

Walter Blankenburg (1903–1986) in memoriam

von Alfred Dürr

In seinem 83. Lebensjahr ist Walter Blankenburg am 10. März 1986 in Schlüchtern verstorben. Mit ihm ist ein Wissenschaftler von uns gegangen, dem es wie wenigen gegeben war, seine Doppelausbildung als Musikforscher und Theologe sowohl der Wissenschaft wie auch nicht minder dem musikalisch-kirchlichen Leben unserer Zeit fruchtbar werden zu lassen.

Als Pfarrerssohn am 31. Juli 1903 in Emleben bei Gotha geboren, studierte Blankenburg von 1922 bis 1929 Theologie in Rostock, Tübingen und Göttingen, ferner – auch in Freiburg und Berlin – Geschichte, dazu Musikwissenschaft bei Friedrich Ludwig, Arnold Schering, Wilibald Gurlitt, Friedrich Blume und Heinrich Bessler. Den Titel eines Dr. phil. brachte ihm 1940 eine bei Hermann Zenck in Göttingen vorgelegte Arbeit *Die innere Einheit von Bachs Werk* ein, die, obgleich ungedruckt, doch in ihrem Inhalt weitgehend in seine späteren Veröffentlichungen Eingang gefunden hat. Nach Abschluß seiner Ausbildung war er 1933–1947 Pfarrer in Vaake (Weserbergland), danach 1947–1968 Direktor der Kirchenmusikschule der Evangelischen Landeskirche von Kurhessen-Waldeck; doch war auch die Zeit seines „Ruhestandes“ weiterhin mit zahllosen neben- und ehrenamtlichen Tätigkeiten mehr als reichlich angefüllt. 1962 ernannte ihn die Marburger Universität zum D. theol. h.c., 1966 erhielt er den Titel Kirchenrat, 1978 die Karl-Straube-Plakette. Als langjährigem Direktoriumsmitglied wurde ihm anlässlich seines 80. Geburtstages am 31. Juli 1983 die Ehrenmitgliedschaft der Neuen Bachgesellschaft verliehen, und bereits 1981 hatte ihn die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft zum Ehrenmitglied ernannt. Eine Festschrift zum 65. Geburtstag, *Bach-Interpretationen*, herausgegeben von Martin Geck (Göttingen 1969), ehrt den Musikwissenschaftler Blankenburg; eine Sammlung von Aufsätzen, *Kirche und Musik*, zu seinem 75. Geburtstag herausgegeben von Erich Hübner und Renate Steiger (Göttingen 1979), zeugt von der Vielfalt der Forschungsgebiete und – nicht zuletzt durch die beträchtliche Zahl dessen, was notgedrungen beiseite bleiben mußte – von der Produktivität des Jubilars. Am weitesten verbreitet wurde sein Name wohl durch sein Amt als Schriftleiter der Zeitschrift *Musik und Kirche*, das er von 1941 bis 1980 zugleich zielbewußt, aber auch großmütig gegenüber Andersdenkenden ausgeübt hat und das ihm nach seinem eigenen Eingeständnis stets besonders am Herzen gelegen war.

Der Versuch einer ersten Würdigung des Wissenschaftlers Blankenburg kann, soll er sich nicht in unübersehbaren Aufzählungen verlieren (hier sei auf die Bibliographie in der oben erwähnten Aufsatzsammlung verwiesen), nur einige vorzugsweise behandelte Forschungsthemen andeuten.

Ein erster derartiger Schwerpunkt ist die Kirchenmusik der Lutherzeit. Ihr galt Blankenburgs ständiges Interesse, und ihr ist auch sein beinahe vollendetes opus ultimum gewidmet, eine Monographie über den ersten lutherischen Kantor Johann Walter. Eng damit verwandt war sein hymnologisches Interesse und seine Anteilnahme an der Entwicklung des evangelischen Gesangbuchs bis in die heutige Zeit. Auch Heinrich Schütz sind einige seiner Arbeiten gewidmet, deren Gewicht durch die Edition des Beckerschen Psalters unterstrichen wird.

Zentrale Bedeutung für Blankenburgs Forschungen hat jedoch die Gestalt Johann Sebastian Bachs, dessen Werk von der Dissertation an bis ins letzte Lebensjahr zahllose Arbeiten, Vorträge und mehrere umfangreiche Forschungsberichte gewidmet waren. Dabei ging es dem Theologen insbesondere darum, die Verwurzelung des Bachschen Schaffens in Tradition und Umfeld evangelischer Kirchenmusik sowie lutherischer Theologie aufzuzeigen; und in der Erkenntnis, daß die Stellung Bachs und seines Werkes in der Frömmigkeitsgeschichte seiner Zeit noch keineswegs in wünschenswerter Weise geklärt ist, rief er anlässlich des Berliner Bachfestes 1976 die „Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung“ ins Leben, deren bislang zwei gewichtige *Beiträge* von erfolgreicher Arbeit zeugen. Eine hervorragende Rolle in Blankenburgs Aufsätzen wie auch in seinen vielgelesenen Werkeinführungen (*h-moll-Messe*, *Weihnachts-Oratorium*) spielt Bachs Symbolik, sei es der Harmonik (*trias harmonica perfecta*), der Instrumente (Trompete), der Formen (Symmetrieform) oder der Stimmlage der Sänger im *Weihnachts-Oratorium*. Zahlensymbolischen Spekulationen stand er bisweilen eher skeptisch gegenüber, doch wurde er nicht müde darauf hinzuweisen, daß es gerade die musikalischen Praktiker seien, die derartigen Überlegungen zugänglicher seien als die bloßen Wissenschaftler.

Entscheidenden Anteil hat Blankenburg endlich auch an der musikalischen Entwicklung seiner eigenen Zeit genommen, wobei die Singbewegung (samt der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung) prägend auf ihn eingewirkt hat. Auch hier ist ein letzter Wunsch unerfüllt geblieben, eine Geschichte dieser Bewegung aus eigener Anschauung zu schreiben; und als wacher Geist, der er war, hätte er gewiß nicht allein die Ursachen für manche Fehlentwicklung aufzeigen, sondern sicherlich auch manches vorschnelle Verdammungsurteil jüngerer Generationen zurechtrücken können.

Endlich bleibt jedoch zu fragen, ob derjenige, der den Menschen Walter Blankenburg nicht persönlich gekannt hat, seinen Verlust ungeachtet der Fülle hinterlassener Schriften recht ermessen kann. Er, der für die Aufklärung zu Bachs Zeit den vielzitierten Begriff des „gläubigen Rationalismus“ erfunden hat, war selbst ein ungemein liebenswerter, humorvoller, zutiefst gläubiger Mensch und zugleich von einer Toleranz, mit der er auch Widerspruch hinzunehmen und zu beherzigen bereit war; und es wird Aufgabe seiner Freunde und Zeitgenossen sein, die Erinnerung an diese gläubige Menschlichkeit dem im Druck hinterlassenen Werk hinzuzufügen und weiterzugeben.

Das Bach-Bild Hans Georg Nägelis und die Entstehung der musikalischen Autonomieästhetik*

von Bernd Sponheuer, Kiel

I

Über Hans Georg Nägeli als Bach-Sammler und -verleger, insbesondere des *Wohltemperierten Klaviers*, der *Kunst der Fuge* und der *h-moll-Messe*, ist schon des öfteren gehandelt worden¹; wenig hingegen über seinen inhaltlichen, musikästhetischen und -historiographischen Beitrag zur Entwicklung des Bachverständnisses². Das mag mit dem – nach anfänglichem Aufsehen³ und spürbaren Fortwirkungen namentlich bei Adolph Bernhard Marx⁴ und Eduard Hanslick⁵ – relativ raschen Vergessen des Musikästhetikers Nägeli überhaupt zusammenhängen, der im Bewußtsein des späteren 19. Jahrhunderts wie in den Rubriken der ästhetischen Kompendien – Stichwort: ‚musikalischer Formalismus‘ – gleichsam systematisch durch Hanslick überboten und ersetzt wurde. Es mag zum anderen darauf zurückzuführen sein, daß sich die Bachforschung wie speziell die Erforschung der Bachrezeption – aus höchst unterschiedlichen Gründen – zu einem überwiegenden Teil auf

* Erweiterte Fassung eines Referats des Verfassers beim Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985.

¹ Vgl. vor allem Detlef Gojowy, *Wie entstand Hans Georg Nägelis Bach=Sammlung? Dokumente zur Bach-Renaissance im 19. Jahrhundert*, in: *BJ* 56 (1970), S. 66–104 (im folgenden zit. als: Gojowy); Walter Kolneder, *Hat Nägeli als erster die „Kunst der Fuge“ nachgedruckt?*, in: *Mf* 27 (1974), S. 208–212; Karen Lehmann, *Neue Leipziger Nägeli-Dokumente*, in: *BzMw* 25 (1983), S. 113–119 (im folgenden zit. als: Lehmann); Edgar Refardt, *Briefe Hans Georg Nägelis an Breitkopf & Härtel*, in: *ZfMw* 13 (1930/31), S. 384–400 (im folgenden zit. als: Refardt); Friedrich Smend, *Krit. Bericht NBA II/1*; Georg Walter, *Die Schicksale des Autographs der h-moll-Messe von J. S. Bach*, Zürich 1965 (= 149. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich).

² Zu erwähnen sind eher sporadische Bemerkungen und Quellenzitate in der allgemeinen Nägeli-Literatur und in der zur Geschichte der Bachrezeption. Neben den schon genannten: Eduard Bernoulli, *Hans Georg Nägeli in seiner Stellung zu Bachs Vokal=Musik*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 140 (1919), Nr. 1160 (3. August 1919), Nr. 1162 (4. August), Nr. 1168 (5. August) und Nr. 1170 (6. August); Gerhard Herz, *J. S. Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik. Zur Geschichte der Bachbewegung von ihren Anfängen bis zur Wiederaufführung der Matthäuspassion im Jahre 1829*, Bern–Leipzig 1936; Rudolf Hunziker (Hrsg.), *Der junge Hans Georg Nägeli. Achtzehn Briefe aus den Jahren 1790–1808*, Zürich und Leipzig (1937) (= 125. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich; im folgenden zit. als: Hunziker); Hermann Kretzschmar, *Die Bach-Gesellschaft. Bericht im Auftrage des Directoriums*, in: *BG*, Bd. 46, Leipzig 1899, S. XV–LXIII; Martin Ruhnke, *Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J. S. Bachs*, in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, hrsg. von A. A. Abert und W. Pfannkuch, Kassel 1963, S. 305–319 (im folgenden zit. als: Ruhnke); Hermann Josef Schattner, *Volksbildung durch Musikerziehung. Leben und Wirken Hans Georg Nägelis*, Otterbach–Kaiserslautern o. J. (Phil. Diss. Saarbrücken 1960), S. 266–270; Martin Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichte*, Stuttgart 1985 (im folgenden zit. als: Zenck, *Beethoven*).

³ „Nicht leicht hat wohl in neuern Zeiten ein Werk über Tonkunst, und in mehrfacher Rücksicht auch mit vollem Rechte, so allgemeines Interesse erregt, als das angeführte Werk des Herrn Nägeli“, heißt es zu dessen *Vorlesungen in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung (BAMZ)* 4 (1827), S. 353 (*Ein Wort über die Theorie der Instrumentalmusik des Herrn H. G. Nägeli* von G. N-r-g., also wohl: Gustav Nauenburg). Auch die häufige, wenn auch kritische, Bezugnahme auf Nägelis *Vorlesungen* in der repräsentativen Musikästhetik Ferdinand Hands (*Ästhetik der Tonkunst*, Bd. 1, Leipzig 1837, S. V, 87, 96, 113, 140; Bd. 2, Jena 1841, S. 41f., 197, 290, 374 u. ö.) wie die in einem eigens herausgegebenen Sammelband dokumentierte Auseinandersetzung zwischen Nägeli und Thibaut über alte und neue (d. h. in diesem Falle: vor oder seit Bach geschriebene) Kirchenmusik (*Der Streit zwischen der Alten und der Neuen Musik. Enthaltend Nägeli's Beurtheilung der Schrift: Die Reinheit der Tonkunst in der Kirche; nebst der Erwiderung des Verfassers, so wie Gottf. Weber's Ansicht über denselben Gegenstand. Mit Anmerkungen hg. von einigen Freunden des guten Alten, wie des guten Neuen*, Breslau 1826) zeigen exemplarisch Nägelis öffentliche Bedeutung als Musikästhetiker in den 20er und 30er Jahren des 19. Jahrhunderts.

⁴ Vgl. beispielsweise Marx' überschwegliche Ankündigung von Nägelis Ausgabe der *h-moll-Messe* in der *BAMZ* 4 (1827), Nr. 51, und seine *Erwiderung auf Herrn Nägeli's Aufsatz über die Herausgabe Bachscher Werke in No. 30 dieser Zeitung in der BAMZ* 6 (1829), S. 289–292. Weitere Beziehungen zwischen Nägeli und Marx erwähnt: Kurt-Erich Eicke, *Der Streit zwischen A. B. Marx und G. W. Fink um die Kompositionslehre*, Regensburg 1966 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 42), S. 126ff.

⁵ Vgl. dazu Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Tutzing ³/1982, S. 376–382.

die Probleme des Vokalwerks konzentriert hat⁶, die wiederum bei Nägeli nicht mehr als eine Nebenrolle spielen⁷.

Wenn es aber richtig ist, daß 1. der – so Carl Dahlhaus – „eigentliche“ Bach des 19. Jahrhunderts [...] – trotz des Ereignisses von 1829 – der Instrumentalkomponist“ gewesen ist⁸, 2. die ausgebreitete Debatte über das Verhältnis von Vokal und Instrumental bei Bach keineswegs als abgeschlossen gelten darf⁹ und 3. die ästhetische Theorie der Instrumentalmusik den substantiellen Kern jenes neuen Begriffs von Musik als autonomer Kunst ausmacht¹⁰, der sich nicht zuletzt an der Erfahrung Bachs herauskristallisiert hat¹¹ und bis heute eine der tragenden Voraussetzungen unserer Wissenschaft bildet – wenn dies alles richtig ist, so erscheint es nicht überflüssig, sich von neuem den Texten zuzuwenden, die die später zum Gemeingut gewordene Verknüpfung der Wiederentdeckung Bachs mit der Entdeckung der selbständigen Instrumentalmusik als klassischem Paradigma der Autonomieästhetik zuerst ins Bewußtsein gehoben haben.

Carl Dahlhaus hat in diesem Zusammenhang, den er als die „Entstehung der romantischen Bach-Deutung“ bezeichnet¹², nachdrücklich auf die 1801 erschienene ästhetisch-geschichtsphilosophische Abhandlung des Stettiner Theologen Johann Karl Friedrich Triest¹³ aufmerksam gemacht, in der unter Rekurs auf Termini der Kantischen Ästhetik ein Begriff von Instrumentalmusik anvisiert wird, der der frühromantischen Idee der absoluten Musik nahekommt¹⁴, Bach selbst freilich – im Gegensatz zu seinem Sohn Carl Philipp Emanuel, der bei Triest als Zielpunkt der gesamten Entwicklung erscheint – nur zu deren, wenn auch notwendiger „Vorgeschichte“¹⁵ rechnet. Erst E. T. A. Hoffmann und später Robert Schumann hätten dann, so Dahlhaus, an Johann Sebastian Bach „gleichsam [...] zurückerstattet“, was Triest auf Carl Philipp Emanuel „versammelt“ habe¹⁶.

So wenig nun die innovatorische Leistung Triests bestritten werden soll, insbesondere dessen Bereitstellung eines historiographischen Kategorienapparates, der im 19. Jahrhun-

⁶ Ausführlich dazu: Friedhelm Krummacher, *Bachs Vokalmusik als Problem der Analyse*, in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg*, hrsg. von R. Brinkmann, Kassel 1981, S. 97–126 (im folgenden zit. als: Krummacher).

⁷ Nägelis Beurteilung des Bachschen Vokalwerkes zeigt am deutlichsten sein Aufsatz *Ueber die Herausgabe Bachscher Werke* (BAMZ 6 [1829], Nr. 30, S. 233–237, im folgenden zit. als: Nägeli, BAMZ), auf den Marx mit der oben, Anm. 4, genannten *Erwiderung* antwortete. Freilich hinderte dies Nägeli nicht daran – so wenig wie die anderen Kritiker von Bachs Vokalstil im 19. Jahrhundert (vgl. Ruhnke) –, sich intensiv auch für Bachs vokales Schaffen einzusetzen.

⁸ Carl Dahlhaus, *Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung*, in: BJ 64 (1978), S. 192–210, hier: S. 196 (im folgenden zit. als: Dahlhaus, *Bach-Deutung*).

⁹ Vgl. den oben, Anm. 6, genannten Aufsatz Friedhelm Krummachers und Günther Wagners historisch fundierte Rekapitulation des Diskussionsstandes: G. Wagner, *J. A. Scheibe – J. S. Bach: Versuch einer Bewertung*, in: BJ 68 (1982), S. 33–49, hier: S. 39–43.

¹⁰ Vgl. vom Verfasser: *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur ästhetischen Dichotomie im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Habil.-Schr. (masch.), Kiel 1984.

¹¹ Die Problematik der (im Sinne des neuen Kunstbegriffs) ästhetischen Umdeutung Bachs erörtern exemplarisch: Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, insbes. S. 48, 178f., 248; Krummacher, S. 111f. u. passim, Arno Forchert, *Von Bach zu Mendelssohn*, in: *Bach-Tage Berlin 1979 – Vorträge* (1. Beilage zum Programmbuch *Bach-Tage Berlin 1980*), S. 8–16 (im folgenden zit. als: Forchert).

¹² Vgl. oben, Anm. 8.

¹³ [Johann Karl Friedrich Triest], *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*, in: AMZ 3 (1800/01), Sp. 225–235, 241–249, 257–264, 273–286, 297–308, 321–331, 369–379, 389–401, 405–410, 421–432, 437–445 (im folgenden zit. als: Triest).

¹⁴ Daß freilich Triest durch Wackenroder und Tieck angeregt wurde, wie es Dahlhaus nahelegt, bleibt eine reine Vermutung, die sich am Text schwerlich verifizieren läßt.

¹⁵ Dahlhaus, *Bach-Deutung*, S. 203.

¹⁶ Dahlhaus, *Bach-Deutung*, S. 206 und 209.

dert noch vielfach Karriere machen sollte¹⁷, so ist doch ein Autor namhaft zu machen, der unter Berufung auf Triest¹⁸, aber vor Hoffmann und anderen Romantikern, Johann Sebastian Bach jenen Rang zuteil werden läßt, der bei Triest noch Carl Philipp Emanuel vorbehalten bleibt: Hans Georg Nägeli. Was nämlich Nägeli in seinen beiden wichtigsten Bach-Texten, einer zu Lebzeiten ungedruckten, erst 1974 edierten Bach-Abhandlung aus den Jahren zwischen 1802 und 1804 (zur Datierung gleich Näheres)¹⁹ und in den einschlägigen Kapiteln seiner *Vorlesungen über Musik* von 1826²⁰, zu sagen hat, läßt sich kurz als ausgeführter Entwurf einer speziellen Geschichte der reinen Instrumentalmusik charakterisieren (und zwar wohl der ersten, die überhaupt geschrieben wurde), in der Bach als historisch folgenreicher und, wie sich Nägeli ausdrückt, „persönlicher Begründer“ der „Tonkunst als selbständiger Kunst“²¹ in Anspruch genommen wird. Was damit im einzelnen gemeint ist, soll im folgenden an einigen Aspekten verdeutlicht werden.

II

Zunächst aber ein Wort zu den in Frage kommenden Quellen. Es handelt sich dabei in erster Linie um die beiden eben genannten Texte, dazu den Aufsatz *Ueber die Herausgabe Bachscher Werke* in der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1829²² sowie um die ausführlichen Verlagsanzeigen der seit 1801 erscheinenden Editionsreihe *Musikalische Kunstwerke im Strengen Style von J. S. Bach und andern Meistern*²³ und der 1818 als „größtes musikalisches Kunstwerk aller Zeiten und Völker“ angekündigten Ausgabe der *h-moll-Messe*²⁴. Hinzu kommen einschlägige Briefe aus der umfangreichen, aber nur zum Teil publizierten Korrespondenz Nägelis²⁵, die ihn, außer mit den wichtigsten Verlegern seiner Zeit, auch mit nahezu sämtlichen Vertretern der Bachbewegung des frühen 19. Jahrhunderts in Kontakt zeigen (so u. a. mit Forkel, Zelter, Rochlitz, Gerber, Hoffmann, Griepenkerl, Rinck und Pölchau).

¹⁷ Carl Dahlhaus hat ihn unter dem Titel „Ein hermeneutisches Modell“ in seiner *Idee der absoluten Musik*, Kassel und München 1978 (im folgenden zit. als: Dahlhaus, *Abs. M.*), S. 47–61, beschrieben (dort freilich ohne Nennung Triests, vgl. aber Dahlhaus, *Bach-Deutung*, S. 202–210).

¹⁸ Hans Georg Nägeli, *Johann Sebastian Bach*, nach dem autographen Manuskript der Zentralbibliothek Zürich hrsg. von Günter Birkner, Zürich 1974 (= 158. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich; im folgenden zit. als: B.), S. 18.

¹⁹ Vgl. die vorige Anmerkung.

²⁰ Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart und Tübingen 1826, ND Darmstadt 1983, mit einem Vorwort zum Neudruck von Martin Staehelin (im folgenden zit. als: *Vorl.*).

²¹ *Vorl.*, S. 116 und 107

²² Nägeli, *BAMZ*.

²³ *AMZ* 3 (März 1801), Nr. 32, *Intelligenz-Blatt* Nr. VIII. Diese berühmte Reihe, in der u. a. das *Wohltemperierte Klavier*, die *Kunst der Fuge*, die *Goldbergvariationen* und die *Sechs Sonaten* für Cembalo und Violine erschienen sind, wird in der Ankündigung, abweichend vom späteren Drucktitel, als *Musikalische Kunstwerke der strengen Schreibart* bezeichnet. Der Ankündigung voraus ging die *Vorläufige Nachricht einer eben so schönen, als wohlfeilen Ausgabe der vorzüglichsten Werke von Johann Sebastian Bach* (*AMZ* 3 [Februar 1801], Nr. 21, *Intelligenz-Blatt* Nr. VI), die zwar unter Nägelis Namen veröffentlicht, aber weder von ihm stammt noch gebilligt wurde und offensichtlich von der *AMZ*-Redaktion verfaßt wurde: vgl. Refardt, S. 390 ff. und Gojowy, S. 74 f.

²⁴ *AMZ* 20 (August 1818), *Intelligenz-Blatt* Nr. VII. Der superlativische Stil erscheint nicht untypisch für die Geschichte der frühen Bachbewegung: vgl. Reichardts Apostrophierung Bachs als „größten Harmoniker aller Zeiten und Völker“ (*Musikalisches Kunstmagazin* I. Stück, Berlin 1782, S. 51, hier zit. nach: *Bach-Dokumente*, Bd. 3, *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, Kassel und Leipzig 1972, Nr. 853, S. 343) und A. B. Marx' Ankündigung des Drucks der *Matthäuspassion* („das grösste Werk unseres grössten Meisters, das grösste und heiligste Werk der Tonkunst aller Völker“) in der *BAMZ* 5 (1828), Nr. 17, S. 131 f.

²⁵ Vgl. insbesondere die in folgenden Publikationen veröffentlichten: Refardt, Hunziker, Gojowy und Lehmann.

Während die – auf Anraten Beethovens dem Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmeten²⁶ und nach Adolph Bernhard Marx „zu früh vergessenen“²⁷ – *Vorlesungen* seit langem bekannt sind und 1983 in einem Neudruck vorgelegt wurden²⁸, hat die 1974 als 158. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich veröffentlichte Abhandlung mit dem lapidaren Titel *Johann Sebastian Bach* bisher offensichtlich kaum Beachtung gefunden²⁹. Sie wurde von Günter Birkner nach dem autographen Manuskript aus dem Nägeli-Nachlaß der Zentralbibliothek Zürich (Signatur: ZZ Ms. Car XV 203, Nr. 7) ediert und wirft einige Fragen hinsichtlich ihrer Bestimmung und ihrer Datierung auf. Da das Manuskript selber dazu keinen Anhalt bietet, ist man auf Vermutungen angewiesen, die sich freilich auf inhaltliche Gesichtspunkte wie auf andere Nägeli-Dokumente stützen können³⁰. Mit einiger Gewißheit ergibt sich folgender Sachverhalt: Es handelt sich um einen – höchstwahrscheinlich für die *AMZ* bestimmten – Aufsatz, der vermutlich in den Jahren zwischen 1802 und 1804 entstanden, aber wohl wegen Rochlitz' wachsender Zurückhaltung gegenüber Nägeli nicht zum Druck gekommen ist³¹. (Änderungen und Ergänzungen, die das Manuskript offensichtlich noch vorsieht³², sind offenbar aus diesem Grunde unterblieben.)

Exkurs zur Datierung von Nägelis Bach-Abhandlung

Birkners Datierung der Schrift „wohl um 1806/07“³³, die sich im wesentlichen auf punktuelle inhaltliche Übereinstimmungen mit der 1809 erschienenen Schrift Nägelis über die *Pestalozzische Gesangbildungslehre*³⁴ zu stützen versucht, erscheint aus mehreren Gründen als zu spät.

1. Die von Nägeli in seinem Aufsatz zitierte Abhandlung Triests aus der *AMZ* 3 (Januar–März 1801) liefert den Terminus post quem 1801³⁵. Da sich indessen Nägelis Bach-Darstellung – ohne daß der Name fiele – offensichtlich bewußt³⁶ von Forkels Bachbiogra-

²⁶ Vgl. Martin Staehelin, *Hans Georg Nägeli und Ludwig van Beethoven. Der Zürcher Musiker, Musikverleger und Musikschriftsteller in seinen Beziehungen zu dem großen Komponisten*, Zürich 1982 (im folgenden zit. als: Staehelin), S. 41–54. Zur wichtigen Rolle Erzherzog Rudolphs in der Wiener Bachtradition vgl. Zenck, *Beethoven*.

²⁷ Adolph Bernhard Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig ²/1873, S. 50.

²⁸ Vgl. das Vorwort zum Neudruck von Martin Staehelin.

²⁹ Walter Kolneder erwähnt sie als „wertvollen Fund zur Bach-Nägeli-Beziehung“. Walter Kolneder, *Die Kunst der Fuge. Mythen des 20. Jahrhunderts*, 4 Bde., Wilhelmshaven 1977 (im folgenden zit. als: Kolneder, *KdF*), S. 494f. Vgl. auch Lehmann, S. 117.

³⁰ Wertvolle Hinweise und Auskünfte zu dieser Frage verdanke ich Herrn Prof. Dr. Martin Staehelin, Göttingen, der eine umfangreiche Monographie über Nägeli vorbereitet. Ihm sei an dieser Stelle dafür herzlich gedankt.

³¹ So die begründete Vermutung Martin Staehelins, der in einem Brief an den Verfasser vom 28. Oktober 1984 von der „zunächst etwas abwartenden, dann wohl sogar ablehnenden Haltung von Rochlitz gegenüber Nägeli“ spricht und als weitere Punkte anführt. Rochlitz' Ablehnung von Nägelis Vorhaben (1802/03) der *AMZ*-Rezension von Forkels Bachbuch sowie Nägelis Brief vom 6. März 1805 an Rochlitz, in dem er sich dazu gezwungen sieht, ausdrücklich auf Rochlitz' Zweifel, ob er „es litterarisch an ein namhaftes Ziel bringen werde“, zu antworten. Zum Verhältnis Rochlitz-Nägeli vgl. auch Reinhold Schmitt-Thomas, *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798–1848)*, Frankfurt/M. 1969, S. 181.

³² Vgl. das Nachwort von G. Birkner: *B.*, S. 29.

³³ *B.*, S. 31 (siehe oben, Anm. 18).

³⁴ *Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt im Namen Pestalozzis, Pfeiffers und ihrer Freunde*, Zürich o. J. [1809]. Auch in: *AMZ* 11 (1808/09), Sp. 769ff., 785ff., 801ff., 816ff. (Im folgenden zit. nach der Buchausgabe als: Nägeli, *Gesb. lehre*).

³⁵ So auch Birkner: *B.*, S. 29.

³⁶ Wenn es etwa bei Nägeli heißt „Denn er überschritt die Schranken der Methode nicht etwa hie und da dem Schein nach, oder aus Nachlässigkeit oder Notbehelf – er vernichtete sie gewaltthätig“ (*B.*, S. 15. Hervorhebung durch Nägeli), so scheint das direkt auf eine Formulierung Forkels zu antworten: „Er übertrat dadurch alle hergebrachte und zu seiner Zeit für heilig gehaltene Regeln dem Scheine nach, aber nicht in der That“ (Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802, hrsg. von W. Vetter, Berlin ⁵/1978, S. 53. Im folgenden zit. als: Forkel).

phie absetzen möchte³⁷, erscheint eine Verlagerung des Terminus post quem auf das Jahr 1802, nach Erscheinen von Forkels Bachschrift, als zutreffender. (Nägeli hat nachweislich am 24. November 1802 Forkels Bachschrift bei Hoffmeister und Kühnel bestellt und nochmals am 8. Juni 1803³⁸.)

2. In einem Brief vom 18. März 1801 an Breitkopf & Härtel, der auf eine Anfrage um Mitarbeit an der *AMZ* antwortet, schreibt Nägeli: „Zunächst könnte ich Ihnen ein Urteil über Seb. Bach liefern, und diesem einen Beurteilungs-Standpunkt der Werke der strengen Schreibart als Grundlage vorausschicken. Ich würde dabei nicht etwa beim allgemeinen stehen bleiben, [...] sondern seine Größe und seine eigentümlichen Vorzüge [...] in Beispielen anschaulich machen. Zu dem Ende aber ist es notwendig, daß ich seine Instrumentalwerke alle, oder doch die meisten, kenne. Verhelfen Sie mir dazu, und ich verspreche Ihnen eine gründliche und ausführliche Arbeit“³⁹. Da die Anlage der Bach-Abhandlung mit der hier gegebenen Ankündigung in wesentlichen Zügen übereinstimmt, dürfte zumindest der Plan zu dieser Schrift schon auf das Jahr 1801 zurückgehen.

3. Zwei Jahre später, in einem Brief vom 9. Juli 1803 an Rochlitz, ist von einer noch nicht fertiggestellten „Schrift über Bach“ die Rede, zu der Nägeli – falls er nicht „bald“ zu einer „ausführlichen“ Arbeit käme – „binnen wenigen Wochen für die Zeitung eine Exposition schicken“ wolle, „welche einstweilen das Musik-Publicum auf mehreres vorbereiten“ werde⁴⁰. Auch hier dürfte – da von einer weiteren Bachschrift Nägelis nichts bekannt ist – die in Rede stehende Bach-Abhandlung gemeint sein. (Im selben Brief erwähnt Nägeli, daß ihm der zweite Teil der *Clavierübung* nicht zugänglich sei. Sie wird in seiner Bach-Abhandlung an keiner Stelle erwähnt.)

4. Nägeli exemplifiziert in seiner Bach-Abhandlung weitgehend an solchen Werken, die in seiner Verlagsreihe *Musikalische Kunstwerke im Strengen Style* 1801–1804 erschienen sind; eine zeitliche Nachbarschaft beider Projekte dürfte deshalb naheliegen.

5. Gravierender als die von Birkner betonten Parallelen zu Nägelis Schrift über die *Pestalozzische Gesangbildungslehre* (1809) erscheinen die systematisch-terminologischen Beziehungen zwischen der Bach-Abhandlung und Nägelis in der *AMZ* 5 (1802/03), Sp. 225–237, 265–274, publiziertem *Versuch einer Norm für die Recensenten der musikalischen Zeitung*. Die dort angeführten „Standpunkte“ zur Beurteilung „reiner Kunstprodukte“ – der „methodische“, „idealistische“, „pathologische“ und der „historische“⁴¹ – bilden den systematischen Rahmen von Nägelis Bachschrift. (Auch der im *Versuch* zusätzlich genannte „architektonische“ Standpunkt, der durch die „Gesetze“ der „Stetigkeit“, der „Steigerung“ und des „Kontrastes“ näher erläutert wird⁴², erscheint unter der Gestalt eben dieser „Gesetze“ auch in der Bachschrift⁴³.)

³⁷ Dies legt auch Birkner nahe: *B.*, S. 31.

³⁸ Vgl. Gojowy, S. 81 und Lehmann, S. 115.

³⁹ Refardt, S. 389.

⁴⁰ Hunziker, S. 20f., Gojowy, S. 86.

⁴¹ Die genannte Schrift wird im folgenden als Nägeli, *Versuch* zitiert. Der „historische“ Standpunkt wird in der Bach-Abhandlung zwar nicht ausdrücklich genannt, bildet aber der Sache nach den Inhalt des Schlußabschnittes: *B.*, S. 28.

⁴² Nägeli, *Versuch*, Sp. 236.

⁴³ *B.*, S. 13. – Die von Birkner herangezogenen Theoreme von der Musik als „Kunst des schönen Spiels der Empfindungen“ und als „Sprache des Herzens“ (*B.*, S. 21) finden sich nicht nur ebenfalls in der *Pestalozzischen Gesangbildungslehre* (Nägeli, *Gesb. lehre*, S. 10 und S. 49f.), sondern auch schon im *Versuch* (Nägeli, *Versuch*, Sp. 233f.).

Aus dem Angeführten kann mit einiger Wahrscheinlichkeit auf einen Entstehungszeitraum zwischen etwa 1802 und 1804 geschlossen werden, wenn auch der Terminus ante quem nicht mit vergleichbarer Sicherheit festgestellt werden kann⁴⁴; immerhin deuten alle verfügbaren Indizien in die Zeit kurz nach der Jahrhundertwende.

Die Überlegungen zur Datierung von Nägelis Bach-Abhandlung sind vor allem deshalb von mehr als rein philologischem Interesse, weil sie deutlich machen, daß das Bach-Bild Nägelis in seinen Grundzügen schon gut zwanzig Jahre vor Erscheinen seiner *Vorlesungen* konzipiert worden ist, gleich zu Beginn des neuen Jahrhunderts, unmittelbar neben Forkel und in Anknüpfung an Triest, d. h. gleichsam im Niemandsland zwischen der wesentlich „konservativen Bach-Überlieferung“ des 18. Jahrhunderts⁴⁵ und dem seit Hoffmann datierenden Komplex der romantischen Bach-Deutung. Freilich soll im folgenden keine genetische Darstellung von Nägelis Bachauffassung vorgenommen werden; wenn auch zwischen der Bach-Abhandlung und den Instrumentalmusik-Kapiteln der *Vorlesungen* nicht unerhebliche Unterschiede bestehen, die vor allem der inzwischen bedeutend erweiterten musikhistorischen Perspektive Nägelis zuzuschreiben sind⁴⁶, so existiert doch eine substantielle Gemeinsamkeit der leitenden Ideen, die des näheren dahingehend präzisiert werden kann, daß manches in der Bach-Abhandlung nur erst tastend und inexplizit⁴⁷ Umschriebene – nicht nur was Bach, sondern Nägelis gesamte Theorie der Instrumentalmusik angeht – in den *Vorlesungen* seine deutlich formulierte Gestalt findet⁴⁸. Etwas pointiert könnte man wohl sagen, daß die Bach-Abhandlung – sicherlich auch, weil sie nicht definitiv fertiggestellt wurde – Züge eines theoretischen Selbstverständigungsprozesses (mit den dazu gehörigen Verkürzungen und Unfertigkeiten⁴⁹) an sich trägt, aus dem am Ende die Ästhetik und die Geschichte der Instrumentalmusik in den *Vorlesungen* als lehrhaftes Resultat hervorgegangen sind. Um so bedeutungsvoller erscheint daher die Rolle Bachs, an dessen Werken offenbar Nägeli die entscheidenden Grundgedanken seiner Musikanschauung überhaupt aufgegangen sind.

III

Am Ende einer hervorgehobenen Passage seiner Bach-Abhandlung, in der Bachs „künstlicher Rhythmus“⁵⁰ gerühmt wird, heißt es: „*Er zwang den Geist zu entfernen, zu idealen Beziehungen* [...]“. Dahin zielt, bewußt oder bewußtlos, jedes Genie, jeder

⁴⁴ Das von G. Birkner vermerkte Fehlen ausgeprägter pädagogischer Komponenten (B., S. 30) in der Bachschrift – Nägeli kam erst um 1805 mit Pestalozzi in Berührung – bildet allerdings ein wichtiges Moment für eine Grenzziehung. Auch die Nichterwähnung der *h-moll-Messe*, die von Nägeli 1805 erworben wurde, kann wohl in diesem Sinne gewertet werden.

⁴⁵ Vgl. Forchert, insbes. S. 12f.

⁴⁶ Vgl. beispielsweise die schon von G. Birkner (B., S. 30) angesprochene Umwidmung der Metapher „Licht aus Licht entsprungen“ von J. S. (B., S. 20) auf C. P. E. Bach (*Vorl.*, S. 134).

⁴⁷ Vgl. Nägelis Randbemerkung (B., S. 26): „muß anders gesagt werden“

⁴⁸ Das hervorstechendste Beispiel bildet vielleicht der an Ort und Stelle etwas enigmatisch wirkende Abschnitt über sogenannte zwei- und dreiteilige Rhythmen am Schluß der Bach-Abhandlung (B., S. 27f.), der eigentlich erst durch Nägelis Ausführungen über die Rhythmik in den *Vorlesungen* (S. 41ff.) verständlicher (man möchte nicht sagen: völlig durchschaubar) wird. Zwischen beiden Abschnitten bestehen Beziehungen bis in die Formulierungen hinein.

⁴⁹ Insbesondere die Schlußabschnitte (B., S. 26–28) vermitteln, gedanklich wie sprachlich, diesen Eindruck. Vgl. etwa die unvermittelte Bezugnahme auf die Kantischen Kategorien des mathematisch und des dynamisch Erhabenen (B., S. 27; Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von K. Vorländer, Hamburg 1959, §24; im folgenden zit. als: Kant) und deren Zusammenbringen mit Nägelis (auch nicht eben klarem) Begriff der „Triplizität“, welcher letzterer in der *Pestalozzischen Gesangbildungslehre* (Nägeli, *Gesb. lehre*, S. 9f.) wiederum unterschiedliche Bedeutungen erhält und in den *Vorlesungen* als solcher nicht mehr wiederkehrt.

⁵⁰ B., S. 19.

Revolutionair, jeder Zauberer [...]. Früher oder später entscheidet dann die Zeit, ob es täuschende Vorspiegelung, usurpirtes Feuer war, oder Licht aus Licht entsprungen. Hier leuchtet es nun, die Zukunft erhellend. Seine Nachfolger wandeln in diesem Licht“⁵¹. Das Zitat ist dazu geeignet, Nägelis spezifische Sichtweise Bachs, die teils aus einer eigentümlich zugespitzten Theorie der Instrumentalmusik, teils aus einer gehaltvollen historischen Interpretationsperspektive hervorgegangen ist, vorgehend zu charakterisieren. Mehreres erscheint daran auffällig: der feierliche, geradezu prophetische Ton des Ganzen (der am Schluß der Bach-Abhandlung durch das Zitat aus dem Johannes-Evangelium „Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben“⁵² noch weiter überhöht wird), die an Arnold Schmitz' „Grundvorstellungen“ des romantischen Beethovenbildes⁵³ gemahnende Koppelung „Genie, Revolutionair, Zauberer“⁵⁴, die Orientierung auf das „Ideale“, der angedeutete historische Zusammenhang zwischen Bach und der eigenen Gegenwart und die auf den ersten Blick merkwürdig berührende Placierung einer derart weitgreifenden Bach-Eloge gerade innerhalb eines Untersuchungsabschnittes über Bachs Rhythmik.

Um zu begreifen, was die diversen Aspekte zusammenhält, ist ein kurzer Blick auf Nägelis Theorie der Instrumentalmusik vonnöten, der allerdings im vorgegebenen Rahmen über eine grobe Skizze nicht hinausgehen kann und sich auf das beschränkt, was für das Verständnis seines Bach-Bildes unerlässlich erscheint.

Nägelis Theorie – die in ihrer eigenartigen Mischung aus gleichsam phänomenologischer Objektzugewandtheit, systematischer, das Dogmatische streifender Begriffskonstruktion und einem gehörigen Quantum an spekulativer, mystisch gefärbter Religiosität nicht immer leicht zu durchschauen ist – nimmt ihren Ausgang vom Grundphänomen der Bewegung, genauer: der „künstlich geregelten Bewegung“, in der „das Wesen und Leben aller Musik“ bestehe⁵⁵. Proportionierte Bewegung – vergleichbar Hanslicks Redeweise vom „Rhythmus im Großen [...] und [...] im Kleinen“⁵⁶ – bildet das umfassende „Grundelement der Tonkunst“⁵⁷: angefangen von der unmittelbaren Wahrnehmung des einzelnen Tones – „ein Schwingen, ein Schweben in der Zeit“⁵⁸ – über die „mehrfache Bewegung“ der „Tonreihe“ bis zur „vervielfachten Bewegung“⁵⁹ der Form, d. h. der „geregelten Zusammenverbin-

⁵¹ B., S. 20. Hervorhebung durch Nägeli. Im Anschluß daran heißt es im Manuskript weiter: „Was dem Würdigsten unter ihnen ein moderner Dichter sang, trifft wörtlich und geistig ihn selbst“, das vorgesehene Gedichtzitat fehlt. Der Herausgeber G. Birkner vermutet Beethoven als diesen „Würdigsten“, ohne indes ein entsprechendes Gedicht namhaft machen zu können. In diesem Zusammenhang erscheint es von Interesse, daß das „Ludwig van Beethoven“ überschriebene Gedicht aus Nägelis *Liederkränzen* (worauf mich Martin Staehelin aufmerksam macht) ebenfalls diese Licht-Metaphorik aufweist (und freilich erst Zürich 1825 im Druck erschienen ist): „Entbund'ner Geist! des Tonreichs hellste Sonne, / Du Licht der neuen Welt, / Wie hast du uns erfüllt mit Himmelswonnen, / Uns deinem Licht vermählt!“ (zit. nach: Staehelin, S. 58).

⁵² B., S. 28.

⁵³ Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*, Bonn 1927, ND Darmstadt 1978, S. 1: „genialisches Naturkind“, „Revolutionär“, „Zauberer“, „Priester“

⁵⁴ Den „Zauberer“ entnimmt Nägeli wohl dem von ihm herangezogenen Triest-Zitat: B., S. 18. Zum Vorstellungsbereich des „Priesters“ vgl. B., S. 26f. („Heiligtum“, „göttliche Kunst“). Auch in den *Vorlesungen* finden sich, wenn auch in sprachlich zurückhaltenderer Form, dieselben Vorstellungen: vgl. *Vorl.*, S. 122 und 128f. (Bach als „Kunsterfinder“), S. 127 (Genie), S. 129f. und 229 (Teilhabe am Göttlichen).

⁵⁵ *Vorl.*, S. 128; vgl. insgesamt die die „Theorie der Instrumentalmusik“ enthaltende zweite Vorlesung, S. 22–52.

⁵⁶ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Darmstadt 1976, ND der 1. Auflage 1854 (im folgenden zit. als: Hanslick), S. 32.

⁵⁷ *Vorl.*, S. 38.

⁵⁸ *Vorl.*, S. 28.

⁵⁹ *Vorl.*, S. 38.

„dung von Tönen und Tonreihen zu einem Ganzen“⁶⁰. Den höchsten Begriff des Musikalischen vermittelt deshalb Nägeli der des „freyen Formenspiels“⁶¹ als „Inbegriff schöner Proportionen“, in denen ein „Maximum von Tonverhältnissen“⁶² zur kohärenten Einheit der Form versammelt wird. Und es ist charakteristisch für seine Denkart, wie er von hier aus – unter Rekurs auf Restbestände altüberlieferter Zahlenspekulation – einen überraschenden allegorischen Bogen schlägt zur Mystik Jakob Böhmes und dessen Bild vom „heiligen Spiel Gottes“⁶³ (Adolph Bernhard Marx wird es, ohne Nägeli zu nennen, an zentraler Stelle in seinen Bach-Artikel für das Schillingsche *Universal-Lexicon* übernehmen⁶⁴).

Der Transzendenzbezug ist freilich nicht nur spekulative Zutat, sondern Konsequenz eines Doppelsinnes, der dem Begriff des „freyen Formenspiels“, das bezeichnenderweise auch das „freye Ideenspiel des Componisten“⁶⁵ genannt wird, anhaftet. ‚Frei‘ nämlich bedeutet hier: frei von jedwedem außermusikalischem Inhalt⁶⁶, insbesondere von „allem beschränkenden Affektsleben“⁶⁷, und frei (soweit dies möglich ist) vom Stofflich-Materiellen überhaupt. „In einem Minimum von Materie ein Maximum von Geist [zu] offenbaren“, die Materie „so zu sagen [zu] verdünnern“ und zu „läutern zu einer ätherischen Geisteshülle“⁶⁸: darin liegt für Nägeli das kompositionstechnische Ideal und zugleich die spezifische ästhetische Idealität der Instrumentalmusik. Auf Grund ihrer textbedingten Affektgebundenheit und ihrer stimmtechnischen Einschränkungen wird deshalb die Vokalmusik a limine vom Begriff der „Tonkunst als selbständiger Kunst“⁶⁹ ausgeschlossen. Aber auch nicht alle Instrumentalmusik bringt es zur „vollen geistigen Freyheit“ des „freyen Tonspiels“⁷⁰: Die sogenannte „Cantabilitäts=Musik“⁷¹, d. h. die instrumentalen Nachbildungen des Vokalen, wie solche auf dominierend materielle Klanglichkeit oder technische Virtuosität abgestellte Instrumentalmusik, die „bloß das Ohr füllt, so daß, schon auf dem Papier angesehen, bey vielen Noten wenige Tonfiguren zu ersehen sind“, die als „musikalische Ideen“ gelten könnten⁷², fallen ebenso aus dem Gebiet der „reinen Instrumentalmusik“⁷³ heraus.

Ohne daß damit Nägelis musikästhetischer Ansatz schon zureichend beschrieben wäre, wird vielleicht soviel deutlich, zu welch rigorosen Härten er im einzelnen führen mußte (beispielsweise in der bekannten Polemik gegen den „unreinen“ Instrumentalkomponisten

⁶⁰ Vorl., S. 32.

⁶¹ Vorl., S. 33.

⁶² B., S. 8.

⁶³ Vorl., S. 48.

⁶⁴ Gustav Schilling (red.), *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, 1. Bd., Stuttgart 1835, S. 376.

⁶⁵ Vorl., S. 155.

⁶⁶ Vorl., S. 32f. – Auch bei Nägeli findet sich, wie bei Kant (Kant, §16), Novalis (*Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von H.-J. Mähl und R. Samuel, Bd. 2, München 1978, S. 756: Fragmente und Studien I, 1799, Nr. 28) und Hanslick (Hanslick, S. 32) der Vergleich der reinen Instrumentalmusik mit der Arabeske.

⁶⁷ Vorl., S. 48, vgl. B., S. 22.

⁶⁸ Vorl., S. 141.

⁶⁹ Vorl., S. 107.

⁷⁰ Vorl., S. 185.

⁷¹ Vorl., S. 107.

⁷² Vorl., S. 141.

⁷³ Vorl., S. 38.

Mozart⁷⁴), aber auch, warum gerade das Werk Bachs zum zentralen Anschauungsmodell und gleichsam Taufpaten dieser Theorie werden konnte. Insgesamt bezeichnend (und typisch für die musikästhetische Situation zu Beginn des 19. Jahrhunderts) ist dabei das ambivalente Nebeneinander autonomie-ästhetischer und metaphysisch-spekulativer Motive: Tendiert der Begriff des freien Formenspiels zum einen, ausgehend von Kants Unterscheidung⁷⁵ zwischen dem (bloß sinnlichen)⁷⁶ „Reiz[. . .]angenehmer Töne“ und der „Komposition“ (dem ‚mathematisch‘ regulierten Tonsatz), der „den eigentlichen Gegenstand des reinen Geschmacksurteils“ ausmacht⁷⁷, in Richtung einer Ästhetik des spezifisch Musikalischen, so auf der anderen Seite, in der idealistischen Deutung des Musikalisch-Geistigen als Erscheinungsweise eines Transzendenten, zu einer metaphysischen Musikan-schauung⁷⁸, die sich freilich vom romantischen Konzept der Kunstreligion noch deutlich entfernt hält⁷⁹. Das ungeschiedene Nebeneinander beider Perspektiven, die erst seit Hanslick systematisch voneinander getrennt werden, erklärt zugleich den zwischen analytischer Beobachtung, historisch-ästhetischer Reflexion und spekulativer Emphase schwankenden Tonfall von Nägelis Bachdarstellung, die auch in dieser Hinsicht zwischen der soliden Rationalität der Bachtradition des 18. Jahrhunderts und der divinatorischen Exegetik der Romantiker eine mittlere Position einnimmt.

Wie nun aber präsentiert sich konkret, vor dem angedeuteten allgemeineren Hintergrund, das Bild Bachs in der Sichtweise Hans Georg Nägelis?

IV

Nach dem bisher Gesagten wird es weniger befremdlich erscheinen, wenn sowohl in der Bach-Abhandlung wie in den *Vorlesungen* die Würdigung von Bachs rhythmischer Kunst den entscheidenden Ausgangspunkt für Nägelis weiteres Argumentieren darstellt. Für eine Theorie, die das freie instrumentale Bewegungsspiel in den Mittelpunkt rückt, erscheint dieser Ansatz, der von Nägeli aus didaktischen Gründen freilich überpointiert wird⁸⁰, nicht anders als konsequent. ‚Rhythmus‘ muß in diesem Zusammenhang allerdings, wie angedeutet, in einem weiteren Bedeutungsumfang verstanden werden als dem heute geläufigen. Nägeli: „Durch einseitige Contemplation der harmonischen Verhältnisse verliert sich die Anschauung zu oft im Materiellen, in den Tonmaßen [gemeint sind:

⁷⁴ *Vorl.*, S. 157ff., vgl. dazu August Kahlert, *Rechtfertigung Mozart's gegen H. G. Nägeli*, in: *NZfM* 19 (1843), S. 97–98, 101–103 und Hanslick, S. 56f. Die Arbeit von Karl Gustav Fellerer zu diesem Thema (*Mozart in der Betrachtung Hans Georg Nägelis*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1957, S. 25–36) beruht auf einem äußerst verkürzten Nägeli-Bild und führt deshalb insgesamt zu einem schiefen Urteil.

⁷⁵ Aus den in dieser Untersuchung angeführten Schriften und Briefen Nägelis ergibt sich explizit eine zumindest partielle Kenntnis der ästhetischen Schriften Baumgartens, Winckelmanns, Herders, Kants, Schillers und Schellings.

⁷⁶ Nägeli verwendet, wie Kant, auch den Terminus ‚pathologisch‘: *B.*, S. 21.

⁷⁷ Kant, § 14, S. 65.

⁷⁸ Vgl. v. a. *Vorl.*, S. 16–21

⁷⁹ Etwas pointiert gesagt: Erscheint bei Nägeli die Musik in letzter Instanz als so etwas wie ein humanistisches Propädeutikum der Religion (besonders deutlich in seiner *Anrede an die schweizerische Musikgesellschaft* von 1811, in: *AMZ* 13 (1811), Sp. 656–664, 665–673, 685–692, hier: Sp. 692; im folgenden zit. als: Nägeli, *AMZ* 1811), so tritt in der romantischen Kunstmetaphysik die Kunst tendenziell an die Stelle der Religion. Vgl. dazu: Friedhelm Krummacher, *Kunstreligion und religiöse Musik. Zur ästhetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jahrhundert*, in: *Mf* 32 (1979), S. 365–393 und vom Verfasser, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst* (s. o., Anm. 10), S. 228ff.

⁸⁰ Etwa in der Forderung, gegenüber der bisherigen Bevorzugung der Harmonik nunmehr den Rhythmus „zum Ersten“ zu machen: *B.*, S. 17, vgl. *Vorl.*, S. 41ff.

