Gerhard Allroggen (Vorsitzender) und Dr Ulrich Tank. Die Rechnungsprüfer Professor Dr Horst Heussner und Dr Jürgen Kindermann wurden in ihrem Amt bestätigt.

Mit Beginn des Jahrgangs 1986 geht die Schriftleitung für die Aufsätze und Kleinen Beiträge der Zeitschrift „Die Musikforschung“ von Professor Dr Wilhelm Seidel auf Professor Dr Detlef Altenburg über, während die Schriftleitung des Bericht- und Rezensionsteils erst mit Beginn des Jahrgangs 1987 von Professor Dr Martin Just zu Dr Ulrich Tank wechselt.

Der Bericht über den Stuttgarter Kongreß wird im Bärenreiter-Verlag erscheinen, Herausgeber sind Dr Dietrich Berke und Frau Dorothee Hanemann, M. A.

Die Jahrestagung 1986 wird vom 8. bis 11. Oktober in Heidelberg (Thema *Musik an Universitäten*) durchgeführt. Die Mitgliederversammlung wird am Samstag, 11. Oktober, stattfinden. 1987 wird zur Jahrestagung nach Münster eingeladen (Termin 7. bis 10. Oktober).

*

Auf Anraten der Fachgruppe „Musikwissenschaft im Studiengang Schulmusik/Sekundarstufe II“ hat die Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung am 17. September 1985 folgende Empfehlung beschlossen.

1. Das Fach Musikwissenschaft im Studiengang Schulmusik/Sekundarstufe II bedarf zur Sicherung einer qualitativ vertretbaren Ausbildung gemäß den Anforderungen der Sekundarstufe II eines Studienumfanges von mindestens 22 Semesterwochenstunden. Eine Unterschreitung dieser Stundenzahl ist ohne empfindliche Rückwirkungen auf die Qualität der Ausbildung nicht möglich.

2. Innerhalb dieses Kontingentes an Semesterwochenstunden sollen mindestens 16 Semesterwochenstunden der historischen Musikwissenschaft zustehen, in denen ein Überblick über die Musik des Abendlandes vom Mittelalter bis zur Gegenwart vermittelt wird.

3. Es besteht in der heutigen Situation die Notwendigkeit, die Bereiche „Systematische Musikwissenschaft“ und „Musikethnologie“ in die Ausbildung künftiger Musiklehrer an Gymnasien einzubeziehen. Für diese Gebiete wird ein Umfang von insgesamt 6 Semesterwochenstunden als Minimalbedarf angesehen.

4. Im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten sollen darüber hinaus weitere Lehrangebote aus Themenbereichen wie „Geschichte des Jazz“, „Pop“- bzw. Schlager-Musik, Filmmusik etc. gemacht werden, die außerhalb des minimalen Stundenkontingentes anzusiedeln sind.

5. Diese Empfehlung soll den zuständigen Behörden sowie den Landesmusikräten zur Kenntnis gebracht werden.

Die Arbeiten zur Vorbereitung einer neuen wissenschaftlichen Gesamtausgabe der Werke von Johannes Brahms sind am 1. September 1985 im Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität Kiel aufgenommen worden. Das zunächst auf drei Jahre befristete Arbeitsprojekt wird von der Peter Klöckner-Stiftung (Duisburg) und von der Kulturstiftung des Landes Schleswig-Holstein unterstützt. Träger des Vorhabens ist die Vereinigung Johannes-Brahms-Gesamtausgabe (München), deren Vorsitzender Professor Dr Friedhelm Krummacher (Kiel) ist. Als wissenschaftliche Mitarbeiter wirken an dem Projekt Dr Carmen Debryn und Dr. Michael Struck mit.