Tonmassen, B. S.]; durch Contemplation der melodischen gleitet sie wenigstens allmählig fort; hingegen ist die Contemplation des rhythmischen, des Gegeneinanderhalts nur möglich durch Losreißung und Reproduction, durch öfteres Wiederauffassen und schnelleres Zusammenfassen, durch ideale Thätigkeit“⁸¹. Die Präferenz für das Rhythmische enthält im Negativen eine polemische Spitze gegen die einseitige Fundierung der Musiktheorie auf die ‚Harmonielehre‘ und eine daraus abgeleitete Melodik⁸², im Positiven eine Akzentverlagerung auf die Ebene des Motivischen⁸³, die den strukturellen Beziehungsreichtum des zeitlich-sukzessiven Verlaufs als zentrale kompositorische Dimension in den Blick nimmt. Wird nach Nägeli im strengen kontrapunktischen Satz durch die Dissonanzbehandlung „die Rythmik auf sehr gezwungene Weise der Harmonik“ untergeordnet⁸⁴ und ruht auf der anderen Seite „das Eingeschränkt-Melodische, das Cantable“ nur „allzuoft“ auf „rhythmischer Einförmigkeit und harmonischer Leere“⁸⁵, so hat Bach „durch neue Rhythmische Formen für die Kunst selbst ein neues weites Feld eröffnet, unabsehbar, incalculabel“⁸⁶. Indem nämlich Bach seinen Kompositionen entwicklungsfähige, prägnante rhythmische Motive zugrundelegt, die eine elementare „Stetigkeit“ des Ablaufs garantieren (Nägeli spricht von „künstlich rythmisirten“⁸⁷ „Notenfiguren“⁸⁸, die „in verschiedener Tonhöhe und manigfaltiger Harmoniebeziehung durchzuführen“ sind⁸⁹), eröffnet sich eine um so größere Bewegungsfreiheit für die anderen Parameter des Satzes: Die „Dissonanzen“ können „noch mehr gehäuft, die Accorde und Melodien noch mehr verwickelt und untereinander geworfen“ werden. „Auf solche Weise wird die zwischen Melodie und Harmonie oft momentan aufgehobene Stetigkeit durch den Rhythmus unterhalten“⁹⁰.

Als Beispiel führt Nägeli unter anderem das *gis-moll-Präludium* des *Wohltemperierten Klaviers I* (BWV 863) an und schreibt dazu: „Man betrachte [...], was er [...] mit dieser einzigen Notenfigur [folgt Zitat der Oberstimme von T. 1] durch mannigfaltige Wiederholung, Veränderung, Versetzung, Umkehrung, strenge und freye Nachahmung leistete; wie er in vielfachen Beziehungen die Harmonie zu melodisiren und die Melodie zu harmonisiren wußte, und wie er dabey mit dem Gesetz des Contrastes zugleich auch das Gesetz der Stetigkeit und der Steigerung in Ausübung brachte“⁹¹.

Worauf Nägelis nicht immer systematisch eindeutige Ausführungen hinauswollen, kann insgesamt als ein grundlegender Perspektivenwechsel im Satztechnischen und in der

⁸¹ B., S. 20. Hervorhebungen von Nägeli. Vgl. die analoge, wörtlich anklingende Argumentation in den *Vorl.*, S. 129.

⁸² Vgl. *Vorl.*, S. 39ff.

⁸³ Im engeren Sinne einer Unterscheidung von Motivischem und Thematischem. vgl. Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien 3/1973, S. 41

⁸⁴ *Vorl.*, S. 43, vgl. B., S. 15ff.

⁸⁵ B., S. 26. Die fehlerhafte und uneinheitliche Orthographie der Wörter ‚Rhythmus‘ und ‚rhythmisch‘ findet sich durchgehend bei Nägeli.

⁸⁶ B., S. 19. Der Herausgeber überträgt statt „durch neue Rhythmische Formen“ „durch eine Rhythmus-Forniere“ (B., S. 19), was offenbar weder vom Wort noch vom Kontext her einen Sinn ergibt. Nach Einsicht in eine Kopie des Nägeli-Manuskripts (ZZ Ms. Car XV 203, Nr. 7, S. 37), die mir freundlicherweise von der Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich zur Verfügung gestellt wurde, halte ich die Lesart „durch neue Rhythmische Formen“ – nach Schriftbild und Kontext – für die wahrscheinlichste.

⁸⁷ *Vorl.*, S. 129.

⁸⁸ *Vorl.*, S. 125; B., S. 13.

⁸⁹ *Vorl.*, S. 125.

⁹⁰ B., S. 16f.

⁹¹ B., S. 13.

Höreinstellung verstanden werden: weg von den abstrakt harmonisch zentrierten Prinzipien der Intervallregulierung, der Akkordprogression und der akkordisch fundierten Melodik, hin zum „allseitig“⁹² motivisch durchgebildeten, individualisierten Beziehungsgefüge des einzelnen Kunstwerkes, „das den Geist [...] allseitig zur Contemplation“⁹³ herausfordert. Nicht die gleichsam räumliche Materialität des Zusammenklangs, sondern die zeitliche – und nach Nägeli vorzugsweise an der motivisch geprägten Rhythmik haftende – Idealität des komplex organisierten Bewegungsspiels, das im mehrstimmigen Satz noch um ein Vielfaches potenziert wird⁹⁴, bildet den Fluchtpunkt von Nägelis Bachauffassung. Zugleich folgt für ihn daraus eine Verhaltensanweisung für den adäquaten Hörer, dessen „geistiges Streben“ nur auf „Zusammenhang, Planmäßigkeit, Mannigfaltigkeit in Einheit, Ideenreichthum“ gehe und dessen „Geistesthätigkeit [...] in steten Vergleichen, Unterscheiden, Beziehen, Bey=, Unter= und Ueberordnen“⁹⁵ bestehe.

Bach, der als erster zu solchem Hören Anlaß gibt, hat – so Nägelis dialektisches Fazit – dadurch, daß er „mit seiner Meisterschaft die Leistungen in den vorhandenen Kunstformen erschöpfte, und mit seiner Genialität unermeßlich weit darüber hinausreichend neue Bahnen brach, [...] die Periode der ‚freyen Schreibart‘ herbeygeführt“⁹⁶, er hat – in einer noch zugespitzteren Formulierung – „die contrapunktische Kunst auf ihren höchsten Gipfel gebracht, und dadurch die Instrumentalmusik zur selbständigen Kunst erhoben“⁹⁷.

Was zunächst wie ein paradoxes Aperçu wirken mag, ist doch mehr, wenn man den erörterten Kontext im Auge behält. Liegt das „Streben nach einem Maximum von Tonverhältnissen“ schon im Prinzip des Kontrapunkts selber⁹⁸, so hat Bach daraus die weitestgehenden Konsequenzen gezogen, indem er diese immanente Tendenz gleichsam bis zu dem Punkt auskomponierte, an dem – eben um jenes „Maximum“ zu erreichen – die „Schranken der Methode“⁹⁹ durchbrochen werden mußten (oder, wie es Nägeli treffend ausdrückt, indem „das Absolute an jenen Kunstgesetzen“ befolgt, „das Conventionele aber“ übersprungen wurde¹⁰⁰). Nicht der Kontrapunkt als solcher, sondern die konsequente Organisation von musikalischem Zusammenhang erweist sich als das übergeordnete Moment. Anachronistisch zwar, doch nicht ohne substantiellen Bezug, scheint hier eine Sichtweise vorgeprägt, wie sie weit später Schönbergs (und Weberns) Auffassung des Kontrapunkts als Extremfall motivisch-thematischer Arbeit zugrundeliegt¹⁰¹.

Gerade im Überschreiten der konventionellen Grenzen aber¹⁰² liegt die Berechtigung für die Anrufung Bachs als „Genie“, „Revolutionair“, „Zauberer“¹⁰³, der sich von den nichts

⁹² B., S. 18.

⁹³ B., S. 21.

⁹⁴ Vgl. B., S. 17 und Vorl., S. 42.

⁹⁵ Vorl., S. 15. Hervorhebung von Nägeli.

⁹⁶ Vorl., S. 129.

⁹⁷ Vorl., S. 195.

⁹⁸ B., S. 12f.

⁹⁹ B., S. 15. Unter „Methode“ versteht Nägeli die „Kunst des reinen Satzes“: vgl. Nägeli, *Versuch*, Sp. 232f., und Nägeli, *Gesb. lehre*, S. 11

¹⁰⁰ Vorl., S. 126, vgl. ebda., S. 123f.

¹⁰¹ Vgl. Carl Dahlhaus, *Analytische Instrumentation. Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1967, S. 197–206, v. a. S. 197f. und S. 204–206.

¹⁰² Vgl. Zelters Rezension von Forkels Bachbuch, in der von J. S. und C. P. E. Bach als den beiden „Helden der Kunst“ die Rede ist, die „das Genie von den Ketten des alten Bundes erlöseten, von den engen Schranken der frühern Theorie“ (*AMZ* 5 [1802/03], Sp. 369).

¹⁰³ B., S. 20.

als „korrekten methodischen Autoren“¹⁰⁴ unterscheidet. Freilich – und dies macht den eigentlichen Rang Bachs aus – ist es kein bloßes Überschreiten im Sinne genialischer Regelverachtung, sondern – geradezu umgekehrt – eine Regelverletzung aus Regelerfüllung, die das Vorhandene zu höchster Ausprägung führt und dem Geist über dem Buchstaben die Treue hält.

V

Im einzelnen macht Nägeli vor allem folgende Punkte namhaft, um Bach als „schöpferischen Begründer unserer neuen Kunstwelt“¹⁰⁵ ins rechte Licht zu rücken.

Zunächst Bachs Vereinigung dessen, was von Nägeli als die „Opposita der Kunstgesetzgebung“¹⁰⁶ bezeichnet wird. Gemeint sind die beiden polaren Prinzipien der „Einheit“ und der „Reichhaltigkeit“; und ihre Vereinigung zu dem öfter schon genannten „Maximum von Tonverhältnissen“, in dem die „höchste Summe der Einheit und Reichhaltigkeit zugleich“ erreicht werde, rühmt Nägeli ausführlich¹⁰⁷ an jenem *Contrapunctus XI* der *Kunst der Fuge*, der noch 1837 Robert Schumann die resignierte Bemerkung „Zerrißt einem die Ohren“ entlockte¹⁰⁸. Der Gegensatz beider Prinzipien, der in der Bach-Abhandlung unter verschiedenen Titeln wie „Kunst-Mechanismus“ – „Genie“¹⁰⁹ oder „gotisch-modisch“¹¹⁰ begegnet, wird in den *Vorlesungen* zum „ersten und höchsten Gegensatz“¹¹¹ der Instrumentalmusik methodisch ausgearbeitet: Die beiden „Grundformen“¹¹² der Fuge und der Suite – das einheitsvoll Kombinatorische und das vielfältig Kontrastierende¹¹³ – gelten (nicht unähnlich dem späteren Verfahren August Halms¹¹⁴) als idealtypische Möglichkeiten instrumentalen Komponierens, aus denen Nägeli alle weitere „Formbildung [. . .] kunstwissenschaftlich ableiten“¹¹⁵ zu können glaubt. In diesem Zusammenhang nun erscheint Bach als der „universelle“¹¹⁶ Komponist, der sowohl „in den herkömmlichen Grundformen der Fuge und der Suite Alles in reicherm Maße und vollständigerer Ausarbeitung“ leistete als seine Vorgänger und Zeitgenossen¹¹⁷ wie vor allem – sei es in den „überraschend-schönen“ Kontrasubjekten der *Kunst der Fuge*¹¹⁸ oder im geordneten „Chaos“ der Schlußgigue aus der *e-moll-Partita* (BWV 830)¹¹⁹ – beides miteinander zu vereinbaren wußte: „so kunstvoll

¹⁰⁴ Refardt, S. 394, Brief Nägelis an Breitkopf und Härtel vom 21. März 1801. Zu Nägelis Begriff des Genialischen, der den Mittelpunkt der von ihm so genannten „idealistischen Schätzung“ ausmacht (B., S. 15), vgl. Nägeli, *Versuch*, Sp. 265–267.

¹⁰⁵ *Vorl.*, S. 230.

¹⁰⁶ B., S. 8.

¹⁰⁷ B., S. 8f.

¹⁰⁸ Kolneder, *KdF*, S. 501. Zu der von Kolneder herangezogenen Schumann-Abschrift der *Kunst der Fuge*: Uwe Martin, *Ein unbekanntes Schumann-Autograph aus dem Nachlaß Eduard Krügers*, in: *Mf* 12 (1959), S. 405–415.

¹⁰⁹ B., S. 7. Einen ähnlichen Gegensatz („Mechanismus“ – „ästhetischer Geist“) kennt auch Triest: Triest, Sp. 242 u. ö.

¹¹⁰ B., S. 8. So nennt Nägeli die *Goldbergvariationen* wegen ihrer Verbindung des Virtuoso-Phantastischen mit dem kanonisch gearbeiteten.

¹¹¹ *Vorl.*, S. 108.

¹¹² *Vorl.*, S. 115.

¹¹³ Vgl. *Vorl.*, S. 106–116. – Nägeli verweist auch auf Schellings ästhetischen Gebrauch der Begriffe „Centripetal-“ und „Centrifugalkraft“: *Vorl.*, S. 107.

¹¹⁴ August Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, Stuttgart 3/1947 (im folgenden zit. als: Halm). Vgl. Carl Dahlhaus, *Von drei Kulturen der Musik*, in: Dahlhaus, *Abs. M.*, S. 118ff.

¹¹⁵ *Vorl.*, S. 207, hier bezogen auf das analoge Gegensatzpaar – Motette und Lied – der Vokalmusik.

¹¹⁶ B., S. 9 u. ö.

¹¹⁷ *Vorl.*, S. 123.

¹¹⁸ B., S. 7.

¹¹⁹ B., S. 9f. – Vgl. Kittels Bemerkung vom „gelehrten Chaos“ über die freien Tastenwerke Bachs, zit. nach: Georg Feder, *Verfall und Restauration*, in: Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 2/1965, S. 222.

als zwanglos¹²⁰. Anders als Triest, der Bachs Bedeutung auf die in seinem Sinne „reine Musik, d. h. auf den Mechanismus der Tonkunst, besonders [...] Harmonie und gebundenen Styl“¹²¹ beschränkt wissen will, erkennt Nägeli in Bach den (nach der Terminologie Triests) „reinen“ und zugleich „poetischen“ Komponisten¹²², dessen „wunderbare Kunstgebilde“¹²³ – „Calcul“ und „Schönheit“¹²⁴ ineins – „mit einer romantischen Dichtung oder mit einem Kranze Raphaelischer Arabesken gleichen Rang“ behaupten¹²⁵ – eine Sehweise, die mit ihrer doppelten Akzentuierung des musikalisch Logischen und des Expressiven bis heute unverbrauchte ästhetische Aktualität besitzt.

Der zweite Punkt, den Nägeli besonders hervorhebt und der im wesentlichen als Konsequenz des vorigen angesehen werden kann, betrifft Bach als „Begründer [...] der [...] reinen Instrumentalmusik“¹²⁶ im engeren Sinne, nämlich als denjenigen, der zu ihrer Autonomie – und damit zur „Tonkunst als selbständiger Kunst“¹²⁷ überhaupt – den entscheidenden Grund gelegt hat. Sind nach Nägeli alle Instrumentalkompositionen „vor der Bach’schen Periode [...] entweder technische Kunststücke oder Cantabilitäts=Musik“¹²⁸ – dies gilt auch für die beiden instrumentalen „Grundformen“ Fuge und Suite, die ihre historisch-genetische Abkunft von der geistlichen und weltlichen Vokalmusik¹²⁹ nicht verleugnen können –, so hat erst Bach durch konsequente Instrumentalisierung seines Idioms wie durch seinen überlegenen Umgang mit dem überlieferten „Kunst-Mechanismus“ (der ihm vielmehr „zum freyen Spielraum für seine Kunstschöpfungen“¹³⁰ diene) der Instrumentalmusik ihre uneingeschränkte Selbständigkeit gegeben. Instrumentalisierung bedeutet dabei nicht nur eine Weise der Kompositionstechnik, wie sie hier Nägeli an Bachs „höchstmelodischer, höchstbedeutsamer und doch nicht cantabler“ Themenbildung demonstriert, die an spezifisch instrumentaler Eigenart die meisten Produkte der „freyen Schreibart“ weit übertreffe¹³¹, sondern meint darüber hinaus einen umfassenden Akt der „Vergeistigung“¹³², der Abkehr von den „engen Schranken materieller Darstellungen“¹³³, die die auf Sujet, Affekt und Schönklang fixierte Kantabilität gefangen halten. Die Erhebung zum „freyen, instrumentalischen Ideenspiel“¹³⁴ – so heißt es beispielsweise zum *Wohltemperierten Klavier*: „Beschreibung ist hier nur Hindeutung – Ideen-Unerschöpflichkeit“¹³⁵ – ist zugleich eine Progression von der Beschränktheit zum Unbeschränkten, eine Erhebung der Tonkunst zu sich selbst, und noch Nägelis Kritik an Bachs Vokalstil erscheint unter solchen Voraussetzungen in einem anderen Licht: gleichsam als verdecktes

¹²⁰ Vorl., S. 123. Gemeint ist die *Kunst der Fuge*.

¹²¹ Triest, Sp. 261.

¹²² Vgl. Triest, Sp. 301

¹²³ B., S. 10.

¹²⁴ B., S. 7

¹²⁵ B., S. 10.

¹²⁶ Vorl., S. 116.

¹²⁷ Vorl., S. 107

¹²⁸ Vorl., S. 107

¹²⁹ Vgl. Vorl., S. 111–114.

¹³⁰ Vorl., S. 123.

¹³¹ B., S. 25 und S. 26.

¹³² B., S. 27

¹³³ B., S. 26.

¹³⁴ Vorl., S. 157

¹³⁵ B., S. 14.

Lob, die das monierte „Uebermaaß von bloß musikalischem (eigentlich instrumentalischem) Inhalt“¹³⁶ – wie in einigen neueren Untersuchungen zum Verhältnis Vokal/Instrumental¹³⁷ – als strukturelle Substanz des Bachschen Vokalwerks zu begreifen sucht.

Ein letzter Punkt (was nicht bedeuten soll, daß damit Nägeli Bach-Bild erschöpfend dargestellt wäre) ergibt sich aus Nägeli's Formulierung, daß mit Bach „die Kunstgeschichte zur Individual=Geschichte“ würde¹³⁸. Sie muß in einem doppelten Sinne verstanden werden: bezogen auf die Faktur seines Komponierens und, daraus folgend, auf die Stellung Bachs im historischen Prozeß. In bezug auf Bachs Komponieren bedeutet Individualisierung – Nägeli spricht auch von „specialisieren“¹³⁹ – soviel wie die Abwendung vom Typischen und Regulären hin zum Einmaligen und Besonderen, von der Vorherrschaft der Gattung (samt ihrer Funktionsgebundenheit) zum konkret durchgestalteten Einzelwerk¹⁴⁰, das dem Mechanischen und Formelhaften keinen Raum gibt und aus der jeweiligen Bestimmtheit des Themas die bestimmte Disposition der Form hervorgehen läßt¹⁴¹. Trifft damit Nägeli ein essentielles Moment des überschießenden ästhetischen Potentials, das Bachs Musik – aller historischen Ungleichzeitigkeit zum Trotz – mit dem autonomen Kunstbegriff kompatibel macht, so erhellt daraus auch der exponierte historische Ort, den Nägeli Bach als der „ersten und höchsten Quelle, woraus wesenhaft die reine Instrumentalmusik entsprang“¹⁴², zuweist. Wie Bach, der „Kunsterfinder par excellence“¹⁴³, die Musik selber individualisierte, so auch ihre Geschichte, die seitdem¹⁴⁴ – im Geiste einer personalisierenden Geschichtsauffassung, die das Genie, nach Nägeli die menschliche Personifizierung eines Göttlichen¹⁴⁵, zum „Kunsthelden“¹⁴⁶ befördert – einer „goldenen Kette“¹⁴⁷ großer Individuen zu gleichen scheint.

Wesentlicher aber als diese Seite treten bei Nägeli Motive einer sachlich orientierten, wenn man schon so sagen darf, ‚Problemgeschichte des Komponierens‘ hervor. Ausgehend von den skizzierten, an Bach gewonnenen systematischen Kategorien, d. h. insbesondere den polaren Prinzipien von Kantabilität und Instrumentalität und von Kombinatorik und Kontrast, die den methodischen und nach Nägeli's Verständnis auch geschichtsphilosophisch legitimierten¹⁴⁸ Bezugsrahmen liefern, konstruiert Nägeli eine durchgehende Entwicklungsgeschichte der Instrumentalmusik „von Bach zu Beethoven“¹⁴⁹. Den Motor des geschichtlichen Prozesses bildet das in den zugrunde gelegten Polaritäten enthaltene Konfliktpo-

¹³⁶ *Vorl.*, S. 230.

¹³⁷ Vgl. oben Anm. 9 und die in den dort angeführten Aufsätzen genannte weitere Literatur

¹³⁸ *Vorl.*, S. 116. Vgl. auch Nägeli, *AMZ* 1811, Sp. 665.

¹³⁹ *Vorl.*, S. 123ff.

¹⁴⁰ Vgl. Forkels ähnliche Argumentation beim Vergleich von Bachs Fugen mit denen anderer Komponisten: Forkel, S. 65f.

¹⁴¹ *Vgl. B.*, S. 13.

¹⁴² *Vorl.*, S. 195.

¹⁴³ Nägeli, *BAMZ*, S. 235.

¹⁴⁴ Nägeli datiert konkret: seit 1726, „dem Jahr, wo Johann Sebastian Bach sein erstes Werk herausgab“ (*Vorl.*, S. 195). Gemeint ist Bachs Druckausgabe des 1. Teils der *Clavierübung*, deren erste Partita 1726 erschien.

¹⁴⁵ *Vorl.*, S. 129.

¹⁴⁶ *Vorl.*, S. 187, hier auf Beethoven bezogen. Vgl. *B.*, S. 16, wo Bach als „Heros“ apostrophiert wird.

¹⁴⁷ *Vorl.*, S. 130.

¹⁴⁸ Vgl. *Vorl.*, S. 106f.

¹⁴⁹ So der Titel einer von Willi Reich hrsg. Auswahl aus Nägeli's *Vorlesungen*: Hans Georg Nägeli, *Von Bach zu Beethoven. Aus den Vorlesungen über Musik*, ausgew. u. eingel. von W. Reich, Basel [1946] (Sammlung Klosterberg, Schweizerische Reihe, hrsg. von W. Muschg).

tential, das immer wieder zu wechselnden Dominanzverhältnissen führt (etwa einem zeitweisen Übergewicht des Kantablen über das Instrumentale), das dann in der folgenden musikgeschichtlichen „Periode“¹⁵⁰ durch entsprechende Gegenreaktionen „beantwortet“ wird. Bei allem Schematismus aber sind die leitenden Kategorien weit genug gefaßt, um die höchst unterschiedlichen historischen Erscheinungsformen miteinzubegreifen, in denen etwa das Instrumentale (beispielsweise als Bachsche Klavierfuge oder als Haydnscher Quartettsatz) konkrete Gestalt gewinnt.

Mit derselben historischen Differenzierung hängt es zusammen, daß Bach in Nägelis musikgeschichtlichem Entwurf (auf den im einzelnen nicht eingegangen werden kann¹⁵¹) nicht etwa, wie man erwarten könnte, die Rolle des zeitenthobenen Ideals oder eines absoluten Maßstabs übernimmt, zu dem immer wieder als musikgeschichtlichem Fixstern zurückzukehren wäre, sondern die eines gleichsam transponierbaren, flexiblen Modells, das in paradigmatischer Weise grundlegende Möglichkeiten des autonomen Komponierens inauguriert hat, ohne schon damit den weiteren Gang der Entwicklung im einzelnen festzulegen. Bach als Muster, nicht der Nachahmung, sondern des kompositorischen Niveaus, nicht als Vorlage, sondern als produktive Herausforderung, als großer Bewegter, der – so Nägeli in einem schönen Bild – die „Ahnung noch unbekanntes Land geweckt“ und „bis an die Grenze geführt“ habe, „wo die Aussicht auf einen neuen, unabsehbar weiten Wirkungskreis sich [...] eröffnete“¹⁵². In diesem Sinne sieht denn Nägeli die Geschichte der Instrumentalmusik nach Bach im großen als einen vielgestaltigen Prozeß der Ausdifferenzierung von kompositorischen Verfahrensweisen, die „wir [...] alle mittelbar diesem ihrem ersten Begründer zu danken“ haben¹⁵³; und so überrascht es nicht, wenn sich am Ende seiner geschichtlichen Darstellung der Satz findet: „Siebente Periode. [...] Verallgemeinerung [...] und daher Gefahr der Vergemeinerung [der Instrumentalmusik, B. S.], welche endlich der Kunstheld des neuen Jahrhunderts im Geist der Bache, aber mit seither erweiterten Kunstmitteln, siegreich überwand. Beethoven“¹⁵⁴.

Nägelis enge Aneinanderbindung von Bach und Beethoven¹⁵⁵ – noch vor der von Schumann, Wagner, Nietzsche u. a. her geläufigen formelhaften Koppelung beider Namen¹⁵⁶ – gewinnt noch einen weiteren bemerkenswerten Aspekt, wenn man einen noch früher, nämlich vom 21. März 1801, datierenden Brief an Breitkopf & Härtel¹⁵⁷ hinzuzieht. Im Zusammenhang einer Erörterung des Editionsplanes der von ihm herausgegebenen *Musikalischen Kunstwerke im Strengen Style* stellt dort Nägeli Reflexionen an über den geschichtlichen Wandel von der „strengen“ zur „freien Schreibart“ und kommt dabei auf solche, noch zu gewärtigende Kompositionen zu sprechen, „wo die strenge und die jetzt herrschende freie Schreibart (welche inzwischen auch wieder zur positiven Norm geworden ist und früher oder später eine neue Katastrophe wo nicht eine totale Revolution im

¹⁵⁰ Vorl., S. 195f.

¹⁵¹ Vgl. dazu die auf Beethoven bezogene Darstellung Martin Staehelins: Staehelin, S. 57ff.

¹⁵² Vorl., S. 134. Im besonderen ist hier das Verhältnis J. S. und C. P. E. Bach gemeint.

¹⁵³ Vorl., S. 129.

¹⁵⁴ Vorl., S. 196. Hervorhebung von Nägeli.

¹⁵⁵ Vgl. zum Verhältnis Bach-Beethoven ausführlich: Zenck, *Beethoven*.

¹⁵⁶ Vgl. Dahlhaus, *Abs.M.*, S. 118ff.

¹⁵⁷ Abgedruckt bei Refardt, S. 393–395.

dermaligen Formenwesen herbeiführen muß) dergestalt vermischt werden, daß daraus neue Kunstformen, deren unsere Kunst von einer Zeit zur andern immer wieder bedarf, erzeugt werden“¹⁵⁸. Was hier von Nägeli avisiert wird, ist, wie es scheint, nichts weniger als die später (namentlich durch Schumann, Nietzsche, Halm und Webern¹⁵⁹) so prominent gewordene ästhetisch-geschichtsphilosophische Spekulation einer, mit August Halm zu reden, „dritten Kultur“ der Musik¹⁶⁰, in der Bachsche Polyphonie und Beethovensches Formdenken zu einer neuen, höheren Qualität zusammenfließen sollen.

VI

Wie dem auch sei – ob Nägeli tatsächlich als Initiator dieser Idee in Anspruch zu nehmen ist¹⁶¹ –, daß sie von ihm überhaupt und in direktem Zusammenhang mit seinen Bemühungen um Bach erwogen wird, scheint schon erstaunlich genug und wirft insbesondere ein Licht auf die zukunftssträchtigen Züge seines Bach-Bildes, das von seiner gedanklichen Konzeption, wenn auch nicht von seiner tatsächlichen geschichtlichen Wirksamkeit her, weit in das 19. Jahrhundert hineinragt.

Gegenüber Forkels Verständnis von Bach als zeitloser, teleologischer Größe¹⁶², das wohl doch eher den „Höhepunkt“ und zugleich „das Ende der Bach-Überlieferung des 18. Jahrhunderts“¹⁶³ markiert als den Beginn der Bachrenaissance des 19., gegenüber Triests wegweisendem historiographischem Entwurf, der aber Bach – auch dies ein Stück Dixhuitième – noch hinter seinem Sohne zurücktreten läßt, gegenüber schließlich der romantischen Bach-Deutung und ihren vielfältigen Bestrebungen zu einer ästhetisch-aktualisierenden, von kunstreligiösen, patriotischen oder poetischen Motiven durchsetzten Bach-Aneignung¹⁶⁴, entwickelt Nägeli ein eigenständiges Bach-Bild von Rang, das, ohne von den anderen Konzeptionen gänzlich unberührt zu sein, an der Herausarbeitung des autonomen Instrumentalkomponisten seine prägnante *differentia specifica* hat. Um einige Fixpunkte der Bachanschauung des frühen 19. Jahrhunderts¹⁶⁵ heranzuziehen: Nicht Bach, der gelehrte Kontrapunktiker (wie in der älteren Theorie-Tradition¹⁶⁶), nicht Bach, der protestantische Musiker (wie im Kreis der Berliner Bach-Rezeption um Mendelssohn und Marx¹⁶⁷), kaum Bach, der deutsche Nationalkomponist (wie bei Forkel und vielen

¹⁵⁸ Refardt, S. 394. – Vgl. Nägelis Redeweise von Bachs „revolutionärer Tendenz“ und von Bach als „Revolutionair“ B., S. 16 u. S. 20.

¹⁵⁹ Vgl. Dahlhaus, *Abs.M.*, S. 118ff.

¹⁶⁰ Halm, S. 253.

¹⁶¹ Die geschichtsphilosophische „Idee eines von Bach begründeten Zeitalters der deutschen Musik“ – freilich in etwas anderer Pointierung, der insbesondere das Motiv einer zukünftigen Synthese abgeht – findet sich auch bei Triest. vgl. Dahlhaus, *Bach-Deutung* (die zit. Wendung dort S. 197).

¹⁶² Vgl. Tibor Kneif, *Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu den Begriffen Entwicklung und Verfall in der Musikgeschichte*, in: *Mf* 16 (1963), S. 224–237

¹⁶³ Forchert, S. 12f. – Vgl. dagegen Martin Zenck, *Stadien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800*, in: *BJ* 68 (1982), S. 7–32, der wohl doch die „klassische“ Umdeutung Bachs“ durch Forkel – trotz aller unleugbarer Ansätze in dieser Richtung – zu stark pointiert.

¹⁶⁴ Vgl. zusammenfassend: Friedrich Blume, *J. S. Bach in der Romantik*, in: ders., *Syntagma Musicologicum*, Bd. 2, hrsg. von A. A. Abert und M. Ruhnke, Kassel 1973, S. 271–281, Dahlhaus, *Bach-Deutung* und Friedhelm Krummacher, *Bach in romantischer Sicht – und heute*, in: *55. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Mainz 1980*, S. 118–131

¹⁶⁵ Vgl. insgesamt Dahlhaus, *Bach-Deutung* und Zenck, *Stadien* (siehe oben, Anm. 163).

¹⁶⁶ Vgl. überblicksweise: Forchert.

¹⁶⁷ Vgl. vor allem Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, Regensburg 1967 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 9), S. 67ff.

anderen¹⁶⁸), nur in eingeschränkter Weise Bach, der Anti-Modekomponist (wie bei Schubart¹⁶⁹ und wiederum in der Berliner Bachbewegung¹⁷⁰), aber uneingeschränkt und dominierend Bach, der „freye, reine, selbständige Tonkünstler“¹⁷¹ als historisch folgenreiches Ereignis, bildet die Zentralperspektive von Nägelis Interpretationsansatz.

Ohne jeden Zweifel liegt darin – und nicht erst, wenn man den heute verfügbaren Kenntnisstand zu Rate zieht – eine grandiose Einseitigkeit, deren Abstraktionsverluste hier nicht im einzelnen aufgeführt zu werden brauchen.

Auf der anderen Seite hat Nägeli mit seiner energischen Orientierung auf die unüberholbar ästhetische Individualität der musikalischen Struktur¹⁷² – auch gegenüber seinen eigenen metaphysischen Optionen – eine Instanz benannt, die sich – über alle Wandlungen der Bach-Bilder aus einer mehr als zweihundertjährigen Rezeption hinweg – als einzigartig resistent erwiesen hat und bis heute die elementare, nichthintergehbare Bedingung der Möglichkeit allen Bach-Verstehens bildet. Steht Nägeli mit solcher – man möchte sagen: musikalisch-realistischer – Einsicht in seiner Zeit ziemlich allein, so kann vielleicht erst heute – postmythisch, unter den ernüchternden Bedingungen der Entmythologisierung von Metaphysik und Geschichtsphilosophie – in vollem Sinne gewürdigt werden, was er damit – wie problematisch im einzelnen auch immer – geleistet hat.

Albert Lortzing und das norddeutsche Singspiel: Zu Lortzings Bearbeitung von Johann Adam Hillers Singspiel „Die Jagd“ (1829/1830)

von Irmind Capelle, Detmold

Johann Adam Hillers Singspiel¹ *Die Jagd* war nach der Uraufführung in Weimar am 29. Januar 1770 auf allen Bühnen erfolgreich und wurde in der folgenden Zeit als Ausgangspunkt und Norm einer neuen Gattung, der der komischen Oper, angesehen². Doch auf Grund eines gewandelten Geschmacks beim Publikum, das, wenn es nicht dem italienischen Stil huldigte, so doch auf jeden Fall mehr als nur schlichte Lieder im Volkston

¹⁶⁸ Vgl. Leo Schrade, *J. S. Bach und die deutsche Nation. Versuch einer Deutung der frühen Bachbewegung*, in: *Dt. Vjs. für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 15 (1937), S. 220–252; Dahlhaus, *Bach-Deutung* und Dahlhaus, *Abs.M.*, S. 118ff. – Allerdings gibt es Äußerungen bei Nägeli, die in diese Richtung weisen: vgl. etwa *Vorl.*, S. 108–116 und S. 194.

¹⁶⁹ Vgl. Zenck, *Stadien*, S. 13–17

¹⁷⁰ Vgl. Forchert (siehe oben, Anm. 11) und Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion*, insbes. S. 65. – Zu Nägelis Auffassungen in dieser Hinsicht vgl. vor allem *B.*, S. 26. In seinen späteren Schriften, namentlich in den *Vorlesungen*, wird diese Komponente gleichsam pädagogisch ‚aufgehoben‘: Vgl. insbesondere seine Darstellung des Phänomens ‚Dilettantismus‘, *Vorl.*, S. 1–21

¹⁷¹ *B.*, S. 26.

¹⁷² So heißt es in seinem Aufsatz *Ueber die Herausgabe Bachscher Werke* (Nägeli, *BAMZ*, S. 235): „Auch nicht bloss vorzeigen muss man das Einzelne, sondern am Einzelnen nachweisen das Eigentümliche, wenn man auf dem Wege der Wissenschaft zu Bach hinanführen will“ (Hervorhebung von Nägeli).

¹ Der Begriff wird hier wie heute üblich auf dieses Stück angewendet, wenn auch Hiller selbst es als „comische Oper“ herausbrachte. Vgl. Stefan Kunze, Artikel *Singspiel*, in: *Riemann Musiklexikon. Sachteil*, Mainz ^{12/}1967, S. 874f., und Hans-Albrecht Koch, *Das deutsche Singspiel*, Stuttgart 1974. – Der folgende Aufsatz stellt eine umgearbeitete Fassung der Ausführungen über die Bearbeitung der *Jagd* im Rahmen der im Dezember 1984 vom Fachbereich 14 der FU Berlin angenommenen Magisterarbeit *Das Frühwerk von Albert Lortzing* dar.

² Vgl. die Beurteilung von Fr. Rochlitz in der *AMZ* 1803/04, Sp. 845ff. und Ernst L. Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon*

hören wollte³, galt die Musik Hillers schon in den 90er Jahren wieder als veraltet und waren seine Singspiele aus den Spielplänen im wesentlichen verschwunden⁴. Allerdings hatten einige der Lieder aus den Singspielen eine solche Beliebtheit errungen, daß sie – verstärkt durch die Pflege im Rahmen der aufkommenden bürgerlichen Musikausübung – weiterhin gespielt wurden⁵ und das Interesse an der gesamten Oper wachhielten. Dies ist neben der leichten Aufführbarkeit der Hillerschen Singspiele auch für kleinere Bühnen wohl der Grund, daß insbesondere die *Jagd* sich im 19. Jahrhundert noch vereinzelt im Repertoire der Schauspielgesellschaften findet⁶ und somit auch Schauspielern, die wie Albert Lortzing erst in den ersten beiden Jahrzehnten dieses Jahrhunderts die Bühne betraten, bekannt war.

Die Tatsache, daß Albert Lortzing noch 60 Jahre nach der Uraufführung eine Bearbeitung des Stückes für sinnvoll hielt, belegt die anhaltende Beliebtheit dieses Singspiels und zeigt, daß Lortzing das Stück weiterhin für repertoirefähig hielt; daß vor allem die Melodien Hillers diese Beliebtheit garantierten, verdeutlicht die Anzeige Lortzings, mit der er anderen Bühnen seine Bearbeitung anbot:

„Die in früheren Zeiten so beliebte Oper ‚Die Jagd‘, Musik von Hiller, ist vom Unterzeichneten dem jetzigen Geschmacke gemäß mit möglichster Beibehaltung der Original-Melodien neu instrumentirt und bearbeitet worden [. . .]“⁷.

Ein äußerlicher Anlaß für die Bearbeitung läßt sich aus den erhaltenen Materialien⁸ nicht nachweisen. Die Uraufführung der Lortzingschen Fassung fand mit der Detmolder Hoftheatergesellschaft, in der Lortzing seit vier Jahren als Schauspieler und Sänger engagiert war, am 20. November 1830 in Osnabrück statt, und die Aufnahme durch das Publikum war wie bei den folgenden Aufführungen des Stückes in Detmold gut⁹.

der Tonkünstler, Teil 1, Leipzig 1790, Reprint Graz 1977, Sp. 643: „[Hiller bleibt] das unendliche Verdienst, daß er uns zu einer Zeit, wo man einen Sänger auf einem deutschen Theater noch nie gesehen hatte, eine *deutsche Operette* gab, welche diesem ihr angelegten Zwange ohngeachtet, jene, der Italiener und Franzosen an Richtigkeit in der Deklamation, an Wahrheit im Ausdrucke, [] weit vorzuziehen ist.“ – Vgl. auch Joh. Fr. Reichardt, *Ueber die Deutsche comische Oper*, Hamburg 1774, Reprint München 1974, S. 7: „Dieser verdienstvolle Componist ist nicht nur, unter uns Deutschen, der erste gute comische-Opern-Componist gewesen, sondern nach der bisherigen Beschaffenheit derselben, ist er auch gewiß ein sehr gutes Muster darinnen. Herr Hiller gab unsrer comischen Oper die Gestalt, die sie anjetzo hat.“

³ Diese Ansicht beschreibt schon die Besprechung einer Aufführung von Hillers *Jagd* in: *Dramaturgische Monate* 1790. Hier zitiert nach Renate Schusky, *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption*, Bonn 1980, S. 85ff.

⁴ „Es war eine Zeit, wo Weisse und Hiller die Lieblinge des Schauspiellustigen Publikums waren []. Das hat sich nun verändert.“ Ebda.

⁵ Hillers Lieder waren noch bis ins 19. Jahrhundert im Handel erhältlich und einige wurden in Sammlungen volkstümlicher Lieder noch Mitte des 19. Jahrhunderts aufgenommen. Vgl. z. B.: *Musikalischer Hausschatz der Deutschen*, gesammelt und hrsg. von G. W. Fink, Leipzig 1842, ⁹/1860.

⁶ Vgl. die Angaben in Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, New York 1970.

⁷ *Wegweiser im Gebiet der Künste und Wissenschaften*, Beilage zur *Abendzeitung* Nr. 23 vom 20. März 1830. Zitiert nach Chr. D. Grabbe, *Werke und Briefe. Hist.-kritische Gesamtausgabe*, bearb. von Alfred Bergmann, Bd. 5, Briefe 1812–1832, Emsdetten 1970. Anm. zum Brief Grabbes an Hofrat Winkler S. 613.

⁸ Autographe Partitur in der Staatsbibliothek Berlin/DDR (Sign. Mus. ms. 10637/30) 165 Seiten. Kompositionspartitur – Autographe Partitur in der Lipp. Landesbibliothek Detmold (Sign. Mus-L 26 a 1) 151 Bl: 34x26 cm. Reinschrift, z. T. zeitgenössische Hs. – Überwiegend autographe Partien und Chorstimmen ebda. (Sign. Mus-L 26 a 2) – Autographe Partitur des *Entre-Act* (Maestoso) ebda. (Sign. Mus-L 26 a 4) 5 Bl. – Autographe Partitur des *Entre-Act* 2 ebda. (Sign. Mus-L 26 a 3) 5 Bl. – Vollständiger autographe Orchesterstimmensatz zu beiden *Entre-Acts* ebda. (Mus-L 26 a 6) – Vollständiges Textbuch in zeitgenössischer Hs. ebda. (Sign. Mus-L 26 r 4) – Sämtliche Rollenhefte in zeitgenössischer Hs. ebda. (Sign. Mus-L 26 r 5) mit autographen Anmerkungen.

⁹ Vgl. Lortzings Bericht im Brief an seine Eltern vom 25. Dezember 1830, in: Albert Lortzing, *Gesammelte Briefe*, hrsg. von G. R. Kruse, Regensburg ⁷/1913.

Lortzings Versuch, das einstige Vorbild einer Gattung für die Musikpraxis zu erhalten, obwohl auch die Werke der Nachfolger Hillers¹⁰ längst ihre Bedeutung verloren hatten, läßt aus zweierlei Gründen eine nähere Betrachtung interessant erscheinen: Einerseits können auf Grund der Tatsache, daß die Bearbeitung in diesem großen zeitlichen Abstand erfolgte, Eingriffe Lortzings vermutet werden, deren Analyse die unterschiedlichen Vorstellungen von dramatischer Musik bei Hiller und Lortzing erkennen lassen, andererseits ist dieser Bearbeitung von seiten der Lortzingforschung¹¹ eine besondere Bedeutung beigemessen worden, deren Berechtigung bisher nicht geprüft worden ist. Da man sich nicht vorstellen konnte, daß der Komponist sich ohne Grund der mühevollen Arbeit der Bearbeitung unterzog, hat man die *Jagd* als ‚Bekenntniswerk‘ des Komponisten aufgefaßt und sie als Bindeglied zwischen dem norddeutschen Singspiel und der komischen Oper Lortzingscher Prägung betrachtet, wobei vor allem das Lied diese Verbindung stiften soll. Die folgende Analyse will zeigen, welche Eingriffe Lortzing vornahm und welche Bedeutung sie für die Gesamtwirkung der Oper haben; anhand dieser Beobachtungen soll dann die Frage beantwortet werden, inwieweit Lortzing aus dieser Bearbeitung Kenntnisse (auf dem Gebiet des Liedes) erlangen konnte, die in seinen Opern zum Tragen kamen.

Vergleicht man zunächst das Libretto von Christian Weiße mit der Fassung Lortzings, so zeigt sich, daß dieser Inhalt und Aufbau des Singspiels übernommen und lediglich den Dialog etwas gestrafft und die Stellung einiger Arientexte verändert hat¹². Am deutlichsten ist der Eingriff im 2. Akt, in dem Lortzing die Szene zwischen Röse und Hannchen (H 16–19)¹³ völlig umgestellt hat. Er streicht dabei die Arie Hannchens (H 17) und versetzt sie

¹⁰ Angesprochen sind hier die Werke Neefes, Reichardts, Bendas, Andrés etc., nicht die Werke Dittersdorfs oder Müllers.

¹¹ „Die Grundtöne des Werkes, die mit seinem eigenen musikalischen Empfinden so harmonisch zusammenklagen, müssen wohl das lebhafteste Interesse erweckt haben, das ihn veranlaßte, eine Neubearbeitung vorzunehmen, denn äußere Gründe sind nicht festzustellen.“ G. R. Kruse in der Vorrede zu Joh. Adam Hiller, *Die Jagd. Text und Musik neu bearbeitet von Albert Lortzing. Vollständiges Textbuch*, hrsg. von G. R. Kruse, Leipzig o. J. (Reclam Nr. 4556). – Vgl. auch die Äußerungen zur *Jagd* in G. R. Kruse, *Albert Lortzing*, Leipzig 1899, S. 29–31; Hermann Killer, *Albert Lortzing*, Potsdam 1938, S. 27–29 und Heinz Schirmag, *Albert Lortzing. Ein Lebens- und Zeitbild*, Berlin 1982, S. 50/51.

¹² Tabelle der Anordnung der Nummern Hillers nach der Bearbeitung durch Lortzing, wie sie in der Detmolder Partitur (Reinschrift) gegeben ist.

Hiller	Lortzing	Hiller	Lortzing	Hiller	Lortzing
Ouv.	Ouv.	Zw.	Zw.	Zw.	Zw.
(1)	1	(14)	13	(31)	27
(2)	2	(15)	14	(32)	28
(3)	3	(16)	17	(33)	29
(4)	4	(17)	31	(34)	32
(5)	–	(18)	16	(35)	33
(6)	5	(19)	15	(36)	34
(7)	6	(20)	18	(37)	30
(8)	7	(21)	19	(38)	35
(9)	–	(22)	20	(39)	36
–	8	(23)	21		Chor
(10)	9	(24)	22		
(11)	10	(25)	–		
(12)	11	(26)	23		
(13)	12	(27)	23		
		(28)	24		
		(29)	25		
		(30)	26		

¹³ H 16–19 meint die Nummern 16–19 in der Zählung Hillers; entsprechend kennzeichnet das große L die Zählung Lortzings.

– jetzt von Röse gesungen – in den 3. Akt (L 31). Von den übrigen drei Arien, deren eine die Entführung erzählt, während die anderen beiden jeweils die Beziehung der Mädchen zu ihrem Liebhaber behandeln, stellt Lortzing die Arie Röses der Begegnung mit Hannchen voran und die Arie Hannchens der Erzählung von der Entführung nach, so daß diese eher reflektiven Texte als innere Monologe der beiden erscheinen. Ihre Begegnung ist damit völlig frei für die Erlebnisse im Zusammenhang mit der Entführung und deutlich bestimmt von dem berühmten Bericht „Als ich auf meiner Bleiche“¹⁴. Im 3. Akt gestaltet Lortzing den Umgang der Familie mit dem König schlichter und selbstverständlicher – ein Eingriff, der aber nur Folgen für den Dialog hat.

Während also der Text nur unwesentliche Änderungen erfahren hat, ist jedoch in der Musik nach Lortzings eigener Aussage „nicht ein Takt, geschweige denn eine ganze Nummer“ unberührt geblieben, „auch sind viele Gesangsstücke von mir [Lortzing] neu hinzukomponiert und dafür andere durchaus ungenießbare weggestrichen“¹⁵.

Auf den ersten Blick erscheinen die Eingriffe Lortzings nicht so einschneidend, wie es seine Worte nahelegen. Lortzing schrieb lediglich die wenigen Instrumentalstücke, d. h., die Ouvertüre, die beiden Zwischenakte und die Gewittermusik (H 28, L an Nr. 23) neu, außerdem die Arien Nr. 9 und 29, und strich – wahrscheinlich weil sie die Handlung sehr aufhalten und inhaltlich nichts Neues bringen – die Nummern 5, 24 und 26. Alle übrigen Stücke hat Lortzing in der Singstimme deutlich an Hiller angelehnt oder sogar unverändert übernommen. Dennoch ist Lortzings Bemerkung, die sich gegen den Versuch richtet, Orchesterstimmen zu Hillers *Jagd* zur Aufführung seiner Bearbeitung wiederzuverwenden, durchaus nicht übertrieben: In allen(!) Nummern ist, auch wenn die Melodik im wesentlichen unangetastet bleibt, die Begleitung in Stimmführung und Instrumentation deutlich verändert. Diese Eingriffe in die Begleitung der Arien ergeben sich schon auf Grund der unterschiedlichen Orchesterbesetzung beider Komponisten. Hiller¹⁶ verwendet aus dem Orchester, das nach den Möglichkeiten der Zeit mit maximal zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Fagotten, zwei Hörnern, Pauken und Streichern besetzt ist, in der Regel nur die Streicher und ein Bläserpaar (vor allem die Oboen)¹⁷. Da die Bläser und die Violine II häufig mit der Violine I und die Bratsche häufig mit dem Baß identisch sind, ist sein Satz im allgemeinen nur zwei- bis dreistimmig. Die Singstimme wird fast durchgehend von der Violine I colla parte begleitet. Der Stimmumfang ist in allen Stimmen sehr begrenzt¹⁸. Lortzing schreibt dagegen für das inzwischen üblich gewordene Theaterorchester mit je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Pauke sowie Streichern und setzt davon als ‚Normal‘-Besetzung die Streicher und zwei bis drei Bläserpaare ein. Sein Satz ist mindestens vierstimmig, da Violine II und Bratsche selbständig geführt sind, und

¹⁴ Ferner sind bei dieser Umgestaltung die häufige Klage über das Hofleben und die immer wiederkehrenden Zweifel an Hannchens Treue gestrichen worden.

¹⁵ Brief Lortzings an die Eltern vom 25. Dezember 1830. Vgl. Anm. 10.

¹⁶ Die einzige erhaltene handschriftliche zeitgenössische Partitur der *Jagd* von Hiller wird in der Staatsbibliothek SPPrK Berlin unter der Signatur: Mus. ms. 10638 aufbewahrt.

¹⁷ Eine Ausnahme bildet die Nr. 33 bei Hiller, eine Traumerzählung Marthes, die Hiller zusätzlich zu den Streichern mit einem Solohorn, Solofagott und einer Solovioline con sordino begleitet.

¹⁸ Auf Grund dieses Satzbildes kann der zeitgenössische Klavierauszug die Musik Hillers in den meisten Fällen vollständig wiedergeben, so daß dem Vergleich im folgenden nicht immer die Partitur zugrunde gelegt wird.

Stimmumfang und Spieltechnik sind bei den Streichern erwartungsgemäß wesentlich erweitert.

Bei den Arien¹⁹, die in der Singstimme durch Lortzing nur geringe Veränderungen erfahren haben, besteht die Umgestaltung vor allem in einer Bereicherung und Variierung der Begleitung, d.h. die Mittelstimmen werden verselbständigt, die Bläser werden eigenständig und z. T. nur punktuell eingesetzt, und die Begleitfiguren sind vielfältiger.

Notenbeispiel 1:

Lortzing: T. 20

Fl.

Ob.

Clar. in B

Fg.

VI

VII

Vla.

Horn-chen

Baß

ich war — es nicht, die ihn — be- trüb- te

¹⁹ Die Arien werden im folgenden nur noch in der Zählung Lortzings angegeben. Zur Zählung Hillers vgl. oben, Anm. 12.

Hiller:
T. 19

VI
VII
Va
Harr-chen
Baß

Ich war es nicht, die ihn be-trüb-te

Lassen sich diese Eingriffe im weitesten Sinne als ‚Modernisierung‘ der Sätze auffassen, so kann dies jedoch nicht generell als Ziel der Bearbeitung Lortzings angesehen werden: Er ist nicht immer darum bemüht, die inzwischen entwickelten Möglichkeiten in Instrumentation und Satztechnik einzuführen, sondern tut dies nur, wo es ihm angemessen erscheint. Bei Liedern Hillers, die sich dem Volksliedton am deutlichsten nähern, nimmt Lortzing dagegen die Begleitung auf eine rein stützende Funktion zurück. So reduziert er in der Arie Nr. 7 die Violine I auf eine reine Begleitstimme und erreicht damit eine sehr schlichte, den $\frac{3}{4}$ -Takt betonende, akkordische vierstimmige Begleitung.

Notenbeispiel 2:

Hiller:
Nr. 7 T. 5

Lortzing:
T. 5

VI
VII
Va
Baß

Mein Engel-chen, was machst du hier

VI
Va
Baß

Mein En-gel-chen, was machst du hier

Wahrscheinlich ebenfalls um den liedhaften Ton zu bewahren, streicht Lortzing auch einige ihm unpassend virtuos erscheinende Partien. So nimmt er in der Begleitung von Nr. 34 die Triolen bei den Streichern auf Sechzehntel zurück (ebenso vereinfacht er auch die Melodie von Nr. 19, die durch die Triolen im Auftakt unnötig schwerfällig wirkt).

Notenbeispiel 3:

Hiller: T. 17

VI
Michel
So sin-gen die Jun-gen, so den-ken die Al-ten

Lortzing: T. 13

VI
Michel
So den-ken die Al-ten, so den-ken die Jun-gen

In den Bereich der Eingriffe in die Begleitung gehören auch die Veränderungen der Vor- und Nachspiele. Lortzing behält in den meisten Fällen das Prinzip Hillers, die Melodie der Singstimme in der Einleitung zu zitieren, bei; doch während jener gegen Ende häufig in freie Spielfiguren übergeht, hält Lortzing auch bei einer Loslösung von der Singstimme an der gleichen Motivik fest.

Notenbeispiel 4:

Hiller:

Lortzing:

Einige Arien leitet Lortzing jedoch auch mit einigen Takten ein, die auf knappem Raum versuchen, den Charakter der nachfolgenden Nummer vorzubereiten; so beginnt er z. B. die zum großen Teil mit Hiller übereinstimmende Arie *O, welche königliche Lust* (Nr. 30) im Tutti mit mächtigen punktierten Akkordfolgen und nicht wie Hiller mit einer

Vorwegnahme der ersten Melodiezeile. Ebenso wird das sich zusammenbrauende Gewitter, das nach dem Duett Nr. 23 in einer Gewittermusik dargestellt wird, durch die unruhige Begleitung der Violine II und der Bratsche und die lautmalerische Andeutung der Blitze eindringlich vorbereitet, wobei Lortzing im Grundbestand die Vorlage Hillers übernimmt.

Die Eingriffe in die Vor- und Nachspiele sind jedoch besonders bezeichnend für die unterschiedliche Auffassung beider Komponisten von der metrischen Ordnung eines Stückes. Hiller gliedert seine Arien häufig in unregelmäßige, asymmetrische Taktgruppen²⁰. Diese Unregelmäßigkeiten, die der periodischen Gliederung, wie sie vor allem für liedhafte Melodik als typisch gilt, widersprechen, hat Lortzing in seiner Bearbeitung ausgeglichen, so daß hier durchaus von einem Bearbeitungsprinzip gesprochen werden kann. Hiller ist, wie die folgenden Beispiele zeigen sollen, häufig aus harmonischen oder motivischen Gründen zu ungeradtaktigen Phrasen ‚gezwungen‘, während es Lortzing mit z. T. nur kleinen Eingriffen gelingt, die Anforderungen der Motivik und des Kadenzverlaufs mit einer geradtaktigen Gliederung in Übereinstimmung zu bringen.

Die schon zitierte Einleitung zu Nr. 4 (vgl. Beispiel 4) umfaßt z. B. bei Hiller neun Takte, denen sich dann in 37 Takten die Strophe anschließt, welche von fünf Takten abgeschlossen wird; Lortzing gleicht dies zu einer Gruppierung von 8 + 36 + 8 Takten aus, die deutlich aus Zwei- und Viertaktgruppen zusammengesetzt sind. In Hillers Vorspiel schließt der aus einer freien Geläufigkeitsmotivik gebildete Nachsatz nicht eigentlich ab, sondern muß eher gewaltsam durch die angehängten Akkorde in Takt 9 ‚abgebrochen‘ werden. Da Lortzing jedoch die Melodik im Nachsatz dem Vordersatz frei nachbildet, kann er ihn nach vier Takten beenden.

In der Einleitung zu Nr. 33 nimmt Hiller im Vordersatz die ersten vier Takte der Singstimme in der verzierten Fassung der Violine I vorweg, läßt jedoch unberücksichtigt, daß die Singstimme im 4. Takt die Tonika beibehält; statt dessen wechselt Hiller im Vorspiel schon in der zweiten Takthälfte in die Subdominante. Wie der weitere Verlauf der Einleitung zeigt, versteht Hiller diesen 4. Takt bereits als ersten des Nachsatzes; d. h., er verschränkt den Vordersatz mit dem Nachsatz im 4. Takt der Einleitung und erreicht dadurch eine Siebentaktgruppe, die als Vorbereitung zu einem Volkslied wenig organisch wirkt.

Notenbeispiel 5:

Hiller:

²⁰ So gliedert Hiller z. B. die Nr. 4 in 9+37+5 Takte, die Nr. 17 in 8+16+5+18+4, die Nr. 20 in 4+26+3+13, die Nr. 29 in 8+24+5+24+5 und die Nr. 36 in 7+29+3 Takte. Hat auch Hiller eine geradtaktige Gliederung gewählt, so behält Lortzing diese selbstverständlich bei (vgl. Nr. 3 und Nr. 30).

Lortzing löst dieses Problem, indem er die Einleitung auf vier Takte verkürzt und dabei die Melodiezeile nur zwei Takte lang zitiert und dann frei mit der harmonischen Folge D^7-T in weiteren zwei Takten abschließt.

In der Einleitung zu Nr. 14 fügt Hiller einem ‚normalen‘ viertaktigen Vordersatz, der auf der Tonika schließt, einen zweitaktigen Nachsatz an, der auf der Dominante endet und in der Melodik und vor allem in der harmonischen Dichte zu dem Vordersatz nicht im Gleichgewicht steht. Lortzing bildet dagegen zwei Zweitaktgruppen, die harmonisch und melodisch verdichtet das Liedmaterial anklingen lassen: Dabei setzt er die ersten zwei Takte aus Hillers erstem, zweitem und viertem Takt zusammen und übernimmt Hillers Takt 5 und 6.

Notenbeispiel 6:

Hiller:

Ähnliche Eingriffe nimmt Lortzing im weiteren Verlauf auch an der Singstimme vor; Hiller erreicht am Ende der Melodie von Nr. 32 durch eine dreifache Sequenz nur eine sehr schwache Schlußwirkung, so daß er ‚gezwungen‘ ist, die letzte Zeile zu wiederholen, wodurch ein sechstaktiger (statt viertaktiger) Nachsatz entsteht. Lortzing variiert den Schluß dahingehend, daß er in Analogie zu der vorangehenden Viertaktgruppe mit derselben melodischen Formel auf der Tonika schließt. Durch diese Parallele ist die Schlußwirkung schon beim ersten Mal ausreichend, und Lortzing vermeidet damit gleichzeitig die belanglose melodische Sequenz.

Notenbeispiel 7:

Hiller:

vs T. 18 NS

keu-sche lie-be färb-te sie, se-lig, wem sie pran-gen, se-lig, wem sie pran-gen

Lortzing:

keu-sche lie-be färb-te sie, se-lig, wem sie pran-gen

Diese Beispiele machen deutlich, daß Lortzing die regelmäßige Taktgruppengliederung durch relativ kleine Eingriffe erzielt, bei denen es sich auffälligerweise immer um Kürzungen handelt. Hierfür sind die Beispiele aus den Nummern 14 und 33 besonders

aufschlußreich: Da bei Hiller die Unregelmäßigkeit durch unorganische Verschränkung bzw. Dichte entsteht, hätte es sich angeboten, diese Verschränkungen einfach aufzuheben, d. h. in beiden Fällen Achttaktgruppen (4+4) zu bilden. Lortzing kürzt jedoch die Einleitung jeweils auf vier Takte und stellt damit zugleich ein angemessenes Verhältnis zur Länge der Strophe her.

Weitere kleine Eingriffe Lortzings in die Melodiestimme erklären sich als Versuch, eine eintönige oder ‚unnatürliche‘ Melodiebildung zu verbessern. So hat Lortzing in Nr. 10 die Tonwiederholungen gegen Ende in kleine Melodieschritte aufgelöst, andererseits aber die ungewöhnlichen Intervalle im Lied des Michel (Nr. 26) zu kleinen Melodieschritten vereinfacht.

Fast unmerklich sind auch Lortzings Eingriffe in die harmonische Sprache Hillers. Der Bereicherung des Klangbildes durch die Instrumentation entspricht eine harmonische Farbigkeit, die jedoch nicht primär durch eine Erweiterung der Akkordschichtungen erreicht wird, sondern meist durch die häufige Verwendung von Durchgangsnoten, wodurch der Satz zugleich ‚fließender‘ wird. Die entwickeltere Harmonik der Zeit Lortzings zeigt sich vor allem in der häufig verzögerten Auflösung von Dissonanzen und der Vorliebe für kurze Orgelpunkte. In Analogie zu Eingriffen bei Tonwiederholungen in der Melodik Hillers bearbeitet Lortzing auch harmonisch eintönige Passagen. So ändert er in der Nr. 31 von Hiller die identische Wiederholung der Singstimme durch die Instrumente harmonisch und melodisch durch das Einfügen von Zwischentönen.

Betrachtet man diese kleineren Eingriffe in Begleitung und Singstimme im Zusammenhang, so fällt auf, daß Lortzing neben größerer Farbigkeit, wie sie durch die differenziertere Instrumentation und die Vermeidung von Wiederholungen erreicht wird, vor allem größere Stringenz und eine musikalische Logik anstrebt, die geleitet ist von dem Ideal natürlich fließender Melodien. Zur Verwirklichung dieses Ziels ist neben der gleichmäßigen harmonischen Dichte und dem Verzicht auf melodische ‚Floskeln‘ vor allem eine von Hillers Vorlage vielfach abweichende streng quadratische metrische Gliederung notwendig²¹.

Schon in diesen, äußerlich geringfügigen Änderungen der Vorlage wird eine Vorstellung von Angemessenheit von Text und Musik deutlich, die Lortzing an anderen Stellen veranlaßte, eingreifende Änderungen vorzunehmen. Hiller und Weiße gingen bei der Konzeption ihrer Singspiele noch davon aus, daß der Zweck dieser Werke in erster Linie die Verbreitung des Liedes sei²². Aus diesem Grund sind alle Stücke der *Jagd* liedhaft gestaltet und ist die Oper dadurch im Charakter sehr einheitlich. Stellt J. A. Hiller auch fest, daß Personen unterschiedlichen Standes Gesänge verschiedenen Charakters zugeordnet werden müssen, so betont er dennoch, daß er ‚immer darauf gesehen [habe], daß die Form der

²¹ Daß eine regelmäßige Taktgruppengliederung zur Zeit Hillers noch nicht als Norm gefordert wurde, zeigt eine Stelle in der Analyse der Oper durch Joh. Fr. Reichardt: ‚Weshalb H. H. aber gleich in der ersten Zeile: ‚Gleich hatt‘ ich Aepfel in der Ficken:‘ das Wort Aepfel wiederholt, sehe ich nicht anders ein, als er muß durchaus einen Abschnitt von vier Takten haben hier hersetzen wollen: warum er sich aber daran gebunden, sehe ich noch weniger ein, da doch drey Abschnitte von drey Takten darauf folgen. Ich will nicht hoffen, daß er es der Gleichheit mit dem letzten Abschnitte wegen gethan haben wird, der freylich wieder aus vier Takten besteht, der aber, meiner Meynung nach, zu weit von jenem absteht, als daß das Ohr diese Symmetrie bemerken sollte [...]‘ (*Über die Deutsche comische Oper*, Hamburg 1774, S. 37.)

²² Vgl. die Vorrede zu Felix Weiße, *Komische Opern*, Karlsruhe 1778.

Arien sich nicht zu sehr voneinander entfernte²³. Aus diesem Grund verwendet Hiller zwar zur Begleitung der Arien des Königs ein größeres Orchester (mit Hörnern und Oboen), fordert in dessen Aufttrittsarie (Nr. 24) als Tempo ein „Andante con gravità“ und weicht in der Melodiebildung von der eingängigen, schlichten Motivik ab; aber dennoch fügt sich die Komposition durchaus in den Rahmen der übrigen Lieder ein²⁴.

Für Lortzing scheint jedoch statt des einheitlichen Eindrucks des ganzen Werkes, die Überzeugungskraft der einzelnen Personen, d. h. das Zusammenwirken von Auftreten, Text und Musik wichtiger zu sein²⁵. Deshalb weicht er in der Aufttrittsarie des Königs in der Melodiebildung deutlich von Hiller ab. Schon die erste Melodiezeile zeigt den Arientypus an, den Lortzing hier statt eines ‚Liedes‘ wählt: Eine weitgreifende Melodik mit größeren Intervallschritten (kleine Sexte, Quinte) kennzeichnet die Bravourarie italienischen Stils. Er behält diesen Gestus durchgängig bei und steigert den Schluß durch Textwiederholungen und kleinere Koloraturen, wodurch die Arie den König unmißverständlich als Vertreter des adeligen Standes charakterisiert.

Notenbeispiel 8:

Lortzing:

Was sind die Men- schen nicht für To- ren

und ob er lei- de und ob ein an- derer lei- de, dieß stört ihm sein Ver- gnü- gen nicht, dieß

stört ihm sein Ver- gnü- gen nicht, dieß stört ihm sein — Ver- gnü- gen nicht

Neben dieser Betonung der Standeszugehörigkeit der Personen, die Lortzing nur bei der Person des Königs, nicht aber bei dem im Text wiederholt als städtisch charakterisierten Paar (Hannchen und Christel) für notwendig hielt, sind die Abweichungen in den Nummern mit szenischen Texten²⁶, d. h. Texten, die ein (vergangenes) Ereignis lebendig vor Augen führen, besonders auffallend. Ein eindruckliches Beispiel dieser Bearbeitungsform ist das Lied *Röses Als da der Jäger Gabel kam* (Nr. 8). Hiller vertont diesen Text als schlichtes

²³ Joh. Adam Hiller, *Lebensbeschreibung*, Leipzig 1784, S. 312.

²⁴ Dieser Eindruck wird noch durch die Tatsache verstärkt, daß die folgenden Arien des Königs sich völlig dem liedhaften Ton angleichen, da er hier 'inkognito' singt und sich bewußt dem Stil des Volkes anpaßt (Nr. 25 und 29). Außerdem sind auch die Arien von Hannchen (vor allem Nr. 10 und 22) und von Christel als Vertreter der Städter im Dorf im Stil etwas gehoben, so daß die Arie des Königs in das Gesamtbild eingebunden ist.

²⁵ Vgl. J. Chr. Lobe, *Consonanzen und Dissonanzen*, Leipzig 1869, S. 300–313 (Gespräch mit J. Chr. Lobe).

²⁶ Zu dem Problem, welche Kriterien der vorgegebenen Dichtung am meisten formbestimmend für die Musik sind, vgl. den Exkurs zur Opernanalyse in der o. a. Arbeit der Verf. S. 151–160.

Strophenlied, Lortzing gestaltet es dagegen als kleine dramatische Szene aus²⁷, bei der die Musik die Spannung im Text, der Röses Abwehr eines Verführungsversuches beschreibt, unterstützt.

Hierzu gestaltet er die metrisch identischen Textzeilen sehr verschieden: Die erste Strophe wird als Situationsbericht in vier gleichmäßige Zweitaktgruppen gefaßt, wobei die Punktierung und die hastige Schlußfloskel jedoch eine allzu friedliche Atmosphäre in Frage stellen. In der zweiten Strophe wird die erste verbotene Annäherung sehr knapp berichtet, um Röses Protest dann breit herauszustellen. In der dritten Strophe wird die ‚verbotene‘ Schmeichelei ebenfalls wie nebensächlich berichtet, wogegen dann das ‚Emporheben‘ lautmalerisch betont und dadurch Töffels Protest provoziert wird. Die vierte Strophe kostet die Schmeichelei breit aus und unterstützt den Bericht der Abwehr durch Parlandostil in Verbindung mit effektvollen Pausen und Dehnungen.

Notenbeispiel 9:

Lortzing:

Als da der Jä-ger Ga-bel kam und freundlich mich beim Händ-chen nahm, so ließ ich es ge-sche-hen,
 so ließ ich es ge-sche-hen. Er zog mich drauf zum Win-ke-l hin und giff mir freund-lich an das Kinn, da sprach ich
 wollt ihr gehn? ja, ja, er dacht es wär ein Scherz und sprach: du kleines Kiesel-herz und.
 hob mich hoch em-por und sprach du bist u. bleibst mein Schatz u. gib mir einen Schmatz. Da knieg er
 derben. Schmatz. Da knieg er
 eins ans Ohr.

Alle diese Elemente der Erzählung werden durch die Begleitung noch geschickt unterstützt, indem diese an dem Wechsel von Ruhe und Beschleunigung beteiligt ist und die Pausen der Singstimme kommentierend ausfüllt.

Wenn Lortzing auch äußerlich eine strophische Vertonung beibehält (8+6+6+6 Takte mit Zwischenspielen), so geht doch die Binnengestaltung in ihrer rhythmischen und melodischen Variabilität weit über die Möglichkeiten eines Liedes hinaus, so daß man fast von einem Recitativo accompagnato sprechen könnte.

²⁷ So bezeichnet schon G. R. Kruse diese Bearbeitung. Vgl. dessen Vorrede zum Textbuch (siehe Anm. 11) S. 32.

Veränderungen dieser Art hat Lortzing noch mehrfach vorgenommen; es geht dabei immer um die Wahrnehmung der Möglichkeiten zur Textausdeutung ohne Rücksicht auf ein Formschema²⁸, d. h. in diesen Fällen können metrische Ungleichmäßigkeiten auftreten, wobei Lortzing sehr gerne mit einem Wechsel im Sprechtempo arbeitet. So variiert er Hillers Vertonung der Nr. 2 – einen Bericht, wie Röse Töffel mit Äpfeln beworfen habe –, in der dieser das anfangs gewählte Deklamationstempo (Achtel und Viertel) beibehält, bei den Textstellen, die das Werfen beschreiben, durch Sechzehntel-Deklamation und füllt den ‚eingesparten‘ Takt mit lautmalerischen Orchesterfiguren.

Notenbeispiel 10:

Hiller: 1,35

gleich hat ich Ä-pfel, Ä-pfel in den Fi-chen. Musch! zog ich meine Äpfel vor. Puff! hatt' er ei-nen an das Ohr.

Puff! hat' er ei-nen an das Ohr. Puff! wie-der ei-nen, Puff! wieder ei-nen auf den Rü-cken

Lortzing: 1,24

gleich hat ich Ä-pfel, Ä-pfel in den Ta-schen. Musch zog ich einen Äpfel vor. Puff! hat er ei-nen an das Ohr.

Ohr. Puff! hat er einen an das Ohr. Puff, wie-der ei-nen, puff, wieder einen auf den Rü-cken

Diese Möglichkeit, mit musikalischen Mitteln eine äußere oder innere Erregung der Personen wiederzugeben, ist auch wichtiges Bearbeitungsmittel in den Ensembles. Dem Terzett Nr. 6 (Marthe, Röse, Töddel), das den Streit des jungen Paares mit der Mutter um einige gemeinsame Minuten wiedergibt, fehlt bei Hiller die unmittelbare Wirkung, da er den Wortwechsel in stets gleichem Deklamationstempo beläßt, wodurch die Lebhaftigkeit, die im Text durch die Kürzung der Wortfolgen angezeigt ist, zerstört wird. Lortzing geht gegen Ende des Stückes dagegen in den Parlandostil über und erreicht damit die notwendige Heftigkeit in der Wechselrede.

Betrachtet man die übrigen Ensembles bei Lortzing, so sind sie lebhafter und in der Gegenrede der Personen freier gestaltet als bei Hiller (vgl. Nr. 22 und 35). Vor allem aber ist der Anteil des Ensembles als Schlußsteigerung der Nummern von Lortzing deutlich ausgeweitet worden, und sie erreichen z. T. einen wirkungsvolleren Abschluß z. B. durch den A-cappella-Einsatz des Solistenquartetts in Nr. 11 und 35.

²⁸ Die Gelegenheit zur Textausdeutung hängt nicht allein vom Inhalt der Arie ab, sondern auch von der Darstellungsweise. Die Arien Nr. 7 und 8 geben beide eine Verführungsszene wieder, doch im ersten Fall handelt es sich um ein Zitat eines Dialogs und im zweiten um eine effekthaschende Erzählung des Vorfalls (vgl. auch Nr. 14 und 15), wo die spannungserzeugende Erzähltechnik durch die Musik geschickt verstärkt werden kann.

Direktere, unmittelbare Wirkung haben auch die Chöre Lortzings, doch erreicht er dies nicht durch Eingriffe in die melodische Substanz, sondern nur durch gesteigerte Mittel in der Instrumentation und Harmonik. Gegenüber Hiller hat Lortzing den Chor am Ende des 2. Akts neu hinzugefügt, indem er den Refrain der beiden Solisten für Chor aussetzte. Er hat damit das Prinzip der Steigerung der Mittel zum Aktschluß hin konsequent ausgenutzt. Als wirkungsvollen Abschluß der ganzen Oper hat Lortzing den Choranteil im Schlußdivertissement erhöht und diesem außerdem als Steigerung zwei Strophen der preußischen Hymne *Heil dir im Siegerkranz* mit dem Text „Jubelnd im Feierchor“ angehängt. Lortzing führt hiermit das sehr königsfreundliche Stück zu einem bekenntnishaften Schluß²⁹, erreicht aber zugleich auch in musikalischer Hinsicht einen angemessenen Höhepunkt.

Diese Hinzufügung im Schlußchor ist, bezogen auf die Gesangsnummern, neben den zwei völlig neu vertonten Arien der stärkste Eingriff Lortzings, er hat jedoch seine Entsprechung in der Ersetzung der Instrumentalsätze Hillers (Ouvertüre, zwei Zwischenakte, Gewittermusik) durch eigene Kompositionen³⁰. Diese Stücke fallen aus dem Rahmen der übrigen Bearbeitung heraus: Während Lortzing bei den Gesangsnummern den liedhaften Ton beibehält, schreibt er hier freie effektvolle Instrumentalstücke, die keinen Bezug mehr zu den stilistischen Mitteln Hillers haben³¹.

Ein Gesamtüberblick über die Hillersche *Jagd* in Lortzings Fassung macht deutlich, daß diese vielfältiger und im einzelnen charakteristischer ist als die Vorlage. Lortzing verzichtet auf die Einheit des gesamten Werkes, wie sie Hiller gefordert und angestrebt hat, zugunsten einer unmittelbaren Wirkung, die von jeder einzelnen Nummer ausgehen soll. Dies zeigt, daß Lortzing – wohl auf Grund des gewandelten Publikumsinteresses – die Oper sehr viel situationsbezogener arbeitet als Hiller. In der ausführlichen zeitgenössischen Besprechung der *Jagd* durch Johann Friedrich Reichardt (1774) wird deutlich, daß die Musik Hillers gerade auf Grund ihrer Schlichtheit und Einheitlichkeit geschätzt wurde; diese Form der Musik war ebenso wie der Text neu, das Publikum schätzte diese Einheit und lehnte alle überraschenden Effekte ab³². Lortzing bearbeitete dies Stück aber für ein Publikum, das z. B. auch Dittersdorfs *Doktor und Apotheker* und Mozarts *Entführung* kannte und durch die französische Oper und das Wiener Singspiel an eine sehr abwechslungsreiche Musik gewöhnt war. Für Lortzing war deshalb weniger die Gesamtwirkung als jede einzelne Nummer von Bedeutung: Er prüfte die Vorlagen Hillers einzeln auf ihre Wirkung und

²⁹ In dem schon zitierten Brief an seine Eltern (siehe Anm. 10) schreibt Lortzing den Erfolg seiner Bearbeitung gerade diesem Kunstgriff zu, mit dem Nachsatz „Doch was thut das, wenn die Oper nur Geld einbringt“

³⁰ In der Ouvertüre greift Lortzing auch auf die preußische Nationalmelodie zurück und gibt damit einerseits die königsfreundliche Stimmung von Anfang an zu erkennen und läßt andererseits den Schlußchor dadurch nicht unverbunden stehen. Die Verwendung der Nationalmelodie zum Zwecke der Verehrung des Königs hat C. M. von Weber in seiner *Jubel-Ouverture* op. 59 ‚vorgegeben‘, er beschließt diese Ouvertüre zur 50jährigen Feier des Regierungs-Antritts König Friedrich Augusts II. von Sachsen ebenfalls mit einem Satz über diese Melodie, in dem der in den Bläsern liegende c. f. in ähnlicher Weise wie bei Lortzing von den Streichern umspielt wird.

³¹ Eine genauere Besprechung der Instrumentalstücke erübrigt sich in diesem Zusammenhang, da hier die Bearbeitungsweise der Gesangsnummern im Vordergrund steht. Für eine Beurteilung der Gesamtwirkung der Oper sind diese freien Kompositionen jedoch sehr wichtig.

³² Zur Forderung nach Einheit im ganzen Stück sind Reichardts Ausführungen zu den Arien des Königs besonders aufschlußreich (vgl. a. a. O., S. 79 ff., 84 ff., 91 ff.). Zur Ablehnung der Lautmalerei vgl. S. 82: „Für einen Mann, wie H. H., der Geschmack genug hat, um nicht das Fliehen der Gespenster, das Spuken des Alps und des Rubezals, das Ziehen der Drachen [] auszudrücken, für diesen war eben nicht viel Interesse in der Poesie der Arie. Himmel, was wäre dieses nicht für ein Feld für Telemann oder gar Mattheson gewesen? Unter einer Stunde wären wir gar nicht losgekommen [].“

änderte sie dann nach seinen Vorstellungen. Dabei mußte er z. T. nur kleine Eingriffe in Unregelmäßigkeiten der Melodiebildung Hillers³³, die ihm als Ungeschicklichkeiten erschienen sein dürften, vornehmen, einiges aber völlig verwerfen, da es in seiner Wirkung überholt war. Daß dabei die Melodien im Volksliedton am wenigsten Eingriffe hinnehmen mußten, liegt wohl einerseits an Hillers besonderer Leistung in diesem Genre, andererseits aber auch an den wenig geänderten Erwartungen an diesen Liedtypus³⁴.

Es stellt sich nun die Frage, inwieweit Lortzing sich mit dieser Bearbeitung in besonderer Weise zum Lied bekannt hat, d. h. ob er durch die Beschäftigung mit Hiller verstärkt auf das Lied zurückgegriffen bzw. sein Umgang mit diesem sich geändert hat. Diese Vermutung, die – wie erwähnt – bereits mehrfach ausgesprochen worden ist³⁵, geht davon aus, daß Lortzing vor der *Jagd* keine oder andere Lieder schrieb und daß er nur durch die *Jagd* zu dieser Veränderung veranlaßt worden sein kann. Außerdem setzt sie stillschweigend voraus, daß die Lieder, die Lortzing in seinen komischen Opern schreibt, ebensolche Volkslieder sind wie die Hillerschen.

Überblickt man nun Lortzings Werke bis zu seiner ersten komischen Oper *Die beiden Schützen*³⁶, so fällt auf, daß aus dieser Zeit Stücke aller Gattungen erhalten sind und daß darunter auch vor der Bearbeitung der *Jagd* Einlagearien und -lieder zu finden sind und vor allem auch große eigenständige Werke wie die einaktige Oper *Ali, Pascha von Janina* und das Oratorium *Die Himmelfahrt Jesu Christi*. Gerade die Theaterkompositionen³⁷ sind hier von Interesse, denn sie zeigen einerseits, daß Lortzing die Form des Liedes auch vor der *Jagd* anwendete, andererseits, daß er auch mit anderen Arienformen vertraut war. Dieser letzte Aspekt ist dabei von besonderem Interesse: In seinen ersten erhaltenen Kompositionen, die noch der Kölner Zeit entstammen, zeigt Lortzing, daß er alle Formen, die in einer Oper des frühen 19. Jahrhunderts gefordert werden, beherrscht. Die Oper *Ali, Pascha* enthält neben der Ouvertüre drei Chöre, drei Arien, drei Ensembles mit Chor, eine Romanze und zwei Quartette, wobei einige größere Formen noch kleinere geschlossene Einheiten (z. B. eine Preghiera) einschließen. Diese Kompositionen haben aber mit Lortzings komischen Opern mehr Ähnlichkeiten als die Lieder der *Jagd*. So beginnt jenes Werk mit einem Chor, in dem ein Lied eingelegt ist, vergleichbar mit den Introduktionen des *Zar und Zimmermann*, *Waffenschmieds* oder *Wildschütz* – um nur die bekannten Opern zu nennen. Außerdem finden sich hier Ausgestaltungen ganzer Szenen, wie sie auch später häufig begegneten.

³³ Vgl. Anm. 20.

³⁴ Dies wird deutlich an den im 19. Jahrhundert in großer Zahl angelegten Volksliedsammlungen, die Lieder unterschiedlichster Jahrhunderte zusammenfassen.

³⁵ Vgl. Anm. 11

³⁶ Lortzing schrieb bis 1833 folgende Kompositionen: 1. Sonaten, Tänze und Märsche 2. *Die Bürgschaft* 3. *In der Väter Hallen ruhte* (Romanze) 4. *Schauspielmusik zu „Der Schutzgeist“* 5. *Thema mit Variationen für Horn und Orchester* 6. *Hymne* 7. *Das Schifflein der Ehe* 8. *Ali, Pascha von Janina* 9. Aria zum *Schnee* 10. Lied des Serini aus *Viola* 11. *Die Hochfeuer und die Veteranen* 12. *Reiterlied* 13. *Die Himmelfahrt Jesu Christi* 14. *Schauspielmusik zu „Don Juan und Faust“* 15. *Choral und Trinklied* 16. Lied zu *Staberls Hochzeit* 17. *Logenlieder* 18. Choral zur *Ahnfrau* 19. *Schauspielmusik zu „Der Löwe von Kurdistan“* 20. *Potpourri* (für Horn und Orchester) 21. *Yelva* 22. *Der Pole und sein Kind* 23. *Andreas Hofer* 24. *Der Weihnachtsabend* 25. *Szenen aus Mozarts Leben* sowie an undatierten Kompositionen die *Ouverture a la turca*, die *Jubelouverture über den Dessauer Marsch*, eine *Freimaurerkantate* und *Es ist des Schicksals alte Weise*. – Für die genaueren Angaben vgl. das Chronologisch-thematische Werkverzeichnis in der o. a. Arbeit der Verf., S. 17–116.

³⁷ In diesem Zusammenhang sind vor allem die Nummern 7–10, 14, 19 und 21 der Aufstellung unter Anm. 36 zu berücksichtigen.

Betrachtet man nun die bekanntesten Lieder aus Lortzings Opern, wie z. B. das Zarenlied *Einst spielt ich mit Zepher* oder das Lied Stadingers *Auch ich war ein Jüngling*, so fällt ein deutlicher Unterschied zu Hillers volkstümlichen Liedern auf: Sie sind im Text nicht naiv, sondern sentimental und in der Musik nicht schlicht, sondern charakteristisch, wenn auch einprägsam. Sie werden von Lortzing jeweils an bedeutsamer Stelle eingesetzt: als Erinnerung (quasi an Stelle eines inneren Monologs) wie die beiden schon erwähnten oder nach Aufforderung zur Unterhaltung oder Ablenkung der Anwesenden wie z. B. die Lieder in den oben bereits angesprochenen Eingangschören. Hierbei handelt es sich im allgemeinen um (fiktiv) bekannte Lieder, die als ‚Zitat‘ eingeführt werden. In dieser Eigenschaft haben sie ihr Vorbild in den Einlageliedern zu Schauspielen, die aber seit Anfang des 19. Jahrhunderts auch in den Opern jeglichen Stils (französisch, italienisch, deutsch) wieder eingesetzt werden³⁸. Sie unterbrechen die Handlung, um sowohl auf der Bühne als auch im Publikum eine Stimmung zu verbreiten, und stehen damit in enger Beziehung zu Romanzen und Cavatinen, die im allgemeinen ebenfalls auf Aufforderung gesungen werden und dabei häufig einen Teil der Vorgeschichte erzählen.

Da Lortzing vor der *Jagd* schon Lieder und alle übrigen Gesangsgattungen der Oper in zum Teil beachtlicher Qualität³⁹ geschrieben hat und außerdem die Lieder Hillers schon auf Grund ihrer ästhetischen Prämisse, Volkslieder sein zu wollen, viel weniger als Vorbild zu Lortzings Liedern angesehen werden können als die Lieder der zeitgenössischen Oper, erscheint es wenig sinnvoll, der Bearbeitung der Hillerschen *Jagd* eine besondere Bedeutung für Lortzings Entwicklung beizumessen, wie dies bisher in der einschlägigen Literatur geschehen ist.

Lortzing schrieb nach der Bearbeitung der *Jagd* noch vier Vaudevilles⁴⁰ für die Detmolder Hoftheatergesellschaft, von denen zwei mit diesem Ensemble uraufgeführt wurden. Auch hierbei handelt es sich um vor allem kompositorisch anspruchslose Stückchen, die aber dennoch theaterwirksam waren. Doch genauso wenig wie die *Jagd* können sie als Übungsstücke aufgefaßt werden, da Lortzing sich schon vorher in der Komposition eigenständiger Kompositionen ausgewiesen hat; es dürften wohl eher die bescheidenen Detmolder Theaterverhältnisse⁴¹ Lortzing zu diesen Werken veranlaßt haben.

³⁸ Vgl. hierzu Martin Ruhnke, *Das Einlage-Lied in der Oper der Zeit von 1800–1840*, in: *Die ‚Couleur locale‘ in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1976.

³⁹ Dieses Urteil beruht auf den Analysen der Kompositionen, wie sie in der o. a. Arbeit der Verf. dargestellt sind.

⁴⁰ Die Nr. 22–25 der Aufzählung unter Anm. 36. *Der Pole und sein Kind* und der *Weihnachtsabend* wurden zu Lortzings Lebzeiten noch aufgeführt, und der *Pole* erlangte sogar in Norddeutschland eine beachtliche Verbreitung. Die Aufführung des *Andreas Hofer* wurde von der Zensurbehörde in Münster verboten.

⁴¹ Die Aufstellung des Repertoires der Detmolder Theatergesellschaft zwischen 1826 und 1833 weist im Musiktheater noch zahlreiche Singspiele, Vaudevilles und Possen auf. Vgl. Willi Schramm, *Albert Lortzing während seiner Zugehörigkeit zur Detmolder Hoftheatergesellschaft 1826–1833*, Detmold 1951, S. 29–31.

KLEINE BEITRÄGE

Über die musikalische „Empfindsamkeit“

von Keiichi Kubota, Oita/Japan

Ernst Bücken hat 1927 zuerst den literaturwissenschaftlichen Terminus ‚Empfindsamkeit‘ als Bezeichnung für einen musikalischen Stil des 18. Jahrhunderts benutzt; er hat damit den Stil der Mannheimer Schule, dessen Merkmale die neue Dynamik und die affektuose Sequenz seien, charakterisiert¹. Heute begegnet man dem Begriff ‚Empfindsamkeit‘ oder ‚empfindsamer Stil‘ in der Musikwissenschaft wie in der Literaturwissenschaft mit Mißtrauen². Über die Empfindsamkeit als Epochenbezeichnung hat z. B. Werner Braun geschrieben: „[...] eine Reihe weiterer musikalischer Epochenbezeichnungen lebt gewissermaßen im Untergrund, d. h. ohne die offizielle Anerkennung durch einen eigenen Lexikonartikel: Manierismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang, Empire, Realismus, Neoromantik, Jugendstil. Fast alle tragen sie den Ausleihvermerk offen zur Schau, und man kann den Grad dieser ‚Deutlichkeit‘ geradezu zum (negativen) Maßstab ihrer Angemessenheit für die Musik machen“³. In seiner form- und stilanalytischen Studie über die Klaviersonaten von Carl Philipp Emanuel Bach hat sich auch Robert Wyler zur Problematik des Begriffs ‚Empfindsamkeit‘ geäußert: „Bezeichnungen, wie musikalischer Sturm und Drang, galanter und empfindsamer Stil, Rokoko, erfassen nur – in mehr oder weniger zutreffender Weise – bestimmte Ausschnitte des Stilkreises und können den Anspruch auf umfassende Geltung nicht erheben“⁴. Damit wird der empfindsamer Stil, in dem die musikalische Empfindsamkeit als ästhetische Kategorie geschichtlich realisiert werden sollte, zu einem fragwürdigen Begriff erklärt. Nicht selten wird er mit dem pejorativen Adjektiv ‚sogenannt‘ belegt.

In diesem Aufsatz wird versucht, die Begriffe ‚Empfindsamkeit‘ und ‚empfindsamer Stil‘, die zwar heute oft in der musikwissenschaftlichen Literatur als ästhetisch-kompositionstechnische Kategorie benutzt werden, aber nicht jedem so unbedingt unentbehrlich wie Barock, Vorklassik und Klassik erscheinen, von solchem Verdacht zu befreien.

I

Bücken hat die musikalische Empfindsamkeit 1927 so definiert: „Gegenüber dem rationalistischen Einschlag im galanten Stil bedeutete die Empfindsamkeit für die Musik den Gegensatz des expressiven Formungsprinzips, dessen Auswirkung nicht zu einer sofortigen Verdrängung, sondern zu einer sehr langsam fortschreitenden Überwindung der Form- und Ausdruckselemente des galanten Stils führten“⁵. Diese Definition setzt ein ästhetisch-geschichtsphilosophisches Denkschema voraus, nach dem das Expressive der Empfindsamkeit aus der Überwindung des vorhergehenden rationalistischen galanten Stils hervorgeht. Und ebenso werden hier der Sturm und Drang sowie die Klassik interpretiert: „Das Ergebnis der Gegenwirkung der Formprinzipien des musikalischen Galanten und

¹ E. Bücken, *Musik des Rokokos und der Klassik* (= *Handbuch der Musikwissenschaft* 1), Wildpark-Potsdam 1927, besonders S. 90.

² „Während Klassizismus und Aufklärung eingebürgerte und fest begründete Kategorien darstellen, ist der Begriff der Empfindsamkeit viel weniger deutlich abgegrenzt und seine innere Struktur noch nicht hinlänglich durchleuchtet.“ (P. U. Hohendahl, *Der europäische Roman der Empfindsamkeit*, Wiesbaden 1977, S. 1.)

³ W. Braun, *Das Problem der Epochengliederung in der Musik*, Darmstadt 1977, S. 12.

⁴ R. Wyler, *Form- und Stiluntersuchungen zum ersten Satz der Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs*, Diss. Zürich 1960, S. 20.

⁵ E. Bücken, op. cit., S. 1.

Empfindsamen war einmal sowohl einseitiger Sieg des expressiven Prinzips in einem musikalischen Sturm und Drang, wie andererseits Ausgleich der beiden Grundkräfte der Erformung⁶. Einen Vorläufer dieses Denkschemas kann man schon in Arnold Scherings Formulierung „Geistleben von der Ratio zum Sentiment, zur Empfindsamkeit“⁷ finden. Es ist aber bemerkenswert, daß die Vorstellung von der musikalischen Empfindsamkeit vor allem durch den Begriff der literarischen Empfindsamkeit, der in der damaligen Literaturwissenschaft akzeptiert war, bestimmt ist.

Im frühen 20. Jahrhundert wurde die Empfindsamkeit in der Literaturwissenschaft, so Georg Sauder, als „säkularisierter Pietismus“ oder „überwiegend negativ als Empfindelei, negativ auch innerhalb des sogenannten Irrationalismus und Subjektivismus“⁸ verstanden. Ein Literaturwissenschaftler wie Max Wiese, dessen „Axiome in der Germanistik [...] ohne Diskussion akzeptiert wurden“⁹, hat die Empfindsamkeit als Krankheit, die „das Empfinden und Denken verseucht“¹⁰, angesehen.

In den 50er Jahren wurde die grundlegende Abhandlung von Hans-Heinrich Eggebrecht *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang* veröffentlicht¹¹. Dort wird die Empfindsamkeit als eine der frühen Erscheinungen des musikalischen Sturm und Drangs erkannt, dessen Ausdrucksprinzip in der Formel „in der Musik sich selbst ausdrücken“ liegt. Damit übte Eggebrecht Kritik am bisherigen Gebrauch des Begriffs ‚Empfindsamkeit‘. Er schreibt: „Das Empfindsame als Terminus und Stilcategory des 18. Jahrhunderts ist noch nicht das Expressive in jenem entscheidend neuen Sinn. Dies wird deutlich an der Verwendung des Wortes in einem jener hingeworfenen ästhetischen Urteile Chr. F. Daniel Schubarts (über den Roman *Siegwart* von Martin Miller, *Chronik* 1776, Ges. Schriften VI, 263): ‚Das Empfindsame vor dem uns seit einiger Zeit ekelte (denn es war meist lose Speise, in Brühen und Sulzen aufgetragen), behauptet hier wieder sein volles Recht: denn da ist nicht nachgeäffte Empfindsamkeit eines Sentimentalgecken, sondern wirklicher Ausguß des Herzens‘“¹². Dabei zeigt es sich, daß Eggebrecht noch an der traditionellen Wesensbestimmung der Empfindsamkeit festhält. Er betrachtet sie im Sinne des herkömmlichen Denkschemas (Subjektiv-Objektiv, Expressiv-Rational), ordnet sie dem musikalischen Sturm und Drang zu¹³.

Friedrich Blume¹⁴ geht, ähnlich wie Eggebrecht, von der Symbiose der Empfindsamkeit mit dem galanten Stil aus, er erkennt die Empfindsamkeit als „Mehrbetonung der sentimental-ausdruckshafte Elemente im galanten Stil“¹⁵. Ebenso hat David A. Sheldon die Empfindsamkeit als eine Phase des galanten Stils betrachtet: „The second, or actual ‚galant style‘ phase corresponds more to the generation of C. P. E. Bach, the Grauns, Hasse, Marpurg, and Quantz. Its high point is around the middle of the century, coinciding with the Rococo period in German poetry. The French influence is now more domesticated and mixed, made more pleasing by German-English sentiment and Italian cantabile“¹⁶. Und in *The New Grove Dictionary* wird die Affinität zum galanten Stil hervorgehoben; den Unterschied zwischen beiden erkennt der Verfasser des Artikels, Daniel Hertz, darin, daß die Norddeutschen dazu neigen, die übermäßige Verzierung zu verbieten¹⁷. Im Artikel *galant* wird die

⁶ Ders., op. cit., S. 1f.

⁷ A. Schering, *Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung*, in: *ZIMG* 8 (1906/7), S. 263–271, 316–322, hier S. 321.

⁸ G. Sauder, *Empfindsamkeit*, Bd. 1, Stuttgart 1974, S. 24.

⁹ Ders., op. cit., S. 21.

¹⁰ M. Wieser, *Der sentimentale Mensch. Gesehen aus der Welt holländischer und deutscher Mystiker im 18. Jahrhundert*, Göttingen 1924 (zitiert nach G. Sauder, op. cit., S. 21).

¹¹ H.-H. Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: *DVjs* 29 (1955), (zitiert nach dems., *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven 1977, S. 69–111).

¹² Ders., op. cit., S. 78.

¹³ „Man kann summarisch feststellen, daß alles, was in der Musiklehre des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts an Musikbedeutung als dieser Zeit eigentümlich sich findet, auf diesem rationalistischen (objektiv – ‚anschaulichen‘) Bedeutungsverfahren beruht, das auch die Kapitel der Kompositionslehren entscheidend mitbestimmt []“ (H.-H. Eggebrecht, op. cit., S. 84).

¹⁴ Fr. Blume, Art. *Klassik*, in: *MGG*, Bd. 7, Kassel 1958; ND in: *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, Kassel 1974.

¹⁵ Ders., op. cit., S. 255.

¹⁶ D. A. Sheldon, *The Galant Style Revisited and Re-evaluated*, in: *AMI* 47 (1975), S. 240–270, hier S. 269.

¹⁷ D. Hertz, Art. *Empfindsamkeit*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 6, London 1980, S. 157–159, hier S. 157.

Empfindsamkeit von demselben Autor wegen ihres peripheren Ortes in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts als Dialekt des internationalen galanten Stils betrachtet¹⁸. Diese Interpretation ist auch im *Riemann Musik-Lexikon* zu finden. Dort wird die Empfindsamkeit umschrieben als „jene expressive, rührende (bewegende), gefühlsbetonte Komponente der nachbarocken und vorklassischen Übergangszeit, die zusammen mit dem Galanten Stil zum Wesen des musikalischen Rokokos gehört“¹⁹.

In den 70er Jahren hat man begonnen, den Begriff der Empfindsamkeit wieder ernsthaft in Betracht zu ziehen. Felix R. Bosonnet hat versucht, „der Frage der Einheitlichkeit der musiktheoretischen und -ästhetischen Erscheinungen der Jahre 1740–1780 unter einem dem Zeitalter gemäßen Gesichtspunkt nachzugehen“²⁰. Und er ist zu dem Schluß gelangt, daß „Empfindsamkeit ein nach rückwärts und vorwärts offener Begriff ist“²¹. Aber die in dem Begriff entdeckte Kontinuität vom Barock bis zum Sturm und Drang wird als „Weg vom typischen und rational abgegrenzten Affekt zur unbestimmten Empfindung“²² gedeutet. Das herkömmliche Denkschema ist also noch wirksam. Die von Bosonnet betonte Offenheit des Begriffs bildet die Kehrseite der Fragwürdigkeit, die bisher dem Begriff angehangen hatte.

Im Artikel *Empfindsamkeit* des *Großen Lexikons der Musik* zeigt sich am klarsten die Problematik des in der bisherigen Geschichte ausgeprägten Begriffs. Siegfried Kross hat sich darüber folgendermaßen geäußert: „Versuche, die zunehmende Emotionalisierung der Musik und des Musikverständnisses zeitlich und auf konkrete Stilmerkmale festzulegen, haben bisher zu keinen überzeugenden Ergebnissen geführt. Vor allem erweist es sich als schwierig, sie zeitlich und sachlich als Reaktion auf die Aufklärung gegen andere Strömungen, wie z. B. Sturm und Drang oder die frühe Romantik, abzugrenzen“²³.

Es ist also nicht überflüssig, umgekehrt noch einmal danach zu fragen, ob diese Schwierigkeit nicht durch das herkömmliche Denkschema verursacht wird, und zu erörtern, ob die Empfindsamkeit eine Reaktion auf die Aufklärung oder eine der Tendenzen der Aufklärung selbst ist.

II

In seiner umfang- und aufschlußreichen Forschung zur literarischen Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts nennt Georg Sauder die drei Voraussetzungen der Charakteristik der Empfindsamkeit: 1. „Empfindsamkeit ist als Tendenz der Aufklärung zu begreifen wie Sturm und Drang und Rokoko“²⁴, 2. „Empfindsamkeit im Kontext der Aufklärung ist in die Aufstiegsbewegung des Bürgertums eingebunden“²⁵, 3. „Die Empfindsamkeit der Aufklärung war keine Tendenz gegen die Vernunft, sondern der Versuch, mit Hilfe der Vernunft auch die Empfindungen aufzuklären“²⁶. Zum ethischen Charakter der Empfindsamkeit hat sich auch Peter U. Hohendahl geäußert: „Namentlich in der englischen und deutschen Tradition sind Empfindsamkeit und Tugendbegriff nicht zu trennen.

¹⁸ Ders., Art. *galant*, in: a. a. O., Bd. 7, S. 92f.

¹⁹ Vgl. Art. *Empfindsamer Stil*, in: *Riemann Musik-Lexikon* ¹²/1967, S. 258. Dort wird darauf verwiesen, daß Lessing das Begriffswort ‚empfindsam‘ „1768 als Übersetzung des englischen, ‚sentimental‘ vorschlug“ Dazu könnte man sagen, daß der zeitliche Abstand zwischen der Ästhetik und deren geschichtlicher Konkretisierung problematisch ist. Für die Lösung solcher Problematik ist die Erkenntnis von Georg Sauder aufschlußreich: „Aus den referierten deutschen Periodisierungsthesen ergibt sich als akzeptable Datierung für die erstmals deutlich zutage tretende empfindsame Tendenz das Jahrzehnt 1740–1750 [...]. In Deutschland breitet sich die Empfindsamkeit (zweite Phase) erst zu Beginn der 70er Jahre aus. Mit den Sterne-Nachahmungen, Werther und Siegwart sind literarische Höhepunkte markiert [...]. Für die allgemeine Tendenz ist der Gipfel 1773 erreicht – von diesem Jahre an wird der Vorwurf der Modekrankheit erhoben [...]. Von der Mitte der 80er Jahre an häufen sich die Zeugnisse über ein Ende. 1790 stellen viele Kritiker den Schluß einer Periode fest“ (G. Sauder, op. cit., S. 234).

²⁰ F. R. Bosonnet, *Die Bedeutung des Begriffs „Empfindsamkeit“ für die deutsche Musik des 18. Jahrhunderts*, in: *Kgr.-Ber. Bonn 1970*, S. 352–355, hier S. 352.

²¹ Ders., op. cit., S. 353.

²² Ders., op. cit., S. 352.

²³ S. Kross, Art. *Empfindsamkeit*, in: *Das Große Lexikon der Musik*, Bd. 3, Freiburg 1980, S. 2f.

²⁴ G. Sauder, op. cit., S. XI.

²⁵ Ders., op. cit., S. XIII.

²⁶ Ders., op. cit., S. XV.

Rationale Überlegung und sanfte Empfindungen müssen zusammenkommen, um den tugendhaften Menschen zu bilden. Insofern wird der Charakter der Empfindsamkeit verfehlt, wenn sie in einen prinzipiellen Gegensatz zur Aufklärung gebracht wird²⁷. Damit ist die Empfindsamkeit nicht als Gegensatz zur Aufklärung oder zum Rationalen, sondern im Kontext der Aufklärung als das dem Rationalen Verwandte erkannt worden. Wie Georg Sauder sagt, „entspringt die ‚wahre‘ Empfindsamkeit keiner ‚Misologie, d. h. Haß der Vernunft‘, so wenig wie die Vernunft darauf verzichten kann, die Empfindungen aufzuklären. In der Theorie der Empfindsamkeit ist kein Zeugnis zu finden, das für prinzipielle Misologie spräche – erst späte Dokumente wie etwa Bernardin de Saint-Pierres *Études de la Nature* äußern Skepsis im Hinblick auf die Zuverlässigkeit der Vernunft“²⁸. Und er hat eine Ursache der pejorativen Begriffsbestimmung darin entdeckt, daß „sich die Gleichsetzung von ‚Empfindsamkeit‘ mit ‚Empfindelei‘, die bereits in der späten Aufklärung die Regel war, in allen historischen Abrissen und Kompendien als scheinbar unumstößliche historische Erkenntnis erhielt“²⁹.

Was also war eine „wahre“ Empfindsamkeit? Joachim Heinrich Campe (1746–1818) hat die Empfindung, die „jede Vorstellung unserer Seele, welche mit einer merklichen Lust oder Unlust verbunden ist, heißt“³⁰, in vier Klassen, nämlich in „Empfindnißkraft“, „Empfindsamkeit“, „Empfindlichkeit“ und „Empfindelei“, eingeteilt. Und seiner Meinung nach, „kommen sie [d. h. die letzten drei Klassen] darin überein, daß alle drei besondere Abänderungen [Modifikationen] einer und ebenderselben sehr guten Kraft der Seele, nemlich der Empfindnißkraft, sind, nur daß die Empfindsamkeit durch eine proportionirliche, die Empfindlichkeit durch eine unproportionirliche, die Empfindelei durch eine alberne Ausbildung dieser Kraft entstand“³¹.

Bei Karl Heinrich Heydenreich (1764–1801), der ein Kunstwerk als „Darstellung eines bestimmten Zustandes der Empfindsamkeit“³² definiert hat, heißt es: „Objekte der Empfindsamkeit sind nicht bloß für ein gewisses Individuum wirksam, sondern für alle vernünftige Wesen [...]“³³. Bei der Definition des Kunstwerks hat er deshalb die Empfindsamkeit nicht im Sinne von Subjektivismus oder Irrationalismus, sondern im Sinne der wahren Empfindsamkeit gemeint und zwar einer solchen, „wo er [d. h. der Dichter] durch Ideen des Verstandes und der Vernunft, oder durch sinnliche, aber nach Gesetzen des Verstandes und der Vernunft verbundene Vorstellungen lebhaft gerührt ist“³⁴.

Johann Georg Sulzer (1720–1779) sagt in der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* und zwar im Artikel *Empfindung*: „Sollen die schönen Künste Schwestern der Philosophie, nicht bloß leichtfertige Dirnen seyn, die man zum Zeitvertreib herbey ruft: so müssen sie bey Ausstreuung der Empfindungen von Verstand und Weisheit geleitet werden. Dieses ist ein Gesetz, das auch den Wissenschaften vorgeschrieben ist“³⁵.

Dem vernünftigen Wesen der Empfindsamkeit entspricht aber ein weiterer Gesichtspunkt, nämlich die Warnung vor dem Übermaß der Empfindsamkeit. Bei Samuel Johann Ernst Stosch (1714–1796) heißt es: „Die ‚Empfindsamkeit‘ ist also an sich etwas gutes, aber man kann sie auch übertreiben, und darinn zu weit gehen, wenn man nemlich, durch die geringsten Kleinigkeiten, sich gar zu sehr rühren, und in Bewegung setzen läßt, welche solcher Empfindungen nicht werth sind. So sind manche, jetzt

²⁷ P. U. Hohendahl, op. cit., S. 2.

²⁸ G. Sauder, op. cit., S. XI.

²⁹ Ders., op. cit., S. 12.

³⁰ J. H. Campe, *Von der nöthigen Sorge für die Erhaltung des Gleichgewichts unter den menschlichen Kräften. Besondere Warnung vor dem Modefehler die Empfindsamkeit zu überspannen*, in: ders. (Hrsg.), *Allgemeine Revision des gesammten Schul- und Erziehungswesens von einer Gesellschaft praktischer Erzieher*, Hamburg 1785, S. 291–434, hier S. 395 (zitiert nach: *Empfindsamkeit. Theoretische und kritische Texte*, Stuttgart 1976, S. 78).

³¹ Ders., op. cit., S. 397 (S. 80).

³² K. H. Heydenreich, *System der Ästhetik*, Bd. 1, Leipzig 1790, S. 201 (zitiert nach: *Empfindsamkeit. Theoretische und kritische Texte*, S. 103).

³³ Ders., op. cit., S. 376 (S. 108).

³⁴ Ders., op. cit., S. 218 (S. 103).

³⁵ J. G. Sulzer, Art. *Empfindung*, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2 Teile, Leipzig 1771/74, repr. Nachdruck Hildesheim 1970, S. 54.

gar zu empfindsam geworden“³⁶. Auch Johann Georg Sulzer hat sich dazu geäußert: „Aber die allgemeine Regel der Weisheit muß er nicht aus den Augen lassen, daß er das Maaß der Empfindsamkeit nicht überschreite. Denn wie der Mangel der genugsamen Empfindsamkeit eine große Unvollkommenheit ist, indem er den Menschen steif und unthätig macht: so ist auch ihr Uebermaaß sehr schädlich, weil er alsdenn weichlich, schwach und unmännlich wird“³⁷.

Aus den oben genannten Einzelzügen der Empfindsamkeit kann man zusammenfassend eine Grundhaltung der empfindsamen Epoche gewinnen: Eine Empfindung erscheint als „proportionirliche Ausbildung der guten Kraft der Seele“, „geleitet von Verstand und Weisheit“, damit sie nicht in Empfinderei gerate; sie gilt „für alle vernünftigen Wesen“. Das Wesen der Empfindsamkeit liegt somit in der „Harmonie von Verstand und Gefühl“³⁸.

III

In der Epoche der musikalischen Empfindsamkeit steht der Begriff ‚Empfindung‘ im Zusammenhang mit drei Ebenen der Musik, nämlich erstens mit der Wesensbestimmung eines musikalischen Kunstwerks oder der Musik, zweitens mit der Zweckbestimmung der Musik oder der Aufführung und drittens mit dem ästhetischen Urteil, nämlich dem „guten Geschmack“. Daraus folgt, daß umgekehrt der Begriff ‚Empfindung‘ die drei wesentlichen Bereiche der Musik, die Produktion, die Reproduktion und die Rezeption, vermittelt.

1. Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) hat eine Korrelation zwischen Tönen und Empfindung aufgezeigt: „[...] jede Leidenschaft kündigt sich durch eigene Töne an, und eben diese Töne erwecken in dem Herzen dessen, der sie vernimmt, die leidenschaftliche Empfindung, aus welcher sie entstanden sind [...]“³⁹.

2. Nach Kirnberger ist es der Zweck der Musik, die Korrelation, die zwischen Tönen und Empfindung innerhalb eines musikalischen Kunstwerks hergestellt wird, auch zwischen dem musikalischen Kunstwerk und dessen Hörer herzustellen. „Ihr [d. h. der Musik] Zweck ist Erwekung der Empfindung“⁴⁰. Bei Carl Philipp Emanuel Bach heißt es: „Worinn aber besteht der gute Vortrag?, in nichts anderem als der Fertigkeit, musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalte und Affekt singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen“⁴¹.

3. Somit hängt der ästhetische Wert eines musikalischen Kunstwerks oder einer Aufführung davon ab, in welchem Maße der Zweck der Musik erreicht wird. Kirnberger sagt: „Ueberhaupt also würket die Musik auf den Menschen nicht, in sofern er denkt, oder Vorstellungskräfte hat, sondern in sofern er empfindet. Also ist jedes Tonstück, das nicht Empfindung erwecket, kein Werk der ächten Musik. Und wenn die Töne noch so künstlich auf einander folgten, die Harmonie noch so mühsam überlegt, und nach den schweresten Regeln richtig wäre, so ist das Stück, das uns nichts von den erwähnten Empfindungen ins Herze legt, nichts werth“⁴². Auch Johann Joachim Quantz (1697–1773) hat sich im XVIII. Hauptstück des Versuchs „Wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen“ darüber geäußert: „Man richtet sich selten nach seiner eigenen Empfindung; welches doch noch das sicherste wäre [...]“⁴³.

³⁶ S. J. E. Stosch, Art. *Empfindsam. Empfindlich*, in: *Kritische Anmerkungen über die gleichbedeutenden Wörter der deutschen Sprache*, Bd. 4, Wien 1786, hier S. 206–208, S. 207f. (zitiert nach: *Empfindsamkeit. Theoretische und kritische Texte*, S. 12–14, hier S. 14).

³⁷ J. G. Sulzer, op. cit., S. 56.

³⁸ „Die Aufklärer, die der Empfindsamkeit keinesfalls prinzipiell feindlich gegenüberstehen, bestehen auf der Harmonie von Verstand und Gefühl und erklären sich gegen den Versuch, Menschlichkeit ausschließlich aus dem Gefühl abzuleiten“ (P. U. Hohendahl, op. cit., S. 6).

³⁹ J. Ph. Kirnberger, Art. *Musik*, in: J. G. Sulzer, op. cit., S. 422.

⁴⁰ Ders., op. cit., S. 424.

⁴¹ C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Erster Teil, Berlin 1753, repr. Nachdruck Leipzig 1978, S. 117.

⁴² J. Ph. Kirnberger, op. cit., S. 425.

⁴³ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, repr. Nachdruck der 3. Auflage, Breslau 1789, Kassel 1953, S. 276.

In der musikalischen Empfindsamkeit gilt somit weder die Formel, die das musikalische Barockzeitalter charakterisiert: „Die Musik drückt etwas aus“ noch die, die den musikalischen Sturm und Drang bestimmt: „In der Musik sich selbst ausdrücken.“ In der Epoche der Empfindsamkeit mußte man sogar, um sich in die Empfindung, die innerhalb eines musikalischen Kunstwerks in den Tönen ist, zu setzen und um diese in den Zuhörern erregen zu können, sein Ich vergessen. Hiermit ist der Dualismus von Subjekt und Objekt, für den jene beiden Formeln stehen, durch den Begriff ‚Empfindung‘ vermittelt. Und in der Überwindung des Dualismus zeigt sich der gesellige oder ‚intersubjektive‘ Charakter der Empfindsamkeit.

Kirnberger sagt, auf die damalige Musik bezogen: „Man hat angefangen die Künste der Harmonie weiter zu treiben, und mehr melismatische Verzierungen in den Gesang zu bringen. Dadurch ist allmählig die sogenannte galante, oder freyere und leichtere Schreibart und weit mehr Mannichfaltigkeit der Takte und der Bewegungen in der Musik aufgekommen“⁴⁴. Zugleich hat er aber vor dem Übermaß der Empfindung, nämlich vor der Empfindelei, gewarnt. „Auf der andern Seite kann man aber auch nicht in Abrede seyn, daß von den Verzierungen und den mehrern Freyheiten in Behandlung der Harmonie nach und nach ein so großer Mißbrauch ist gemacht worden, daß die Musik gegenwärtig in Gefahr steht, gänzlich auszuarten“⁴⁵. Und „freylich hat man auch an Feuer, Lebhaftigkeit, und an den mancherley Schattirungen der Empfindung durch die Mannichfaltigkeit der neuern melodischen Erfindung, und selbst durch kluge Uebertretung der strengen harmonischen Regeln, gewonnen. Aber nur große Meister wissen diese Vortheile zu nutzen“⁴⁶.

Auch Carl Philipp Emanuel Bach hat sich dazu geäußert: „[...] damit man auf eine vernünftiger Art, als insgemein geschicht, nemlich nicht durch eine übertriebene Gewalt des Anschlages, sondern vielmehr durch harmonische und melodische Figuren, z. E. die Raserey, den Zorn oder andere gewaltigen Affecte vorzustellen suche“⁴⁷ [...] Wegen Mangel des langen Tonhaltens und des vollkommenen Ab- und Zunehmen des Tones, welches man nicht unrecht durch Schatten und Licht mahlerisch ausdrückt, ist es keine geringe Aufgabe, aus unserm Instrumente ein Adagio singend zu spielen, ohne durch zu wenige Ausfüllungen zu viel Zeitraum und Einfalt blicken zu lassen, oder durch zu viel bunte Noten undeutlich und lächerlich zu werden“⁴⁸.

In den Aussagen von Kirnberger und Bach kann man einander widersprechende Tendenzen finden, einerseits die Forderung nach rührender Darstellung der Empfindung, die sich aber immer noch der Gefahr aussetzt, in Empfindelei zu geraten, andererseits die vernünftige Warnung vor dem Übermaß des Ausdrucks. In solcher Zweiseitigkeit der musikalischen Empfindsamkeit findet sich die Harmonie von Verstand und Gefühl wie in der literarischen Empfindsamkeit. (Ihr entspricht auch „ein Paradox der Ausdruckskunst“, das, so Carl Dahlhaus, „jedoch nicht als toter Widerspruch abgetan werden darf, sondern als lebendiger, der die geschichtliche Entwicklung weitertreibt, zu begreifen ist“⁴⁹. Dahlhaus’ Meinung nach „zwingt das Paradox der Ausdruckskunst dazu, einerseits in immer rascherem Wechsel Neues hervorzubringen, andererseits jedoch die Werke vergangener Entwicklungsstufen zu bewahren und sie nicht, wie es in früheren Jahrhunderten geschah, als obsolet abzutun und zu vergessen“⁵⁰.)

In den Kompositions- und Aufführungslehren der Zeit, denen wir die wesentlichen Merkmale der musikalischen Empfindsamkeit entnommen haben, sind Hinweise auf die Zweiseitigkeit zu finden, in denen sich musikalische Empfindsamkeit kompositorisch artikuliert. Es sind dies, die freie Behandlung der Dissonanzen und die damit verbundene Richtung der Dynamik⁵¹, die freien Modulationen, „durch welche selbst einerley Gedanken verschiedene Schattirungen der Empfindung bekommen“⁵²,

⁴⁴ J. Ph. Kirnberger, op. cit., S. 438.

⁴⁵ Ders., loc. cit.

⁴⁶ Ders., loc. cit.

⁴⁷ C. Ph. E. Bach, op. cit., S. 118.

⁴⁸ Ders., op. cit., S. 119.

⁴⁹ C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 37

⁵⁰ Ders., op. cit., S. 38.

⁵¹ Vgl. C. Dahlhaus, *Quantz und der „vermanierierte Mannheimer goût“*, in: *Melos/NZ* 2 (1976), S. 184–186.

⁵² J. Ph. Kirnberger, op. cit., S. 427.

und der die Modulationsart bestimmende Schematismus⁵³ sowie die Mannigfaltigkeit der Schreibarten und die Einheit der Motive oder der klare simple Formsinn. Die Zweiseitigkeit der Empfindsamkeit wird vor allem in dem Wort Carl Philipp Emanuel Bachs von „den vernünftigen Betrügereyen“ zum Ausdruck gebracht. (Und erst wenn man die Zweiseitigkeit der musikalischen Empfindsamkeit erkennt, kann man das folgende Wort von Heinrich Christoph Koch verstehen: „Empfindungen zu erwecken ist also auch die eigentliche Absicht der Tonkunst, und dieses ist zugleich der Gesichtspunct, aus welchem wir anjezt den vorzüglichsten Theil dieser Kunst, nemlich die Composition und die dadurch entstehenden Producte etwas näher betrachten wollen“⁵⁴. Der musikalische Ausdruck der Empfindung und die formale, rhetorische Betrachtung der Musik sind für Koch die zwei Seiten derselben Sache.)

IV

Die sechste der *Württembergischen Sonaten* von Carl Philipp Emanuel Bach, die 1744 in Berlin entstand⁵⁵, wurde von Robert Wyler, der dem Begriff der musikalischen Empfindsamkeit skeptisch gegenüberstand, als typisches Beispiel „einer bestimmten kurzdauernden Schaffensphase, da Bach seinen Stil zu erstaunlicher Expressivität steigert“⁵⁶, betrachtet. Robert Wyler erkannte dem Werk eine „stürmerisch-drängende Haltung“ zu. Aber aus der tektonischen Werkanalyse leitete er die Einsicht ab, daß „das gefühlhaft-subjektive Moment stets unter der Kontrolle eines klar ordnenden Geistes bleibt“⁵⁷. Es setzt also voraus, daß das gefühlhaft-subjektive Moment den logischen Zusammenhang gefährdet. Dagegen hat Werner Müller das Ausdrucksprinzip C. Ph. E. Bachs aus der Barock-Tradition erklärt⁵⁸. Er begnügt sich aber damit, die Ausdrucksmomente im einzelnen darzustellen; den Zusammenhang zwischen diesen und den tektonischen Momenten analysiert er nicht.

Der Expositionsteil (T. 1–19), mit dem der erste Satz der Sonate beginnt, ist in drei Abschnitte einzuteilen. Der erste Abschnitt (T. 1–7, Beispiel 1) hat im Baß den chromatischen Gang *H–Ais–A–Gis–G–Fis*, den man in Anlehnung an die Tradition der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre als *Passus duriusculus* bezeichnen könnte. Ihm folgt die aufsteigende Moll-Tonleiter (T. 6–7), die eine Korrespondenz zu der vorhergehenden absteigenden chromatischen Baßlinie bildet und damit die Geschlossenheit des Abschnittes herstellt. Dabei bildet die Simplizität der melodischen Bewegung der Tonleiter zu der auf der Chromatik ruhenden harmonischen Mannigfaltigkeit einen Gegensatz. Im plötzlichen Wechsel von *forte* und *piano*, von Mehrstimmigkeit (Akkord) und Einstimmigkeit, von Viertelnote und punktierter Bewegung, der ein wesentliches Charakteristikum dieses Abschnitts ist und seine gefühlhaft-subjektive Haltung kennzeichnet, ist andererseits insofern Schematismus zu finden, als stets der dissonante Akkord (Viertelnote) *forte* auf leichter Taktzeit und die einstimmige punktierte Melodie *piano* gespielt wird. Dies bleibt so auch bei der folgenden melodischen Variation im weiteren Verlauf des Satzes (Vgl. Beispiele 2, 4, 6).

Beispiel 1 (Der erste Abschnitt T. 1–7)

The image shows a musical score for the first section (measures 1-7) of the sixth Württembergische Sonate by Carl Philipp Emanuel Bach. The score is in G major, 3/4 time, marked 'Moderato'. It features a chromatic bass line (H-Ais-A-Gis-G-Fis) and a melody with dynamic contrasts (forte/piano) and rhythmic changes (quarter notes vs. dotted quarter notes). The score is written for piano and includes dynamic markings like 'tenuta', 'piano', 'forte', and 'piano'.

⁵³ C. Ph. E. Bach, op. cit., Zweiter Teil (1762), 41. Kap. „Von der freyen Fantasie“, S. 325–341.

⁵⁴ H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 2. Teil, Leipzig 1787, repr. Nachdruck Hildesheim 1969, S. 16.

⁵⁵ C. Ph. E. Bach, *Die Württembergischen Sonaten für Klavier*, hrsg. von R. Steglich, *Nagels Musik-Archiv*, Bd. 21/22, Hannover 1928.

⁵⁶ R. Wyler, op. cit., S. 24.

⁵⁷ Ders., op. cit., S. 89.

⁵⁸ W. Müller, *Das Ausdrucksproblem in der Klaviermusik C. Ph. E. Bachs*, Diss. Saarbrücken 1959.



Im zweiten Abschnitt (T. 8–15, Beispiel 2) ist auch der ab- und aufsteigende Baß zu finden, allerdings ist hier der aufsteigende chromatisch. Der aufsteigende chromatische Gang, der forte gespielt wird, bezieht sich auf den absteigenden Gang des ersten Abschnittes und stiftet den Zusammenhang der Abschnitte (T. 1–15). Dabei dient die Fermate des 15. Taktes der Verfestigung dieser Einheit. Während sich der Wechsel forte-piano im ersten Abschnitt innerhalb des Taktes vollzieht, findet er im zweiten von Takt zu Takt statt.

Beispiel 2 (Der zweite Abschnitt T. 8–15)

Die erste Hälfte des dritten Abschnittes (T. 16–17) ist eine Variante der letzten zwei Takte des vorliegenden Abschnittes (Beispiel 3). Dabei wird nicht nur die melodische Substanz, sondern auch der dynamische Kontrast beibehalten. Die zweite Hälfte besteht aus der immer forte zu spielenden Kadenzformel, die vor allem in der Durchführung oft benutzt wird. Der dritte Abschnitt hat ebenfalls einen ab- und aufsteigenden Baß.

Beispiel 3 (Der dritte Abschnitt T. 16–19)

Den Durchführungsteil (T. 20–54) kann man in Hinsicht auf den ab- und aufsteigenden Baß wieder in drei Abschnitte teilen. Die erste Hälfte des vierten Abschnittes (T. 20–32) – mit absteigendem Baß – ist in zwei Abteilungen zu gliedern: nämlich in eine erste (Beispiel 4), die dem Anfang des Satzes entspricht, und eine zweite, die aus dem auf den Formeln der Takte 16–19 beruhenden Satz und dessen sequenzhafter Variation besteht. Der zweiten Hälfte des vierten Abschnittes (T. 33–38, Beispiel 5) entspricht funktionell die zweite des zweiten Abschnittes (T. 11–15, Beispiel 2). Diese Tatsache unterstützt die Korrespondenz zwischen den letzten zwei Takten des zweiten Abschnittes (T. 14–15) und denen des vierten Abschnittes (T. 37–38).

Beispiel 4 (Der vierte Abschnitt T. 20–25)

Musical score for Example 4 (Measures 20–25). The score is in G major and 4/4 time. It features a piano introduction, followed by a forte section, a piano section, a forte piano section, a forte section, and a final forte section.

Beispiel 5 (Der Abschluß des vierten Abschnittes T. 36–38)

Musical score for Example 5 (Measures 36–38). The score is in G major and 4/4 time. It features a forte section followed by a piano section.

Der fünfte Abschnitt (T. 39–42) entspricht dem dritten (T. 16–19). Daraus folgt, daß dem Expositionsteil (T. 1–19) der vierte und der fünfte Abschnitt (T. 20–42) entsprechen. Der sechste Abschnitt (T. 43–54) ist in Analogie zum zweiten gestaltet. Und ihm folgen die Formeln des 18. Taktes mit dem absteigenden Baß *D–C–H*. Dieser Abschnitt ist also als erweiterte Kadenzformel anzusehen.

Der Repräsentteil (T. 55–68) ist eine verkürzte Exposition (Beispiel 6). Der Gang des Basses *H–Ais–A–Gis–Fis/D–E–Fis–G–Ais* beweist diese Tatsache. Somit sind Durchführung und Reprise Variationen der Exposition. Mit anderen Worten: Der ab- und aufsteigende Gang des Basses ist den wesentlichen Teilen der Sonatenform gemeinsam.

Beispiel 6 (Der Repräsentteil T. 55–68)

Musical score for Example 6 (Measures 55–68). The score is in G major and 4/4 time. It features a piano section, a forte section, a piano section, a forte section, a piano section, a forte section, and a final piano section.

Der Simplizität dieser Tektonik steht die Mannigfaltigkeit des musikalischen Ausdrucks entgegen. Das Paradox der Ausdruckskunst ist im Ausgleich zwischen dem gefühlhaft-subjektiven Ausdruck und dem Schematismus oder zwischen der Mannigfaltigkeit und der Einheit gelöst.

Die Notenbeispiele wurden entnommen: *Die Württembergischen Sonaten C. Ph. Em. Bachs für Klavier* (Sonate Nr. 6), hrsg. von Rudolf Steglich. Verlag Adolph Nagel, Hannover 1928 (*Nagels Musik-Archiv* 22).

Johannes Brassart und seine Verbindung mit Johannes de Ragusa von Sören Meyer-Eller, München

Neben Guillaume Dufay gibt es kaum einen Komponisten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, zu dessen Leben so viele Dokumente existieren wie zu dem Johannes Brassarts. Im Zusammenhang mit den Handschriften *Trient 87* und *92*¹ sowie *Aosta Cod. 15*², in denen seine Werke hauptsächlich überliefert sind, interessieren hier insbesondere die 30er und frühen 40er Jahre des 15. Jahrhunderts.

In Keith E. Mixters zusammenfassender Arbeit³ über Brassart sind folgende Stationen seines Lebens in dieser Zeit dokumentarisch belegt:

Am 29. April 1431 ist er als Sänger in der päpstlichen Kapelle unter Eugen IV. aufgeführt. Da dieser Papst neu gewählt war, ist es wahrscheinlich, daß Brassart dort schon unter dem Vorgänger Martin V. tätig war⁴. Zusammen mit Dufay und anderen⁵ ist er noch einmal als Mitglied erwähnt im August 1431⁶.

Im November 1431 befand er sich nicht mehr in der päpstlichen Kapelle, und die nächste Nachricht vom November 1432, die aus Lüttich stammt, wo er als Kaplan von St. Lambertus bezeugt ist, zeigt, daß er in der Zwischenzeit zurückgekehrt sein muß⁷. Die Verbindung mit der Kathedrale von Lüttich scheint bis zum Januar 1434 bestanden zu haben⁸, wobei Brassart jedoch nicht die ganze Zeit dort anwesend war, denn am 5. Juni 1433 wurde er in das Konzil von Basel inkorporiert, zunächst allerdings nicht als Musiker; als zur Kapelle des Konzils gehörig ist er erst am 9. November 1433 ausgewiesen¹⁰.

Die nächste Nachricht stammt vom 10. Dezember 1434, also gut ein Jahr später. Es handelt sich dabei um eine Bitte an das Konzil, dem in Diensten Kaiser Sigmunds stehenden Johannes Brassart weiterhin die Vorrechte und Vergünstigungen zu gewähren, als ob er sich noch in Basel befände¹¹. Zu dieser Zeit hielt Kaiser Sigmund sich in Preßburg auf, und Brassart war wohl in seinem Gefolge. Es ist

¹ Von den *Trienter Codices* sind hier besonders wichtig die Teile 87–I und 92–II, die ich, P. Wright, *The Compilation of Trent 87, and 92*, in: *Early Music History* 2 (1982), S. 237ff., folgend, mit TR bezeichne.

² Das bekannte Aosta-Manuskript, Biblioteca del Seminario Maggiore Cod. 15 (olim A¹ D19), hat die Signatur Cod. 15 1974 erhalten und ist unter ihr auch aufgeführt in: Robert Amiet, *Monumenta Liturgica Ecclesiae Augustanae: Repertorium Liturgicum Augustanum*, Tome II, Aosta 1974, S. 62/63 und S. 520. Vgl. auch Tome I, S. 88/89.

³ Keith E. Mixer, *Johannes Brassart: A Biographical Study*, in: *MD* 18 (1964), S. 37–62.

⁴ Mixer, op. cit., S. 42f.

⁵ F. X. Haberl, *Wilhelm du Fay*, in: *VfMw* 1 (1885), S. 462.

⁶ Mixer, op. cit., S. 43.

⁷ Mixer, op. cit., S. 44, 45.

⁸ Mixer, op. cit., S. 46.

⁹ Mixer, op. cit., S. 48. In zwei Präsenzlisten des Konzils, die April/Mai 1433 abgefaßt worden sind, steht eine Eintragung, die sich auf Brassart beziehen könnte: „Johannes procurator abbatis sancti lamperti/Baccalarius decretorum.“ (Listen abgedruckt in: Paul Lazarus, *Das Basler Konzil. Seine Berufung und Leitung, seine Gliederung und seine Behördenorganisation*, in: *Historische Studien* 100, Berlin 1912, App. II S. 355).

¹⁰ Mixer, op. cit., S. 48.

¹¹ Mixer, op. cit., S. 49.

anzunehmen, daß Sigmund, der vom 11. Oktober 1433 bis zum 12./13. Mai 1434 in Basel weilte, Brassart dort in seine Dienste nahm¹².

Das folgende Zeugnis stammt vom 23. Februar 1437¹³. Brassart, jetzt als *rector capelle* immer noch in Diensten Kaiser Sigmunds, bittet das Konzil erneut um eine Weitergewährung seiner Privilegien. Dieses ist bei Mixter die letzte Erwähnung Brassarts in Aufzeichnungen, die das Konzil betreffen. Mixters Bemerkung¹⁴, daß Brassart die Verbindung mit dem Konzil wohl nicht habe abreißen lassen wollen, scheint mir durchaus zutreffend. Wie sich noch zeigen wird, hat Brassart wohl immer Kontakt zumindest zu Abgesandten des Konzils gehabt, und eine prominente Figur in diesem Zusammenhang ist der spätere Bischof von Ardjis, Johannes Stoici von Ragusa.

Zur Zeit dieses letzten Bittbriefes hielt Kaiser Sigmund sich in Prag auf und starb Ende des Jahres 1437, am 9. Dezember, in Znaim. Sein Tod könnte für Brassart Anlaß für die Absicht gewesen sein, in sein Heimatland zurückzukehren, denn im August 1438 wurde er für eine Stelle an der Kirche Unserer lieben Frau zu Tongeren (bei Lüttich) vorgeschlagen, die er im November 1438 hätte antreten müssen¹⁵. Aber es ist unwahrscheinlich, daß er zu diesem Zeitpunkt dort war. Denn wie aus Ereignissen, die Jean de Stavelot in seiner Chronik nach Berichten Brassarts schildert, zu schließen ist, hatte Brassart wenigstens ca. vom 8. August 1438 bis ca. 15. Juli 1439 bei König Albrecht in Ungarn gewilt und war am 29. Juli 1439 in Lüttich angekommen¹⁶. Albrecht II. hatte am 29. April 1438 in Wien seine Wahl zum deutschen König angenommen, war der Erbe der böhmisch-luxemburgischen Herrschaft geworden. Es ist wahrscheinlich, daß Brassart bei den Feierlichkeiten zur Wahlannahme anwesend war¹⁷.

Die nächste direkte Nachricht über Brassarts Aufenthalt, die bei Mixter aufgeführt ist, datiert vom 3. August 1442 aus Tongeren – also drei Jahre später. Wie aus einer weiteren Aufzeichnung hervorgeht, muß Brassart sich dort mindestens bis zum 7. Mai 1443 aufgehalten haben¹⁸.

Und schließlich zeigt ein Brief, den Aeneas Sylvius Piccolomini in seiner Eigenschaft als Sekretär von Friedrich III. an den Bischof von Lüttich, Johannes Loos, etwa Anfang Dezember 1443 geschrieben haben muß, Brassart wieder am habsburgischen Hof in der Kapelle Friedrichs III.

Dokumente für die Zeitspanne zwischen dem 29. Juli 1439 (Lüttich) und dem 3. August 1442 lagen bisher nicht vor. Aufgrund der in der Chronik Jean de Stavelots berichteten Ereignisse sowie zweier indirekter Zeugnisse ist allerdings schon vermutet worden¹⁹, daß nach seiner Tätigkeit in der Kapelle Sigmunds Brassart von dessen Nachfolger Albrecht II. übernommen worden ist und von diesem dann zunächst zu Friedrich III. überging.

Bei den erwähnten indirekten Zeugnissen handelt es sich einmal um die Motette *Romanorum rex inclite*²⁰ auf den Tod Albrechts II. am 27. Oktober 1439. In der einzigen Quelle, in der sie überliefert ist, wird kein Komponist genannt, aber bei der wenige Blätter vorher eingetragenen Motette *O rex Friderice*²¹ ist Brassart als Komponist angegeben, und seine Autorschaft ist auch für die Trauermotette wahrscheinlich. Es gab allerdings bisher keinen Hinweis darauf, daß Brassart um diese Zeit Lüttich

¹² Die bei Mixter S. 49 genannten Daten für die Ankunft und die Aufenthaltsdauer Sigmunds in Basel sind unrichtig, vgl. *Regesta Imperii XI. Die Urkunden Kaiser Sigmunds (1410–1437)*, Bd. 1 u. 2, hrsg. von W. Altmann, Innsbruck 1896–1900. Repr. ND Hildesheim 1968, Reg.Nr. 9697a und 10441.

¹³ Mixter, op. cit., S. 50.

¹⁴ Mixter, op. cit., S. 51.

¹⁵ Mixter, op. cit., S. 52.

¹⁶ Mixter, op. cit., S. 55.

¹⁷ In einem zeitgenössischen Bericht heißt es über die Wahlannahmefeierlichkeiten: „[. . .] also sang man darnach ‚te deum laudamus‘ etc. of orgeln korgesange und mit lute aller glocken zu Wyen.“ (Abgedruckt in: Wilhelm Altmann, *Die Wahl Albrecht II. zum römischen Könige*, in: *Historische Untersuchungen* H. 2, Berlin 1886, S. 107.)

¹⁸ Mixter, op. cit., S. 59.

¹⁹ H. Federhofer, *Die Niederländer an den Habsburgerhöfen in Österreich*, in: *Anzeiger der Österr. Akademie der Wiss., phil.-hist. Klasse* 1956, S. 103.

²⁰ Überliefert in *Aosta Cod. 15* f° 267^v–268, übertragen in J. Brassart, *6 Motetten*, hrsg. von K. E. Mixter, Graz 1960.

²¹ *Aosta Cod. 15* f° 262^v–264, Übertragung in J. Brassart, *6 Motetten*.

wieder verlassen hatte²². Diese Lücke kann nun geschlossen werden. In der im folgenden gegebenen Briefstelle²³ wird deutlich, daß Brassart unter Albrecht II. diente und sich bei dessen Tod in seiner unmittelbaren Umgebung aufgehalten haben muß. Das wiederum erhärtet die Annahme seiner Autorschaft an der genannten Trauermotette:

„postquam applicuimus Wiennam, pluries scripsimus reverendissime paternitati vestre et precipue *per dominum Johannem Brassart cantorem regis* notificantes adventum nostrum et quomodo faciebamus omnem diligenciam ad ulterius progrediendum ad regiam majestatem, sed dissuadentibus nobis quodammodo omnibus, ne progrediamur ulterius tum propter communia pericula et discrimina viarum tum eciam propter speciales insidias, que nobis ab adversariis nostris, ut informati sumus a fidedignis, parate sunt, disposuimus hic manere, quousque aliquod responsum a paternitate vestra reverendissima possemus habere. verum cum iam videamus tempus nobis prefixum effluere nec possibile sit nobis regiam adire majestatem, cum nec usque in presentem diem scire pro vero poterimus, in quo loco sit sua majestas, redire disposuimus.“

Der Brief, dem diese Stelle entstammt, ist datiert Wien 21. Oktober 1439 und unterschrieben von dem Bischof von Ardjis, Johannes de Ragusa, und dem Kleriker Johannes Quintini. Es handelt sich um ein Schreiben der beiden an den Bischof Nikodemus von Freising, der sich bei Albrecht II. in dessen Feldlager an der Theiß aufhielt. Ragusa schrieb diesen Brief in seiner Eigenschaft als Gesandter des Basler Konzils an König Albrecht. Weder die ihm vom Konzil mitgegebenen Instruktionen²⁴ an Nikodemus, noch der vorliegende Brief allerdings sind zum Empfänger gelangt, wie aus ihrem Fundort Basel und dem Entschluß zur Rückkehr hervorgeht. Gewichtige Gründe für die Abreise der Gesandtschaft Ende Oktober zurück nach Basel dürften allerdings nicht so sehr die im Brief angegebenen Gefahren etc. gewesen sein, sondern vielmehr die Nachricht vom Tode Albrechts II. am 27. Oktober, der die Mission gegenstandslos machte. Das Basler Konzil wollte durch diese Sendung, auf dem Umweg über Nikodemus, einen Vertrauten des Königs, Albrecht auf seine Seite ziehen, da sich der Streit mit Papst Eugen seit dessen Absetzung durch das Konzil am 25. Juni 1439 zugespitzt hatte. Die Wahl des Bischofs Johannes von Ragusa für diese wichtige Gesandtschaft erklärt sich aus der besonderen Wertschätzung, die er bei Albrecht genoß. Eine kurze Rekapitulation beleuchtet auch ein wenig die Verbindungen dieses Mannes mit Sigmund, aber insbesondere mit Albrecht II.

Schon zu Beginn des Basler Konzils war Johannes von Ragusa zu Sigmund geschickt worden²⁵; ebenfalls im Auftrage des Konzils reiste er im September 1433 zum Frankfurter Kurfürstentag²⁶ und kehrte im Oktober 1433 wieder nach Basel zurück²⁷, zur selben Zeit also, zu der Kaiser Sigmund und auch Brassart sich dort aufhielten, und war auch die ganze Zeit der Anwesenheit Sigmunds in Basel²⁸. Schon während dieser Zeit kann es also zu einem Kontakt mit Brassart gekommen sein. Am 24. Juni 1435 reiste er von Basel nach Konstantinopel, von wo er erst am 19. Januar 1438 zurückkehrte²⁹. Unmittelbar darauf, nämlich schon am 5. März 1438, brachen er und ein weiterer Gesandter wieder auf, und zwar zur Wahlannahme Albrechts in Wien. Dort hielt Ragusa am 4. Mai eine große Rede³⁰ und blieb dann bis Ende August/Anfang September am königlichen Hof, zunächst in Wien, dann in Böhmen³¹. Während dieser Zeit, nämlich am 13. Mai 1438, ernannte König Albrecht Johannes von Ragusa und einen anderen Gesandten wegen großer Verdienste zu lebenslänglichen Räten und Familiaren³². Am 23. August 1438 ließ er ihm einen Geleitbrief ausstellen³³, da Johannes de Ragusa

²² Vgl. Mixer, op. cit., S. 56: „Unfortunately we have no evidence that Brassart returned east at this time.“

²³ Der Brief ist abgedruckt in: *Deutsche Reichstagsakten (RTA)*, Bd. 14, hrsg. von Helmut Weigel, Stuttgart 1935, Nr. 205, S. 409.

²⁴ RTA 14, Nr. 201

²⁵ Mai–Juli 1431 Er traf Sigmund in Eger, Bamberg und Nürnberg.

²⁶ RTA 11, Nr. 40, S. 74.

²⁷ RTA 11, Nr. 43, S. 81.

²⁸ RTA 11, Nr. 179, S. 333; vgl. auch oben Anm. 12.

²⁹ Vgl. *Monumenta Conciliorum Generalium Saeculi XV Concilium Basiliens Scriptores (M. C.)*, hrsg. von F. Palacky, Wien 1857–1886, Bd. 1, S. XI.

³⁰ RTA 13, Nr. 161, S. 253.

³¹ Auch Brassart hat sich mindestens ab 8. August 1438 bei König Albrecht aufgehalten.

³² RTA 13, S. 334, Anm. 1, S. 576 Anm. 2.

³³ RTA 13, S. 407

zum Konzil zurückkehren wollte. Auf der Rückreise befindet er sich am 11. September in Wien³⁴. Spätestens Anfang Oktober ist Ragusa in Basel nachzuweisen, denn das Konzil ernannte am 14. Oktober eine Gesandtschaft von sieben Leuten für den Nürnberger Tag, und unter ihnen befand sich auch Ragusa³⁵. Von Dezember 1438 bis Februar 1439 urkundet er in Basel³⁶ und nach einem Aufenthalt beim Mainzer Kongreß im März 1439³⁷ erneut in Basel³⁸. Im August schließlich kam es zu jener Reise von Basel zu Albrecht, auf der der obige Brief geschrieben wurde.

Johannes Stoici de Ragusa war also lange Zeit Gesandter am Hofe Albrechts II. und einer seiner hervorragendsten Ratgeber. Zudem hat er sich mehrere Male, zu einer Zeit, zu der Brassart sicher ebenfalls im Gefolge des Königs war, auch länger bei ihm aufgehalten, und ihre Bekanntschaft ist durch den Brief bezeugt.

Es fällt auf, daß von Brassart in diesem Brief als „cantor“ die Rede ist, während er doch in der letzten Eingabe an das Basler Konzil vom Februar 1437 „rector capelle“ genannt worden war. Diese Bezeichnung war Mixer sehr ungewöhnlich erschienen³⁹. Noch rätselhafter aber ist es, wenn es in einem Brief vom 15. Juli 1437, den Kaiser Sigmund durch den Bischof Paul von Ardjis⁴⁰ im Zusammenhang mit der Frage einer Verlegung des Konzils nach Basel schickt, in bezug auf diesen Gesandten heißt:

„audita pridem dissensione suborta in vestra sacra synodo super loco futuri yeumenici concilii pro unione occidentalis et orientalis ecclesiarum nobis desideratissima formidantesque, ne ex huiusmodi controversia aliquid turbacionis ecclesie dei incideret, tanquam devotissimus ecclesie filius mox ad vestras paternitates transmisisimus venerabilem Paulum episcopum Argiensem rectorem nostre imperialis capelle postulantes atque rogantes, ut pro bono reipublice Christiane vestre paternitates vellent []“⁴¹

Wenige Monate nach Brassarts Eingabe scheint die Kapelle einen anderen Leiter gehabt zu haben. Der zunächst verwirrende Gegensatz erklärt sich dadurch, daß seit etwa 1365, zunächst in Wien an St. Stephan, eine Unterscheidung bestand zwischen dem eigentlichen Chorleiter und den geistlichen Aufsichtsorganen. Es wurde dort ein Kantor bestellt, der zwar die oberste Aufsicht über die Musik hatte, aber „mit der Leitung der Sänger mußte sich offenbar ein von ihm bestätigter Priester – oder vielleicht auch Laie – abgeben“⁴², und in diesem Zusammenhang ist auch der Terminus *rector capelle* überliefert⁴³. Diese Praxis griff offenbar im Laufe der Zeit um sich und bürgerte sich auch an den Höfen ein. Noch 1492 wird in Innsbrucker Rechnungen⁴⁴ ein Geistlicher namens Nicolas Mayerl als Rector der Kapelle genannt, was eben als geistlicher Vorstand der Kirchenkapelle zu deuten ist⁴⁵.

Eine solche Parallelität zwischen Kanoniker-Kantor und dem eigentlichen Chorleiter dürfte auch im Falle der scheinbaren Amtsüberschneidung zwischen Paul von Ardjis und Johannes Brassart vorliegen. Dabei ist die Bezeichnung „rector capelle“ für Brassart wohl dem Verständnis der Basler und deren Verhältnissen angepaßt.

Aeneas Sylvius Piccolomini, der spätere Papst Pius II., ist mit dem *Aosta-Codex* in Verbindung gebracht worden, da er sowohl als Sekretär Felix' V. als auch Friedrichs III. tätig war. Dadurch ist die notwendige Verbindung zwischen dem teilweisen Entstehungsort der Handschrift, dem Hof Friedrichs

³⁴ RTA 13, Nr. 283.

³⁵ M. C. 3, S. 163.

³⁶ RTA 14, Nr. 6, S. 15; Nr. 24, S. 64.

³⁷ RTA 14, Nr. 48, S. 96, 98.

³⁸ RTA 14, Nr. 88, S. 168, Anm. 3.

³⁹ Mixer, S. 50; vgl. auch H. Federhofer, *Der Musikerstand in Österreich von ca. 1200 bis 1520*, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwiss.* 3 (1958), S. 92.

⁴⁰ Es handelt sich nicht um Johannes de Ragusa, sondern um seinen Vorgänger. Johannes wurde erst am 10. Oktober 1438 zum Bischof von Ardjis ernannt, vgl. M. C. 1, S. XI.

⁴¹ Abgedruckt in: RTA 12, Nr. 144, S. 232.

⁴² J. Mantuani, *Geschichte der Musik in Wien*, in: *Geschichte der Stadt Wien*, hrsg. von A. Starzer, Wien 1897–1918, Bd. III/1, S. 287.

⁴³ Mantuani, op. cit., S. 379.

⁴⁴ F. Waldner, *Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck*, Beilage zu den *MfM* 1897, S. 14.

⁴⁵ Mantuani, op. cit., S. 379, Anm. 4.

III.⁴⁶, und dem Hofe Felix' V., der eine Verbindung zum heutigen Fundort darstellt, geschaffen. In der Person Johannes von Ragusa besteht ebenfalls eine solche Achse zwischen den Habsburger Höfen und Felix V. Schon im August 1439 war er von Felix als vertrautester Ratgeber bezeichnet worden⁴⁷, im Juni 1440 erhielt er von ihm ein hohes Amt⁴⁸, und im Oktober desselben Jahres verlieh Felix V. ihm die Kardinalswürde. Ragusa hatte, wie aus einigen erhaltenen Briefen hervorgeht, innerhalb des Basler Konzils ebenfalls einen sehr hohen Rang inne, unmittelbar nach dem Präsidenten Louis Aleman⁴⁹. Ende des Jahres 1442 folgte er Felix V. nach Lausanne und starb dort oder in Genf Ende 1443⁵⁰.

Man darf wohl annehmen, daß Johannes von Ragusa an der Übermittlung und Verbreitung mehrstimmiger Musik beteiligt war, da er ein wichtiges Bindeglied darstellte zwischen dem Basler Konzil und den Höfen Sigmunds und Albrechts. Es ist möglich, daß er die den *Codex Aosta* an den Hof Felix' V. vermittelnde Instanz gewesen ist, von wo aus die Handschrift ihren Weg nach Aosta gefunden hat.

⁴⁶ M. Cobin, *The Aosta Manuscript*, New York 1978, S. 303ff.

⁴⁷ *M. C. 1*, S. XII: „, appelavit eum consiliarum suum ‚confidentissimum‘ “

⁴⁸ *M. C. 1*, S. XIII.

⁴⁹ *M. C. 1*, S. XV

⁵⁰ *M. C. 1*, S. XV

BERICHTE

Musikalische Nationalkulturen und interkulturelle Abhängigkeiten – unter besonderer Berücksichtigung der ostasiatischen Region Internationales Symposion vom 5. bis 9. Juni 1985 in Berlin

von Heinz-Dieter Reese, Köln

In thematischer Verbindung mit „Horizonte“, dem 3. Berliner Festival der Weltkulturen (7. bis 30. Juni 1985), das vor allem Musik und Theater aus Ost- und Südostasien präsentierte, veranstaltete das Internationale Institut für vergleichende Musikstudien in Kooperation mit dem Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz ein internationales Symposion. Ziel der Konferenz, an der 37 namhafte Musikwissenschaftler aus siebzehn Ländern teilnahmen, war es, die insbesondere für die Musik Ostasiens (China, Korea, Japan, Vietnam) wichtige und interessante Frage nach dem Wechselverhältnis von nationaler kultureller Identität und interkulturellen Einflüssen bzw. Abhängigkeiten genauer zu diskutieren. Zu klären galt dabei, in welchem Ausmaß Einflüsse jeweils konkret wirksam geworden sind, ob und wie sie akzeptiert, assimiliert und integriert wurden und welche Faktoren das unverwechselbare Gepräge der einzelnen Musikkulturen bestimmen.

Das Programm der vier Sitzungstage umfaßte insgesamt 27 Referate. Jeder dieser Sitzungstage war einer der vier ostasiatischen Musikkulturen gewidmet. Sie wurden jeweils mit einem Grundsatzreferat in ihren nationalen Eigentümlichkeiten vorgestellt, ehe verschiedene Kurzvorträge einzelne Aspekte interkultureller Zusammenhänge aus zumeist historischer Perspektive beleuchteten.

Ein gesondertes Kolloquium ließ am zweiten Sitzungstag Raum, die Fragen des Symposions auch an Beispielen aus anderen Regionen und Kulturen zu erörtern. Hinweise auf die Aufgaben und Methoden zukünftiger Forschungen gab die abschließende Plenumsdiskussion, in der darüber hinaus auch allgemeine Fragen des Fachs Vergleichende Musikwissenschaft/Ethnomusikologie zur Sprache kamen.

Das Symposion, dessen wissenschaftliche Diskurse durch ein abwechslungsreiches Rahmenprogramm ergänzt wurden, hat das Bewußtsein für die Probleme ostasiatischer Musikforschung geschärft. Es steht zu hoffen, daß seine Impulse die internationale Arbeit des Faches befruchten werden. Ein ausführlicher Bericht über Verlauf und Ergebnisse des Symposions ist in Heft 3/1985 der vom Internationalen Institut für vergleichende Musikstudien herausgegebenen Zeitschrift *The World of Music* erschienen.

Kolloquium „L'enseignement de la musique au Moyen-Âge et à la Renaissance“, Royaumont 5. bis 6. Juli 1985

von Christian Berger, Kiel

Auf Einladung der Fondation Royaumont kamen Wissenschaftler aus fünf Ländern zu einem Kolloquium über Fragen des Musikunterrichts im Mittelalter und der Renaissance in der ehemaligen Zisterzienser-Abtei Royaumont zusammen. Nach einem einleitenden Überblick Pierre Richés, der die vielfältigen Verflechtungen des Themas mit anderen Fragen der Mediävistik umriß, ging es in den beiden ersten Beiträgen von Denise Hemmerdinger und Elias Tsimbidaros um die griechischen

Ursprünge des abendländischen Tonsystems. Die Probleme mündlicher und schriftlicher Überlieferung behandelten auf faszinierend unterschiedliche Weise Helmut Hucke, Andrew Hughes und, von der Seite des Mittelalters, Yves Rioux. Nancy Philips und Christian Berger skizzierten die Entwicklung der Modus-Theorie und der Solmisationslehre als Grundlagen des Unterrichts, den Claire Maitre am konkreten Beispiel einer Zisterzienser-Ordnung darstellte. Guy Beaujouan, Max Haas und Michel Huglo stellten die Musiklehre unter verschiedenen Gesichtspunkten in den Rahmen des allgemeinen Fächerkanons der Pariser Universität des 12. und 13. Jahrhunderts. Craig Wright brachte weiteres Material zur Ausbildung der Chorknaben an Notre-Dame, und Sarah Fuller entwickelte aus der Quellsituation der Traktatgruppe um die Ars nova Philippes de Vitry eine Vielzahl weiterführender Fragen. Zum Abschluß führten Christian Meyer und Edith Weber in den Bereich der deutschen Universitäten und Lateinschulen des Spätmittelalters und der Renaissance.

Aber es waren nicht allein die Beiträge, die die Bedeutung dieses Kolloquiums ausmachten. Die besondere Chance lag in der Teilnahme zahlreicher Mediävisten aus anderen Fachgebieten, die den Weg zum fachübergreifenden Gespräch öffneten – für die Erforschung des Mittelalters immer schon eine *conditio sine qua non*. Insbesondere ist hier dem CNRS zu danken, dessen Mitarbeiter aus der Mediävistik sich im besonderen Maße engagierten, allen voran Michel Huglo, der neben Marcel Pérès, dem Direktor der Association pour la Recherche et l'Interprétation des Musiques Médiévales, die Organisation dieser Tagung übernommen hatte. Abschließender Höhepunkt war das Konzert des Ensemble Organum im Schloß zu Chantilly mit Chansons aus der gleichnamigen Handschrift. Insgesamt war es eine Tagung, die weniger zu greifbaren Ergebnissen führte, als daß sie eine Vielzahl von Anregungen vermitteln konnte, die zur Weiterarbeit auffordern.

Bachkonferenz in Adelaide (South Australia)

von Ulrich Siegele, Tübingen

Vom 22. bis 27. Juli 1985 fand in Adelaide (South Australia) eine Bachkonferenz statt. Sie wurde veranstaltet vom südaustralischen Kapitel der Musicological Society of Australia und von der Fakultät für Musik, Elder Conservatorium, der Universität Adelaide und stand unter der bewährten Leitung des Professors für Musikwissenschaft Andrew McCredie, dem ein kompetentes Komitee zur Hand ging. Die Konferenz galt zugleich Alban Berg und der Hundertjahrfeier des Lehrstuhls für Musik, der der älteste Australiens ist (und hätte auch noch der Zwanzigjahrfeier der Einrichtung der Musikwissenschaft an dieser Universität gelten können). Sie wurde eröffnet durch den Präsidenten der Universität, den Ministerpräsidenten von Süd-Australien und den Botschafter der Bundesrepublik Deutschland. Auch der Oberbürgermeister von Adelaide war anwesend und gab später einen Empfang.

Aus Übersee nahmen teil Robert L. Marshall, Brandeis University, U.S.A., Georg von Dadelsen, Tübingen, und der Berichterstatter (jeweils gefördert durch die Australian-American Educational Foundation, die Alexander-von-Humboldt-Stiftung und das Goethe-Institut). Robert Marshall sprach bei der Eröffnung über die kompositorische Universalität Bachs, später über Bezeichnungen der Dynamik und des Tempos und Affekts in Bachschen Quellen, Teil eines umfassenden Projekts zur Terminologie Bachs, Georg von Dadelsen über Bachs Leipziger Jahre. Der Berichterstatter führte am Beispiel der Fuge *c*-moll des *Wohltemperierten Klaviers I* seine Methode der Analyse Bachscher Fugen vor, die die innere Struktur der Komposition in die Aufeinanderfolge möglicher Schritte des kompositorischen Prozesses entfaltet.

Die Mehrzahl der australischen Referentinnen und Referenten gehörte der Universität Adelaide an. David Galliver, Tenor und emeritierter Professor für Musik, zeigte redend und singend die Probleme einer Übersetzung der Rezitative der *Matthäuspassion* ins Englische zwischen der Treue zum Bachschen Notentext und zum englischen Bibeltext und gab nebenbei eine Rezeptionsgeschichte des Werks im englischsprachigen Raum. Andrew McCredie untersuchte thematische Aspekte der

Orchestersuiten. David Swale gelang ein frappierender und überzeugender Nachweis des „Thema Legrenzianum“ von BWV 574. Raymond Chapman-Smith sprach über formale Prozesse in Fugen des *Wohltemperierten Klaviers*, Jenny Pickering (University of Canterbury, Neuseeland) über die *Flötensonaten* BWV 1020 und 1031, Heather Platt über die Orchestersuiten von J. F. Fasch, Jan Stockigt (Melbourne) über die Motetten von J. D. Zelenka. Weitere Referate galten Fragen der Symbolik (Christa Rumsey), der Rhetorik in der *h-moll-Messe* (Ruth McGee) und in Orgelwerken (David Forward), den Solokantaten für Alt (Anne-Marie Forbes) und dem Violoncello piccolo (Mark Mervyn Smith, Flinders University). Craig Ayrey (Melbourne) unternahm eine Schenkersche Analyse von Bergs spätem Lied *Schließe mir die Augen beide*. Richard Toop (New South Wales State Conservatorium, Sydney) hielt einen brillanten Vortrag über die Rezeption Bergs bei der Avantgarde der Nachkriegszeit und legte zugleich Grund für eine Revision der Geschichte der Darmstädter Schule.

Zum Programm gehörten zehn Konzerte. Ein Vormittag war Fragen der Aufführung gewidmet; hier ist vor allem Zdenek Bruderhans' Demonstration der *Allemande* aus BWV 1013 für Flöte allein zu nennen.

Die Konferenz legte eindrucksvolles Zeugnis für die australische Musikwissenschaft ab, die, seit 1978 auf nationaler Ebene in der Musicological Society of Australia zusammengeschlossen, gerade seither beträchtlich gewachsen ist (vgl. *AMl* 56, 1984, S. 109–145) und ein breites Spektrum des Zugangs zur Musik umschließt. Sie zeigte ein allgemein hohes Niveau der Referate, zugleich aber auch die Schwierigkeiten, mit denen Forschungen über europäische Musik auf einem Kontinent, von dem Europa so weit entfernt ist, zu kämpfen haben. Angesichts der zunehmenden Orientierung Australiens auf den asiatischen Raum sind diese Forschungen der Beachtung und auch der Unterstützung aus Europa und Deutschland wert.

Kosmopolitismus und Nationalismus in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts, Thurnau 19. bis 23. August 1985

von Sigrid Wiesmann, Wien

Das Symposium über Kosmopolitismus und Nationalismus in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts, das vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth auf Schloß Thurnau veranstaltet wurde, konzentrierte sich, wie nicht anders zu erwarten, auf das 19. Jahrhundert, in dem der Gegensatz besonders deutlich zutage tritt. Die Teilnehmer aus Bulgarien, Jugoslawien, der ČSSR und Japan (Maria Kostakova, Manica Spental, Jiří Vysloužil, Tomoyoshi Takatsuji) sprachen allerdings über Entwicklungen im 20. Jahrhundert, und man kann in gewissem Sinne sagen, daß das Problem, das in dem Symposium umkreist wurde, von den „zentralen“ zu den „peripheren“ Musiknationen gewandert ist.

Sieghart Döhring, der Leiter der Tagung, hielt ein Einleitungsreferat, das die Problematik umriß und leitete die Schlußdiskussion, von der wohl niemand erwartete, daß sie das letzte Wort zu dem ungewöhnlich vielschichtigen Thema sein würde. Carl Dahlhaus stellte klar, daß die Nationalromantik eine Chance war, musikalisch Neues zu sagen und dennoch verständlich zu bleiben. Alexander Ringer differenzierte die Kategorien nationales Bewußtsein, Nationalität und Nationalismus, Jürgen Maehder exemplifizierte den Exotismus des Jahrhundertanfangs im *Fin de siècle*, Albrecht Riethmüller demonstrierte an Busonis *Arlecchino* die Möglichkeiten einer musikalisch begründeten Restitution der *Commedia dell'arte*. Die Thematik der insgesamt neunzehn Referate erstreckte sich von der französischen und italienischen Oper um 1800 über Wagner und Verdi bis zur lateinamerikanischen und skandinavischen Nationalromantik.

„Laurence Feininger: La musicologia come missione“: Gedenkveranstaltungen in Trient am 6./7. September 1985

von Martin Staehelin, Göttingen

P. Laurence Feininger (1909–1976), seit dem Jahre 1949 dauernd in Trient niedergelassen, hat seine umfangreiche musikwissenschaftliche Bibliothek der „Provincia Autonoma di Trento“ vermacht. Diese hat sich entschlossen, im Jahre 1985 Feiningers und seiner musiksammlerischen und -wissenschaftlichen Tätigkeit öffentlich zu gedenken. So hat sie am 6. September im Museo Provinciale d'Arte im Trienter Castello di Buonconsiglio zunächst eine Ausstellung eröffnet, die zahlreiche Choralhandschriften und -theoretikerdrucke aus Feiningers Sammlung sowie manche Proben seiner eigenen musikgeschichtlichen Dokumentationsarbeit zeigte; dazu ist ein schöner Katalog erschienen, dem auch verschiedene Aufsätze von italienischen, deutschen und amerikanischen Musikhistorikern zu Gegenständen beigegeben sind, denen Feininger sein besonderes Interesse zugewandt hatte.

Am 7. September sodann führte die Trienter Provinz, ebenfalls in Gedenken an Feininger, eine Studientagung über *I codici trentini a cento anni dalla loro riscoperta* durch, die von etwa 30 Fachleuten aus verschiedenen Nationen besucht war. Geleitet wurde sie von Nino Pirrotta (Rom); es sprachen über folgende Themata: David Fallows, *Dufay and the Mass Proper cycles in Trent 88*; Elizabeth Suparmi Saunders (London), *The Dating of Trent 93 and Trent 90*; Margaret Bent (Princeton), *Trent 93 and Trent 90: Johannes Wiser at work*; Tom R. Ward (Urbana), *The Polyphonic Office Hymnes of the Trent Manuscripts*; Giulio Cattin (Padua), *Testi tropati nei Codici Trentini*; Peter Wright (Nottingham), *The Aosta-Trent Relationship reconsidered*; Martin Staehelin (Göttingen), *Trienter Codices und Humanismus*.

Die Ergebnisse dieser – zur Veröffentlichung vorgesehenen – Referate waren in mancher Hinsicht von Interesse, aber es wurde gleichzeitig deutlich, wieviele Fragen die berühmten Trienter Codices noch immer offen lassen. In diesem Zusammenhang ist besonders erfreulich, daß man in Trient plant, in Verbindung mit der Bibliothek Feininger ein Arbeitszentrum für die Erforschung älterer Musik – und wohl besonders auch der Trienter Codices – aufzubauen; die Realisierung dieses Zentrums liegt, wie die Vorbereitung der Veranstaltungen vom September 1985, in den unermüdlichen Händen von Feiningers Trienter Freund Danilo Curti.

Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß in Stuttgart 15. bis 20. September 1985

von Ulrich Konrad, Göttingen

Das in seiner Ereignisfülle kaum mehr überschaubare „Europäische Jahr der Musik“ 1985 bot den Anlaß, einen Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung einzuberufen; dies war ein um so willkommener Anlaß, als sich hier die Gelegenheit bot, den offiziellen musikalischen Beitrag der Bundesrepublik Deutschland zum Jubeljahr – das Internationale Musikfest – mit der wissenschaftlichen Arbeit zu verbinden. Wohl niemand wird in der Euphorie dieses Musikjahres ernsthaft geglaubt haben, von hier und nun an gehe eine neue Epoche des Musikverständnisses aus, und so mag jeder, der übertriebene Erwartungen auf die Ergebnisse des Kongresses setzte, vielleicht sogar verdientmaßen enttäuscht gewesen sein. Schütz, Händel und Bach standen im Mittelpunkt des Bemühens, „alte Musik als ästhetische Gegenwart“ zu begreifen, kaum erkennbar flankiert von Domenico Scarlatti (bedauerlich, daß zuletzt nur ein einziger freier Forschungsbericht sich seiner annahm) und Alban Berg, der allerdings in Rudolf Stephan einen engagierten Sprecher fand (Eröffnungsvortrag). Überflüssig ist es zu betonen, daß Berg selbstverständlich ästhetisch gegenwärtig ist, aber eben mit neuer Musik.

In fünf Tagen wurde ein Mammutprogramm absolviert: Den drei Hauptjubilaren waren jeweils Vorträge, Symposien und thematische Gruppen bei den freien Forschungsberichten gewidmet. Annähernd 150 Beiträge legten Zeugnis ab von den verschiedenartigen Forschungsansätzen und Strömungen innerhalb der Musikwissenschaft, zu vieles, um in wenigen Zeilen auch nur oberflächlich charakterisiert zu werden. Immerhin: Die inhaltliche Ausrichtung folgte, wie im Rahmenthema des Kongresses angedeutet, überwiegend Fragen der Rezeptionsgeschichte sowie, mit einigem Abstand, analytischen Problemen unter verschiedensten Aspekten. Namentlich die Vorträge (Stefan Kunze, Schütz; Carl Dahlhaus, Bach; Alfred Mann, Händel) setzten sich mit jenen Entwicklungen auseinander, die im Laufe der Jahrhunderte immer wieder neue „Bilder“ von Komponisten und deren Œuvre entstehen ließen und die Traditionen begründeten, denen wir, teils betroffen, teils verständnislos, gleichwohl mit unseren eigenen „Entwürfen“ gegenüberstehen – Rezeptionsgeschichte als endloser Vorgang.

Die Symposien weiteten den Blickwinkel. Nicht nur die Rezeption historischer Größen durch die Nachgeborenen, sondern auch die Vorbilder, an denen sich diese Größen selbst orientierten, wurden angesprochen. Gattungstraditionen (Siegfried Schmalzriedt, Victor Ravizza, Donald Burrows, Hans Joachim Marx, Sabine Henze-Döhring, Klaus Kropfinger, Arnfried Edler), musikgeschichtlicher Kontext (Erik Fischer, Klaus Hofmann, Arno Forchert), Wirkung von Schulen (Herbert Schneider, Bernd Baselt), Rezeption Bachscher und Händelscher Musik vom 18. bis 20. Jahrhundert (Hans-Joachim Schulze, Bernd Sponheuer, Gerhard Allroggen, Wolfgang Dömling, Lawrence Dreyfus, Wolfgang Plath, Hermann Danuser, Elmar Budde, Rudolf Bockholdt, Christoph Hellmut Mahling, Martin Zenck, Reinhold Kubik) sowie Probleme der Form, Harmonik, Parodie, Interpretation u. a. (Walter Werbeck, Herbert Kellmann, Arnold Feil, Ellen T. Harris, George J. Buelow, Werner Braun, John H. Roberts, Martin Just, Wolfram Steinbeck, Klaus-Jürgen Sachs, Werner Breig, Anthony Hicks) – diese wenigen Stichworte müssen genügen. Hier, in den Symposien, offenbarten sich auch jene wesentlichen wissenschaftlichen Desiderata der Quellenforschung, Philologie und Analyse, an deren Erfüllung verstärkt gearbeitet werden muß. Diese Forderung wurde den Besuchern einer vorzüglich aufbereiteten Ausstellung Bachscher Handschriften angesichts des teils bedenklichen Zustandes der Schriftstücke unmittelbar einsichtig.

Die Fülle der freien Forschungsberichte war durch Leitthemen wie *Aufführungspraxis*, *Bach – Systematische Aspekte*, *Alte Musik*, *Rezeption außerhalb Deutschlands* oder *Traditionen* geordnet worden. Das Spektrum des Gebotenen ließ sich freilich, wenn überhaupt, nur unter solch allgemeinen Nennern zusammenfassen.

Die Zahl der in- und ausländischen Kongreßteilnehmer war nicht ganz so hoch wie erwartet, wohl eine Folge des Überangebotes an wissenschaftlichen Tagungen in diesem Musikjahr. Ob darin auch eine gewisse Distanz mancher Kollegen zu den Inhalten der Veranstaltung zu erkennen war, bleibe dahingestellt. Allen Beteiligten bot das Musikfest reiche Anregungen zur praktischen Erfahrung im Umgang mit „alter Musik“. Der Kongreßbericht wird voraussichtlich im Jahre 1987 erscheinen.

**„Der Caecilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen“
Internationales Symposium zur Kirchenmusik des
19. und 20. Jahrhunderts in Europa
vom 1. bis 3. Oktober 1985 in Eichstätt**

von Peter Tenhaef, Regensburg

An dem von Hubert Unverricht veranstalteten Symposium nahmen aus fünf Ländern Liturgiker, Musikwissenschaftler und Kirchenmusiker teil, die unterschiedlichste Aspekte des Caecilianismus diskutierten. Den historischen Wurzeln der caecilianischen Bewegung, die in einer großen Tradition kirchenmusikalischer Reformen steht, ging August Gerstmeier nach. Winfried Kirsch erweiterte den

Blickwinkel, indem er die Caecilianer mit der Malerschule der Nazarener verglich. Die für den Caecilianismus ganz wesentlichen liturgischen Grundlagen erörterte Philipp Harnoncourt; daran schlossen sich allgemeinere Überlegungen Hansjakob Beckers zum problematischen Verhältnis von Musik und Liturgie an. In einer weiteren Gruppe von Referaten ging es um das mehr oder weniger unklare oder zwiespältige Verhältnis der Caecilianer zum gregorianischen Choral – Hubert Unverricht –, zur Orgelmusik – Rudolf Walter – und zum Kirchenlied – Herbert Heine. Von den äußeren und inneren Kämpfen des Allgemeinen Caecilienvereins berichteten auch August Scharnagl, Eberhard Kraus, Friedrich Wilhelm Riedel und Rudolf Pscherer. Ergänzend widmeten sich August Scharnagl, Ernesto Moneta Caglio, Krzystyna Winowicz und Ernest Zavarsky (der wegen Ausreiseschwierigkeiten persönlich nicht anwesend war) der caecilianischen Bewegung in Österreich, Italien, Polen und der Slowakei. Als prominentestes Beispiel für einen unabhängigen Komponisten, der teilweise caecilianisch ausgerichtet war, gilt Franz Liszt, über den Michael Saffle referierte. Die unerwartet zahlreichen, andererseits noch unverbindlicheren Wechselbeziehungen zwischen Caecilianismus und evangelischer Kirchenmusik beleuchtete Heinrich Joachim Wajemann.

Die Schlußdiskussion stellte die Erweiterung des Begriffes Caecilianismus über den Rahmen des ACV als ein offenkundiges Ergebnis des Symposiums heraus. Eine einigende Idee sei dabei weiterhin die Auffassung der Musik als integrierender Bestandteil der Liturgie. Gleichwohl war nicht zu übersehen, daß die Spannungen, die den ACV im 19. Jahrhundert prägten, sich nach Haberls Tod (1910) zwar verändert, grundsätzlich aber auch heute nicht aufgelöst haben. Die schon damals aktuelle Frage, ob Kirchenmusik gleichzeitig liturgisch und zeitgemäß sein könne, wurde als unlösbar verbunden mit dem Liturgieverständnis erkannt. Inwieweit es objektive Maßstäbe für die Angemessenheit einer Musik in der Liturgie gebe, blieb dabei begrifflicherweise kontrovers. Jedenfalls habe der Caecilianismus das Problem mit Hilfe seines mehr oder weniger dogmatischen Stilbegriffs nicht gelöst, da es innerhalb eines Stils gute wie unvertretbar schlechte Musik gebe. Das Symposium dürfte zu einer erweiterten Reflexion über die Bedeutung des Caecilianismus beigetragen haben. Die Referate werden voraussichtlich 1986 veröffentlicht.

Im Jahre 1985 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen *

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

Berlin. Freie Universität. Mathias Matuschka: Die Erneuerung der Klaviertechnik nach Liszt. □ Bernd Rieder: Studien zu Luigi Nonos Kompositionen mit Tonband. □ Bettina v. Seyfried: Ignaz Xaver Ritter v. Seyfried (1776–1841) Komponist, Musikschriftsteller und Lehrer in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Die Biographie mit verschiedenen Vertiefungen zu Person und Werk, das thematisch-bibliographische Verzeichnis seiner Werke sowie ein Anhang. □ Rüdiger Sünner: Ästhetische Szientismuskritik (Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche und Adorno). □ Christiana Theobald: Das Frühwerk Franz Schrekers bis zum „Fernen Klang“

Berlin. Technische Universität. Barbara Beyer: Selbstverständigung und Verselbständigung. Eine Analyse von Giuseppe Verdis „Don Carlos“ □ Heiner Gembris: Musikhören und Entspannung. □ Anselm Gerhard: Großstadt und Große Oper Motive der „Grand Opéra“ in Verdis „Les Vêpres Siciliennes“ und ausgewählte Pariser Opern von Rossini und Meyerbeer. □ Josef Kloppenburg: Die dramatische Funktion der Musik in Filmen Alfred Hitchcocks. □ Günther Rötter: Die Beeinflussbarkeit emotionalen Erlebens von Musik durch analytisches Hören. □ Martina Srocke: Richard Wagner als Regisseur. □ Helga Utz: Untersuchungen zur Syntax der Schubert-Lieder.

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

Bonn. Kimiyo Powils-Okano: Puccinis „Madame Butterfly“. □ Dirk Richerdt: Das Verhältnis von Wort und Ton im frühen deutschen Melodram. □ Matthias Rohn: Schlußbildung in den Sonatensätzen bei Brahms. □ Cornelia Zimmermann: Die musikalischen Beziehungen zwischen Deutschland und der Türkei im 20. Jahrhundert.

Erlangen. Wolfgang Hirschmann: Studien zum Konzertschaffen von Georg Philipp Telemann.

Freiburg. Nanny Drechsler: Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933–1945. □ Michael Johannes Oltmanns: Strophische Strukturen als Sinnträger. Untersuchungen zum Liedwerk und zur Symphonik Gustav Mahlers. □ Gerhard Splitt: Richard Strauss 1933–1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft. □ Rainer Wolf: Zur objektiven Erkenntnis von Musik.

Göttingen. Irmgard Lerch: Fragmente aus Cambrai. Ein Beitrag zur Rekonstruktion einer Handschrift mit spätmittelalterlicher Polyphonie.

Hamburg. Karin Andrae: Ein römischer Kapellmeister im 17. Jahrhundert Antonio Maria Abbatini (ca. 1600–1679). Studien zu Leben und Werk. □ Louise Duchesneau: Die Inspiration als Begriff des Musikschafterns. □ Volker Freund: Hans Pfitzners Eichendorff-Lieder. Studien zum Verhältnis von Sprache und Musik. □ Christoph Reinecke: Die Anwendung der „musikalischen Collage“ bei der Ausnutzung technischer Apparaturen. □ Waltraut Scharbig: Friedrich Chrysander: Leben und Werk. □ Hans Schmidt: Die Sardana – Tanz der Katalanen. □ Helene Wanske: Zur Syntax und Typographie der Musiknotation. Die Technik des Notensatzes und ihre Möglichkeiten der Umsetzung für ein EDV-Notensatzsystem.

Heidelberg. Nicole Schwindt-Groß: Studien zur Entstehung der durchbrochenen Arbeit im Streichquartett.

Köln. Folke Augustin: Die Klavieretüde im 19. Jahrhundert. Studien zu ihrer Entwicklung und Bedeutung. □ Norbert Bolin: „Sterben ist mein Gewinn“ (Phil. 1.21). Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkalkultur des Barock 1550–1750. □ Annemarie Clostermann: Das kirchenmusikalische Schaffen Felix Mendelssohn Bartholdys. □ Irmgard Knechtges: Robert Schumann im Spiegel seiner späten Klavierwerke. □ Britta Schilling: Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813–1888). □ Slavo Topić: Kirchenlieder der bosnischen Katholiken.

Mainz. Jürgen Neubacher: „Finis Coronat Opus“ Untersuchungen zur Technik der Schlußgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette. Mit einem Exkurs: Haydn und die rhetorische Tradition.

Marburg. Wolfgang Matz: Musica humana. Versuch über Ernst Blochs Philosophie der Musik. □ Michael Walter: „Hugenotten“-Studien.

München. Bernd Edelmann. Händel-Einflüsse in Haydns vokalem Spätwerk.

Münster. Matthias Grün: Rudolf Mauersberger, Leben und Werk.

Regensburg. Thomas Emmering: Wolfgang Joseph Emmerig (1772–1839) Komponist und Seminarinspektor von St. Emmeram in Regensburg. □ Hans-Bruno Ernst: Zur Geschichte des Kinderliedes: Das einstimmige deutsche geistliche Kinderlied im 16. Jahrhundert. □ Helmut Schwämmlein: Mathias Gastritz. Ein Komponist der „Oberen Pfalz“ im 16. Jahrhundert. Leben und Werk.

Salzburg. Rudolf Weigl. Zur Instrumentation in Mozarts Klavierkonzerten.

Tübingen. Bertram Eckle: Franz Schuberts Orchestersatz. Studien zum „obligaten Accompagnement“ in den Sinfonien. □ Wolfgang Fink: Studien zum „Marteau sans maître“ von Pierre Boulez. □ Andreas Haug: Schriftlich dargestellte und gesungene Sequenz. Beobachtungen zum Schriftbild der ältesten ostfränkischen Sequenzhandschriften. □ Wilfried Neumaier: Was ist ein Tonsystem? □ Ruth Schulz: Tempobezeichnungen in Franz Schuberts Liedern.

Wien. Wolfgang Benedikt: Die Orgeln der Bezirke Klagenfurt-Land und Feldkirchen (Kärnten). Eine systematische Erhebung. □ Christina Böhm: Das Liedschaffen Anton Rückaufs. □ Viktor Fortin: Das klavierbegleitete Sololied bei Hans Pfitzner. Studien zum Wort-Ton-Verhältnis. □ Martha Handlos: Studien zum Wiener Konzertleben im Vormärz. □ Andrea Harrandt: Wagner und seine Werke in Wien (1857–1883). Ein Beitrag zur Wagner-Rezeption im 19. Jahrhundert. □ Michael Ladenburger: Justin Heinrich Knecht (1752–1817), Leben und Werk. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Kompositionen. □ Werner Pelinka: Die Vertonungen des lateinischen Paternoster der nachklassischen Zeit.

Zürich. Ulrich Asper: Aspekte zum Werden der deutschen Liedsätze in Johann Walters „Geistlichem Gesangbüchlein“ (1524–1551).

BESPRECHUNGEN

Divertimento für Hermann J. Abs. Beethoven-Studien, dargebracht zu seinem 80. Geburtstag vom Verein Beethoven-Haus und dem Beethoven-Archiv Bonn, hrsg. von Martin STAEHELIN. Bonn: Beethoven-Haus 1981. 270 S.

Komponieren ist nicht Sache der Musikwissenschaft. Das vom Bonner Beethoven-Haus verfaßte *Divertimento für Hermann J. Abs* ist ein Geburtstagsgruß in Worten, nicht in Noten, an den Achtzigjährigen, den der Herausgeber in seinem Grußwort als „Vorbild an echter Mäzenatengesinnung“ würdigt. Die Verdienste Abs', Freund alles Schönen und langjähriger Vorsitzender des Vereins Beethoven-Haus und des Stiftungsrates des Beethoven-Archivs, werden gebührend hervorgehoben, und Hermann Abs, kein Mann spektakulärer „Öffentlichkeitsarbeit“, wird die ihm dargebotene Huldigung durch seine „Mitarbeiter“ mit Vergnügen und Dank quittiert haben.

Ein rundes Drittel des *Divertimento* ist der 1889 erfolgten Gründung des Vereins Beethoven-Haus und seinen Stiftern eingeräumt – Vorgänge, die hier von Paul Egon Hübinger erstmals in vielen Einzelheiten beleuchtet werden. Dabei wächst sich die eingehende Charakteristik des Gründer-Dutzend selbst mit seinen menschlich-allzumenschlichen Schwächen – wie angestrebt – zu einem interessanten „Beitrag zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte deutschen Bürgertums und der Stadt Bonn im ausgehenden 19. Jahrhundert“ aus (S. 224). Wie bezeichnend, und wie traurig, auch hier der alten, betrüblichen Tradition des Desinteresses staatlich-öffentlicher Stellen zu begegnen, das immer dann erst erheblich abnimmt, wenn der Erfolg der Sache sicher scheint. Hermann Abs wird dies selbst häufiger erfahren haben . . .

In anderer, thematischer Weise sprengt das *Divertimento*-Finale den Rahmen einer musikwissenschaftlichen Festschrift, in dem Eduard Trier den *Beethoven-Schrein in der Julius-Wegeler-Familienstiftung* behandelt: einen kleinen, historisch gebundenen Familienschatz – und ein bedeutendes kunsthandwerkliches Stück vom

Ende vorigen Jahrhunderts aus der Werkstatt des Kölner Goldschmieds Gabriel Hermeling (1833–1904).

Sichereren musikhistorischen Boden betreten wir mit dem originellen Aufsatz von Sieghard Brandenburg über *Die Beethoven-Autographen Johann Nepomuk Kafkas: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelns von Musikhandschriften*. Er führt direkt in die aktuelle Arbeitsproblematik von Beethoven-Archiv und -Haus, weil er die Wanderung von wichtigen Beethoven-Autographen, besonders von Skizzen später Werke, von Wien aus u. a. ins Britische Museum aufzeigt. Brandenburgs Resümee: Durch die „preistreibende“ Tätigkeit des in Wien wirkenden Pianisten, Genre-Komponisten und Klavierlehrers (1819–1886) „wurde die Vielzahl der Sammler reduziert . . . vor allem wurden aber die großen nationalen Bibliotheken auf den Plan gerufen . . . der Preis hat wohl mehr für den Erhalt einer Handschrift getan als die beste Arbeit eines Konservators oder das Plädoyer eines Wissenschaftlers“ (S. 125).

Zwei weitere, nicht zum erstenmal behandelte Fragen werfen eine andere, grundsätzliche auf: ob deren Basis nicht zu schmal gewählt wurde. *Beethoven und die Tugend* führt bei Martin Staehelin zu dem Ergebnis, daß es mit Beethovens Kenntnis der Kantschen (Moral)lehre nicht weit her sein dürfte. Dafür wird Plutarchs Einfluß betont – letztlich aber doch mit manchen „vielleichts“ versehen, schon was seinen möglichen Hauptvermittler Eulogius Schneider betrifft. Wird es hier am Reizwort „Tugend“ liegen, so bei Günther Massenkeil an der „Koloratur“. Sein Beitrag *Über die Koloraturen bei Beethoven* startet mit der bekannten, aber eben etwas unbefriedigenden Einsicht, „daß in seinem ganzen Vokalschaffen Koloraturen nur selten zu finden sind“ (S. 26). Die Begründung liefert Massenkeil auch, nach der Analyse der großen Leonoren-Arie (Nr. 9): „Man kann somit feststellen, daß Vorhandensein und Art der Koloraturen . . . nicht nur vom Wort und von der Idee her legitimiert sind, sondern zutiefst auch(!) vom

Ganzen der musikalisch-satztechnischen Verarbeitung“ (S. 35). Beethoven also als zutiefst instrumental denkender Komponist: „Koloraturen“ in den letzten Werken, das gäbe vermutlich einen breiteren Ansatz.

Ludwig Finscher vergleicht unter dem Beethoven-Wort „*Das macht mir nicht so leicht ein anderer nach*“ *Beethovens Streichquartettbearbeitung der Klaviersonate op. 14 Nr. 1*. Er kommt, ältere Vergleiche entsprechender Bearbeitungen von Kammermusik etwa bei Orel und Altmann bestätigend, zu dem Ergebnis, daß Beethoven die Chancen einer Quartettfassung dreifach genutzt habe: durch Verdeutlichung und Intensivierung der klangräumlichen Disposition (S. 15), Verdichtung des thematischen Zusammenhangs und der thematischen Arbeit (S. 16) und einer Differenzierung des Satzbildes (S. 20). Lewis Lockwood stellt in seinem Beitrag *On the Coda of the Finale of Beethoven's Fifth Symphony* die „Doppel-Coda“ der Fünften in den größeren Zusammenhang der großformatigen Kompositionen zwischen den Opera 55 und 97. Dramatischer als diese Betrachtung dramatischer Musik (und das im philologischen Sinne) nimmt sich die Darstellung des Werdens eines kompositorischen Details in der Klaviersonate op. 110 aus. Hans-Werner Kùthens Aufsatz *Die ominöse Stelle um den Orgelpunkt herum* arbeitet die Schwierigkeiten heraus, die Beethoven mit der Ausarbeitung der ersten Fuge im Sonatenfinale zu bestehen hatte, speziell der Takte 87 bis 98, zeigt anhand der Skizzen den Lösungsweg auf – und läßt dabei Heinrich Schenker mit seiner kommentierten Beethoven-Ausgabe gegen seine Fachkritiker Gerechtigkeit widerfahren.

(Juni 1985)

Carl-Heinz Mann

oder materiellen Bedingtheiten musikkultureller Erscheinungen“ verknüpft werden („Zum Geleit“, S. 5). Die Publikation wendet sich vornehmlich an den „Spezialisten, der neues, ihm noch nicht erschlossenes Material sucht“, kann aber auch dem „Liebhaber Bachscher Musik“ neue Einsichten nahebringen.

Die vorliegenden Beiträge bestehen aus dem Grundsatzreferat, das Werner Neumann 1972 im Rahmen des Kolloquiums „Probleme der Bach-Interpretation“ gehalten hat: *Grenzen und Möglichkeiten der Bachinterpretation aus historischer Sicht* und den Arbeiten, die beim Kolloquium „Johann Sebastian Bach – Leipziger Wirken und Nachwirken“ im Dezember 1981 vorgetragen wurden. Karl Czok und Martin Petzoldt untersuchen politische und kirchliche Verhältnisse in Leipzig: *Sächsischer Landesstaat zur Bachzeit* bzw. *Überlegungen zur theologischen und geistigen Integration Bachs in Leipzig 1723*. Mit Bachs Leipziger Wirken befassen sich Armin Schneiderheine und Alfred Dürr: *Bachs Figuralchor und die Chorempore in der Thomaskirche* bzw. *Zur Leipziger Fassung der Französischen Suiten von J. S. Bach*, während die übrigen drei Aufsätze dem „Nachwirken“ Bachs gewidmet sind: Yoshitake Kobayashi, *Breikopfs Handel mit Bach-Handschriften*, Peter Krause, *Carl Ferdinand Beckers Wirken für das Werk Johann Sebastian Bachs* und Winfried Hoffmann, *Leipzigs Wirkungen auf den Delitzscher Kantor Christoph Gottlieb Fröber*. Wie weit sich die erwähnten Intentionen dieses neuen Periodikums von denen des *Bach-Jahrbuchs* unterscheiden, wird wohl erst nach weiteren Heften deutlicher hervortreten.

(April 1985)

Die Schriftleitung

Beiträge zur Bachforschung 1. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR. Leipzig 1982. 96 S., Abb.

Die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach in Leipzig wollen mit diesen Beiträgen im Hinblick auf Bach „die wissenschaftliche Arbeit . . . stimulieren“ und „die Kommunikation durch Veröffentlichung neuer Arbeitsergebnisse . . . fördern“. Dabei sollen „philologische Grundlagenforschung“ mit einer „Erschließung der sozialen, geschichtlichen

WALDTRAUT INGEBORG SAUER-GEP-
PERT: *Sprache und Frömmigkeit im deutschen Kirchenlied. Vorüberlegungen zu einer Darstellung seiner Geschichte. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1984. 266 S.*

Sauer-Gepperts germanistische Habilitationsschrift (Köln 1971) konnte aus mancherlei Gründen, die im Vorwort dargelegt sind, erst jetzt erscheinen. Auch wenn die Sprachwissenschaft Ausgangspunkt ist, wird hier Hymnologie mit einem betont interdisziplinären Konzept betrieben. Dabei sind Aspekte anderer Wissenschaft-

ten, hier vor allem verschiedene Bereiche der Theologie sowie der Sozialwissenschaften, wesentlich. So wird die Funktion des Kirchenliedes durchgängig in die Überlegungen einbezogen und die Eigenart eines Liedes auch aus der Entstehung heraus begriffen. Daß mittelalterliches Ideengut sprachlich und inhaltlich bis ins 20. Jahrhundert vorhanden ist, gehört zu den Thesen der Arbeit. So werden zunächst anhand von Liedern aus dem Stammteil des Evangelischen Kirchengesangbuchs (*EKG*), jedoch mit jeweils allen Strophen nach den Quellen sowie einiger weiterer Lieder die Begriffe „milde“, „Trost“, „süß“ und „Christus als Gott bezeichnet“ in ihrer Bedeutungsbreite bis ins 20. Jahrhundert erläutert, Begriffe, die zentrale Aussagen beinhalten. In der sorgfältigen und wägenden Interpretation ergeben sich Konstanten und Bedeutungsvarianten. Auch stilistische Merkmale wie doppelte Verneinung, Ausparung des Artikels, Fernstellung sachlich zusammengehörender Satzteile, Alliteration, Strophenbindung und Liedaufbau konnten für die Gattung Kirchenlied als Konstanten seit dem Mittelalter nachgewiesen werden.

Die Sprache der Innerlichkeit im Kirchenlied wird, wiederum anhand von Liedern aus dem Stammteil des *EKG*, qualitativ und quantitativ durch die Begriffe „Herz“ und „Seele“ analysiert. Das St. Trudperter Hohe Lied, als Beispiel früher Mystik einbezogen, bezeichnet die Person durch „herze“ und „sele“, kennt nicht das sonst im Mittelhochdeutschen gebräuchliche „min lip“. Im reformatorischen und nachreformatorischen Kirchenlied wird die Person des Gläubigen durch Leib, Seele und Herz repräsentiert, wenngleich mit zeitlich-stilistisch unterschiedlicher Quantität. Das Herz als Teil des Körpers, zugleich auf seelisches Erleben reagierend, erfährt in der Kirchenlieddichtung besondere Bedeutung. Die Idee göttlicher Einwohnung im Herzen als mystischer Vorstellung (Brautmystik) untersucht Sauer-Geppert im Hinblick auf den zweiten Teil eingehender (der Musikologe findet gerade hier mancherlei Anregungen für das 17. Jahrhundert, insbesondere für die hier nicht angesprochenen Dialog-Kompositionen). Wie stark theologische Überlegungen einbezogen sind, zeigen die immer wieder angeführten biblischen Bilder. Wandlungen der Begriffe vor dem Hintergrund des Bleibenden lassen erkennen, daß die Funktion des Liedes stets wirksam ist. Indem die

Autorin die Begriffe aus dem jeweiligen Kontext theologisch klärt, versteht sie es, auch sprachlich-ästhetische Qualitäten dingfest zu machen. Der Frömmigkeitsgeschichtliche Aspekt entspricht dabei nicht so sehr theologiegeschichtlicher Periodisierung, denn das im Sinne der Autorin „echte“, sich über eine kurze Zeit hinaus bewährende und haltende Kirchenlied ist in die Tradition eingebunden, durch den Dichter im künstlerischen Sinne bewußt gestaltet und für die Rezipienten objektiviert nachvollziehbar.

Gleichsam als Gegenprobe zu den bisherigen Analysen werden drei Lieder und ihre Umdichtungen analysiert. Bei *Gelobet seist du, Jesu Christ* werden in Luthers Fassung die christologischen Änderungen gegenüber der spätmittelalterlichen Fassung deutlich, weitere Veränderungen bis ins 19. Jahrhundert sind berücksichtigt. Ein exemplarischer Fall der Schwierigkeiten von Bearbeitungen wird an Philipp Nicolais *Wie schön leuchtet der Morgenstern* evident, weil die theologische Problematik der Brautmystik des Liedes Anlaß für die Bearbeitungen war – das Lied war und ist wegen seiner sprachlichen und musikalischen Qualitäten eines der beliebtesten, aber die dahinter stehende Theologie wurde schon im 17. Jahrhundert nicht mehr einhellig geteilt. Die Veränderungen und auch die Rubrizierungen in Gesangbüchern machen bis in die Gegenwart (*EKG*, *Gotteslob*, *DEG*, *Gemeinsame Kirchenlieder* usw.) die Problematik offenkundig. An Paul Gerhards *O Haupt voll Blut und Wunden*, das auch im Vergleich mit dem mittelalterlichen *Salve caput cruentatum* erörtert wird, zeigt die Autorin nochmals, daß Bearbeitungen sich als sozialgeschichtlich notwendig ergeben, weil man auf solche Lieder nicht verzichten wollte, andererseits aber auch das Bedürfnis bestand, sie der Aussage der eigenen Zeit anzupassen. So bleibt ein unaufgelöster Widerspruch zwischen Kirchenlieddichtung mit kunstmäßig ästhetischem Anspruch und Gebrauchscharakter.

Das Buch hat über die Hymnologie hinaus für die kirchenmusikalische Forschung Bedeutung. In Rezensionen verschiedener Bände des *Jahrbuchs für Liturgik und Hymnologie* konnte der Rezensent in dieser Zeitschrift darauf hinweisen, daß die im Sommer 1984 verstorbene Waldtraut Ingeborg Sauer-Geppert nicht nur den literaturwissenschaftlichen Aspekt durch einzelne, zum thematischen Umkreis des Buches gehörende

Beiträge, sondern die Hymnologie insgesamt wesentlich inspiriert hat. Das Buch selbst gehört zu den wichtigsten der germanistischen Hymnologie in diesem Jahrhundert.

(April 1985) Gerhard Schuhmacher

TILMAN SIEBER: Das Klassische Streichquintett. Quellenkundliche und gattungsgeschichtliche Studien. Bern-München: Francke-Verlag (1983). 222 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 10.)

Gegenüber dem Streichquartett nimmt das Streichquintett in der Gattungshierarchie der Instrumentalmusik einen bescheidenen Platz ein. Eine zusammenhängende Darstellung, wie sie Hubert Unverricht für das Streichtrio vorgelegt hat, fehlt bisher. Der Verfasser versteht daher seine Arbeit, die er auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts beschränkt, als ersten Beitrag zur Erforschung der Gesamtgeschichte des Streichquintetts. Die Studie beruht auf einer sorgfältig erarbeiteten Bibliographie und zahlreichen Sparten, deren Anfertigung unerlässlich war, da insbesondere aus der frühklassischen Zeit viele Streichquintette nur ungenügend bekannt und diese nur in Stimmen überliefert sind. Dank bester Quellenkenntnis lassen sich nunmehr gattungsgeschichtliche Voraussetzungen klarer als bisher erkennen und die unterschiedlichen Entwicklungslinien, die im italienischen Raum vom Concerto über das konzertante Streichquartett, im deutschsprachigen, insbesondere österreichischen Raum von der Sinfonia über das Divertimento zum Streichquintett führen, anschaulich nachzeichnen. Dazu dienen Diagramme, die auch auf die Verbreitungsgebiete Bezug nehmen.

Sieber weist entgegen Ellen Amsterdam (*The String Quintets of Luigi Boccherini*, Diss. Berkely 1968) nach, daß bereits Gaetano Brunettis erste Serie von Streichquintetten, die im gleichen Jahr (1771) wie jene Boccherinis entstanden, für zwei Violinen, Viola und zwei Celli geschrieben worden sind, eine Besetzung, die auch für letztgenannten und vielfach für Giovanni G. Cambini maßgeblich geblieben ist. Ferner wird deutlich, daß diese Besetzung hauptsächlich auf einen äußeren Anlaß zurückgeht, nämlich auf das zum Instrumentarium des spanischen Königshofes zählende *Quintedo ornamentado* sowie auf die Vorliebe des Infanten für das Cello. Ein ähnli-

cher Anlaß beeinflusste die Entwicklung des Streichquintetts im süddeutsch-österreichischen Raum nicht, wo vielmehr die Besetzung mit zwei Violinen sich auf eine in verschiedenen Gattungen verankerte Tradition stützen konnte. Fragen der Satzzahl und -folge, der chorischen sowie solistischen Besetzung oder Alternativ- und ad libitum-Besetzung finden sorgfältige Behandlung.

Dank quellenmäßig gesicherter Basis gelangt Sieber zu einer Einteilung in drei Kategorien: Eine Entwicklung analog zum Streichquartett vom Divertimento zum klassischen Streichquintett (W. A. Mozart) findet nur im österreichischen Raum statt. Hingegen verändert sich das italienisch-konzertante Streichquintett mit den oben genannten drei, für diese Kategorie maßgeblichen Komponisten nur geringfügig. Fraglich bleibt, ob auch die dritte Kategorie, das dialogisierende Quintett, in dem nur die vier oberen Stimmen thematisch-motivisch hervortreten, während der Baß ausschließlich als harmonische Stütze dient, eine den beiden anderen Kategorien gleichbedeutende Stellung beanspruchen kann oder eher als Abart des konzertanten Quintetts zu gelten hat. Da der Begriff (*dialogué*) als Beiwort zum Quintett sich jedoch in zeitgenössischen Quellen findet, außerdem ein größerer Werkbestand dieser Art, der sich auch auf den süddeutsch-österreichischen Raum erstreckt sowie formale Eigentümlichkeiten nachgewiesen werden können, wird man Siebers Klassifikation zustimmen dürfen.

Im folgenden finden Probleme des Satzes, der Satzfolge, Form, Thematik und des Klanges systematische Untersuchung, so daß abschließend auch die strittige Frage, ob das Streichquintett als eine eigene Gattung zu bezeichnen ist, beantwortet werden kann. Ohne eine teilweise genetische Ableitung vom Streichquartett und die Vorherrschaft des vierstimmigen Satzes zu leugnen, konstituieren die genannten spezifischen Charakteristika, vor allem die vielfältige Klanggruppentechnik, einen von anderen Gattungen abgehobenen Satztypus. Es hängt letztlich von der Definition des Begriffs Gattung ab, ob man das Streichquintett unter ihm rubriziert. Bei einer weiter gefaßten Definition, die Strukturmerkmalen einen angemessenen Stellenwert einräumt, leuchtet es durchaus ein, diesen Begriff im Sinn Tilman Siebers und in Übereinstimmung mit Walter Wiora auch auf das Streichquintett anzuwenden. Die bestens kommentierte und

mit über einhundert Notenbeispielen versehene Arbeit bereichert die Kenntnis der Kammermusik des 18. Jahrhunderts wesentlich. Sie verdient jene hervorragende typographische Ausstattung, die ihr Reinhold Hammerstein als Herausgeber der *Neuen Heidelberger Studien* angedeihen ließ. (Mai 1985) Hellmut Federhofer

Händel-Handbuch. Band 2. Thematisch-systematisches Verzeichnis. Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik. Hrsg. von Bernd BASELT. Kassel–Basel–London. Bärenreiter (1984). 800 S. (Supplement zur Hallischen Händel-Ausgabe.)

Von Händels Geburtsstadt Halle sind in neuerer Zeit wesentliche Impulse für die Wiederbelebung seiner Kompositionen in Aufführungen, aber auch für ihre Edition und für ihre Erforschung ausgegangen. Die philologische Aufarbeitung stand dabei allerdings eher im Hintergrund, und bis vor kurzem war es in vielen Fällen umständlich, wenn nicht gar unmöglich, sich über Details von Werkgestalt und Überlieferung zu informieren, auch war der Umfang des Œuvres kaum auszumachen. Inzwischen holt, wiederum von Halle ausgehend, die Händelphilologie mit dem Erscheinen des Thematisch-systematischen Verzeichnisses der Werke G. F. Händels (HWV) ihren Rückstand mit Riesenschritten auf: Bernd Baselt konnte 1978 im ersten Band des *Händel-Handbuchs* das detaillierte Verzeichnis der Bühnenwerke vorlegen (vgl. *Mf* 34, 1981, S. 102f.) und veröffentlichte im *Händel-Jahrbuch* 1979 eine vorläufige Kurzfassung (von immerhin 130 Seiten) des gesamten Verzeichnisses. Jüngstes Resultat der Bemühungen ist der umfangreiche zweite Band des *Handbuchs*, der die restliche Vokalmusik verzeichnet. Es sollen drei weitere Bände folgen, mit dem Verzeichnis der Instrumentalmusik, einer Neufassung von Otto Erich Deutschs Dokumentarbiographie sowie einer Bearbeitung und Weiterführung der Bibliographie Konrad Sasses.

Der vorliegende zweite Band folgt in der Anlage seiner Einträge dem bewährten Schema des ersten Bandes: jedes Werk ist durch ausführliche Notenincipits und Quellenbeschreibungen erfaßt, es folgen Bemerkungen zur Werkgeschichte sowie Literaturhinweise. Hinzu kommt, für die Beschäftigung mit Händel unerlässlich,

jeweils eine Auflistung aller bisher bekannt gewordenen Entlehnungen. Etwas über die Hälfte des Inhalts nimmt die chronologische Darstellung der rund 30 oratorischen Werke (einschließlich der Serenaten und Oden) ein. Den Rest machen die kleineren Vokalgattungen aus, allen voran die (alphabetisch nach Textanfängen aufgeführten) 100 Kantaten, die Händel zum überwiegenden Teil in Italien komponiert hat sowie die Kirchenmusik. Gerade diese zweite Hälfte des Bandes ist voll von Überraschungen: Erstmals greifbar wird eine Reihe von Werken, die bisher kaum erfaßt und in keiner Gesamtausgabe zu finden oder überhaupt noch nicht ediert sind. Dazu gehören nicht nur eher belanglose Kompositionen wie die 24 Songs auf englischen Einblattdrucken (HWV 228), sondern auch so bedeutende Entdeckungen wie die Kantate *Diana cacciatrice* (HWV 79).

Schon der systematische Überblick über die kleineren Gattungen dürfte das Interesse an diesem vernachlässigten Bereich nachhaltig fördern. Zumal die Kantaten sind nach Entstehung und Überlieferung (Papiersorten, Wasserzeichen, Kopisten) ideal dargestellt, womit vor allem Händels italienische Zeit an Kontur gewinnt. Es erstaunt immer wieder zu sehen, in welchem Maße Händel später Musik aus diesen frühen Werken wiederverwendet hat; so sind z. B. für die einschließlich der Ouverture 17 Nummern der Cantata a tre *Clori, Tirsi e Fileno* (HWV 96; 1707) nicht weniger als 40 Entlehnungen vermerkt (wobei der Entlehnungsbegriff gelegentlich allerdings großzügig angewandt wurde). Auf der Basis des im *Handbuch* dargelegten Materials wird die Erforschung des für Händel so charakteristischen Entlehnungsverfahrens sicherlich weitere Fortschritte machen. Eine erste Ergänzung sei bereits an dieser Stelle vermerkt: Händel hat das musikalische Material des Duets *Kind Health* aus der *Ode for the Birthday of Queen Anne* (HWV 74; 1713/14) nicht nur in der zweiten Fassung der *Esther* (HWV 50^b; 1732) wiederverwendet, sondern – versehen mit einem melodischen Aufschwung – offensichtlich auch im dritten Satz der Blockflötensonate *F-dur op. I/11* (HWV 369), die möglicherweise schon etwa 1712 entstanden ist.

Jede Veröffentlichung kann zwangsläufig nur eine Momentaufnahme vom Wissensstand zu einem bestimmten Zeitpunkt geben. So hat Bernd Baselt selbst in den Tagen der Auslieferung des zweiten Bandes (Februar 1985) auf der

Wissenschaftlichen Konferenz in Halle eine Ergänzung bekanntgegeben: In Privatbesitz in Birmingham ist eine Partiturschrift der bisher verschollenen Antiphon *Te decus virginum* (HWV 243) ausfindig gemacht worden, so daß wir jetzt ein Händelsches Werk mehr besitzen. Andererseits wies bei derselben Gelegenheit Hans Joachim Marx darauf hin, daß die – ohnehin verschollenen – hallischen Kirchenkantaten (HWV 229) möglicherweise auch mit einem Zeitgenossen mit den gleichen Initialen, Georg Friedrich Hausmann, in Verbindung zu bringen sind. Die Geschichte der wechselnden Zuschreibungen und Benennungen von Werken ist dem *Handbuch* allerdings nicht immer zu entnehmen. Das befremdet vor allem dann, wenn die hallische Händelforschung ihre eigene Vergangenheit negiert. Daß die *Birthday Ode* (HWV 74) bis vor kurzem auch als „Friedensode“ gehandelt wurde, erfährt der Leser nicht, ebenso wenig wird er Hinweise auf inzwischen als unecht erkannte Werke finden. Dieses rigorose Unterdrücken des nicht mehr Gültigen stiftet aber wieder neue Verwirrung, so etwa im Falle der *Johannespassion*, die mittlerweile allgemein als nicht von Händel stammend angesehen wird, aber noch 1964 von Karl Gustav Fellerer in der *HHA* ganz selbstverständlich als Jugendwerk des Meisters vorgelegt worden ist. Es ist anzunehmen, daß Werke wie die *Johannespassion* im Anhang B oder C (zweifelhafte bzw. fälschlich zugeschriebene Kompositionen) des *HWV* erscheinen werden; ein Kurzeintrag im Hauptteil wäre jedoch von Nutzen gewesen.

Inkonsequenzen ergeben sich auch bei der Zählung der musikalischen „Nummern“ bei einigen der bereits in der *HHA* erschienenen Werke. Während die *HHA* die Idee einer Fassung letzter Hand favorisiert, also bei Mehrfassungen von Arien usw. die früheren Versionen im Anhang bringt, geht das *Handbuch* von der chronologisch richtigen Darstellung aus. Die daraus resultierenden Verschiebungen, die ein gleichzeitiges Benutzen von *Handbuch* und *HHA* in diesen Fällen empfindlich beeinträchtigen, möge ein Ausschnitt aus dem *Messiah* verdeutlichen (die jeweils zuerst genannte Nummer ist die der *HHA*, 1968, die jeweils zweite ist die des *HWV*): 34=34b; 34a=34a; die Möglichkeit einer Kürzung dieser Arie, auf die in der *HHA* auf S. 172 in einer Fußnote hingewiesen wird, führt im *HWV* zur Aufnahme einer Nr. 34c; 34b=34d;

35=35a; 35a=35b; 36=36a; die in der *HHA* auf S. 184 abgedruckte Variante erhält im *HWV* die Nr. 36b; usw. Andererseits muß man bei Mehrfachversionen einer Kantate darauf achten, daß die Differenzierung durch Indexsetzung (z. B. *HWV* 121^a/121^b) und zusätzlichen Vermerk „1. Fassung“ / „2. Fassung“ usw. nicht in jedem Fall eine Chronologie der Entstehung angibt. Daß der Herausgeber des *Händel-Handbuchs* solche Inkonsequenzen in Kauf genommen hat, erstaunt nicht zuletzt im Hinblick auf die in vielen Belangen ideale Benutzbarkeit des Bandes, die sich auch in einer zweckmäßigen und sympathischen Typographie zeigt.

Kritik an Einzelheiten (so sind bei *HWV* 85 Hinweise auf die Ausgaben vergessen worden; einige Incipits sind hoffnungslos überladen und dadurch unbrauchbar, z. B. S. 455 unten; das Italienische ist gelegentlich nicht ganz korrekt) wäre angesichts der großartigen Leistung und Bedeutung des Verzeichnisses unangemessene Beckmesserei. Dem Herausgeber ist vielmehr höchste Anerkennung auszusprechen und Dank für dieses unentbehrliche Instrument.

(April 1985)

Reinhard Wiesend

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

Nach seinen beiden wichtigen Bänden über die Orgelmusik Johann Sebastian Bachs (vgl. hierzu die Besprechung in *Mf* 35, 1982, S. 195f.) legt der Verfasser nunmehr eine nicht minder interessante und inhaltsreiche Ergänzungsstudie vor mit dem Untertitel *A Background*. Williams, ein guter Kenner Bachscher Musik, konfrontiert in diesem Buch den Leser mit einer Reihe von Fragen, auf die es wohl nicht in jedem Fall eine präzise Antwort geben kann. Etwa wenn die Stellung des Komponisten zu den unterschiedlichen Stilen der Musik, die Kenntnisse des Organisten über sein Instrument, die – wie Williams meint – heutzutage oft zu hoch eingeschätzte Bedeutung der Musiktheoretiker und anderes mehr angesprochen werden. Der Verfasser wirft auch allgemein interessierende Fragen auf: Was versteht man unter einem Choralvorspiel? Haben die großen Präludien und Fugen, „einmalige

Schöpfungen der Musikgeschichte“, irgend etwas zu tun mit Dienst? Gibt es die „Bach“-Orgel? Ist der Komponist in der Tat ein Orgel-Fachmann, sind seine Registrierungen wirklich außergewöhnlich gewesen? Hat die moderne Musikkunde die Theorien der Rhetorik mißverstanden? Fand bei Interpretationen der großen Werke ein Manualwechsel statt? Ist Bachs Fingersatz eher dem Frescobaldis oder dem Czernys vergleichbar? Warum stammen von Bach selbst so wenige Hinweise auf Phrasierung und Artikulation? Was stimmt an den modernen Editionsverfahren nicht? Fragen über Fragen!

Das Buch gliedert sich in die Unterabschnitte „Musik in Gottesdienst und Konzert“, „Die Musik und ihre Komposition“, „Die Musik und ihre Orgel“ und „Die Musik und ihre Ausführung“. Kirchenordnungen, die im 18. Jahrhundert für Weißenfels, Leipzig (Universitäts- und Thomaskirche), Freiberg (Petrikirche) und außerhalb Sachsens und Thüringens, wie etwa für Osterbruch in der Nähe Hamburgs oder für Nürnberg (St. Lorenz) – dort bereits 1664 und 1697 – gegolten haben, weisen der Orgel in den Hauptgottesdiensten und Vespers unterschiedliche Aufgaben zu, Bußtage, Advents- und Fastenzeit ausgenommen. Der Orgelchoral wird als Präludium wie auch als Zwischenspiel belegt, die Pflichten des Organisten werden beschrieben, die „Recitals“, die Konzerte, zur Bachzeit gewürdigt, in denen die Improvisationskunst als wesentliches Erfordernis für den Organisten gegolten hat. Von Bach ist ja überliefert, daß „er sich irgend ein Thema“ wählte, und es „in allen Formen von Orgelstücken so darstellte, daß es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwei oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hätte“ (S. 51).

Williams setzt sich mit den komponierten und improvisierten Orgelchorälen auseinander, geht auf die Affekten- und Figurenlehre ein, und weist die italienischen (Transkriptionen der Vivaldi-Konzerte) und französischen Einflüsse in der Musik Bachs nach. Die Stimmenpläne der „Bach“-Orgeln in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Leipzig, Dresden und Naumburg werden ausführlich dargestellt. Das Organo pleno ist Williams zufolge zu Bachs Zeiten als Prinzipalpyramide samt Mixturen und Zimbeln zu begreifen.

Addenda und Korrekturen zu den beiden ersten Bänden, ein umfangreiches Literaturverzeichnis, ein sehr ausführlicher Namensweiser,

ein Index der angeführten Werke Bachs sowie schließlich ein Titel-Index der Werke Bachs für alle drei Bände ergänzen die Ausführungen eines Sachbuches, das nicht nur in öffentlichen Bibliotheken stehen, sondern alle angehen sollte, die mit der Musik Bachs als Liebhaber, Lernende und Lehrende in Verbindung zu bringen sind. Auch wenn dem Leser zumindest ein Lexikon für die vielen termini technici zur Hand sein sollte, verlangt das Werk überdurchschnittliche Englisch-Kenntnisse. Das mag für die Verbreitung in deutschsprachigen Gebieten vielleicht ein Hemmnis sein.

(April 1985)

Raimund W. Sterl

DOROTHEA REDEPENNING: Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1984. 311 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 27.)

Dem Bearbeitungsphänomen bei Liszt sich zu widmen, ist eine undankbare Aufgabe. Angesichts der Fülle des Materials erscheint Beschränkung angebracht – eine Fiktion allerdings, angesichts der Zeiträume, über die sich Liszts Bearbeitungen erstrecken können. So ist der Titel von Dorothea Redepenning's Hamburger Dissertation eher Untertreibung. Die Arbeit ist viel umfassender als sie vorgibt. Wieder einmal zeigte es sich, daß die Schaffensphasen Liszts nicht isolierbar sind, daß stets der „ganze“ Liszt und zugleich die Entwicklung der Musik seit Beginn des 19. Jahrhunderts mitzudenken sind.

Die Ästhetik des 19. Jahrhunderts orientierte sich am Originalwerk. Gemessen an ihm kam der Bearbeitung immer eine geringere Bedeutung zu. Liszt, dessen Gesamtœuvre mehr Bearbeitungen (im weitesten Sinne) als Originalkompositionen aufweist („Die Zahl der Werke, die nur in einer Version vorliegen und nicht thematisch auf andere zurückgreifen, macht nur wenig mehr als ein Fünftel des Gesamtwerkes aus“, S. 11), hatte von Anfang an musikgeschichtlich die schlechteren Karten. P. Raabes Versuch, dies in seinem Werkverzeichnis zu vertuschen, indem durch geschicktes Rubrizieren der Eindruck einer Dominanz von Originalwerken erweckt werden sollte, konnte einer angemessenen Würdigung Liszts nur hinderlich gewesen sein. Auch Humphrey

Searles differenzierteres Werkverzeichnis weist einige Unstimmigkeiten bei den Zuordnungen auf. So könnte sich als eine erste Forderung nach der Lektüre von Redepennings Buch die nach einem verbesserten Werkverzeichnis einstellen, unter Umgehung der Begriffe Originalwerk und Bearbeitung oder deren Differenzierung.

Was die Eigenbearbeitungen angeht, so unterscheidet die Verfasserin sinnvoll zwischen „Transkriptionen . . . vokaler Vorlagen meist für Klavier; Revisionen . . . ; Besetzungsänderungen der unterschiedlichsten Art; Neufassungen“ (S. 8). Allein hieraus wird deutlich, daß Liszt in seinen „eigenen Handanlegungen“ sehr unterschiedlich motiviert gewesen sein mußte. Doch haben alle Formen des (Eigen-)Bearbeitens etwas gemeinsam: das kompositorische Eingreifen in die Vorlage. Es betrifft selbst die bloße Übertragung, verwischt somit die Grenze zwischen Original und Bearbeitung – besonders nach 1860, wo Liszt Wert auf gleichzeitige Herausgabe verschiedener Versionen legte (z. B. die beiden *Mephistowalzer* oder die *Drei Traueroden* in den Fassungen für Orchester oder Klavier). Hier zeichnet sich eine veränderte Haltung Liszts gegenüber dem Werk, als Inbegriff von Autonomie, „In-Sich-Stimmigkeit“, „abgeschlossener Ganzheit“, ab. Indem Liszt noch beim Transkribieren weiterkomponiert, deckt er den Vorgang des Komponierens selbst auf, verweist auf verschiedene Lösungen eines kompositorischen Gedankenkomplexes. Der Werkbegriff des 19. Jahrhunderts, der in der Originalitätsidee mit seinem Ursprung hat (und somit kein „Sowohl-als-auch“ dulden kann), wird von Liszt problematisiert – dies ist eine der zentralen Thesen von Redepennung. (Sie kann dabei an eine Arbeit von E. G. Heinemann anknüpfen – *Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik*, München 1978 –, denn auch für Heinemann ist die Problematisierung des musikalischen Kunstwerks ein Kerngedanke.)

Spiegelt somit das Bearbeitungsphänomen eine ästhetische Grundposition Liszts wider, so lassen sich gleichzeitig an den Bearbeitungen zwei Grundtendenzen kompositorischer Entwicklung ablesen: Reduktion und Simplifizierung. Vom Etüdenwerk ist bekannt, daß die Umarbeitungen (1851) auf größere Transparenz, auf ein Abschütteln des Gesucht-Virtuosen zielten. Ähnliches stellt die Verfasserin bei den späten Liedrevisionen (1856–1860) fest: Ausdün-

nungen im musikalischen Satz, Zurücknahmen in der Dynamik, modifizierte Tempi, Intervall- und Ambitusverengungen und (bei den Zweitfassungen der *Petrarca-Sonette*) Verengungen von ehemals harmonisch-klanglichen Vorgängen zu rein melodischen. Besonders diese Unisono-Bildungen – merkwürdig leblos, stillstehend – sind ein Charakteristikum von Liszts Altersstil. Sie treten in den späten religiösen Werken (z. B. *Via crucis*) gleichermaßen auf wie in den späten Klavierstücken oder den Orchesterwerken (z. B. *Von der Wiege bis zum Grabe*), sind also gattungsunabhängig. Ihr Eindringen in Früheres, besonders dort, wo die Ursprünge noch in die Virtuosenzeit fallen (z. B. *Ave Maria III* von 1883 – eine Umwandlung des Klavierstücks *Sposalizio* von 1838) führt zu einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Indem sie, zusammen mit anderen Neuerungen (Klänge oder Intervalle als Strukturträger, Skalenbildungen, Übergewicht von Überleitungsgedanken u. a.) mit verbliebenen Normen sich mischen (permanente Quadratur der Phrasen, simple Harmonik innerhalb von sonst harmonisch Kühnem u. a.), geben sie dem Verbliebenen eine neue Bedeutung: Altes wird zum bewußt in die Distanz gerückten geschichtlichen Material – zugleich Erinnerung an Liszts eigene Vergangenheit. Das Kapitel „Erinnerungsmusiken“, darin der Vergleich der Stücke *Il Penseroso* (1838/39) mit *La Notte* (1863/64), die Untersuchung der *Nonnenwerth*- Fassungen oder die der *Oubliée*-Kompositionen (*Romance oubliée*, *Valses oubliées*), verdeutlichen diesen Sachverhalt überzeugend.

Liszts späte Bearbeitungen verhalten sich nicht anders als das Spätwerk insgesamt. Sie sind – gemessen an dem, was von einem Kunstwerk „erwartet“ wird – brüchig. Das Tolerieren verschiedener Werkversionen (hierzu tragen auch die zahlreichen „Ossia“ bei) und das Nebeneinander von geschichtlich Disparatem (die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen), machen Liszt – wieder einmal – für das 20. Jahrhundert interessant. Ins Blickfeld gerät dabei bisher kaum Vermutetes: einerseits die Idee eines „work in progress“ – propagiert von einem Teil der Avantgarde, mit der erklärten Absicht der Abschaffung des musikalischen Kunstwerks, andererseits das Verfahren der Brüche und Risse, die Montagen und Collagen, das Nebeneinanderstehen von „Allerweltsmäßigem“ (Eggebrecht) und Artifiziellem in den Werken Gustav Mahlers. Beson-

ders die zweite Fährte, die in Dorothea Redepennings äußerst gewinnbringendem Buch mehr im Verborgenen ausgelegt ist, ließe sich weiterverfolgen.

(August 1985)

Dieter Torkewitz

WULF KONOLD: Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag (1984). 376 S.

Mit seinem Mendelssohn-Buch beteiligt sich Wulf Konold an der Reihe des Laaber-Verlages *Große Komponisten und ihre Zeit*. Daß die Absicht solcher Reihen, „gleichermaßen wissenschaftlichen Kriterien standzuhalten und doch für den Nicht-Fachmann lesbar und verstehbar zu sein“, ihre Probleme hat, liegt auf der Hand. Konold ist es indes gelungen, eine beide Seiten befriedigende Studie vorzulegen, die mehr ist als ein schwankender Kompromiß, ja, die die Polarität von Kenner- und Liebhaberliteratur weithin vergessen macht. Seine Untersuchungen zeugen von detaillierter Sachkenntnis und sind gleichwohl angenehm zu lesen. Ausschlaggebend hierfür erscheint sein wissenschaftliches und dabei spürbar menschliches Engagement, mit dem sich Konold seinem Thema zuwendet.

Den Titel *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit* versucht Konold „umzusetzen in einer Reihe von persönlichkeits- und werkbezogenen Aspekten, in denen es um die historischen Voraussetzungen und Folgen für Person und Werk ebenso geht wie um das Eingebundensein in die Denkkategorien – ästhetische, politische, solche der Geschmacksbildung – der ersten Jahrhunderthälfte, und ebenso um die stilistischen, kompositorisch-strukturellen und kompositorisch-technischen Bezüge, die Mendelssohn vorfand, sich aneignete, weiterentwickelte, ausformte und in individuellen Werken Gestalt gewinnen ließ“. Dennoch „verzichtet das Buch bewußt auf einen biographischen Schwerpunkt (. . .). Das heißt jedoch nicht, daß biographische Aspekte – zumal in der Begegnung des Komponisten mit seiner Zeit – ausgespart wären, wie dazu taugen können, die Werkgestalt zu erhellen“.

Was die den eigentlichen Kapiteln vorangestellte „Chronik“ betrifft, so dürfte sie der schwächste Teil des Buches sein. Denn auch auf immerhin 39 Seiten ist es kaum möglich, einen größeren historischen Zusammenhang sinnvoll

zu skizzieren, zumal Konold – in einer hier doch zu sehr popularisierenden Manier – alle möglichen Ereignisse von 1729 an (d. h., seit der Erstaufführung der 100 Jahre später von Mendelssohn wiederbelebten *Matthäus-Passion*) auflistet. Zwar stehen diese immer irgendwie in einem Bezug zu Mendelssohn, doch geht das aus der „Chronik“ oft nicht hervor; auch sind sie häufig durchaus sekundär. Die „Chronik“ hätte sich, wenn sie schon nicht ganz entfallen durfte, wohl besser auf die näheren Lebensumstände des Komponisten beschränkt, zumal man auch vom interessierten „Nicht-Fachmann“ historische Grundkenntnisse erwarten darf (ohne die ihm auch die „Chronik“ kaum nützt).

Die am Ende des Buches der „Chronik“ gegenüberstehenden Anhänge bieten weit in- struktivere Informationen. Es handelt sich hierbei um einen Bildteil mit 36 Porträts und anderen Abbildungen, ein zehnteiliges „Chronologisches Werkverzeichnis“ – der Titel ist irreführend, da die Werke nach Opuszahlen geordnet sind, denen jeweils das Entstehungsjahr beigelegt ist –, eine zwölfseitige Bibliographie, eine Diskographie und ein Personenregister

Konold teilt sein Mendelssohn-Buch in fünfzehn Kapitel ein, die recht unterschiedliche Akzente setzen. Die ersten Kapitel befassen sich vor allem mit der politischen und kulturgeschichtlichen Situation, in der sich Mendelssohn befand. In seiner gedrängten, aber gleichwohl differenzierten Analyse geht Konold dabei einem „platten Ursache-Wirkungsmodell“ bewußt aus dem Weg und zeigt – vor allem im zweiten Kapitel „Romantik, Biedermeier, Klassizismus“ –, daß das Werk Mendelssohns gerade „nicht eindeutig und ein für alle Mal einem der Epochenbegriffe zuzuschlagen“ ist. Auch in den weiteren Kapiteln geht es Konold darum, das gängige Klischeebild Mendelssohns zurechtzurücken. Dabei ist zunächst die Rede vom Wunderkindklischee und der jüdischen Herkunft des Komponisten, deren bedrückende Folgen im umfangreichen Schlußkapitel „Mendelssohn und die Nachwelt“ feinfühlig dargestellt werden. Da die rassistischen Vorurteile sich nicht auf die Person Mendelssohns beschränkten, sondern auch das Werk trafen, muß der Autor sich auch immer wieder mit Werkklischees auseinandersetzen, etwa dem Vorwurf der („jüdischen“) Oberflächlichkeit. In der analytischen Konfrontation Mendelssohnscher Streichquartette, mit denen des späten

Beethoven, wird die Eigenart des Werkcharakters deutlich. Gleichzeitig macht Konold klar, daß Mendelssohns Ziel und Ideal von den vorherrschenden Tendenzen des 19. Jahrhunderts, vor allem von denen der sogenannten Neudeutschen Schule um Liszt und Wagner, weitgehend abweichen.

Bei der Besprechung der seit langem verpönten *Lieder ohne Worte* zitiert er Walter Kaempfers Skizze der gesellschaftlich-musikalischen Ideale, die für Mendelssohn bestimmend waren: „Vornehmheit, zarte Innigkeit, Grazie und gemütvollte Heiterkeit“ und fährt fort: „Für wen dies – bei aller Problematik einer sich dem Politischen und Sozialen vielfach entziehenden bürgerlichen Kultur – auch positive Züge hat, der mag heute vielleicht etwas vorurteilsfreier an Mendelssohns *Lieder ohne Worte* herangehen.“ Spätestens hier kommt ein persönlich-bekennnishafter Zug in Konolds Studie zum Durchschein; ja man mag nicht fehlgehen, das ganze Buch als eine Apologie Mendelssohns und seiner Musikauffassung zu verstehen. Nur ein musikwissenschaftlicher Purist wird dieses bekenntnishafte Moment bedauerlich finden. Denn er erkennt den menschlichen Sinn der Wissenschaft, nämlich nicht lediglich „objektive Tatsachen“ aneinanderzureihen, sondern sich selbst von der Geschichte ansprechen zu lassen und aus solcher Betroffenheit deutend zu reagieren. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, verdient Konolds Mendelssohn-Buch wissenschaftlich wie menschlich Respekt.

(März 1985)

Peter Tenhaef

ROBERT SCHUMANN: Tagebücher. Band III. Haushaltbücher. Teil 1: 1837–1847. Teil 2: 1847–1847 [lies: 1856]. Anmerkungen und Register. Hrsg. von Gerd NAUHAUS. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1982. 956 S.

Mit dieser Publikation ist ein weiterer wichtiger Quellenbestand zur Biographie Robert Schumanns allgemein zugänglich. Zunächst angelegt als reine Rechnungs- und Ausgabenbücher – der Ausdruck Haushaltbuch ist insofern irreführend, als nicht nur die private Haushaltsführung, sondern die gesamte Rechnungslegung der *NZfM* darin dokumentiert ist – gerieten die Bücher bald unter Schumanns Zwang, sich über alles und jedes Rechenschaft abzulegen. So enthalten sie

zahlreiche persönliche Anmerkungen von Stimmungs- und Gesundheitszuständen über persönliche Bekanntschaften bis hin zu Lektüre und Konzertbesuchen. Daß diese überbordende Tendenz, sich Rechenschaft über sein Leben und Tun zu geben, auch Nebensächlichkeiten wie Bagatellausgaben von Porto oder ständig wiederkehrende Dinge wie den Kauf von Zigarren je einzeln festzuhalten, sich selbst ständig über die Schulter zu schauen, zumindest teilweise pathogenen Ursprungs ist und auf eine schizoide Komponente in seinem Wesen deutet, zeigt der Zwang, sogar zu notieren, daß es „Nichts“ festzuhalten gab. Bezeichnenderweise häufen sich solche Eintragungen nach den gut belegbaren Krankheitsschüben von 1844 und 1845.

Quellenwert besitzen die Haushaltbücher zunächst für die Chronologie von Schumanns Leben. Großenteils erschließt er sich aber erst durch den sorgfältigen Kommentar des Herausgebers. Theater- und Konzertbesuche der Schumanns erscheinen direkt nur unter den Ausgaben – und seien es die Nebenkosten für die Garderobiere –, allenfalls mit kurzen Anmerkungen. Für die innere Biographie interessant sind jedoch naturgemäß die Werke und die Künstler, die er dabei gehört hat. Nauhaus ist hier eine nahezu lückenlose Dokumentation gelungen. Auch bei den mit den dafür angefallenen Portokosten notierten Briefen erschließt erst der Kommentar mit bibliographischen Hinweisen das publizierte Quellenmaterial. Was in diesen und anderen Bereichen mit rund 1000 Anmerkungen und Registern auf fast 300 Seiten Kleindruck geleistet wurde, ist eine ebenso entsagungsvolle Arbeit wie präzise und mustergültige Dokumentation.

Insgesamt werden die Lebensumstände der Schumanns in vielen Details klarer. Anders als der Herausgeber würde ich sie freilich als eher großzügig einordnen, denn rechnet man den Taler realistischerweise mit etwa 75 bis 80 DM Kaufkraft um, ergibt sich ein Betrag von wöchentlich 750 bis 800 DM für die reine Hauswirtschaft. Auch die Honorare für Kompositionen sind zumindest in den letzten Jahren beträchtlich gewesen. Schon bevor er nach Düsseldorf ging, erreichte er die Schwelle von etwa 100000,- DM in einem Jahr allein aus dem Verlag seiner Kompositionen, also zwei Drittel mehr als sein Musikdirektorengeloh betrug, das seinerseits das Niveau eines Gymnasialdirektors erreichte, obwohl Düsseldorf noch kein stehendes Orchester hatte. In den Düsseldor-

fer Jahren stiegen die Kompositionshonorare kontinuierlich an und lagen im letzten Jahr 1853 bei etwa 140000 bis 150000 DM. Eine deutliche Sprache sprechen auch die Ausgaben für Geburtstags- und Weihnachtsgeschenke sowie Sonderaufwendungen an Clara.

Deutlicher als bisher werden nicht nur die Krankheitsschübe mit ihrer schizoiden Komponente ständiger Selbstbespiegelung und Bewertung der Beobachtungen, sondern auch die Therapie. So sind allein für den Sommer 1847 vierzig Bäder belegt; im Sommer 1845 wurden Eisenchlorid-(oder Eisenvitriol-)Bäder angewendet. Neu sind auch quantitative Angaben über den Tabakkonsum, der fraglos gesundheitsschädigende Ausmaße angenommen hatte. Allein zwischen dem 16. Oktober und 13. November 1850 wurden mehr als 2500 Zigarren gekauft. Selbst wenn man Bevorratung für einen längeren Zeitraum annimmt (die regelmäßigen Neukäufe setzen dann erst wieder am 7. Januar 1851 ein) und Schumanns gestiegene gesellschaftlichen Verpflichtungen in Rechnung stellt, bleibt der Konsum erschreckend. Schumann hat seine labile Gesundheit sicher auch selbst untergraben.

Präzisere Details für Pathographie und Einschätzung der Therapien, die zur Werkerkenntnis als dem eigentlichen Ziel der Musikwissenschaft nichts beitragen, werfen die Frage nach der Berechtigung der Publikation solcher Details auf, denn es gehört ja wohl auch zu den pathogenen Versuchen, dies Leben überschaubar zu halten und beherrschbar zu machen, wenn Schumann selbst über den Intimverkehr mit seiner Frau seit April 1846 peinlichst genau Buch führte und auch noch festhielt, wann er ihn „I a“ gefunden hatte. Nicht zufällig war die Feststellung, nun wisse man endlich genau, wann und wie oft Robert und Clara Schumann miteinander geschlafen haben, der beinahe einzige Punkt, an dem die Tagespresse die Veröffentlichung zur Kenntnis nahm. Wenn ein musikwissenschaftliches Erkenntnisinteresse an diesen Fakten wohl verneint werden muß, stellt sich um so stärker die Frage, ob ein Verzicht auf die Publikation dieser Details wirklich nur Prüderie und ein Verstoß gegen Objektivität und Vollständigkeitspflicht des Historikers sei. Das Fach ist wohl längst in Argumentationszwänge und damit neue Abhängigkeiten geraten von einer unter der Prätention der Objektivität auf (vorzugsweise sexuelle) Sensation ausgerichteten populären oder sich emanzipatorisch ge-

benden Literatur, man denke nur an das Schumann-Bild des unsäglichen Clara-Schumann-Theaterstücks der Elfriede Jelinek. Die schlechtem 19. Jahrhundert entstammende Vorstellung vom allem Irdischen enthobenen Künstler war ohnehin weniger Sache der Kunstwissenschaft als der sekundären Populärliteratur. Warum also soll sie den Künstler jetzt quasi öffentlich ausziehen, um (wem eigentlich?) zu beweisen, sie sei streng objektiv? Denn wirklich breite Rezeption erfahren ja nicht die Erkenntnisse zu Werk und Künstlertum, mit denen dies gerechtfertigt wird, sondern ausschließlich die Schlafzimmerfakten. Das möge nun bitte nicht als Angriff auf den Herausgeber dieser Quellensammlung mißverstanden werden: nach ihrer Publikation und den Reaktionen darauf muß aber die Frage gestellt und diskutiert werden. Und es wird nicht nur eine Antwort darauf geben.

Wie stark die große Zahl und dichte Folge der Schwangerschaften für die Schumanns tatsächlich zum Problem geworden waren, zeigen die Eintragungen vom 27. Juni 1853 „Befürchtungen Klaras“, drei Tage später: „Klaras Enttäuschung und Freude“ und am 3. Oktober erneut: „Klaras Gewißheit“ – notabene drei Tage nach dem ersten Besuch des jungen Brahms, womit nun wohl wenigstens die aus der Schumann-Familie selbst aufgebrauchten Spekulationen über Brahms' Vaterschaft bei Felix Schumann ein Ende haben werden.

Das Buch ist nicht nur hervorragend dokumentiert, sondern auch überaus sorgfältig redigiert. Bei einer diplomatischen Übertragung ist die Stringenz zwar nur schwer zu beurteilen; trotzdem seien ein paar vermutliche Versehen registriert: S. 27 fehlt wohl eine abschließende eckige Klammer. Hat Schumann auf S. 249 wirklich „Brobe“ geschrieben? Auf S. 449 handelt es sich offensichtlich um Schulgeld und nicht „Schuldgeld“ für Marie. Die Eintragung über die Miete auf S. 480 ist in dieser Form unwahrscheinlich; auf S. 692 ist in Anm. 36 „und“ statt „unter“ zu lesen. Auch bezweifle ich, daß Schumanns Affinität zum Rheinischen so weit ging, daß er „Feuerversicherung“ geschrieben hätte. Und schließlich kann die Abkürzung bei dem Zigarrenpreis S. 600 unmöglich Thaler lauten: das wäre ein astronomischer Preis, der auch mit der ausgeworfenen Gesamtsumme nicht vereinbar ist.

Nicht nur an dem Quellenmaterial, sondern

insbesondere auch an dem im Kommentarteil Zusammengetragenen wird keine Arbeit zur Schumann-Biographik vorbeisehen können.
(April 1985) Siegfried Kross

Musik-Konzepte. Sonderband. Robert Schumann. I. Hrsg. Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: Edition text + kritik (1981), 346 S.

Die im Rahmen der „Reihe über Komponisten“ gesammelten Beiträge werden von Dieter Schnebel mit dem Titel *Rückungen – Ver-rückungen* eröffnet, mit zahlreichen Hinweisen auf Wilhelm J. von Wasielewski, der irrig als „Schumann-Schüler“ gilt und fast ausschließliche Quelle bleibt. Problematisch sind Behauptungen wie op. 8 sei ein Vorläufer von Chopins op. 58 (*h-moll*), das „Mehrdimensionale“ wird erkannt, „wo erste, zweite und dritte Stimme gleichsam schizoid auseinanderlaufen“ (S. 16), innerpersönliche Prozesse stehen fragwürdig in der Nähe des Werks („hoffnungsloses Bedrücktsein“), ohne die Psychographie mit neuen Daten zu ergänzen. Anzuerkennen ist aber das Bemühen, mit eigenen Hörprotokollen die Stimmführung „herauszulesen“ (S. 50ff.), auch sind zum Epilog von op. 142, Nr. 4 feine Züge des gealterten Schumann nachgewiesen, die sich hier mit einer „imaginären dritten Strophe“ beschäftigen; eine schöne Beobachtung (S. 81).

Constantin Floros' Text *Schumanns musikalische Poetik* verrät hohes Niveau, beginnt mit einer Definition des „Poetischen“ gegenüber dem „Virtuosischen“ nach sorgfältiger Musterrung der literarischen Quellen (S. 91ff.); dankenswerterweise ist das Künstlerbild bis in Grenzgebiete religiösen Erlebens weiterverfolgt, um den „esoterischen“ Charakter zu erschließen. Schumanns „poetische Klaviermusik“ behandelt Harald Eggebrecht; L. Zanoncelli zieht lehrreiche Vergleiche zwischen Byrons und Schumanns *Manfred*, wobei solide Studien zum literarischen Modell Ausgangspunkt sind: Angeregt von dem bekannten Essay Fritz Strichs (1930) wird satzweise die „Metamorphose“ Schumanns gegenüber seiner deutschen Textfassung der Dichtung Byrons ans Licht gebracht, wobei der kurze Abschnitt zur „Beschwörung der Astarte“ (S. 139) besondere Wertschätzung verdient (manches schiefe Urteil im Beiteil, so betr. Claras

Beethovenverständnis [S. 126], die ausgebreitete Polemik gegen den längst antiquierten Beitrag Paul Graf Waldersees [S. 132] treten zurück, auch ist die abschließende ästhetische Überlegung spärlich). Hans Kohlhases Studien zu op. 44 sind – nach einleitender Kritik der älteren Hermeneutik – ein willkommener Versuch, den Gebrauch barocker *topoi* bei dem Romantiker aufzuspüren; hierbei ist die Rolle des „Quintfalls“ bis ins frühe Klavierwerk feinsinnig verfolgt.

Von den weiteren Beiträgen verdienen, sofern nicht Nachdruck älterer Texte, Klaus Peter Richters undoktrinäre Bemerkungen zum Orgelwerk (*Die stockende Zeit*), Hans Peter Simonetts Analysen zur *Dichterliebe* (ergänzend seine früheren Studien zur „Taktgruppengliederung“ bei op. 9) Erwähnung. Endlich *Der konfliktuöse Kompromiß* von Norbert Nagler, in dem manch treffliche Werkanalyse von einem Monstrum begleitet ist („... Denn die Kompromißbildung zwischen Ich und Es in der Monothematik ist das Ergebnis eines intrapsychischen Konfliktes, bei dem das überlebenssichernde Ich Zuflucht zu gegensteuernden Konstruktionsmechanismen nimmt, um die destabilisierende Einfühlung ins Unbewußte in ein jederzeit fragiles Gleichgewicht eintarieren zu können“, S. 265). In einem zweiten Beitrag hat derselbe Verfasser sich aber oft sachbezogen und mit breiter Werkkenntnis geäußert, wobei seine Hinweise zur „Verdichtungstechnik“ hervorzuheben sind (*Gedanken zur Rehabilitierung des späten Werks*). Im ganzen eine anregende Sammlung, wenn auch mit Beiträgen von unterschiedlichem Niveau.

(Juni 1985)

Wolfgang Boetticher

Julius ALF, Joseph A. KRUSE (Hrsg.): Robert Schumann. Universalgeist der Romantik. Beiträge zu seiner Persönlichkeit und seinem Werk. Bearbeitung und Redaktion Klaus WITTELER. Düsseldorf: 1981. 249 S. (Veröffentlichungen des Heinrich-Heine-Instituts.)

Die beiden Herausgeber knüpfen an die lokale Schumannpflege der Nachkriegszeit an und stellen den denkwürdigen Vortrag Wilibald Gurlitts (Düsseldorf 1950 *Robert Schumann und die Romantik in der Musik*) voran. Es handelt sich um Einzelvorträge, die u. a. von der Städtischen Musikschule angeregt wurden und, durch Quellenhinweise ergänzt, nunmehr vorliegen. Erich

Valentin beleuchtet neue Züge des Musikkritikers Schumann im Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Vereinswesen (die bekannte problematische Begegnung mit Gustav Schilling). Joseph A. Kruse würdigt *Schumann als Dichter* in einem geistvollen Essay, wobei er die „Psychologie der Adoleszenz“ in den frühen Gedichten Schumanns als Vorstufe späterer kritischer Fähigkeiten darstellt, während sich die musikalische Phantasie als „Dichtung des Unsagbaren“ entwickelt habe, wie es Heine in seinem bekannten Pariser Korrespondenzartikel vom April 1841 vorausgesehen hat: im Prozeß einer „Auflösung der ganzen materiellen Welt“, bei der die Musik als „vielleicht das letzte Wort der Kunst“ nur noch Bestand habe. Ergänzend wird man Walter Gieslers Bemerkungen zu *frühen Klavierwerken im Spiegel der literarischen Romantik* günstig aufnehmen, hier wird dem „Davidsbündler- und Kreislerkomplex“ in zwanzig Notenbeispielen nachgespürt.

Karl Gustav Fellerers Betrachtungen zu *Schumanns Chorlied* fußen auf einer gründlichen Analyse der Satztechnik der späten Chorbalden und Teilen der *Faustszenen* (beider Fassungen), wobei eine neue „Imitationsvariation“ als Prinzip einer „klanglich kontrastierenden Wiederholung“ nachgewiesen wird. *Konzertante Elemente* behandelt Gerhardt Held, der – nach einem Exkurs zum concerto-Begriff – diesem für Schumann auch in seinen Kritiken wichtigen Problem nachforscht, wobei die widersprüchliche Verwendung (Concert sans orchestre) im Spätwerk sich teils eingebnet, teil aggressiv verschärft darstellt, in merkwürdiger Korrelation zu jener trivialen Süßlichkeit, die Schumann glaubte, anfechten zu müssen – eine schätzenswerte Betrachtung. Über den Begriff des „Dramatischen“ äußert sich Klaus Witteler; Julius Alf zieht einen Querschnitt durch die langsamen Sätze im symphonischen Schaffen, wobei auch Nebenformen (Ballade, Romanze, Intermezzo) formal und in ihrer thematischen Substanz eine gründliche Einschätzung erfahren. Die durchweg wertvollen Beiträge werden mit Ernst Klusens Arbeit zum „Volkslied“, seiner „Hochstilisierung“ und „Ironisierung“ vervollständigt (Melodiesubstanzen, S. 187–201), Franzpeter Goebels' Vergleich von op. 5 mit Claras op. 3 erschließt, auch für den Interpreten, neue Aspekte. Nach Friedrich Donaths Gedanken zur „Inspiration“ erörtert Helmuth Hopf, von dem wir eine Quellenstudie

zum frühen Klavierwerk besitzen, Stilmerkmale im Spätwerk mit gewohnter Verlässlichkeit. Dieser Band, im wesentlichen von Mitarbeitern aus dem mittelhessischen Raum getragen, ist auch als vorzügliche hochschuldidaktische Problem-schau hervorzuheben.

(Juni 1985)

Wolfgang Boetticher

PETER ACKERMANN: Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ und die Dialektik der Aufklärung. Tutzing: Hans Schneider 1981. 168 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 9.)

Die Arbeit, die einen solchen Titel führt, ist nicht zufällig eine Frankfurter Dissertation und bis ins Detail der Diktion Adornos verpflichtet, ohne jedoch eine Paraphrase von dessen *Versuch über Wagner* zu sein. Ackermann entleiht von Adorno weniger das kritische Instrumentarium des *Versuchs* zur ästhetisch-politischen Demontage Wagners, sondern er interpretiert den *Ring* als weltgeschichtliche Parabel in den Kategorien der *Dialektik der Aufklärung*, ein Vorgehen, das sein Muster wohl in Horkheimer/Adornos eigener Modellanalyse der Odyssee hat. Er folgt damit einem Trend der Wagner-Rezeption, den man seit den 70er Jahren als „linken Wagnerianismus“ bezeichnen könnte, dessen wesentliches Charakteristikum zu sein scheint, daß man in Wagner weniger ein Objekt der Ideologiekritik, als einen geheimen Verbündeten sieht, seinen „verschütteten“ Intentionen mit kritischer Methode nachzuspüren. Das Verfahren, Wagner und Horkheimer/Adorno parallel zu schalten, ist nicht nur legitim, weil sich darin eine aktuelle Haltung gegenüber der „großen Kunst“ des 19. Jahrhunderts widerspiegelt, sondern auch, weil es die „Sache selbst“ trifft. *Ring* und *Dialektik*, beide in Exilsituation konzipiert und beide Zeugnisse der Verzweiflung über einen irregehenden Weltlauf, berühren einander ideengeschichtlich im Hegelianismus, von dem sie sich abstoßen: von der Annahme einer sich in der Geschichte verwirklichenden Vernunft. Wagners Spekulationen über einen Gott, der sich in seine Verträge verstrickt, und über einen Verblendungszusammenhang, den nur das Weltende selbst auflöst, zeigen verblüffende Affinität zu manchen Gedankengängen der *Dialektik*, so daß man sich von einer grundlegenden Studie einiges erwarten kann.

So legitim die Themenstellung ist, so wenig einverstanden kann sich der Rezensent mit der Ausführung erklären. Zunächst schlägt es der Arbeit insgesamt zum Nachteil aus, wie ihr Autor, offenbar von der schriftstellerischen Souveränität Adornos in solchen Fragen fasziniert, unmittelbar auf die Sache lossteuert und sich von Anfang an von der Erörterung jener unvermeidlichen Diskussionen dispensiert, die dem Wissenschaftler beim Einstieg in ein solches Thema begegnen und in einer Dissertation am Platz gewesen wären: angefangen etwa bei einer Klärung dessen, was die geistesgeschichtlichen Prämissen der Themenwahl selbst betrifft, bis zu einer Präzisierung, welche Bedeutungen der Begriff „Mythos“ im Spannungsfeld zwischen Wagner und Horkheimer/Adorno überhaupt annehmen kann. Auch wäre es für die Arbeit günstig gewesen, den aktuellen Stand der Wagner-Philologie stärker zu berücksichtigen, wo doch jedes Handlungsmoment im *Ring* erst dann auf seine „philosophische“ Dimension befragt werden kann, wenn man den Kontext der komplizierten Entstehungsgeschichte der *Ring*-Dramen mit allen dramaturgischen Konsequenzen berücksichtigt hat. Diesem „sauren Amt“ hat Ackermann eine „elegante“ Lösung vorgezogen, nämlich, über die *Ring*-Handlung ein grobes Konstrukt zu legen (etwa: „Emanzipation vom bzw. Rückfall in den Mythos“) und im übrigen im Stil der Adorno-Epigonen über die Handlungsknoten hinwegzuorakeln. Eine solche Vorgangsweise verhält sich dem Werk gegenüber nicht weniger schnöde und unverbindlich als viele der während der Wieland-Wagner-Zeit gängigen Adaptationen der Jungschen Archetypologie.

Was die Musik betrifft, so scheint den Analysen Ackermanns folgendes Konzept zugrunde zu liegen: Ausgehend von seinem Interpretationskonstrukt sucht er bestimmte Stellen in der Partitur auf und hofft, daß sich aus der Beschreibung der Kompositionsweise etwas dem Interpretationskontext Entsprechendes ablesen läßt. Er analysiert/zunächst alle Akt-Vorspiele im Rahmen einer „Dialektik des Anfangs“ (wo Instrumentalmusik sich ins Szenisch-Gestische transzendiert), dann im Kapitel „Arie“-„Lied“ die geschlossenen Partien im *Ring* als Manifestationen der Subjektivität (im Rahmen der Hegelschen Theorie der Individualität – „Held und Weltgeschichte“) und endlich die Aktschlüsse als deren Auflösung, als Rückkehr in den „My-

thos“, bzw. in die reine Instrumentalmusik, damit der Kreis sich schließt. Eine Bewertung dessen, was Dialektik der Aufklärung in Wagners Musik in substanziellerem Sinne ist, wird nicht unternommen. Die Musik ist hier beschrieben als Illustration des weltgeschichtlichen Mythos, zu dessen Bebilderung die Tetralogie als ganze bei Ackermann gemacht wird. Insgesamt aber bleibt der Eindruck einer konzeptuellen Orientierungslosigkeit bestehen: So vertauscht Ackermann z.B. um der Entwicklungslinien willen die Reihenfolge der Vorspiele willkürlich; auffällig ist die häufige Heranziehung der Analysen Alfred Lorenz'; und alles in allem bleiben die Verknüpfungen zwischen Themenstellung und Musikanalyse uneinsichtig und wenig überzeugend. Abschließend kann der Rezensent nur feststellen, daß die Ausführung der Arbeit dem „großen Thema“ nicht angemessen ist.

(Mai 1985) Gerhard J. Winkler

GIUSEPPE VERDI: Briefe. Hrsg. von Werner OTTO und in neuen Übersetzungen von Egon WISZNIEWSKY. Kassel: Bärenreiter-Verlag (1983). (Lizenzausgabe des Henschelverlags Berlin/DDR). 373 S.

Ob eine „Briefauswahl, heute“ mit Verdi-Briefen zu dem Zweck nötig ist, „die Rudimente von oberflächlichen Vorurteilen abzubauen“ (Vorwort; S. 13f.), sei dahingestellt. Der Herausgeber der vorliegenden jedenfalls hat selber welche: das neue, daß Verdi „zum Inbegriff des Rinascimento“ geworden sei – letzteres war längst vorbei, als das Risorgimento begann –, und das alte und eigentlich abgetane, daß Verdis Verhältnis dazu, seine „Einstellung zu den gesellschaftlichen Zeiterscheinungen“ überhaupt, „immer eindeutig progressiv“ (S. 10) gewesen sei – sie war es mitnichten. Solche wie andere Vorurteile kann die vorliegende Ausgabe weder bestätigen noch widerlegen. Selbst wenn einige Dokumente „hier erstmalig in einer deutschen Verdi-Briefsammlung veröffentlicht“ (Klappentext) und damit bequemer zugänglich sind, bleibt sie hinter jedem möglichen Niveau einer Briefausgabe zurück und ist ziemlich überflüssig.

Otto verläßt sich auf die simple Chronologie als einzige zusammenhangbildende Instanz. So hängt ein nicht unerheblicher Teil der Briefe kontextfrei und teilweise kaum verständlich in

der Luft, so daß gerade ein wohl anzunehmender populärwissenschaftlicher Anspruch nicht erfüllt wird. Da sind ältere deutschsprachige Ausgaben, wie die von Bütthe/Lück-Bochat (1963) mit sehr sparsamem Kommentar, aber geschickter Anordnung, weit überlegen; von der vorbildlichen Hans Buschs (1979) zu schweigen. Der Anhang mit Werkverzeichnis und Personenregister sowie einem Brief- und Literaturnachweis, der als Quellennachweis nicht zu verwenden ist, hilft diesem grundlegenden Mangel nicht ab. Dies um so weniger, weil er von Ungereimtheiten und Fehlern strotzt. Goffredo Memeli (recte: Mame-li; so auch im Register) oder Nicole (recte: Nicola) Sole (S. 344) sind als Druckfehler noch verständlich. Was aber, als von Verdi stammend, Otto mit „La patria, Inno nazionale für Ferdinando II. König von Neapel und beider Sizilien nach Worten von Michele Cucciniello (1848)“ meint, bleibt unklar; und die *Messa da requiem* geht nicht „nach Versen von Angelo Fava und Prosatexten von Claudio Borri“ (S. 344) sondern nach den üblichen lateinischen liturgischen Worten. Andrea heißt Della Corte und nicht bloß Corte, und die „Verdi studi e memorie a cura del sindaco nazionale Roma“ wurden nicht vom nationalen römischen Bürgermeister herausgegeben, sondern vom „Sindacato Nazionale Fascista Musicisti“, und auch nicht, da im Jahr 1941, im Jahr „X“ der faschistischen Herrschaft, und schließlich mit einem sinnentsprechenden Komma nach „Verdi“ (S. 348).

Den wohl größten Schnitzer leistet sich Otto damit, daß er einen Brief von Giuseppina Verdi als einen von Giuseppe abdruckt – das ist wirklich neu und „erstmalig“, wie versprochen. Hier ist die Differenz des mit oder ohne die letzte Silbe *-na* leider mehr als ein Druckfehler, und sie hätte – schon wegen des gänzlich anderen Tonfalls der Peppina – zumindest dem Übersetzer oder dem Lektorat auffallen müssen. Es handelt sich um ihren Brief an Clarina Maffei (Genua, 5. 3. 1874; in Abbiati, Bd. III, S. 670). Wie die Schlamperei des Herausgebers, so wird daran die Qualität der Übersetzung ersichtlich. Giuseppina Verdi: (. . .) „È vero: arrivati ad un certa età, si vive molto di memorie. Tutti ne abbiamo di liete, di dolorose e di care, ma ahimè! non tutti sono abbastanza fortunati per conservare inalterati gli affetti (. . .)“. Wiszniewsky/Otto: „Es stimmt: Ist man bei einem gewissen Alter angelangt, erlebt man manche Traurigkeit. Alles, was wir an

Freuden, Schmerzen, Liebschaften haben, ist leider nicht mehr stark genug, um Neigungen (. . .) zu bewahren (. . .)“. Daß Otto Auslassungen nicht kennzeichnet (Abbiati, der seinerseits eine Auslassung zu Beginn nachweist, fängt einen Absatz früher an), versteht sich bereits von selbst. Unverständlich jedoch, daß die Übersetzung noch nicht einmal grammatikalisch richtig konstruiert und das Wort „Traurigkeit“ frei erfundet. Dabei liegen Auszüge des Briefes in der Verdi-Dokumentation Weavers vor, die, immerhin im selben Verlag Henschel, 1980 erschien (S. 230). Und noch verwunderlicher, daß Wiszniewsky, der dort als Übersetzer der italienischen Dokumente angegeben ist, sein Italienisch binnen dreier Jahre derart verlernt haben sollte. Jedenfalls heißt es in Weaver zutreffend: „Es ist schon wahr: wenn man in ein bestimmtes Alter kommt, dann lebt man viel in Erinnerungen. Wir alle haben deren angenehme, schmerzliche und liebe, doch o weh! nicht alle sind vom Glück genug begünstigt, um sich die Zuneigung (. . .) unverändert zu erhalten“ (. . .).

(August 1985) Hanns-Werner Heister

ALBERT JAKOBİK: *Arnold Schönberg. Die verräumlichte Zeit. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1983. 131 S. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 6.)*

Bereits in seinem letzten Buch (*C. Debussy oder die lautlose Revolution in der Musik*, Würzburg 1977) hat der Verfasser der vorliegenden Schrift gelegentlich feine Bemerkungen über Schönberg gemacht, insbesondere über das *Quartett* op. 10, das „romantische Dynamik mit der Schwerelosigkeit atonaler Figuration verbindet“ (S. 42). So überrascht es nicht weiter, den Erforscher der Grundlagen der neuen Tonalität als Analytiker der Atonalität Schönbergs zu treffen. Zwei Probleme sind es, die Jakobik vor allem beschäftigen und die er auf unkonventionelle Weise angeht. Erstens die Frage nach der (bis heute nicht abgeblaßten) Neuheit der Schönbergschen Tonsprache, zweitens die innere Einheit des Schönbergschen Œuvres. Ausgangspunkt ist dem Verfasser, der sich stets auch als Pädagoge fühlt, das Hörerlebnis. Schon „der jüngere Schönberg (muß) . . . eine andere Tonraum-Vorstellung zusammen mit einer anderen Vorstellung von kontinuierlich ablaufender Zeit-

Momente gehabt haben“ (S. 16). Dem unendlichen Tonraum der Tonalität steht der engbegrenzte statische und totale Tonraum gegenüber, „der die im alten Tonraum entferntest liegenden Orte gleichzeitig umfaßt“ (S. 17). „Zeit als gegliederte Abfolge unterscheidbarer Momente wird . . . aufgehoben“, im Sextett op. 4 „für einen kurzen Augenblick“ (S. 47), später mehr und mehr, in der Zwölftonmusik grundsätzlich: Die Raumzeit überlagert die Entwicklungszeit. Der Untertitel gibt also bereits einen Hinweis auf die wichtigste Erkenntnis. Daraus ergibt sich, wie von selbst, die Forderung nach einem neuen Hören, nach einem Doppelhören, in welchem sogar ein besonderer ästhetischer Reiz erkannt wird (S. 101). „Dieses zunächst so störende, so abschreckende Doppelhören“ soll schließlich sogar in einem „Dritten“ aufgehen, in einer allgemeinen „Hör-Erweiterung“, die als Parallele zum „erweiterten Sehen, das die bildende Kunst anstrebt“, gesehen wird (S. 97). Die Notwendigkeit eines solchen Hörens wird in einläßlichen Analysen, besonders des *Quartetts* op. 10, der *Klavierstücke* op. 19, des *Menuetts* aus der *Suite* op. 25, nachgewiesen. (Weiterhin finden sich Betrachtungen einzelner Partien aus der *Erwartung*, dem *Pierrot* und den *Variationen* op. 31.)

Es ist sicher, daß die vorliegende Schrift wichtig ist für das Verständnis sowohl der Werke Schönbergs als auch seiner Vorstellungen vom musikalischen Raum, die auch den nächsten Mitarbeitern (Webern, Berg, Adorno) verschlossen geblieben sind (S. 91).

Anhangsweise bietet Jakobik kritische Bemerkungen zu Adorno und Boulez, die, wie alles, die Ferne des Autors vom journalistischen Betrieb erweisen.

(Juni 1985)

Rudolf Stephan

WALTER B. BAILEY: *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*. Ann Arbor: UMI Research Press (1984). 188 S., *Notenbeisp.* (*Studies in Musicology*. No. 74.)

Wer sich von der Arbeit eine auch nur im Ansatz differenzierte ästhetische Untersuchung der Bedeutung erwartet, die der Programmmusik als historischem Konzept im Œuvre und Denken Schönbergs zukommt, wird enttäuscht werden. Bailey versteht im Grundsatz unter „programmatic elements“ unterschiedslos sämtliche außer-

musikalischen Züge, die im Entstehungsprozeß eine Rolle gespielt haben mögen (wie beim *Klavierkonzert* op. 42 oder im *Streichtrio* op. 45) oder die ein Moment der ästhetischen Existenz eines Werks ausmachen (wie bei *Verklärte Nacht* op. 4 oder bei *Pelleas und Melisande* op. 5). Dennoch zieht er – ohne dies zu erläutern – Grenzen, die unplausibel bleiben: Einerseits geht er ausführlich auf den an Mahler anknüpfenden Plan einer großen Ideen-Symphonie mit Vokalmustern von 1914/15 ein, andererseits scheidet er die *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34 als Filmmusik aus. Da die Wahl des Gegenstandes kaum Maßstäben folgt, die ästhetisch begründbar sind, tritt auch die Entwicklung, die Schönbergs Denken und seine öffentliche Haltung zur Frage der Programmmusik genommen haben, nur unzureichend ins Blickfeld (den Anfang dieser Entwicklung mit der Ausrichtung der – breit dokumentierten – Wiener Presse um 1900 gleichzusetzen, ist als Ausgangspunkt doch sehr eng).

Offenkundig aber ist all dies auch gar nicht intendiert. Bailey will einen Bericht geben, will das, was über die herangezogenen Werke bekannt ist, referieren, durch Dokumente stützen und gelegentlich durch eigene Nachforschungen – unabhängig davon, ob sie zur Sache gehören oder nicht – ergänzen (letzteres trifft vor allem für die an sich wertvollen Informationen über die Entstehungsgeschichte des *Klavierkonzerts* zu). Dieser Bericht wird bereichert durch die breite Wiedergabe von Quellenmaterial aus dem Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles; die Faksimilia füllen etwa ein Fünftel der Seiten, und auf sie dürfte wohl zurückzuführen sein, daß die Arbeit als amerikanische Dissertation in Buchform erschienen ist.

Für jeden Wissenschaftler bedeutet es ein Mißgeschick, wenn seine Arbeit kurz nach Erscheinen durch das Bekanntwerden einer wichtigen – und nun wirklich einschlägigen – Quelle im Wert gemindert wird. Freilich findet sich das verschwiegene Programm zum *Streichquartett* op. 7, um das es sich hier handelt, bei den das Werk betreffenden Skizzen, die Bailey durchgesehen und in denen er (S. 130) keine „programmatic annotations“ entdeckt hat (auch eine Detailskizze verweist durch eine Beischrift auf das Programm). Bedenklicher indes – nimmt man die Arbeit als dokumentierenden Bericht – ist der Umgang mit Texten. Abgesehen davon, daß man

sich eine kritischere Auswertung der herangezogenen Sekundärliteratur wünschen könnte – zur Dokumentation gehört Exaktheit. Mit ihr hätte sich die Unzahl von Fehlern vermeiden lassen, nicht nur in deutschen Texten (um nur wenige Beispiele zu nennen: S. 6 „Die lustigen Weiben von Windsor“, S. 16 „symphnische“, S. 27 „Vortrag über Kompositionen mit 12 Tönen“, S. 173 „Geburstag“, „Formenprobleme“ statt „Formprobleme“, S. 184 „Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft“), sondern auch in englischen (S. 20 „exmaple“, S. 23 „lauched“ statt „launched“, S. 28 „hamronic“, S. 61 „identified“), bei Namen (S. 82 „Pappenhim“, S. 173 „Kassell: Barenreiter“, S. 177 „Modenaer“, S. 179 „Johann Gottfried van Herder“) und Zahlen (S. 20: op. 41 stammt von 1942, nicht von 1947; S. 28: Der Erstdruck von op. 7 erschien 1907, nicht 1905). Und schließlich sind selbst die Übertragungen von Texten, die auch im Faksimile wiedergegeben sind, fehlerhaft: z. B. S. 26 (vgl. S. 25) „Landschaft Stimmung“ statt „Landschafts Stimmung“, „mit tiefen Glocken Akkord“ statt „mit tiefem Glocken Akkord“, in der englischen Übersetzung „chords“ statt „chord“; S. 36 (vgl. S. 36 und 37) „1912“ statt „1932“, nach „Von“ fehlt „all“, „Fließaufgaben“ statt „Fleißaufgaben“ (im übrigen stammen etliche Eintragungen dieser Tabelle, so z. B. die Überschrift, nicht von Schönbergs, sondern von J. Rufers Hand). Angesichts dieses Ergebnisses wird der Leser auch den Übertragungen, die er nicht unmittelbar überprüfen kann, nur wenig Vertrauen entgegenbringen.
(Februar 1985) Christian Martin Schmidt

MARTIN VOGEL. *Schönberg und die Folgen. Die Irrwege der Neuen Musik. Teil I: Schönberg.* Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1984. 552 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 35.)

Der Titel „... und die Folgen“ – fast so oft parodiert wie „Glanz und Elend...“ – kündigt seit Karl Kraus eine Polemik an, die ihren Gegenstand als ebenso bedeutend wie in seiner Wirkung verhängnisvoll schildert. Martin Vogel möchte zwar „auch diejenigen erreichen und überzeugen“, die sich „zur Neuen Musik bekannten“ (S. 9) – das Praeteritum ist seltsam, als

wäre ein solches Bekenntnis eine veraltete Mode, die niemand mehr trägt –, aber in den aggressiven Ton, den er zu vermeiden sucht, verfällt er dennoch immer wieder.

Immerhin ist Vogel ein Autor, der argumentiert, und zwar klar argumentiert. Gleichgültig, ob man seine Überzeugungen teilt oder nicht: Man kann nicht leugnen, daß er unmißverständlich sagt, worin sie bestehen und wie er zu ihnen kommt. Ein Rezensent mit entgegengesetzten Überzeugungen müßte also gleichfalls argumentieren: Kapitel für Kapitel und Satz für Satz – mehr als 500 Seiten lang. Und wer keine angemessene Rezension schreiben kann – auf einer einzigen Druckseite oder ein wenig mehr –, sollte vielleicht gar keine schreiben. Aber das wäre dem Autor wohl auch nicht recht.

Die einleitenden Kapitel („Die Zwölftontechnik“, „Die Vorgeschichte“) sind im wesentlichen referierend. Wenn Vogel dann ein Kapitel mit „Hauer, der geistige Urheber“ überschreibt, so nimmt er, da das Zitat von Hauers Stempel nur halb ironisch ist, Partei im „Wiener Prioritätsstreit“. Auf der Ebene der simplen Regeln, daß in einer Reihe sämtliche zwölf Töne vorkommen müssen und keiner wiederholt werden darf, ist Hauers Priorität unbestritten. Andererseits ist von dem Unterschied zwischen thematischem und nicht-thematischem Denken, der für die Differenz zwischen Schönberg und Hauer ausschlaggebend ist, nicht die Rede. Vogel erzählt lieber vergilbten Klatsch.

Unter dem Titel „Erweiterte Tonalität“ exponiert er seine – aus dem Buch *Die Lehre von den Tonbeziehungen* (1975) bekannte – Theorie des Tonsystems, dessen Pointe die Integration des pythagoreischen Systems in das „Tonnetz“ der reinen Stimmung ist.

Die Auseinandersetzung mit Schönbergs Harmonielehre („Der tonale Schönberg“) konzentriert sich auf die Theorie der vagierenden Akkorde. Wesentlicher wäre – auch im Zusammenhang von Vogels Argumentation – jedoch eine Diskussion von Schönbergs These, daß die Tonalität ein bloßes „Darstellungsmittel“ und nicht die Substanz der Musik sei. Mehr als sechzig Seiten lang („Schönberg wird atonal“) analysiert Vogel dann das *Klavierstück* opus 11, Nr. 1 – mit dem Resultat, daß erstens die Motivstruktur ohne vorausgegangene Analyse nicht hörbar sei, zweitens die Versuche Leichtentritts und von der Nuells, das Werk für die Tonalität zu „retten“,

mißlingen mußten, und drittens Maegaards Akkordtheorie an Ambiguität kranke.

In der Überschrift „Schönberg verleugnet sein ‚Gesetz‘“ ist mit „Gesetz“ nicht etwa die Zwölftonregel, sondern die Partialtonreihe als Fundament der Musiktheorie gemeint. Und daß ich in einem Aufsatz *Emanzipation der Dissonanz* ausschließlich kompositionstechnische und nicht harmonietheoretische Probleme erörtert habe, wird mir als eine den eigentlichen Sachverhalt verzerrende „Kulturpolitik“ (S. 278) – das heißt wohl: als Ablenkungsmanöver – zum Vorwurf gemacht. Vogel ist so fixiert auf Theorie, daß eine Interpretation der Sache, deren Theorie sie ist, als Abschweifung vom wesentlichen erscheint.

Die Auslegung der „Klangfarbenmelodie“ als „Melos in Reiner Stimmung“ (S. 275) ist frappierend, aber nicht plausibel, denn sie interpretiert den umstrittenen Terminus als Wahrnehmungs- statt als Kompositionsprinzip, was zumindest explizit gerechtfertigt werden müßte.

Die Argumente, mit denen Verfechter der reinen Stimmung die Dodekaphonie als in sich widerspruchsvoll angreifen („Das Zwölftongesetz“), sind zu bekannt, als daß sie umständlich referiert werden müßten. Und auch das Kapitel über „Faßlichkeit“, in dem Vogel nicht fragt, was der Ausdruck bei Schönberg überhaupt bedeutet, sondern lediglich in bekannter Manier von der Unhörbarkeit der Reihenstruktur spricht, ist unergiebig. Gewiß: „Die Wiederholung ist die einzig vernünftige Redefigur.“ Aber der Satz stammt von einem Politiker, nicht von einem Wissenschaftler.

Die Definitionen des Reihenprinzips werden einer Kritik unterzogen, wobei allerdings, wie üblich, die amerikanische Musiktheorie, von der die entscheidenden Beiträge stammen, unberücksichtigt bleibt („Evolution – Revolution – Restauration“). Meinem Bestimmungsversuch wirft Vogel „die Einführung eines neuen Begriffs“ vor (S. 399). Wieso es wissenschaftlich illegitim ist, neue Begriffe zu prägen, verrät er nicht. Die historistische Position versucht er mit dem Argument zu untergraben, daß Schönberg „Naturklangtheoretiker“ gewesen sei, daß man ihn also, wenn man sich zum Historismus – zum Verständnis eines Phänomens unter dessen eigenen Voraussetzungen – bekenne, gerade nicht historistisch interpretieren dürfe. Daß ein Historist gezwungen sei, das Selbstverständnis eines

Autors als letzte Instanz der Interpretation gelten zu lassen, ist jedoch ein fundamentaler methodologischer Irrtum.

Wenn Vogel dem „Kult der Konsequenz“ mißtraut (S. 457), ist er zweifellos im Recht. Aber warum dann der Vorwurf eines Mangels an Konsequenz in Schönbergs Verhältnis zur Programmusik?

Letzten Endes ist Vogels Buch eben doch eine Polemik und nichts anderes, was sich am deutlichsten daran zeigt, daß Vogel jede Schwäche der Person benutzt, um die Sache zu denunzieren.

(Juni 1985)

Carl Dahlhaus

JOSEF DAHLBERG: Studien zur geistlichen Chormusik Heinrich Lemachers (1891–1966) unter besonderer Berücksichtigung ihrer liturgischen Funktion. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1983. 424 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 131.)

Dahlberg beginnt seine Kölner Dissertation mit einer Darstellung von Leben und Persönlichkeit des durch die katholische liturgische Bewegung geprägten Komponisten und Hochschullehrers Lemacher, in dessen kompositorischem Œuvre die geistliche Chormusik den größten Raum einnimmt. Mit großem Engagement hat Dahlberg recherchiert und im Anhang ein Werkverzeichnis veröffentlicht, das auch die an entlegenen Stellen veröffentlichten und zum Teil ungedruckten Schriften Lemachers verzeichnet (der Nachlaß Lemachers befindet sich in der Bibliotheca Caeciliana, Regensburg). Da Lemachers geistliches Chorwerk sich deutlich in Ordinarien, Proprien, *Requiem*, lateinische und deutsche Motetten gliedert, ergab sich die Frage nach der liturgischen Bestimmung und Funktion beinahe von selbst. Dahlberg sieht sie einerseits durch die kirchenamtlichen Bestimmungen geregelt und andererseits durch die Besetzungsmöglichkeiten gestützt. Die kirchenamtlichen Bestimmungen ergaben eine Gliederung in Werke bis 1945, die noch dem Geist des Tridentinums verpflichtet sind, von 1945 bis zum zweiten Vaticanum (mit Zulassung des durch die liturgische Bewegung inspirierten deutschen Hochamts) und schließlich in Kompositionen nach dem zweiten Vaticanum.

In den 22 Ordinarien vor 1945 werden ältere Stilmerkmale wie die der Parodiemesse im weite-

sten Sinne (wobei die Vorlagen oft nur wenige Töne und einzelne Sätze betreffen), Übernahmen zwischen *Agnus Dei* und *Kyrie* innerhalb einer Messe sowie Ton- und Motivsymbolik erkennbar. Auch das *Requiem* dieser Zeit über die eigene Komposition der Requiemsequenz gehört in diesen Umkreis. Die lateinischen Motetten entnehmen in den frühesten Kompositionen nur die Texte den Ritualien, ohne liturgisch gebunden zu sein. Der Einlagecharakter wird jedoch bald verdrängt durch die Tendenz zur Tagesmottette und ihrer liturgischen Integration. Neben archaisierender Einstimmigkeit werden Terz- und Quartklänge als besondere Stilmittel im Rahmen der Kontrapunktik deutlich. Das Vorbild Bruckners geht über gregorianisch inspirierte Melodik, Polyphonie als Ausdrucksmittel sowie Terzverwandtschaft im modulatorischen Bereich hinaus und erreicht mit den lateinischen Motetten eine Bruckner-Nachfolge im Sinne der Überwindung des cäcilianischen Purismus. Unter der Bezeichnung „deutsche Motetten“ faßt Dahlberg großzügig alles zusammen, was geistlich und deutschsprachig ist, vom Kantionalsatz über kirchenliedabhängige und -unabhängige Stücke bis zu instrumentalbegleiteten Sätzen. Diese sind dann liturgisch ungebunden, finden am ehesten noch bei Prozessionen, Andachten oder in Schulen Verwendung.

Die Phase zwischen 1945 und dem zweiten Vaticanum ist dadurch gekennzeichnet, daß das deutsche Hochamt offiziell zugelassen ist. Der vielerorts notwendige Neubeginn nach 1945 und der Bedarf an Chorliteratur auch für kleine und kleinste Chöre gibt Lemacher hier einen neuen Ansatzpunkt. Neben lateinischen Ordinarien werden nun deutsche Liedermessen wichtig; die lateinischen Motetten verlieren an Bedeutung gegenüber deutschen Kirchenlied- und Volksliedmotetten. Die traditionelle und konservative Idee von Ordinarium und Proprium ist beibehalten und mit neueren Mitteln durchsetzt, kompositorisch haben die Gedanken des Tridentinum ihre übergeordnete Gültigkeit für den Komponisten Lemacher nicht verloren.

Erst die letzte Phase, gekennzeichnet durch die tätige Mitwirkung der Gemeinde, hat in den Kantaten mit Volksgesang gänzlich andere Stilmittel hervorgebracht. Der Wechsel von Chor und Gemeinde als einfachste Form des Zusammenwirkens gewinnt an Raum. Dahlberg hat seine Untersuchungen durch übersichtliche Ta-

bellen zu Beginn eines jeden Kapitels sowie auch durch tabellarisch aufgeschlüsselte Analysen anschaulich gestaltet, wenn auch die Formbestimmungen mit Buchstaben meist über eine erste Verständigung nicht hinauskommen. Zusammen mit dem Werkverzeichnis und der subtilen Literaturliste hat Dahlberg hiermit einen Beitrag geleistet, der dem Komponisten Heinrich Lemacher weitgehend gerecht wird.

(April 1985) Gerhard Schuhmacher

FRIEDRICH SPANGEMACHER: Luigi Nono: Die elektronische Musik. Historischer Kontext – Entwicklung – Kompositionstechnik. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1983. 307 S. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. Band XXIX.)

Die künstlerischen Produktions- und Reproduktionsbedingungen im Zeitalter der elektronischen Musik: unter diesem Motto könnte man das Hauptanliegen von Friedrich Spangemachers Buch *Luigi Nono: Die elektronische Musik* verkürzt zusammenfassen. Daß der Autor dabei seine Fragestellung an Luigi Nono problematisiert, ist kein Zufall. Nonos Hinwendung zur elektronischen Musik war dergestalt konsequenter als die sämtlicher Komponistenkollegen: Er ließ sich auf die damit verbundenen Änderungen der künstlerischen Rahmenbedingungen wie kein zweiter ein. Dazu zählen, wie Spangemacher darlegt, u. a. die veränderte Musikrezeption (S. 140), insbesondere die neugewonnenen Möglichkeiten von Darbietungen außerhalb des traditionellen Aufführungszusammenhangs, sprich Konzertsaal (S. 141), die Einbeziehung ursprünglich nichtmusikalischer Materialien (S. 289). Auf Tonband gespeicherte Musik erhöht zudem deren Mobilität (S. 290). In diesem Sinne ist für Spangemacher das Werk Nonos zu Recht „eine Herausforderung an die Musikwissenschaft“ (S. 9), die selten willens und in der Lage war, über die Frage nach Material und Struktur hinaus jene nach dem Weltverständnis zu stellen, vor dessen Hintergrund das Werk Nonos entstand. Erfreulich ist, daß der Autor sich dieser Herausforderung stellt und auf wie auch immer motivierte Tabus des Faches dabei keine Rücksicht nimmt.

Da Nono stets eine „große Verantwortung des Künstlers gegenüber der Geschichte“ postuliert, ist es folgerichtig, daß Spangemacher seine Ar-

beit als eine „historische“ versteht (S. 29). Werden im ersten Kapitel „Voraussetzungen“, die kulturellen Wurzeln und geistigen Ahnherren und deren Gedankengut (so die italienische Resistenza, Antonio Gramsci, dann Nonos Rolle im Darmstadt der 50er Jahre) sehr erhellend dargestellt, folgt im zweiten Kapitel ein differenzierter Abriss über Nonos serielle Phase, sein Verhältnis zur Serialität. Diese Phase dauert für Spangemacher bis 1960. Breiten, vielleicht etwas zu breiten Raum widmet der Verfasser im dritten Kapitel der Phase des Umbruchs bei Nono, wie er es nennt, vom seriellen hin zum Komponieren mit elektronischen Mitteln. Wichtig hingegen erscheint in Kapitel IV, was Spangemacher unter „Aktualisierung“ versteht, nämlich das Komponieren aus aktuellen Anlässen, aus aktueller Betroffenheit, das Transformieren auf eine allgemeingültige überzeitliche Ebene (*Intolleranza*, *La fabbrica illuminata*) sowie die Gramsci-Rezeption Nonos, die beiden, Gramsci und Nono, gemeinsame Ablehnung der Šdanowschen Thesen des sozialistischen Realismus. Daß dieses Kapitel dem Kern der Arbeit (Kap. V und VI), der Auseinandersetzung mit Nonos elektronischer Musik vorangestellt wird, macht die Zeitgleichheit des Sujetwandels – bisher lag der Themenschwerpunkt der Werke Nonos in der Auseinandersetzung mit der Gedankenwelt der Resistenza – mit der Hinwendung zur Elektronik deutlich. Anschaulich wird dargelegt, wie tiefgreifend die Veränderungen in Kompositionspraxis und Ästhetik – mehr ins Experimentelle gehend – trotz einer alle Genres des Komponierens übergreifenden Kontinuität bei Nono waren. Tonbänder treten an die Stelle geschriebener Noten. Die Einbeziehung von akademisch verbotenen Geräuschen aus unserer Lebenswelt (S. 182) ist ästhetisch neu. Falsch jedoch ist die Einschätzung Spangemachers, daß Nono die „traditionelle Konzertsituation nicht angetastet“ und darüber hinaus es mit der Avantgarde nicht so recht ernst gemeint habe (S. 232).

Methodisch klar und übersichtlich in der Aufbereitung der Fragestellungen sind die Literaturberichte, ebenso die Beschreibungen der Denkansätze Nonos, die eine eingehendere Lektüre Nonoscher Texte fast entbehrlich machen, ebenso übersichtlich wie knapp gefaßt die Wiedergabe der Debatte über den Begriff der „politisch-engagierten“ Musik, für Spangemacher ist der *eo ipso* unscharfe Begriff an jedem Werk neu

zu klären. Daß in diesem Buch ein umfassender Überblick der Musikgeschichte nach 1950, aufgezeigt am Beispiel Nonos, der der Musik einbeschriebenen Kategorien musikalischen Denkens gegeben wird, macht das Buch auch für einen größeren Kreis als den der speziell an elektronischer Musik und Luigi Nono Interessierten lesenswert. Es darf daher im Grunde in keiner Bibliothek fehlen. Aber da fangen auch die Probleme an: das Buch ist mehr ein Geschichtsbuch. Beispielsweise wird die wichtige Frage nach der Analysierbarkeit elektronischer Musik, das Problem fehlender „analytischer Zugriffsmöglichkeiten“ (Spangemacher) auf den Elementarbereich in beschreibender Weise umfassend problematisiert (S. 171–73) aber auf drei Seiten fehlt der Raum zu einer notwendigen theoretischen Vertiefung. Interessant wäre zudem eine Erörterung des Verhältnisses elektronischer Musik zur sogenannten „offenen Form“ (nur angeschnitten; S. 107), zur tendenziell damit verbundenen Auflösung des Kunstwerkcharakters. Geleistet werden müßte eine Aktualisierung dessen, was man mit Wolfgang Martin Stroh „Soziologie der elektronischen Musik“ nennen könnte. Spangemachers Analysen sind Ausdruck dieses Dilemmas, bei elektronischer Musik nicht den kompositionstechnischen Bereich angehen zu können, müssen folglich auf ein – jedoch sehr plastisches – chronologisches Beschreiben entlang der Oberfläche beschränkt bleiben. Dennoch muß kritisch angemerkt werden, daß Spangemacher sein Postulat, über semantische Beziehungen zwischen Text und Musik Sinn und Gehalt („Weltverständnis“; für Spangemacher wohl insgesamt zu spekulativ) aufzuzeigen – wenn schon nicht am einzelnen Werk möglich, so doch über werkübergreifende Analogien –, nicht einlöst. Doch diese Kritik ist fast beckmesserisch, bedenkt man die sprachliche und gedankliche Klarheit des Buches und Übersichtlichkeit in seiner Gliederung, die dessen Lektüre kurzweilig machen. Das Buch ist engagiert geschrieben, engagiert für die Sache, für den Komponisten Nono, doch vorteilhaft macht sich bemerkbar, daß Spangemacher nicht selbst künstlerisch engagiert ist, sondern über ausreichende analytische Distanz und damit Überzeugungsfähigkeit verfügt.

(April 1985)

Ernst Helmuth Flammer

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

Im Unterschied zu den meisten Glasspielern, die in der Regel auf kleinen, wasserabgestimmten Gläsern spielen, entwickelte Bruno Hoffmann die nach ihm benannte Glasharfe, ein Glasreibespiel, das sich aus einzelnen geblasenen, senkrecht stehenden und exakt aufeinander abgestimmten Gläsern zusammensetzt. Die im Tonumfang von drei Oktaven vorhandenen Glasglocken werden auf den Einzelton genau geblasen und, wenn nötig, noch eingeschliffen. Dies ergibt den Vorteil, daß im Glas kein Wasser mitschwingt und der Klang dafür nicht „näselnd“, sondern viel reiner erklingt, als es bei den in Europa seit Gaffurius' *Theorica musicae* (1492) bekannten geschlagenen oder geriebenen Glasspielen (verillons; musical glasses) der Fall ist. Hoffmann streicht seine Gläser mit wasserbenetzten Fingern, er zieht demnach das vorfranklinische Glasspiel der Glasharmonika (glass harmonica) vor. Die aufrecht- und feststehenden Glasglocken ordnete er – vom Bau der menschlichen Hand ausgehend – zu je einem Grundakkord im Dreiecksverband an. Die 50 in vier verschiedenen Größen geblasenen Glasglocken stecken mit einem kurzen Stiel derart in einem fichtenen Resonanzboden, daß eine einheitliche Glasrandhöhe ein bequemes Spiel gewährleistet (S. 35).

Das mit zahlreichen Illustrationen versehene Bändchen führt mit einem knappen geschichtlichen Abriss (S. 12–33) in die frühen Glasinstrumente ein, berichtet über die Musical Glasses auf den Britischen Inseln, über Benjamin Franklins Glasharmonika, über den Siegeslauf des neuen Instruments im 18. Jahrhundert, über Virtuosen, Kompositionen und über die widersprüchliche Rezeption des Klanges im Spannungsfeld von stürmischer Begeisterung und erbitterter Ablehnung wegen der angeblich „nervenschädigenden Wirkung auf Hörer und Spieler“. Der Grundtenor des Buchinhaltes ist jedoch eine Art Autobiographie des Glasharfen-Virtuosen Hoffmann, der von seiner Liebe für das Instrument erzählt (S. 39–180), und in einer Art Tagebuchform (von 1932 bis 1982) über seine Erfahrungen und Kompositionen, über Konzerte und über seine Tourneen in alle Kontinente plaudert und damit auch im geschichtlichen Sinne den Weg aufzeigt, wie Wiederentdeckung, Beliebtheit und Vervoll-

kommen eines Musikinstruments, Rezeption und Anregungen zu Neukompositionen nahezu ausschließlich durch eine individuelle Musikerpersönlichkeit motiviert sein können.

In einer Nachlese (S. 181–185) macht Hoffmann sich um seine Nachfolge Gedanken und gibt praktische Hinweise für den Bau und das Spiel seiner Glasharfe. Neben einer ausführlichen Zusammenstellung von Originalwerken für Glasharmonika und Glasharfe sowie einer Diskographie seiner fünfzehn Schallplatteneinspielungen vermißt man allerdings eine Bibliographie. Dazu muß der interessierte Leser weiterhin auf Hoffmanns *MGG*-Artikel zurückgreifen und die neueren Nachschlagewerke konsultieren.

(Mai 1985)

Max Peter Baumann

CARL DAHLHAUS: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984. VI, 181 S. (Geschichte der Musiktheorie. Band 10.)*

Die Gliederung der seit über einem Jahrzehnt geplanten Geschichte der Musiktheorie wird im Katalog des Verlages noch als eine „vorläufige“ bezeichnet, „die einzelnen Bände erscheinen nicht in numerischer Reihenfolge“ und sind auch „einzeln beziehbar“ (S. 393). Es ist daher naheliegend, den vorliegenden Band möglichst für sich zu betrachten. Da der Ort des Erscheinens als Adressaten nicht nur Fachkollegen nahelegt, sondern in besonderer Weise auch Vertreter von Nachbardisziplinen und gebildete Laien, ja der Text selbst mehrmals auf die Musiker in ihrem Verhältnis zur Theorie Bezug nimmt, erscheint es gerechtfertigt, auch diese in die Beurteilung einzubeziehen. Dahlhaus ist weit über die Fachgrenzen hinaus bekannt; es ist daher anzunehmen, daß man verhältnismäßig oft nach diesem Buch greifen wird. Dabei ist – um es vorwegzunehmen – damit zu rechnen, daß sich das oftmals gestörte Verhältnis zwischen „Theorie und Praxis“ und sonstige Vorurteile eher noch verstärken werden. Diese Befürchtung gründet nicht so sehr auf einzelnen Seitenhieben (z. B. S. 54), sondern in uneingelösten Erwartungen einerseits und Überforderung der Leser andererseits. Der Titel des Bandes verspricht „Grundzüge einer Systematik der Geschichte der Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert“. Es werden aber nicht

vielleicht die Begründungen für die chronologischen Grenzziehungen (zwischen Rameau 1722 und Schönberg 1911) oder Reflexionen über spezifische Probleme dieser Zeitspanne geboten, die zweifellos den größten Interessentenkreis ansprechen wird. Abgehandelt werden (wenn auch mit einem gewissen Zentrum der Exemplifikation innerhalb der klassisch-romantischen Epoche) Themenbereiche, die eher im ersten Band der Gesamtreihe zu vermuten wären: I. Der Gegenstand der Musiktheorie (S. 1), II. Systematik der musiktheoretischen Disziplinen (S. 14), III. Instanzen musiktheoretischen Denkens (S. 34), IV. Ästhetik und Musiktheorie (S. 64), V. Musiktheorie als Wissenschaft, Kunstlehre und Propädeutik (S. 102), VI. Explizite und implizite Theorie (S. 131), VII. Geschichtlichkeit in Theorie und Praxis (S. 147), VIII. Historiographische Reflexionen (S. 160).

Im Vorwort wird die Gliederung dieses Abschnittes in einen einbändigen systematischen und einen zweibändigen historischen Teil mit „der Einsicht begründet, daß die Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts in einem ungewöhnlichen Grade mit Problemen belastet war, die in scheinbaren Selbstverständlichkeiten verborgen lagen, also nicht Gegenstand einer sich kontinuierlich entwickelnden Reflexion wurden und nicht in Büchern und Abhandlungen greifbaren Ausdruck fanden, sondern erst von der rückblickenden Historiographie des 20. Jahrhunderts rekonstruiert werden müssen“ (S. VII). Vor einer solchen Aufgabe steht der Historiker jedoch allzu oft, deshalb wäre zumindest diese Ungewöhnlichkeit näher zu beschreiben, wenn schon nicht zu begründen gewesen. Diese ist aber selbst durch den Fachmann kaum zu entnehmen. So interessant viele Details und so überlegenswert manche Gedanken (gerade im fallweisen Widerspruch), so anregend und neu in ihrer Zusammenstellung sie sein mögen und so sehr auch Wesentliches über die Musik anderer Epochen gesagt wird: Manche Fragen (z. B. ob jede Sache ihre Geschichte haben könne, anachronistischer Gebrauch von Termini zulässig sei) oder Ausgangspunkte (z. B. die Orientierung jeglichen Theoriebegriffs an der Naturwissenschaft) sind für ihn längst kaum mehr rhetorischer Natur und dem Laien nach wie vor zu akademisch. Einiges hat man auch bei Dahlhaus schon früher einmal gelesen; Wiederholungen innerhalb des Buches lassen sogar den Verdacht aufkommen,

einzelne Abschnitte seien überhaupt unabhängig von diesem Zusammenhang verfaßt, allzu rasch hingeworfen oder nur künstlich verselbständigt worden. Die Sprache, deren sich Dahlhaus bedient, ist bekanntlich nicht einfach und nicht ohne Preziosität. Was aber schwerer wiegt (weil es, wenn auch aus verschiedenen Gründen, den Wissenschaftler ebenso vergrämt wie den Laien), ist die Tatsache, daß sie unter dem Deckmantel, nur „Prämissen offenzulegen“ (S. VIII), oft allzu komplex und apodiktisch ist und dem Buch sowohl Beispiele als auch jeglicher wissenschaftlicher Apparat fehlen. (Nicht einmal ein Literaturverzeichnis findet sich; was bringen da schon Register? Es genügt eben nicht, sich über „Musikwissenschaft [mit] Fußnoten“ lustig zu machen – S. 129 – oder vielleicht auf Handbücher ohne solche zu verweisen; beides ist überheblich und unnötig.) Der Leser hat wohl gefälligst vorher seinen Max Weber und Thomas Kuhn, Wackenroder und Hegel zu lesen, die Titel der Bücher sowie Erscheinungsdaten im Kopf zu haben; wenn er aber nicht weiß, wer Ernst Kurth und Hermann von Helmholtz waren, v. a. aber Dahlhaus und die jüngste Literatur (incl. Kontroversen!) nicht kennt, ist er dann für den Autor nicht mehr interessant?

Ein Einstieg in den Problemkreis erscheint aufgrund dieses Buches also nicht möglich. Es präsentiert sich überhaupt nicht als zwingender Bestandteil dieser Reihe, sondern erschiene (gerade weil es einerseits theoretische Voraussetzungen reflektiert und andererseits Ergebnisse des historischen Teils vorwegnimmt, ohne diesen vermutlich substantiell zu beschneiden) als unabhängige Essay-Sammlung (natürlich in entsprechender Form) genauso plausibel. Die Verantwortlichen waren nicht gut beraten, diesen Band zum jetzigen Zeitpunkt so erscheinen zu lassen; er weckt nicht das Interesse für die anderen, sondern könnte geradezu abschreckend wirken. Dies hat das Unternehmen nicht verdient und Dahlhaus hätte sich dafür zu gut sein müssen. Ein Buch ist allemal für Leser und nicht für den Autor geschrieben.

(August 1985)

Rudolf Flotzinger

WALTER WIORA: *Das musikalische Kunstwerk. Tutzing: Hans Schneider (1983). 167 S.*

Ein Buch über das musikalische Kunstwerk fordert, soll es glücken, nicht nur Liebe zu seinem Gegenstand, nicht nur Kenntnisse und Weitblick, sondern zugleich Distanz: vor allem die Fähigkeit, das Wesen des Kunstwerks im Vergleich mit Musik zu erkennen und zu beschreiben, die kein Kunstwerk ist und sein will. Wer könnte sich leichter in ein solch spannungsvolles Verhältnis dazu setzen als Walter Wiora, ein Forscher, dem die Geschichte der Kunst ebenso vertraut ist wie die Tradition der Volksmusik. Wiora kehrt zwar sein vielseitiges Vorwissen nicht hervor, es bekundet sich aber auf jeder Seite des Buches in der Ruhe und Weitsicht, in der das Thema erörtert wird.

Wiora läßt sich nicht auf alle Kriterien ein, die die Werktheorie heute unter dem Titel des musikalischen Kunstwerks diskutiert. Er beschränkt sein Buch auf die Beantwortung zweier Fragen, der Frage nach der Existenzform und der nach dem „Gehalt“ des Kunstwerks.

Da sich Wiora ausdrücklich nicht nur an die Fachgenossen, sondern auch, wenn nicht vor allem, an musikliebende und -interessierte Laien wendet, muß er manches zur Sprache bringen, was die fachinterne Diskussion der letzten zwanzig Jahre bereits bewußt gemacht hat. Doch eröffnet das Buch auch demjenigen, der sich im Thema heimisch glaubt, unerwartete Perspektiven: so der letzte Abschnitt des ersten Teils, in dem Wiora „das weitere Dasein“ des Werks als eines inneren Besitzes oder einer verbalen Interpretation behandelt, vor allem aber der zweite Teil, in dem der Autor den Gehalt des musikalischen Kunstwerks erörtert. Wiora stellt den Begriff Gehalt über die durch Prinzipienstreite belasteten Begriffe Form und Inhalt. Er versucht, deren Antinomie zu überwinden, dadurch unter anderem, daß er auch den Formen Gehalt zuspricht. Auf's Ganze gesehen, unterscheidet Wiora drei Arten des Gehalts: den immanenten Gehalt, der in der Form, in der Klangsubstanz und im musikalischen Charakter besteht, den transparenten, in dem aufscheint, was hinter dem Werk steht: der Charakter eines Komponisten oder einer Nation, und endlich den anhaftenden Gehalt: die Vorstellungen, die sich beispielsweise mit den Über- und Nachschriften von Musikstücken verbinden mögen, aber in der musikalischen Substanz wenig oder keinen Halt haben.

Wiora legt die Darstellung systematisch an. Er organisiert, was ihm mitteilenswert erscheint, im Blick auf die umrissenen Fragenkreise. Das erlaubt es ihm, gleichsam von ruhigen Standpunkten aus, die schier unübersehbare Vielzahl von Werkcharakteren in den Blick zu nehmen und die mannigfaltigen Möglichkeiten ihres Daseins und ihres Gehaltes anzusprechen. Die Strenge, mit der Wiora die Darstellung an die exponierten Fragen bindet, ist indessen alles andere als das Indiz einer doktrinären Enge. Wiora kümmert sich wenig um Theorie, er geht den vorliegenden Werktheorien, auch den historischen, grundsätzlich aus dem Wege und fügt ihnen auch keine eigene besserwisserisch hinzu. Selbst Eduard Hanslick, dessen Buch über das Musikalisch-Schöne eine einseitige, aber grundlegende Theorie des musikalischen Kunstwerks ist, hat keinen nennenswerten Einfluß auf Wioras Gedankengang. (Nur Robert Schumann genießt Autorität, er wird häufiger zitiert als jeder andere Autor.) So ist Wiora imstande, die gestellten Fragen offen und vielseitig zu beantworten. Seine Antworten fallen denn auch, im Gegensatz zur Strenge der Fragen und zugleich infolge davon, recht bunt aus. Wiora erteilt sie in Form eines locker gefügten, kleingliedrigen Textes, der auch Gedankenäsuren nicht scheut.

Wioras Methode bedingt einen souveränen Umgang mit der Geschichte. Er diskutiert abseits der Chronologie und weit entfernt bisweilen vom musikgeschichtlichen Kontext. Daß so historische Einzelheiten, die bei näherer Betrachtung hervortreten würden, epochenspezifische Eigenheiten wie die Wandlung des musikalischen Bewußtseins im 18./19. Jahrhundert, verblassen, ist wohl unvermeidlich und vielleicht das Kennzeichen eines Buches, in dem sich die Wissenschaft der Weisheit nähert.

(Mai 1985)

Wilhelm Seidel

Elisabeth HASELAUER (Hrsg.) Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum. Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlaus Nachf. 1981. 162 S. (Böhlaus wissenschaftliche Bibliothek.)

Das vorliegende Buch (als Paperback veröffentlicht) ist das Ergebnis einer im Oktober 1980 in Wien abgehaltenen Arbeitstagung unter dem Titel *Zur Geschichte des Wort-Ton-Verhältnisses*

im europäischen Raum und ist der erste Band einer Reihe, die fortlaufend die Ergebnisse der Gemeinschaft veröffentlichen soll. Neben Vorwort der Herausgeberin, einer Einleitung (Robert Schollum) und soziologischen Anmerkungen (Elisabeth Haselauer) gliedert sich die erfreulich knapp gehaltene Schrift in sieben Kapitel, die einen Schnelldurchgang durch die Geschichte des Wort-Ton-Verhältnisses von Heinrich Schütz bis zur Vokalmusik nach 1945 erlauben. Die Anmerkungen zu jedem Beitrag sind gegliedert am Schluß zu finden.

Diese Veröffentlichung stellt nach den Worten der Herausgeberin den Anspruch, „sowohl der musikwissenschaftlichen Forschung als auch der sängerischen Praxis“ einen Dienst zu erweisen; Schollum bekräftigt in seiner Einleitung, daß die Praxis lapidare und leicht erreichbare Handreichungen benötigt, die, wie er ausführt, ja wohl auch nicht vorhanden sind. Ein erfreulicher Auftakt, der allerdings dadurch gleich wieder getrübt wird, daß in vielen Fällen die Unsitte der manieristischen Wissenschaftssprache fröhliche Urständ' feiert und einem Interessenten, der nicht unbedingt die entsprechenden Vorkenntnisse und die Kenntnis dieser Sprache mitbringt, schon wieder Steine in den Weg gelegt sind. Hat man sich mühevoll durch die (notwendigen?) soziologischen Anmerkungen (Haselauer) durchgekämpft, wird es spannend mit Wesselys Beitrag über Heinrich Schütz. Sehr detailliert (Graphiken und Incipits wären wünschenswert) öffnet sich die Welt der frühen, hochbarocken Wort-Ton-Beziehung, und man verfolgt engagiert den roten Faden, der nur dadurch etwas zum Knäuel gerät, daß die Sprache die Kunst der Musik zu beschreiben sucht.

Ähnlich komplex und durch Beispiele übersichtlicher sind Hartmut Krones' Erörterungen über die Meister der Wiener Klassik, die sehr klar Ergebnisse aufzeigen und damit erfreulicherweise vieles von dem gerade rücken, was in der landläufigen und etwas oberflächlichen Forschung über die Liedkunst der Klassik bisher erzählt wurde. Schuberts Kunst, die zu häufig in allen Details immer wieder im Mittelpunkt des Interesses steht, wird löblicherweise fast ignoriert; Herwig Knaus geht daher mit Detailkenntnis und schlichter Diktion den Bereich zwischen Schumann und Brahms an, wobei er den soziologischen Hintergrund etwas zu sehr im Hintergrund beläßt. Das Wechselspiel von Analyse und

informativ-historischem Text bringt Farbe in den Artikel.

Zwei Beiträge sind ganz besonders hervorzuheben – nicht nur wegen ihrer sprachlichen Klarheit und dem verständlichen Duktus, sondern weil sie sich auch direkt und ohne Getändel an der Materie, knapp und konstruktiv, orientieren: Jiří Vysloužil (*Zum Wort-Ton-Verhältnis bei Dvořák und Janáček*) und Theo Hirsbrunner (*Zum Liedschaffen von Gabriel Fauré und Claude Debussy*). Hier sprechen zwei Experten, die Erfahrung mit der Praxis haben und das auch einfließen lassen. Vysloužils Beitrag widmet der Praxis ein Drittel Raum und geht dabei auch intensiv auf das Operschaffen ein.

Robert Schollum mindert den Wert seines Beitrags *Wolf-Webern-von Einem-Anmerkungen zu Deklamation, musikalischer Gestik, Szenik* durch eine sinnlos überhäufte, verwirrende und unnötige Einleitung von über viereinhalb Seiten, ehe er fesselnd auf den Kern der Sache dringt. Der faszinierende Aspekt „Das Lied als szenisches Element“ wird schlüssig und konsequent herausgearbeitet, „Lied als nicht gespielte Szene“ bringt für die Praxis eine Reihe von Denkanstößen und manche Verdeutlichung, ohne die eine Interpretation sicherlich nicht möglich ist. Wilfried Gruhn zu guter Letzt wird in den Kreis der Experten mit dem Hang zu Kürze und präziser Formulierung eingeschlossen, wenn er voller Emphase die „Entwicklung der Vokalmusik seit 1945“ kommentiert und schildert.

Der Anspruch, für die Praxis Material geschaffen zu haben, wird nur in wenigen Beiträgen erfüllt; andere wiederum weisen an Hand des Materials auf Schwierigkeiten und Problematik hin, belassen es aber dabei. Das Buch bietet trotz allem einen hoffnungsvollen, knappen Überblick, der insgesamt kenntnisreich geschrieben ist.

(Mai 1985)

Andreas von Imhoff

GEORGE LIST: Music and Poetry in a Colombian Village. A Tri-Cultural Heritage. Bloomington: Indiana University Press 1983. 601 S.

Das kolumbische Dorf, dem George List eine mit vielen Notenbeispielen angereicherte, monumentale Studie gewidmet hat, liegt im Corregimiento de Mahates (Departement Bolívar) und heißt Evitar. Part 1 des Bandes stellt auf über

hundert Seiten mit minuziöser Genauigkeit den Context der Kultur dar (das Dorf, die musikalischen Einrichtungen und Anlässe sowie die Sänger und Instrumentalisten). Part 2 nimmt zum Problem der Transkription und der musikalischen Analyse Stellung; die wiederum rund hundert Seiten sind geradezu als Lehrbuch der Transkription und Analyse zu bezeichnen, obgleich sie freilich unmittelbar auf das Repertoire dieses Dorfes bezogen sind. Part 3 ist mit „Musik und Poesie“ überschrieben und befaßt sich mit den musikalischen Gattungen: Wiegenlieder, Kinderlieder, *Velorio de angelito* (Lied-Spiele bei der Totenwache für ein Kind), *cantos de trabajo* (Arbeitslieder), *decimas* (Unterhaltungslieder), *cantos de las fiestas* (die Festgesänge *Gavilán*, *Danza de Negro*, *Bullerengue* und *Fandango*) sowie Tanzgesänge (*Cumbia*, *Gaita*, *Porro*, *Puya*). Part 4 beschließt den Band mit einer Zusammenfassung hinsichtlich Stil und Inhalt der Gesänge.

Die im einzelnen genau dokumentierten Sachverhalte sind als solche interessant, würden die Breite und Intensität der Darstellung indes kaum verdienen, wenn die Dorfkultur nicht ein hochinteressantes *mixtum compositum* eines dreifachen Erbes wäre, wenn hinter der konkreten Beschreibung des Instrumentariums, der Gesänge oder der musikalischen Gattungen nicht immer Akkulturationsfragen zu bedenken wären. Dominant ist fraglos das spanisch-europäische Erbe (Sprache und Form der Gesänge sind fast durchwegs spanisch). Das schwarz-afrikanische und das indianische Erbe, das sich im Gesellschaftlichen und auch im Kunsthandwerk stark geltend macht, sind im musikalischen Synkretismus sekundär. Das Negroide ist im Instrumentarium und im Instrumentenspiel, im Rhythmischen und im Polymetrischen, erhalten geblieben, aber auch etwa in den Ruf-Antwort-Patterns der Gesänge, die verbreitet off-beat-Phrasierungen aufweisen. Das Indianische lebt partiell im Instrumentarium weiter.

George List stellt im Schlußkapitel (S. 566 bis 572) eine Reihe von Fragen, warum der vorliegende Synkretismus gerade so beschaffen ist: warum beispielsweise die Wiegenlieder und die Kinderlieder keinen afrikanischen Einschlag besitzen und als rein europäisch zu betrachten sind. Die Antworten des Verfassers sind knapp gehalten und bewegen sich größtenteils im Bereich von Vermutungen. Hier hätte man sich eine etwas

breitere Auseinandersetzung gewünscht, denn das allgemeine Interesse an der beispielhaften Arbeit gipfelt nun einmal in der Frage nach dem in diesem kolumbischen Dorfe zu beobachtenden Akkulturationsprozeß.

(Juli 1985)

Hans Oesch

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

Die Handbücher (*p'u*) für die siebensaitige chinesische Zither *ch'in* sind dem Ethnomusikologen in europäischen Sprachen partiell zugänglich, vor allem dank der längst „klassisch“ gewordenen Studie *The Lore of the Chinese Lute* von R. H. Gulik und dank auch der Dissertation *The Chinese Long Zither ch'in* (1977) von Fredric Lieberman, der seiner akademischen Schrift das *Mei-an ch'in-p'u* als zentralen Text zugrunde gelegt hatte. Eben diesen Traktat hat Lieberman nun als erstes chinesisches *ch'in-p'u* vollständig in englischer Sprache ediert und sorgfältig kommentiert. Man ist dankbar für diese integrale Präsentation eines Zither-Handbuchs, wenn es sich auch nicht um eines der berühmten alten Werke handelt, sondern um ein neuzeitliches (aber in China hoch geschätztes und weit verbreitetes). Wang Pin-lu mit dem Höflichkeits-Namen Yen-ch'ing (1867–1921) lehrte am Mei-an-Campus der National Nanking Advanced Normal School; er kompilierte ältere *ch'in*-Handbücher und gab seinen Unterrichtstexten sein eigenes Gepräge. Nach seinem Tode gaben zwei seiner prominenten Schüler, Hsü Li-sun und Shao Taisu, das Handbuch chinesisches heraus (1931), wobei sie dem Werk – in Erinnerung an die Wirkungsstätte Wangs – den Titel *Mei-an ch'in-p'u* verliehen.

Man begreift die Beliebtheit dieses Lehrwerks in China, denn es eignet sich vortrefflich, das *ch'in*-Spiel zu erlernen. Nach traditioneller Art wird erst das Instrument vorgestellt (Kapitel 2: *ch'in organology*), wobei die Erklärung der symbolischen und poetischen Namen für die verschiedenen Teile des Instruments von allgemeinem Interesse ist. Proportionen sind nicht allein beim Bau des Instruments ausschlaggebend, sondern bestimmen sogar die Maße des Tisches, auf dem die Zither beim Spielen ruht. Bedeutsam

sind die Essays über Stimmung, Skalen und Modi (Kapitel 3), mit Tabellen und Diagrammen veranschaulicht. Hier helfen Kommentare Liebermans dem unkundigeren Leser weiter. Kapitel 5 ist den ch'in-Tabulaturen und der Fingertechnik gewidmet. Die einzelnen Anschlags- und Artikulationsarten der Saiten (31 für die linke, 45 für die rechte Hand und weitere Nuancierungen mit je dazugehörigem Schriftzeichen) werden genau erklärt.

Mehr als die Hälfte des Bandes beanspruchen textierte (Kapitel 5) und untextierte Kompositionen (Kapitel 6), die in europäischer Notenschrift mitgeteilt und erläutert werden. Eine Bibliographie und ein Glossar mit Seitenverweisen beschließen den Band, der eine echte Bereicherung für die musikalische Sinologie darstellt.

(Juli 1985)

Hans Oesch

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

Die Beschäftigung mit arabischer Musik ist leichter geworden, nachdem der (mit etlichen Lücken versehene) RISM-Band mit der Auflistung der Quellen durch A. Shiloah und nun der Beitrag von Wilhelm J. Krüger-Wust zu einer ersten umfassenden Bibliographie der arabischen Musik in europäischen Sprachen mit insgesamt 2110 Titeln erschienen ist. Krüger-Wust hat gewiß eine große Arbeit geleistet. Das Undankbare an einer solchen Aufgabe ist, daß sie kaum je fehlerfrei und schon gar nicht lückenlos zu bewältigen ist.

Bei der Kontrolle einer derartigen Publikation geht ein Rezensent normalerweise von seiner eigenen Kartei aus. Und da stößt man im vorliegenden Falle allerdings bald auf unverzeihliche Lücken. Ein so wichtiger Beitrag wie Benedikt Reinert, *Das Problem des pythagoräischen Kommas in der arabischen Musiktheorie*, in *Asiatische Studien* 33/2 (1979), S. 199–217, fehlt (die *Asiatischen Studien* sind auch gar nicht ins Abkürzungsverzeichnis der Reihen aufgenommen worden). Reinerts Aufsatz erscheint auch in den Nachträgen, Seite 109–112, nicht, die eigentlich in den Hauptteil hätten eingearbeitet werden müssen, während die Schallplatten besser als

Appendix denn unter Sch . . . (Ziffer 1677 a bis n) hätten verzeichnet werden sollen. In vielen Fällen sind Neudrucke nicht erwähnt, zum Beispiel die Ausgabe Amsterdam 1966 von Moritz Steinschneiders *Al-Fārābī. Des arabischen Philosophen Leben und Schriften*, St. Petersburg 1869. Man kann sich auch fragen, was die Auflistung von Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blasien 1784; 3 Bände, in diesem Zusammenhang wert sein soll, wenn nicht auf die einschlägigen Traktate verwiesen wird. Wenn Habib Hassan Toumas Aufsatz über Ziriyāb im *Basler* (nicht: Baseler) *Jahrbuch für historische Musikpraxis* 1 (1977), S. 77–94 (warum in diesem Falle die Angabe Seite 77 ff.?) genannt ist, kann man schlecht verstehen, warum die andern einschlägigen Beiträge dieses Bandes zur „andalusischen Praxis“ Nordafrikas fehlen. Daß die vorgelegte Bibliographie in der Tat nur sehr vorläufig ist, zeigt auch der Umstand, daß viele wichtige Arbeiten offenbar darum nicht enthalten sind, weil die Titel dieser Publikationen die Beschäftigung mit Arabisch-Persischem nicht signalisieren. Beispiel: Joseph Kuckertz, *Form und Melodiebildung der karnatischen Musik Südindiens*, Wiesbaden (Harrassowitz) 1970, fehlt, obgleich hier sogar der Titelzusatz „im Umkreis der vorderorientalischen und der nordindischen Kunstmusik“ hätte darauf hinweisen können, daß sich gute 50 Seiten (zusätzliche Transkriptionen im zweiten Band) mit Tunesien, Ägypten und Persien (und den Gemeinsamkeiten ihrer Kunstmusiken) befassen.

Die Anführung vieler, zum Teil zu Recht aus dem Bewußtsein der arabischen Musikforschung verschwundene Publikationen wiegt die Mängel dieser Bibliographie nicht auf. Was soll man davon halten, daß von Shiloah nicht nur der RISM-Band ungenannt bleibt, sondern auch ein so hervorragender, „offizieller“ Beitrag wie *Die islamische Musik*, Kapitel VI (S. 161–180) des ebenso prachtvoll ausgestatteten wie inhaltlich bedeutsamen Großformats *Welt des Islam* (Hrsg. Bernhard Lewis), Braunschweig (Westermann) 1976. Das sind zu schwerwiegende Lücken, welche leider die Bedeutung der Bibliographie empfindlich schmälern.

(Juli 1985)

Hans Oesch

JEAN-MICHEL GUILCHER: *La Tradition de Danse en Béarn et Pays Basque Français. Publié avec la concours du Ministère de la Culture, Mission du Patrimoine ethnologique et du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme (1984). 727 S., Notenbeisp., Abb.*

Die vorliegende überaus gründliche Arbeit über Tanzpraktiken in den beiden wichtigsten ethnischen Rückzugsgebieten Frankreichs, dem Béarn und dem Baskenland, verdient aus mehreren Gründen Beachtung. Nicht nur ist sie eine zusammenfassende Komplettierung der seit dem 19. Jahrhundert bis jetzt sehr regen Forschungen in diesem Gebiet, auf Vollständigkeit angelegt gibt das Buch vor allem einen nunmehr komplexen Einblick in einen scheinbar ungebrochen reichen Bestand an Tänzen vieler kultureller Schichten, die dem Musikhistoriker, vor allem aber der noch in den Anfängen begriffenen Tanzforschung bemerkenswerte neue Details erschließt.

Der Autor, der als maître de recherches honoraire im Centre National de la Recherche Scientifique in Paris bereits einige Arbeiten zu rezenten Tanztraditionen in Frankreich vorgelegt hat, versucht in dieser Publikation das Ergebnis seiner fünfzehnjährigen Forschungsarbeit (1962–1976), unter Einbeziehung aller erreichbarer Quellen und früher erschienener Aufzeichnungen flächendeckend in drei Kapiteln abzuhandeln. Methodisch gelingt ihm dabei die Gliederung des offensichtlich bis heute funktional nebeneinander erhalten gebliebenen Materials in 1. älteste Tanzformen der Reigen (Dances en Chaîne, Branles, Faranla usw.), 2. die „Sauts Basques“, die schon in früheren Deskriptionen als in ihrer tänzerischen Perfektion über die Grenzen der Folklore hinausweisende Praktiken gewürdigt wurden und 3. die religiösen und Kirchentänze, Maskeraden und Prozessionen mit präziser Schilderung aller das Environ mitbestimmenden Aspekte von der Tanzausbildung der Heranwachsenden bis zur Kleidung und Tanzbegleitung. Jedes der Kapitel gliedert er in einen terminologischen, topographischen, deskriptiven und musikalischen Teil mit Quellenbeschreibungen sowie der Auflistung und Auswertung von Konkordanzen, aus denen sich weite Ausdehnungsfelder ergeben.

Das Schwergewicht der Arbeit liegt weniger auf der für den Nachvollzug bestimmten Tanzbeschreibung mit pflegerischen Absichten, wie sie

mehrheitlich für die museale Volkstanz-Bewegung erscheinen, als auf dem philologischen Quellenvergleich, an welchem verglichen mit rezenten Traditionen neuerlich die Geschichtlichkeit so „höfisch“ anmutender Tänze wie den „Sauts Basques“ oder den „Points de Principe Souletins“ untersucht wird. Deren hochstilisierte und an den fünf klassischen Ballettpositionen orientierte Tanzabläufe, die immer noch Schrittbezeichnungen wie „Assemblée“, „pas tombé“, „pas jeté“ oder „Pirouettes“ tragen, sind dem Autor Indiz, sie in das „milieu aristocratique et bourgeois français à la jonction des XVII^e et XVIII^e siècles“ (S. 298) zu versetzen.

An diesen Schlußfolgerungen entzündet sich freilich erneut das grundsätzliche methodische Problem der Trennung von Kunst- und Volkstanz, zwei Ebenen, die ideologisch überfrachtet werden, da eine umfassende Begriffsbestimmung, wie sie für das Volkslied längst vorliegt, derzeit immer noch fehlt. Das von Guilcher vorgestellte Material scheint vielmehr erneut zu beweisen, daß es nebeneinander sowohl die einfache „Recréation“ im Reigentanz mit kleinem Schrittrepertoire, als auch hochvirtuose tänzerische Leistungen gegeben hat, in die man seit frühester Kindheit hineinwuchs. Dieser Schulungsprozeß wird von Guilcher ausführlich dargestellt. Seine Informationen jedoch über musikalische Begleitung fallen, trotz zahlreicher Notenbeispiele, vergleichsweise unzureichend aus. So übermittelt er zwar die bereits im Verlaufe des 19. Jahrhunderts gesammelten Melodien, enthält sich jedoch gänzlich des Versuches, die bekannt kunstvollen Trommelrhythmen aufzuzeichnen, die konstitutiv wichtig waren im Verlauf des Tanzens.

Da es bislang an hinreichendem Quellenmaterial zum Problem des Kirchentanzes fehlt, der bis auf wenige Rückzugsgebiete im Verlaufe des 18. Jahrhunderts aus dem christlichen Kult verschwand, bekommt die ausführliche Beschreibung von Fronleihnamsprozessionen mit tänzerischer Meßzelebration, von der sogenannten „garde nationale“, jungen Männern, getragen, die Guilcher 1972 in Saint-Martin-d'Arberoue, im südwestlichen Teil des Baskenlandes beobachtete, besonderes Gewicht. Da die Publikation mit einigen choreographischen Aufzeichnungen und fotografischem Material angereichert ist, das allerdings informativer hätte ausgewählt werden können, läßt sich diese Gesamtdarstellung einer

Tanzlandschaft für viele offene Fragen in der Tanzgeschichte heranziehen.

(Juli 1985)

Gabriele Busch-Salmen

Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Band 7 Oster-Oratorium. Kassel u. a.: Bärenreiter 1977. Dazu: Kritischer Bericht von Paul BRAINARD. Kassel u. a.: Bärenreiter 1981. 95 S.

Ein Kritischer Bericht soll alle Einzelheiten eines Quellenkomplexes sichtbar machen und die Entstehung eines Werkes in allen Stufen nachvollziehbar, so kann man in Richtlinien lesen – und nur noch da. In der Praxis mag das eine Quellenfrage sein, z. B. wo Quellen mehrdeutig oder verloren sind und dies die Erörterung von Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten platzfressend erfordert, und schließlich eine Kostenfrage – da kommt es dann am Ende auf eine bündige Lösung an, mag sie richtig sein oder nur richtig klingen. Um Voraussetzungen fairerweise klarzulegen. Der Unterzeichnete hatte seinerzeit einen doppelt so langen Revisionsbericht zum selben Komplex vorgelegt, der verworfen wurde – nach eigenartigen Ritualen hat Kollege Brainard einen neuen erarbeitet, ohne dessen Ergebnisse zur Kenntnis nehmen zu können – unter welchen Auflagen, weiß ich nicht, aber kann es mir an Hand schriftlicher Unterlagen vorstellen. Was dabei herauskam, gleicht manchemteilens einem quellenkritischen Husarenritt, und das sei nicht nur negativ verstanden. Er hat z. B. den gordischen Knoten, Partituren mit A und Stimmen mit B bezeichnen zu müssen, einfach durchgehauen, denn die Stimmen sind in diesem Fall älter – er bezeichnet sie also mit A und die Partitur mit B, und das enthebt ihn vieler müßiger Erörterungen und Beweise.

Woanders mag ihm aber jemand die Hand geführt haben, und da sind die Fäden einfach nicht mehr richtig zusammengeraten, nämlich bei der Beurteilung der Frühfassungsverhältnisse. Da wird im Stimmensatz St 155 der Preußischen Staatsbibliothek das Nichtvorhandensein des Taktes 70 des ersten Satzes, „Sinfonia“ in der 1. Violine zu einem „unkorrigierten Schreibfehler“ erklärt und ein Quellenkomplex bei Hermann Nägeli (Zentralbibliothek Zürich Ms. Car. XV 244 A 10) davon vermutlich abhängig gewertet, weil hier ebenfalls Ausfälle dieses Taktes eintreten (und daß sie auch in der dritten Frühfassungs-

quelle, P 35 der BB, auftreten, wird übergangen). Wo diese Rechnung dann nicht aufgeht (und sie kann bei gewissenhafter Erwägung aller Quellenaussagen nicht mehr aufgehen), wird dann die entsprechende Quelle Nägelis a. a. O., S. 51 der „groben Unzuverlässigkeit“ bezichtigt und festgestellt: „Mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit aber darf angenommen werden, daß Nägli keine andere Quelle als der Stimmensatz E vorgelegen hat.“ Richtig ist dagegen, daß nach allen vorliegenden Erkenntnissen über den Besitzgang der Handschriften und der Entstehung der Bach-Sammlung des Vaters Hans Georg Nägeli weder er noch sein Sohn Hermann Nägeli diese Stimmen jemals in der Hand gehabt haben. Brainard zitiert auf S. 44 meine Untersuchungen im *Bach-Jahrbuch* 1970, S. 66–104, ohne sie offenbar zur Kenntnis zu nehmen – die Legende vom unzuverlässigen Hermann Nägeli wird weitergesponnen, paradoxerweise gerade auf Grund seiner zahlreichen Korrektur- und Interpolationsversuche, mit denen er unklare und widersprüchliche Befunde seiner Vorlagen beizukommen versucht. „In seiner Erstabschrift . . . hat Nægeli offensichtlich zuerst den Part der Violine 1, dann die übrigen nichtpausierenden Instrumente ausgeschrieben, ohne das Fehlen eines Takts im Violinsystem bemerkt zu haben. Hierauf macht der dann einen bemerkenswerten ‚Emendierungs‘-Versuch: Zwischen den Takten 69 und 72 ist in allen nichtpausierenden Stimmen jeweils 1 Takt getilgt (!) bzw. fortgelassen worden.“ – Der Denkfehler, der hinter dieser höhnischen Interpretation steckt, besteht darin, daß Nægeli unterstellt wird, er müsse das, was wir (aus den vielen uns nun vorliegenden Quellen) wissen, ebenfalls gewußt haben. Die Wahrheit ist, daß er es nicht wußte, daß er mit Quellen von widersprüchlicher Aussage zunächst probierte, bis er die Lösung fand, und daß gerade das, was er zunächst gutgläubig aus seinen Vorlagen abschrieb und in keinen rechten Zusammenhang zu bringen wußte, für uns ein Dokument über die Aussagen dieser leider verlorenen Vorlagestimmen darstellt. Nægelis Seriosität wird durch seine Emendierungsversuche nicht in Frage gestellt, sondern bekräftigt.

Dergleichen darzustellen, würde Platz kosten – die Problematik dieser Frühfassungen habe ich im Jg. 30, 1977, S. 309–328 dieser Zeitschrift, darzulegen versucht (*Zur Vorgeschichte von Jo-*

hann Sebastian Bachs *Osteroratorium*). Brainard konnte sie in seinem 1975 abgeschlossenen Revisionsbericht nicht mehr berücksichtigt haben – wohl aber das herausgebende Institut dieses 1981 veröffentlichten Berichtes. Der ganze Bereich der Frühfassungsquellen bleibt darin Gegenstand einer tapferen Fehlinterpretation. Ähnliches gilt S. 46 für die Bewertung der Bachschen Originalstimmen mittlerer Lesart als abhängig von den Stimmen älterer Lesart wegen gleicher Zeilenaufteilung und Versionen. Richtig ist sicher, daß die Annahme von Wilhelm Rust, der in der „alten“ Bach-Gesamtausgabe das *Osteroratorium* edierte und annahm, diese Stimmen seien von der Originalpartitur abhängig, nicht stichhaltig ist. In äußerlichen Einzelheiten z. B. der Balken- und Bogensetzung stehen sie tatsächlich den ältesten Schwesterstimmen viel näher, andererseits aber doch wieder nicht so nahe, als daß nicht eine dritte Möglichkeit: Abkunft von einer gemeinsamen, von Bach redigierten und veränderten Vorlage, wahrscheinlicher wäre. Der Gedanke daran liegt von der Logik der Entstehung dieses Parodiewerks und von der Aussage der Quellen her so nahe, daß es fast unverständlich ist, warum Brainard daran vorbeigeht. Eine Folge von Strichmarken in allen ältesten Stimmen, die sich zudem noch häufig auf im Zuge der mittleren Redaktionen getilgte Lesarten beziehen, und die dann in allen gültigen Partien säuberlich wieder ausradiert wurden, damit die Stimmen weiter als Aufführungsmaterial dienen konnten, deutet er nicht als Bachsche Revisionsmarken, sondern als Sparturmarken einer frühen Partitur (S. 45) – wahrscheinlich, weil dieser Fall im 19. Jahrhundert oft eintrat. (Auch hierzu müßte ich auf umfangreichere Darlegungen im *Archiv für Musikwissenschaft* XXXVI, 1979, S. 214–231 verweisen, die Brainard sicher nicht mehr berücksichtigen konnte – aber das herausgebende Institut hat sie gekannt und, soweit erinnerlich, zunächst als richtig anerkannt, und eine Widerlegung ist nie erfolgt.) Diese Partitur hat es nach aller Wahrscheinlichkeit nie gegeben, sondern Bach hat seine vorliegende Partitur der Schäferkantate BWV 249a an Hand der (weiterentwickelten) Stimmen ältester Lesart des *Osteroratoriums* überarbeitet, damit sie als Vorlage für die reinschriftliche Partitur (P 34 der BB) des *Osteroratoriums* dienen konnte.

Die Edition des *Osteroratoriums* letzter Lesart im Notenband wird von diesen Problemen nicht

weiter tangiert, da sie in den Bachschen Quellen einwandfrei festliegt und nicht vom Verlust entscheidender Quellen betroffen ist – anders als die Frühfassung des Werkes, bei der man immer noch rätseln kann, ob sie in der „Schäferkantate“ bestanden hat oder eine noch frühere, rein instrumentale Urform aus Köthener Zeit hatte. Die früheste Fassung der „Osterkantate“ von 1725 und – unterlegt – die Text-Fassung der Schäferkantate wird im Anhang des Notenbandes wiedergegeben. In der Redaktion dieser Fassung aus den widersprüchlichen Frühfassungsquellen ist Brainard emendierend wie Nägeli verfahren und hat die dritte Trompete, nicht aber die übrigen Lesarten, aus den Frühfassungsquellen ergänzt, so daß in der „Sinfonia“ eine Mischfassung entsteht, während er sich im „Adagio“ völlig den Frühfassungsquellen anschließt, die von den Stimmen ältester Lesart immerhin differieren. Diese Entscheidungen sind sicher musikalisch „vernünftig“ – die quellenkritischen Fragen bleiben aber damit ausgespart und ihre Lösung aufgeschoben.

(März 1985)

Detlef Gojowy

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

Spät, gemessen an seiner Bedeutung zu Lebzeiten sicherlich zu spät, wird einer der Größten unter den Barockmusikern beinahe ein Vierteljahrtausend nach seinem Tode durch die Drucklegung seiner überkommenen Werke geehrt. Silvius Leopold Weiss, umworben und gefeiert wie kein anderer Lautenist seiner Zeit, hat uns das umfangreichste Œuvre an Lautenmusik hinterlassen, das je von einem einzelnen Musiker hervorgebracht wurde: mehr als 70 Sonaten und etwa ein Dutzend Kammermusikwerke sind erhalten geblieben. Zusammen mit den verlorengegangenen Werken, von denen wir wissen, darf die Zahl der von Weiss komponierten Sätze auf über 1000 geschätzt werden. Weiss, dessen Bedeutung für die Barocklaute durchaus mit der Johann Sebastian Bachs für Klavierinstrumente vergleichbar ist, erlebte nur die Drucklegung eines einzigen Satzes seiner Kompositionen; ein Zeichen dafür,

wie weit sich im 18. Jahrhundert Lautentechnik und Lautenstil von den technischen Möglichkeiten und den musikalischen Bedürfnissen der Allgemeinheit entfernt hatten.

Erst jetzt, im Zuge der „historischen Bewegung“ unter Musikern, Musikologen, Verlegern und Musikproduzenten, gibt es anscheinend wieder genügend Interessenten für diese Musik, so daß das Risiko einer Gesamtausgabe der Weissen Werke tragbar erscheint. Seit mehreren Jahren angekündigt ist nun, gefördert durch die Akademien der Wissenschaften in der Bundesrepublik Deutschland sowie durch Mittel des Bundesministeriums für Forschung und Technologie und des Ministeriums für Wissenschaft und Kunst des Landes Baden-Württemberg, der erste Band der auf zehn Bände veranschlagten Gesamtausgabe erschienen. Douglas Alton Smith, der amerikanische Weiss-Forscher, besorgt die Herausgabe im Auftrag der Musikwissenschaftlichen Kommission.

Die Planung dieses editorischen Großprojekts sieht folgendermaßen aus: Band 1 und 2 enthalten die Londoner Handschrift British Library Add. 30387 in Faksimile, Band 3 und 4 bringen die Übertragung der Londoner Lautentabulatur in Klaviernotation, Band 5 und 6 enthalten die Dresdener Handschrift, Sächsische Landesbibliothek Mus. 2841-V-1, nicht in Faksimile, sondern in moderner Tabulaturnachschrift, Band 7 und 8 bringen die Übertragung der Dresdener Lautentabulatur in Klaviernotation, Band 9 enthält die übrigen Quellen in Tabulaturnachschrift, Band 10 bringt die Übertragung der Tabulaturen aus Band 9 in Klaviernotation. Band 1, 5 und 9 erscheinen mit Vorwort, Band 4, 8 und 10 mit Kritischem Bericht, Band 10 wird ein Gesamtregister der Kompositionen enthalten. Der hier zu besprechende Band 1 dieser Reihe enthält also außer dem Vorwort etwa die Hälfte der Londoner Handschrift in Faksimile, das sind sechzehn Sonaten und zehn Einzelsätze.

Im Vorwort informiert der Herausgeber fundiert und in konzentrierter Form über das Leben und Werk Weissen, über die Planung der Gesamtausgabe und über die Londoner Handschrift. Da der Kritische Bericht erst in Band 4 zu erwarten ist, soll im folgenden nur über den Tabulaturtext und über die vom Herausgeber hinzugefügten Marginalien berichtet werden.

Zu begrüßen ist der Entschluß, Faksimile und Übertragung in getrennten Bänden vorzulegen.

Dadurch bleibt dem Spieler die Möglichkeit erhalten, die einzelnen Sätze ohne lästiges Blättern durchzuspielen. Das Problem der Einfügung von Kommentaren des Herausgebers zum Tabulaturtext ist geschickt gelöst: Jeweils am äußeren Blattrand ist genügend freier Raum gelassen, um folgende Informationen abzdrukken: Taktzahlen, Sonatenzählung, Satznummer und -bezeichnung sowie korrigierte Stellen in Tabulaturchrift und verbale Hinweise auf Besonderheiten im Text. Da die Tabulatur auf dunklerem Hintergrund erscheint, heben sich die Beifügungen des Herausgebers auf hellem Hintergrund deutlich vom Quellentext ab, der als solcher von allen störenden Zutaten freigehalten wird. So knapp die Marginalien des Herausgebers gehalten sind, bieten sie doch Anlaß zu Kritik.

Zunächst die Satzbezeichnungen: Der Herausgeber hat sich offenbar zu einer vereinheitlichten Orthographie entschlossen, die sich am französischen Sprachgebrauch orientiert. Dagegen wäre nichts einzuwenden, wenn dies Konzept konsequent verfolgt würde. Zwar wird „Praelude“ in „Prélude“ (fol. 1^r) oder „Ciacona“ in „Chaconne“ (fol. 54^v) verbessert, nicht jedoch „Giga“ in *Gigue* (10^v) oder „Pastorell“ in *Pastourelle* (77^v). Bei einer Satzbezeichnung fiel die Entscheidung offensichtlich schwer: sie erscheint in moderner Fassung einmal als „Paysanne“ (71^v), ein anderes Mal als „Paisanne“ (76^f). Eine klarere Lösung wäre gewesen, die Überschriften in originaler Form wiederzugeben und abgekürzte Satzbezeichnungen in Klammern zu ergänzen. Philologische Kleinkrämerei? Man würde leichter über diese Kleinigkeit hinwegsehen, wenn dies nur die einzige Inkonsequenz in dieser Ausgabe wäre.

Deshalb nun zu den Tabulaturmarginalien des Herausgebers. Sie dienen folgenden Absichten: 1. Tabulaturbuchstaben zu ergänzen – es handelt sich hier um Bässe in der jeweils untersten Zeile, die bei einer späteren Bindung der Handschrift abgeschnitten wurden, 2. schwer lesbare Stellen zu klären und 3. Schreibfehler im Quellentext zu verbessern. Nicht immer wird dies Prinzip durchgehalten. Auf fol. 32^f z. B. sind fehlende, abgeschnittene Bässe nicht ergänzt. Schwer lesbare Stellen, wie z. B. Takt 39/1 auf fol. 13^f – hier wurde schon im Original verbessert – sind unberücksichtigt geblieben. Bei der Verbesserung von Schreibfehlern ließen sich zumindest auf fol. 13^f Zweifel anmelden, wo der Herausgeber als Korrektur einen Griff auf dem 9. Chor verlangt, eine

ausgesprochene Seltenheit in Weiss'schen Tabulaturen. Näherliegend wäre ein Griff auf dem 7. Chor, wodurch eine ähnliche Baßführung wie im folgenden Takt zustande käme.

Gravierender als diese Ungenauigkeiten sind jedoch die Unkorrektheiten in den wenigen vom Herausgeber in Tabulatur als Marginalien hinzugefügten Stellen. Dies beginnt mit der ersten „Verbesserung“ auf fol. 1^r, wo ein Akkordton, der leere 4. Chor, weggelassen ist; in einer langen Reihe von vierstimmigen Akkorden ein nicht leicht entschuldbarer Lapsus. Bei der Verbesserung auf fol. 8^r fehlt das Achtel-Mensurzeichen, auf fol. 13^r der Brechungsstrich in Takt 35/3. Auf fol. 40^r ist die Taktzahl der Verbesserung falsch angegeben (62 statt 63). Mit berechtigter Sorge denkt der Rezensent an das was zu erwarten ist, wenn in Zukunft nicht einzelne Takte, sondern ganze Bände, mit ähnlicher Oberflächlichkeit abgeschrieben, in Tabulaturnachschrift erscheinen sollen.

Weil angeblich die Dresdener Handschrift in so schlechtem Zustand ist, sollen die Bände 5 und 6, ebenso der Band 9 nicht in Faksimile, sondern in der Schrift erscheinen, die in Band 1 als „Verbesserung am Rande“ kennenzulernen war. Sollte hier noch etwas zu bewegen sein, muß nach diesen ersten Erfahrungen dringend davon abgeraten werden. Abgesehen davon müßte doch allen Verantwortlichen klar sein, daß keine noch so penible Abschrift den Informationswert einer Faksimile-Wiedergabe auch nur annähernd erreichen kann.

Was die Dresdener Handschrift anbelangt, ist es eine Tatsache, daß bei mehreren Blättern die Rastrierung sehr blaß ist. Es sollte keine technische Unmöglichkeit sein, diesen Mangel bei der Reproduktion zu verbessern. Wirklich neu geschrieben werden müßten etwa zehn Seiten im 3. Band. Voraussetzung dafür wäre allerdings, daß grundsätzlich ein Reproduktionsverfahren angewendet wird, das bessere Ergebnisse bringt, als das, was Lesern und Spielern der Tabulatur im 1. Band der Gesamtausgabe entgegentritt.

Am ärgerlichsten ist eine allgemeine Unschärfe in der Faksimile-Wiedergabe, die durch den unterschiedlich dunklen Hintergrund noch verstärkt wird. Das geht bis zur Unlesbarkeit, vor allem bei den Tabulaturbuchstaben a und e, z. B. auf fol. 7^r, und macht in vielen Fällen nötig, den Mikrofilm zu Rate zu ziehen, der das Original in einem eindeutigen, beneidenswert klaren Schrift-

bild zeigt. Bei dem heutigen Standard von Faksimile-Ausgaben ist diese Wiedergabe, die eher wie das Werk eines Fotoamateurs anmutet als das eines professionellen Verlegers, eigentlich nicht zu verstehen.

Diese Ausgabe, auf die viele Musiker und Musikologen lange gewartet haben, hätte – schon aus Respekt vor dem künstlerischen Schaffen des Lautenisten Weiss – mehr Sorgfalt verdient, in drucktechnischer, editorischer und sogar buchbinderischer Hinsicht. Denn schon nach wenigen Tagen nur mäßigen Blättern löste sich die gesamte letzte Lage des Besprechungsexemplars aus ihrer Bindung. Schon einmal wurden Weiss-Anhänger enttäuscht, als die Dresdener Handschrift, herausgegeben vom Zentralantiquariat der DDR, 1977 zwar als Faksimile, aber um 40% verkleinert und damit praktisch nicht nutzbar auf den Markt kam. Bleibt nur zu hoffen, daß bei dieser Gesamtausgabe ähnliche Enttäuschungen noch vermieden werden können und sich die erkennbaren, zum Teil besorgniserregenden Kinderkrankheiten noch rechtzeitig kurieren lassen. (Juli 1985) Dieter Kirsch

ANTONÍN DVOŘÁK: Sinfonie Nr. 9 e-moll, op. 95. „Aus der Neuen Welt“ Taschen-Partitur mit Erläuterung. Einführung und Analyse von Karin STÖCKL und Klaus DÖGE. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag/ Mainz: B. Schott's Söhne (1982). 297 S., Partitur, Abb., Faks., Notenbeisp.

Veröffentlichungsreihen mit Werkmonographien finden in den letzten Jahren zunehmendes Interesse bei Verlegern und Lesern; dies vor allem seit der Ausweitung musikalischer Taschenbuchprogramme, wie sie durch die Kooperation von Musikverlagen mit großen Taschenbuchverlagen begünstigt werden. Zu der schon älteren, vorzüglichen Reihe *Meisterwerke der Musik* (Fink Verlag) ist neben mehreren Opernserien eine Reihe über symphonische Werke bei Goldmann/Schott getreten. Das Besondere und, wenigstens hierzulande, ganz Neue an diesen Taschenbüchern ist die Verbindung von vollständiger Partitur und Kommentar. Was im Außentitel allzu bescheiden als „Erläuterung“ deklariert wird, ist mit herkömmlichen Einführungen zu Taschenpartituren, die zum Teil über Jahrzehnte

hinweg immer wieder nachgedruckt werden, nicht zu vergleichen.

Die Partiturniedergabe von Dvořáks 9. *Sinfonie* – nach Edition Eulenburg mit zahlreichen Verbesserungen – zeichnet sich durch sauberen Druck und klares Notenbild aus. Leider sind nicht auf jeder Seite die abgekürzten Instrumentenangaben den Notensystemen vorangestellt. Bemerkenswert und ein Beleg für die großzügige Ausstattung des preiswerten Buches ist, daß auch der Textteil noch viele Notenbeispiele enthält, dazu eine Reihe aufschlußreicher Faksimiles aus Dvořáks Skizzen und Autograph.

Der ausführliche Kommentar von Karin Stöckl und Klaus Döge – eine Seminararbeit aus der Freiburger Universität, vom Anspruch her freilich eher einer Dissertation ähnlich – beginnt mit einer gründlichen Darstellung der Textüberlieferung. Darin werden unter anderem die zahlreichen, nicht unwesentlichen Abweichungen des Simrock-Erstdrucks vom Autograph aufgelistet und erklärt. Dvořák hat von diesen Abweichungen vielleicht deshalb nicht Notiz genommen, weil Brahms auf Bitten des Verlegers Korrektur gelesen hatte.

Die Entstehungsgeschichte von Dvořáks erstem in Amerika komponiertem Werk wird in minuziöser Auswertung der Literatur, der Dvořák-Briefe und der erst zum Teil veröffentlichten Skizzenbücher nachgezeichnet. Die Autoren widersprechen überzeugend der These, daß Dvořák praktisch vom Anfang seines knapp dreijährigen Amerika-Aufenthalts an, also seit den ersten Kompositionsskizzen im Dezember 1892, die Sinfonie geplant habe; offensichtlich begann er erst im Januar 1893. Die Interpretation von Dvořáks Erarbeitung des Hauptthemas des ersten Satzes (S. 194) überzeugt nicht in allen Punkten: Die melodische Veränderung im 4. (nicht: 2.) Takt, nämlich die erste Phrase auf dem Grundton statt auf der Terz enden zu lassen, hängt wohl kaum mit dem Wechsel vom ursprünglich vorgesehenen *F*-dur zum endgültigen *e*-moll zusammen, sondern vielmehr mit der acht Takte später folgenden Parallelstelle und ihrer Modulation in die Tonikaparallele. Der Auftakt in Takt 4 hat sicher nicht nur die Funktion, die beiden Themenpartikel zu verketteten, sondern auch die konsequente Bildung eines auftaktigen Motivs zu gewährleisten. Stöckl und Döge beobachten an den Skizzen, daß „thematische Abschnitte meist sofort in der definitiven Fassung

niedergeschrieben sind, während für fast alle Überleitungs- und Entwicklungsteile zuerst mehrere Wege skizziert wurden“ (S. 206). Die Schlußfolgerung daraus, daß für Dvořáks musikalisches Denken „nicht die Verarbeitung von Themen, sondern stets deren Präsentation im Vordergrund steht“ (ebda.), scheint mir sehr problematisch angesichts der Fülle von entwickelnder Variation, die gerade die 9. *Sinfonie* auszeichnet.

Nach der außergewöhnlich erfolgreichen New Yorker Uraufführung am 16. Dezember 1893 wurde Dvořáks Werk als „amerikanische Sinfonie“, ja als „Beginn der amerikanischen Kunstmusik“ (S. 217) angenommen. Solche Erwartungen waren dem Komponisten im übrigen schon bei seiner Ankunft in Amerika entgegengebracht worden. Die frühen tschechischen Rezensionen zeigten sich jedoch reserviert gegenüber dem amerikanischen Einfluß und hoben die individuelle Qualität der Sinfonie hervor. Stöckl und Döge diskutieren denn auch eingehend das (problematische) Verhältnis von Folklorismus und Sinfonik und weisen nach, daß entsprechend Dvořáks eigenen Äußerungen und der durchgängigen Interpretation des Werkes Amerikanismen in der Themenbildung spürbar sind.

Ein kritischer Punkt aus den insgesamt überzeugenden Analysen sei noch herausgegriffen. Das *G*-dur-Thema des ersten Satzes wird mal als Schlußgruppe, mal als drittes Thema klassifiziert (S. 258f.), ohne daß der Widerspruch, vor allem mit Bezug auf die tonalen Beziehungen, diskutiert wird. Die Diskographie verzichtet leider auf die Angabe von Schallplattenfirmen und Bestellnummern. Daß aber fremdsprachige Zitate übersetzt wiedergegeben sind und manche Grundbegriffe mit einer präzisen Definition eingeführt werden, dient der weiteren Verbreitung dieses rundum gelungenen Buches.

(Februar 1985)

Norbert Jers

AUGUST SÖDERMAN: Sångers med piano. Lieder mit Klavierbegleitung. Utgivna av / Hrsg. von Axel HELMER. Stockholm: Edition Reimers 1981. XXIV + 274 S. (Monumenta Musicae Svecicae 11.)

August Södermans Lieder sind in Deutschland nahezu unbekannt. Das mag erstaunlich scheinen, wenn man bedenkt, daß sie nicht nur in ihrer überwiegenden Mehrzahl zuerst zweispra-

chig erschienen sind (schwedisch oder norwegisch und deutsch), sondern daß nicht wenige auch auf originär deutsche Texte komponiert sind (oft recht bekannte wie Heines *Im wunderschönen Monat Mai* oder *Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht*). Doch: alle diese Lieder sind in Stockholm (und eines in Kopenhagen) zuerst erschienen; trotz der auf zwei Deutschlandreisen von Söderman geknüpften Verbindungen zu deutschen Musikern ist keines bei deutschen Verlegern nachgedruckt worden (nur die Orchesterfassung der Ballade *Tannhäuser* ist bei Breitkopf & Härtel herausgekommen); so erklärt sich wohl das geringe Echo in Deutschland.

Die in den *Monumenta Musicae Svecicae* jetzt vorgelegte Gesamtausgabe aller 63 Sololieder Södermans könnte einen Anstoß geben, sich auch hier dieser Lieder zu erinnern: Sie verdienen es. Sie stehen anfangs – darauf weist Axel Helmer, der Herausgeber, in einem knappen Vorwort hin, unter dem Einfluß Mendelssohns und Loewes aber auch Schumanns (und, so meine ich, vielleicht auch von Robert Franz), doch macht sich die besondere Schreibweise Södermans in weit ausgreifendem, von Bühne und Konzertsaal diktiertem Duktus der Singstimme geltend. Diese Lieder entwickeln sich oft wie Opernarien eher aus musikalischen Motiven (die dann fortgesponnen und durchgeführt werden) als aus ihrem Text und seiner Struktur. Später tritt dann Volkstümliches stärker hervor; die Lieder erscheinen gestraffter, konzentrierter. Dabei erwächst ein besonderer Reiz aus der Spannung zwischen etwa deutschen und jugoslawischen Volksliedtexten und einem charakteristisch nordischen Liedton.

Die im ganzen vorzügliche Ausgabe enthält sämtliche Klavierlieder des Komponisten (einschließlich einiger im Anhang abgedruckter Fragmente und Lieder von nicht völlig gesicherter Echtheit), dazu die Klavierauszüge einiger Orchester-Balladen (die meist wenigstens mutmaßlich vom Komponisten selbst herrühren). Um, wie Helmer schreibt, „die zeittypische Mischung“ der Sammlung *Digte og sange* (13 Gesänge nach Texten von Björnstjerne Björnson) „aus Solo- und Chorliedern nicht zu zerstören“, sind schließlich auch einige Chorlieder in den Band mit aufgenommen. Für diese Entscheidung – bei der Edition von Liedersammlungen noch keineswegs selbstverständlich – ist man dem Herausgeber (und seinem Verleger) dankbar.

Die Lieder sind grundsätzlich chronologisch angeordnet. Die Chronologie wird nur dort unterbrochen, wo der Komponist in einer gedruckten oder handschriftlichen Liedersammlung eine eigene Reihung vorgegeben hat. Auch diese Entscheidung ist zu begrüßen. Nicht ganz einzu-sehen ist jedoch, daß der Herausgeber dort, wo er seit dem Erscheinen seiner Dissertation mit Werkverzeichnis (*Svensk solosång*, Stockholm 1972) die Datierung eines Liedes revidiert hat, doch die alte Chronologie beibehält (das vermutlich 1869/70 entstandene Lied *Mädchen mit dem roten Mündchen* steht unter den Liedern von 1856/57). Offenbar wollte der Herausgeber die Reihenfolge seines Werkverzeichnisses bewahren – doch treten dessen Nummern im Notenband gar nicht in Erscheinung (sie sind nur im Kritischen Bericht erwähnt).

Die Editionstechnik des Bandes entspricht der der neueren Kritischen Ausgaben. Wo immer dies geht, stützt sich der Herausgeber auf die vom Komponisten durchgesehenen Originalausgaben und zieht Autographe und Abschriften zum Vergleich heran. Die Originalausgaben (wie übrigens auch die Autographen) scheinen recht zuverlässig zu sein. Nur äußerst selten ist der Herausgeber zu Ergänzungen oder gar Änderungen gezwungen. Dennoch ist der Notentext in sich stimmig – von einigen frühen Liedern abgesehen. Dort glaubte der Herausgeber offenbar, die Sorgfalt, die er von den späteren Drucken und Handschriften her kannte, auch für diese früheren voraussetzen zu können. So verstand er offenbare Ungenauigkeiten in der Bogenlänge, in der Position dynamischer Zeichen (vor allem der „Cresc.“- und „Decresc.“-Winkel), bei der Setzung von Staccato-Zeichen als beabsichtigte Varianten. Sie lassen sich aber in der Regel weder musikalisch, noch vom Text her begründen, erklären sich vielmehr aus einer allgemeinen, verbreiteten Sorglosigkeit bei der Notation artikulatorischer Zeichen im Vertrauen auf eine ungebrochene Spieltradition. Gerade die zunehmende Konsequenz in der Artikulation hätte, so meine ich, ein Indiz für eine intendierte Konsequenz auch bei den frühen (und einigen wenigen, scheinbar inkonsequenten Stellen in späten) Liedern sein können. Angesichts der heutigen Spielpraxis, jeden gedruckten Bogen, jedes Artikulationszeichen „wörtlich“ zu nehmen, erscheint eine diplomatische Wiedergabe der Quelle fast wie eine Verfälschung.

Der dem Notentext vorangestellte Kritische Bericht ist sehr knapp gefaßt; er erinnert an die Abschnitte „Quellen und Lesarten“ in den Notenbänden der *Neuen Schubert-Ausgabe* (hinsichtlich Quellenbeschreibungen und -bewertungen, Überlegungen zur Chronologie usw. ist der Benutzer auf die erwähnte Dissertation des Herausgebers verwiesen). Der praktischen Verwendbarkeit des Bandes (und er soll ausdrücklich „praktischen Zwecken des Musiklebens dienen“) kommt die Reduktion des kritischen Apparates auf das Wesentliche entgegen – angesichts der meist recht einfachen Quellenlage tut dies auch seiner „Wissenschaftlichkeit“ keinen Abbruch. In mancher Hinsicht freilich hätte man sich eine solche Reduktion doch etwas weniger radikal gewünscht: Die Titel der Originalausgaben hätte man gerne erfahren, schon im Hinblick auf die Unterscheidung Einzellied – Liedersammlung – Liederzyklus oder auf die Gattungen Lied – Ballade – Romanze. Auch hätte man gerne etwas über Södermans Textvorlagen gelesen (lassen die sich überhaupt ermitteln?) und über sein Verhältnis dazu (Varianten, Änderungen). Bei einigen weniger bekannten Textdichtern hätte man sich auch die Wiedergabe des vollen Vornamens gewünscht (wer ist z. B. A. Schreiber, der Dichter der Ballade *Der Mummelsee*?). Schließlich: mit manchen Einzelbemerkungen im Kritischen Bericht kann der Leser nur wenig anfangen. So findet man etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, unter den Anmerkungen zu dem Lied *Jungfrun i rosengård* den Hinweis: „T. 12 Kl.: Bogen fis-fis wie im Ms.“ Hauptquelle für das Lied war die Originalausgabe, die mit dem Autograph verglichen wurde. Die Anmerkung sagt also, daß der Herausgeber an dieser Stelle dem Ms. folgt, daß der Bogen im Druck anders aussieht. Solange der Benutzer aber nicht erfährt, wie der Bogen im Druck tatsächlich gestochen ist, wie er sich also notfalls auch anders entscheiden könnte, ist die Bemerkung für ihn wertlos.

Die Anführung einiger Desiderata darf jedoch die Hauptsache nicht vergessen machen: Södermans Lieder sind eine bedeutsame Bereicherung des Liedrepertoires. Sie sind mit Sorgfalt ediert, nach den Kriterien der großen Kritischen Gesamtausgaben. Dem Svenska Samfund för Musikforskning, der die *Monumenta Musicae Svecicae* betreut, und dem Herausgeber Axel Helmer gebührt Dank dafür.
(August 1984)

Walther Dürr

Diskussion

Mussorgskij und die Tradition. Zur Rezension von Petra Weber-Bockholdt: *Die Lieder Mussorgskijs* durch Detlef Gojowy in *Mf* 38, 1985/Heft 3, S. 233.

Welche sind die Wurzeln innerhalb des Wurzelgeflechtes der russischen musikalischen Tradition, an die Mussorgskij sich angeschlossen hat? Wer so fragt, wird mitnichten auf Alexis Lwow¹ und Boleslaw Jaworskij² geführt, sondern auf Iwan Pratsch und Jewgenija Linewa³, weil Mussorgskij sich – anders als Balakirew, einer der Amtsnachfolger Bortnjanskijs¹ und der beiden Lwows, oder auch Rimskij-Korssakow – ausschließlich an möglichst lebensvolle Wurzeln für seine Musik angeschlossen hat und nicht auch an möglichst alte. (Vgl. aber zuallererst Anm. 2, S. 18 der rezensierten Arbeit.)

Kann man einem Gegenstand, so sperrig wie Mussorgskijs Musik, mit schon bestehendem begrifflichen Instrumentarium beikommen? Zunächst zu Lwow und Jaworskij: A. Lwows *Über den freien oder nicht symmetrischen Rhythmus des altrussischen Kirchengesanges* kann nichts mit den Fragen des psychologisch begründeten musikalischen Sprechens zu tun haben – aber ich werde es sofort lesen, wenn es in einer mir bekannten westeuropäischen Sprache erscheint. (Daß Herr Gojowy meinen S. 13/14 gemachten Hinweis „Als Nicht-Slavistin muß ich hier den Komplex der russischsprachigen und generell der slavischsprachigen Arbeiten ausklammern, die mir nicht zugänglich waren, . . .“ mit Schweigen übergeht, finde ich zwar galant, aber es ist nicht sachdienlich.) Jaworskij's Tonartensystem stehe ich, ohne es zu kennen, skeptisch gegenüber, denn ich kann mir nicht denken, wie der Entstehenscharakter der russischen Volksmusik durch die Rubrizierung der Melodien in tonale Systeme

¹ Alexis Lwow, Leiter der kaiserlichen Hofsänger-Kapelle in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; sein Vater war vor ihm in derselben Position tätig, vor diesem Bortnjanskij. A. Lwow versuchte, die Bortnjanskijschen italianisierenden Harmonisierungen der Kirchengesänge durch eigene zu ersetzen; es schwebte ihm dabei eine Re-Russifizierung der Melodien vor. Offenbar war er damit nicht erfolgreich.

² B. Jaworskij kann als einer der Väter der russischen Musikwissenschaft betrachtet werden. Er kommt vom Fach Musiktheorie her.

³ Beide haben russische Volkslieder gesammelt und ediert; Pratsch ist ein etwas älterer Zeitgenosse A. Lwows, Je. Linewa hat einigermaßen gleichzeitig mit Jaworskij publiziert.

me, also in von vornherein vollständig ausgebildete Schemata sinnvoll erfaßt werden soll. Dieses für Mussorgskij essentielle Merkmal des russischen Volksliedsingens, das Entstehen der Melodien erst beim Singen (vgl. Fassungen, Konkretion des Musikalischen, „Realismus“), wird noch nicht einmal von dem profunden Kenner Isaly Semzowskij (vgl. seinen Artikel über russische Volksmusik im *New Grove Dictionary*) genannt. Der wiederum berücksichtigt Jaworskij gar nicht . . . Aber auch hier: übersetzt mir Jaworskij in eine mir lesbare Sprache; darauf werden wir weiter sehen. Den von Herrn Gojowy in *Mf 27*, 1974/Heft 4, S. 435ff. übersetzten Aufsatz Valentina Cholopovas schätze ich. Ich habe ihn nicht ins Literaturverzeichnis mitaufgenommen, weil die für die Arbeit wichtigen Fragen von Jacques Handschin ausführlicher dargestellt werden. Ihn zitiere ich.

Und nun die Begriffe. „Das byzantinische Tetrachord“ gibt es in der von Herrn Gojowy suggerierten Weise nicht. Daß die östliche Musik sehr viel stärker als die westliche von Quart- oder tetrachordalen Strukturen geprägt ist, ist allbekannt. Die Tonskala wird in der byzantinischen Musik in Tetrachorde eingeteilt – das ist alles. Mit den in der Arbeit beschriebenen Formen konkreter Stimmführung und Melodiebildung hat dies nichts zu tun. Müssen wir nicht gerade weg von dem eingefahrenen, die Dinge verstellenden, oberflächlichen Gebrauch der Termini?

„Geschichte“ und „Tradition“. Der Gedankengang in der Arbeit war etwa dieser: Die „Geschichtlichkeit“ der westeuropäischen Musik erhellt aus den Merkmalen ihrer Schriftlichkeit, der theoretischen Reflexion über sie und aus dem Umstand, daß eine ununterbrochene Reihe von Autoritäten (mit Namen bekannte Komponisten) sie tradiert. Dieses ermöglicht stets ein bewußtes und distanzierendes, reflektierendes Verhältnis zum Vergangenen, was sich z. B. in den unter jeweils veränderten Konstellationen neu auflebenden Kämpfen zwischen „antichi“ und „moderni“ manifestiert. Nicht so in Rußland, dessen lange, kontinuierliche, im Bereich des Weltlichen bis ins späte 18. Jahrhundert schriftlose, anonyme und theoretisch nicht reflektierte Vergangenheit ich davon als „Tradition“ abgehoben habe. Mit „künstlicher Geschichtslosigkeit“ und der Betonung des „antiken“ Bodens der russischen Kirchenmusik wird diese wie mir scheint wesentliche Verschiedenheit überhaupt nicht erfaßt.

Noch zwei Dinge: 1. Die Begründung der Transkription schien Johannes Holthusen, dessen unerwarteter Tod im Sommer 1985 uns bestürzt hat, plausibel. Im übrigen ist dies wohl ein eher marginaler Punkt. 2. Die Arbeit heißt *Die Lieder Mussorgskijs. Herkunft und Erscheinungsform*. Sie beschäftigt sich nicht nur mit dem von Herrn Gojowy Erwähnten, sondern darüber hinaus mit Fragen der Versbehandlung, der Stimmführung und Klanglichkeit, mit der Beschaffenheit von Mussorgskijs Lied-Protagonisten („Leibhaftigkeit“), mit der musikalischen Darstellung von körperlicher Geste und Sprachgeste, mit der rhythmischen Beschaffenheit der Musik Mussorgskijs, mit dem Verhältnis von Prosasprechen und prosanaher Sprache zum musikalischen Rhythmus und mit der Frage der Integration lyrischer, un-dramatischer Texte in einen musikalische Handlung schaffenden Kompositionszusammenhang. Aus Publikationsorganen wie z. B. der *Philosophischen Rundschau* könnten wir wieder lernen, daß die Fruchtbarkeit einer Buchbesprechung wesentlich mit der Genauigkeit des Inhaltsreferates der zu besprechenden Arbeit zusammenhängt. Petra Weber-Bockholdt

Eingegangene Schriften

AURELIO AURELI/FRANCESCO LUCIO II Medoro. Partitura dell'opera in facsimile. Edizione del libretto. Saggio introduttivo a cura di Giovanni MORELLI e Thomas WALKER. Milano: G. Ricordi (1984). CXCIV, 207 S. (Drammaturgia Musicale Veneta 4.)

AURELIO AURELI/ANTONIO SARTORIO: L'Orfeo. Partitura dell'opera in facsimile. Edizione del libretto. Saggio introduttivo a cura di Ellen ROSAND. Milano: G. Ricordi (1983). LXXXV, 178 S. (Drammaturgia Musicale Veneta 6.)

Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs. Hrsg. im Auftrag des Kirchlichen Komitees Johann Sebastian Bach 1985 von Martin PETZOLDT Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1985). 280 S., Notenbeisp.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Clavier-Übung I. Sechs Partiten BWV 825 bis 830. Faksimile-Ausgabe. Hrsg. von Christoph WOLFF Leipzig-Dresden: Edition Peters (1984). 73 S. (Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Clavier-Übung II. Italienisches Konzert BWV 971, Französische Ouvertüre BWV 831. Faksimile-Ausgabe. Hrsg. von Christoph WOLFF. Leipzig-Dresden: Edition Peters (1984). 27 S. (Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Clavier-Übung III. Präludium und Fuge Es-Dur BWV 552, Orgelchoräle BWV 669-689, Vier Duette BWV 802-805. Faksimile-Ausgabe. Hrsg. von Christoph WOLFF. Leipzig-Dresden. Edition Peters (1984). 77 S. (Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Clavier-Übung IV Goldberg-Variationen BWV 988. Faksimile-Ausgabe. Hrsg. von Christoph WOLFF. Leipzig-Dresden: Edition Peters (1984). 32 S. (Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters.)

JOHANN SEBASTIAN BACH. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 16: Kantaten zum 2. und 3. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Robert MOREEN (BWV 76), George S. BOZARTH (BWV 2), Paul BRAINARD (BWV 21, 135). Kassel-Basel-London. Bärenreiter 1984. 188 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH. Die sechs Französischen Suiten BWV 812-817 Ältere Fassung und jüngere Fassung mit Verzierungen. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Hrsg. von Alfred DÜRR. Kassel-Basel-London: Bärenreiter (1984). X, 126 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Sechs Choräle von verschiedener Art. Faksimile-Edition nach dem Exemplar des Originaldruckes Sign. S. H. J. S. Bach 40 aus der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Hrsg. von Hans SCHMIDT-MANNHEIM. Innsbruck/Neu-Rum Musikverlag Helbling (1985).

JOHANN SEBASTIAN BACH. Seine Handschrift - Abbild seines Schaffens. Eingeleitet und erläutert von Alfred DÜRR. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel (1984). XVIII, 80 Faksimile-Abb.

Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis. Hrsg. von Peter REIDEMEISTER. Winterthur: Amadeus Verlag (1984). 278 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel. VII/1983.)

ERNST AUGUST BALLIN: Das Wort-Ton-Verhältnis in den klavierbegleiteten Liedern Mozarts. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1984. 153 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum. Band 8.)

BEETHOVEN: Werke. Abteilung III. Band 2: Klavierkonzerte I. Hrsg. von Hans-Werner KÜTHEN. München: G. Henle Verlag 1984. XII, 250 S., 8 Abb.

BEETHOVEN: Werke. Abteilung III. Band 2: Klavierkonzerte I. Hrsg. von Hans-Werner KÜTHEN. Kritischer Bericht. München: G. Henle Verlag 1984. 91 S.

ERNST BINDEL: Die Zahlengrundlagen der Musik im Wandel der Zeiten. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben (1985). 399 S.

Brahms-Analysen. Referate der Kieler Tagung 1983. Hrsg. von Friedhelm KRUMMACHER und Wolfram STEINBECK. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1984. VIII, 209 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXVIII.)

HARTMUT BRAUN: Tänze und Gebrauchsmusik in Musizierhandschriften des 18. und frühen 19. Jahrhunderts aus dem Artland. Cloppenburg: Museumsdorf Cloppenburg 1984. 186 S. (Materialien zur Volkskultur nordwestliches Niedersachsen, Heft 9.)

FRANCESCO BUSSI: I Musicisti. Storia di Piacenza. Volume Quinto: L'Ottocento. Piacenza 1982.

FRANCESCO BUSSI: Un „Unicum“ della musica: Le „Toscanelle“ di Gabriele Villani, compositore e cantore Farnesiano (Piacenza, a. 1555-1625). Estratto dal Bollettino Storico Piacentino. Gennaio-Giugno 1983.

JOHN CALDWELL: Editing Early Music. Oxford: Clarendon Press 1985. 125 S., Notenbeisp. (Early Music Series.)

CLAUDE DEBUSSY: Deux Arabesques. Nach dem Autograph und der Originalausgabe hrsg. von Ernst-Günter HEINEMANN. München: G. Henle Verlag (1983). IV, 11 S.

CLAUDE DEBUSSY: Pour le piano. Prélude, Sarabande, Toccata. Nach den Autograph und der Originalausgabe hrsg. von Ernst-Günter HEINEMANN. München: G. Henle Verlag (1984). VI, 26 S.

CLAUDE DEBUSSY: Suite Bergamasque. Nach der Originalausgabe hrsg. von Ernst-Günter HEINEMANN. München: G. Henle Verlag (1983). VII, 25 S.

Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge, Band 5: E. T. A. HOFFMANN (1776-1822): Aurora. Große romantische Oper hrsg. von Hermann DECHANT. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1984. XL, 536 S.

Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge, Band 6. JOHANN LÖHNER (1645–1705): Die triumphierende Treu. Sing-Spiel. Nach den Quellen rekonstruiert und hrsg. von Werner BRAUN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1984. LXIV, 86 S.

ANDRÉ CARDINAL DESTOUCHES: Issé. Pastorale Héroïque. Introduction by Robert FAJON. New York: Pendragon Press (1984). LII, 341 S. (French Opera in the 17th & 18th centuries. Volume XIV.)

ELISABETH ELSTNER: Hörerpostanalyse von zwei Rundfunkanstalten. Zuschriften zu Unterhaltungsmusiksendungen. Landau. Pfälzische Verlagsanstalt. 1984. 251 S.

WERNER FELIX: Johann Sebastian Bach. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1984). 191 S., zahlreiche Abb.

GIUSEPPE FOPPA/GAETANO ANDREOZZI: Amleto. Partitura dell'opera in facsimile. Edizione del libretto. Saggio introduttivo a cura di Marcello CONATTI. Milano: G. Ricordi (1984). LXVIII, 323 S. (Drammaturgia Musicale Veneta 26.)

KARL GEIRINGER: Johann Sebastian Bach. München: Verlag C. H. Beck (1985). 377 S., Abb., Notenbeisp.

KLAUS GERNHARDT / HUBERT HENKEL / WINFRIED SCHRAMMEK: Orgelinstrumente Harmoniums. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel 1984. 144 S., 80 Tafeln (Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig. Katalog. Band 6.)

ANNETTE GERSTNER: Die Klavierlieder Engelbert Humperdincks. Kassel. Merseburger 1984. 200 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 135.)

MANUEL GERVINK: Die Symphonie in Deutschland und Österreich in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1984. 313 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 140.)

ARTHUR GODEL: Schuberts letzte drei Klavier-sonaten (D 958–960). Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse. Baden-Baden: Valentin Koerner 1985. 301 S. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 69.)

PETER GRADENWITZ: Johann Stamitz. Leben – Umwelt – Werke. Teil I: Johann Stamitz – Familie, Leben und Umwelt. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1984). 184 S., Abb. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 93.)

PETER GRADENWITZ: Johann Stamitz. Leben – Umwelt – Werke. Teil II: Die Werke. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1984). 455 S., Notenbeisp. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 94.)

Händel und Hamburg. Ausstellung anlässlich des 300. Geburtstages von Georg Friedrich Händel in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky vom 15. Mai bis 29. Juni 1985. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1985). 179 S.

HARTMANN: Lebenszeiten der bekanntesten Komponisten. Vergleichende Zeittafel. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1985.

WALTER F. HINDERMANN: Joh. Seb. Bach. Himmelfahrts-Oratorium. Gestalt und Gehalt. Hofheim: Musikverlag Friedrich Hofmeister (1985). 62 S., Notenbeisp.

WOLFGANG HOCHSTEIN: Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714–1774) unter besonderer Berücksichtigung der liturgisch gebundenen Kompositionen. Hildesheim–Zürich–New York: Georg Olms Verlag 1984. Band I: XII, 387 S. Band II. Thematisch-systematischer Katalog. Abb. und Notenteil. VIII, 343 S.

Imago Musicae I. Hrsg. von Tilman SEEBASS und Tilden RUSSELL. Basel–Kassel–London: Bärenreiter-Verlag/Durham, North Carolina: Duke University Press 1984. 269 S., Abb. (Internationales Jahrbuch für Musikikonographie des Internationalen Repertoriums der Musikikonographie.)

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe. Reihe D/Volume 6: Des Spielmanns Kind. Ballade für Orchester (1912–1914). Partitur Hrsg. von Jarmil BURGHÄUSER und Radomil ELISKA. Praha: Supraphon/Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1984. XIX, 97 S.

Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten. Erläutert von Alfred DÜRR. München: Deutscher Taschenbuchverlag/Kassel: Bärenreiter Verlag (1985). Band I: 430 S., Notenbeisp. Band II: S. 431–1037, Notenbeisp.

HAIK KHATCHADOURIAN: Music, Film and Art. New York–London–Paris–Montreux–Tokyo: Gordon and Breach Science Publishers (1985). 222 S. (Musicology Series. Volume 3.)

EISHI KIKKAWA: Vom Charakter der japanischen Musik. Kassel–Basel–London. Bärenreiter 1984. 281 S. (Studien zur traditionellen Musik Japans. Band 2.)

HERTHA KLUGE-KAHN: Johann Sebastian Bach. Die verschlüsselten theologischen Aussagen in seinem Spätwerk. Wolfenbüttel/Zürich: Möseler-Verlag (1985). 302, XVIII S.

DOMENICO LALLI/ANTONIO VIVALDI: Ottonine in Villa. Partitura dell'opera in facsimile. Edizione del libretto. Saggio introduttivo a cura di John HILL. Milano: G. Ricordi (1983). LXXXI, 235 S. (Drammaturgia Musicale Veneta 12.)

PIETRO METASTASIO/PASQUALE ANFOSSI: Adriano in Siria. Partitura dell'opera in facsimile. Edizione del libretto. Saggio introduttivo a cura di Jacques JOLY. Milano: G. Ricordi (1983). LXXXIII, 466 S. (Drammaturgia Musicale Veneta 24.)

MARTIN MÖLLER. Untersuchungen zur Satztechnik Max Regers. Studien an den Kopfsätzen der Kammermusikwerke. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel (1984). 232 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn-Bad Godesberg. Band III.)

Musikalischer Lustgarten. Kostbare Zeugnisse der Musikgeschichte. Hrsg. von Ulrich KONRAD, Adalbert ROTH, Martin STAEHELIN. Katalog der Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 5. Mai bis zum 1. Dezember 1985. 294 S.

Musikgeschichte. Ein Grundriß. Teil I. Hrsg. von Werner FELIX, Wolfgang MARGGRAF, Vera REISING und Gerd SCHÖNFELDER. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1984). 528 S., Notenbeisp.

DAVID OSMOND-SMITH: Playing on Words. A Guide to Luciano Berio's Sinfonia. London: Royal Musical Association 1985. 95 S. (Royal Musical Association Monographs. No. 1.)

FRAUKE OTTO. Robert Schumann als Jean Paul-Leser. Frankfurt am Main Haag + Herchen Verlag 1984. 179 S.

The Oxford Dictionary of Music. Hrsg. von Michael KENNEDY. Oxford-New York: Oxford University Press 1985. XIV, 810 S.

KLAUS PETER RICHTER: Johann Sebastian Bach. Leben und Werk in Daten und Bildern. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1985. 284 S.

GIOACCHINO ROSSINI: Der Barbier von Sevilla. Kompletter Text in italienischer Originalfassung mit deutscher Übersetzung und Erläuterung zum vollen Verständnis des Werkes. Verfaßt und hrsg. von Kurt PAHLEN unter Mitarbeit von Rosamaria KÖNIG. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Ver-

lag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1985). 303 S.

GIOACCHINO ROSSINI: Tancredi. Melodramma eroico in due atti. A cura di Philip GOSSETT. Pesaro: Fondazione Rossini 1984. 818 S. (Edizione Critica delle Opere di Gioacchino Rossini, Sezione Prima, Opere Teatrali. Volume 10.)

GIOACCHINO ROSSINI: Tancredi. Melodramma eroico in due atti. A cura di Philip GOSSETT. Commento Critico. Pesaro: Fondazione Rossini 1984. 299 S. (Edizione Critica delle Opere di Gioacchino Rossini, Sezione Prima, Opere Teatrali. Volume 10.)

MARIELLA SALA: Catalogo del fondo musicale dell'archivio capitolare del duomo di Brescia. Torino: E. D. T. Edizioni di Torino 1984. XXIX S. (Cataloghi di fondi musicali italiani 3.)

JOSEPH SAUVEUR: Collected Writings on Musical Acoustics (Paris 1700-1713). Edited by Rudolf RASCH. Utrecht: The Diapason Press 1984. 279 S. (Tuning and Temperament Library. Volume 2.)

Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity. Ročník XXXII-XXXIII. Brno: Univerzita J. E. Purkyně 1983-1984.

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 39: Der Schwanengesang. Ergänzt und hrsg. von Wolfram STEUDE. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1984. XXVIII, 285 S.

Robert Schumann – Ein romantisches Erbe in neuer Forschung. Acht Studien hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft. Mainz-London etc.: Schott's Söhne (1984). 139 S.

Studien zur Italienischen Musikgeschichte XIII. Hrsg. von Friedrich LIPPMANN unter Mitwirkung von Sabine HENZE-DÖHRING und Wolfgang WITZENMANN. Laaber: Laaber-Verlag 1984. 495 S., Abb., Notenbeisp. (Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band 22.)

The Symphony 1720-1840. Series A, Volume II: GIOVANNI BATTISTA SAMMARTINI 1700 or 1701-1775: Ten Symphonies. Edited by Bathia CHURGIN. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1984. LVIII, 190 S.

The Symphony 1720-1840. Series C, Volume III: The Symphony at Mannheim. JOHANN STAMITZ 1717-1757. Edited by Eugene K. WOLF. CHRISTIAN CANNABICH 1731-1798. Edited by Jean K. WOLF. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1984. LXXXIII, 339 S.

The Symphony 1720–1840. Series C, Volume X: The Symphony in Dresden. Ten Symphonies. JOHANN CHRISTOPH SCHMIDT (1664–1728), JAN DISMAS ZELEŇKA (1679–1745), JOHANN DAVID HEINICHEN (1683–1729), JOHANN GEORG PISENDEL (1687–1755), GIOVANNI ALBERTO RISTORI (1692–1753), JOHANN GOTTLIEB NAUMANN (1741–1801), JOSEPH SCHUSTER (1748–1812), JOSEPH SCHUBERT (1757–1837), FRANZ ANTON SCHUBERT (1768–1827). Edited by Hans-Günter OTTENBERG. JAN KRŤITEL JIŘÍ NERUDA (ca. 1706/1710–1776). Edited by Zdenka PILKOVÁ. New York–London: Garland Publishing, Inc. 1984. XXXVIII, 227 S.

The Symphony 1720–1840. Series E, Volume IV/V: WILLIAM CROTCH 1775–1847 Edited by Nicholas TEMPERLEY. MUZIO CLEMENTI 1752–1832: One Symphony. Edited by John Walter HILL. New York–London: Garland Publishing, Inc. 1984. XXXIV, 248 S.

The Symphony 1720–1840. Series E, Volume VI: The Overture in England, 1800–1840. HENRY ROWLEY BISHOP (1786–1855), PHILIPP CIPRIANI HAMBLY POTTER (1792–1871), JOHN THOMPSON (1805–1841), GEORGE ALEXANDER MACFARREN (1813–1887), WILLIAM STERNDAL BENNETT (1816–1875). Edited by Nicholas TEMPERLEY. New York–London: Garland Publishing, Inc. 1984. XXI, 315 S.

CHARLES S. TERRY: Johann Sebastian Bach. Eine Lebensgeschichte. Mit einem Nachwort von Klaus Peter RICHTER. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1985. 301 S.

A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing by Leopold Mozart. Translated by Editha Knocker. Oxford–New York: Oxford University Press (1985). 235 S. (Early Music Series 6.)

JOHANN VANHAL: Six Symphonies Part I. Edited by Paul BRYAN. Madison: A–R Editions, Inc. (1985). XXI, 88 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Vol. XVII.)

JOHANN VANHAL: Six Symphonies Part II. Edited by Paul BRYAN. Madison: A–R Editions, Inc. (1985). 128 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Vol. XVIII.)

PIETRO VINCI: Il Primo Libro di Madrigali a Cinque Voci – 1561. Hrsg. von Maria Rosaria ADAMO und Paolo Emilio CARAPEZZA. Firenze: Leo S.

Olschki Editore 1985. XXXVI, 91 S. (Musiche Rinascimentali Siciliane V.)

Giovanni Battista Viotti (1755–1824). A Thematic Catalogue of his Works. Hrsg. von Chappel WHITE. New York: Pendragon Press (1985). XIX, 175 S. (Thematic Catalogues. No. 12.)

ANTONIO VIVALDI: La Griselda. Revisione e realizzazione di Renato FASANO. Palermo: Enchiridion (1985). 462 S.

D. P. WALKER: Music, Spirit and Language in the Renaissance. Edited by Penelope GOUK. London: Variorum Reprints 1985. VIII, 350 S.

ERIC WERNER: The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium. Volume II. New York: Ktav Publishing House, Inc. 1984. 271 S.

HERBERT WIEDEMANN: Klavierspiel und das rechte Gehirn. Neue Erkenntnisse der Gehirnforschung als Grundlage einer Klavierdidaktik für erwachsene Anfänger. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1985. 137 S. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 9.)

ROLAND JOHN WILEY: Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker. Oxford: Clarendon Press 1985. 429 S., Notenbeisp.

CHRISTOPH WOLFF: Johann Sebastian Bachs Klavierübung. Kommentar zur Faksimile-Ausgabe. Leipzig–Dresden. Edition Peters (1984). 32 S. (Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters.)

TÖRE WRETÖ: Folkvisans upptäckare. Receptionsstudier fran Montaigne och Schefferus till Herder. Stockholm: Almqvist & Wiksell International (1984). 147 S. (Acta Universitatis Upsaliensis. Historia litterarum 14.)

APOSTOLO ZENO / DOMENICO LALLI / GEMINIANO GIACOMELLI: La Merope. Partitura dell'opera in facsimile. Edizione del libretto. Saggio introduttivo a cura di Sylvie MAMY. Milano: G. Ricordi (1984). CXXXI, 386 S. (Drammaturgia Musicale Veneta 18.)

OTTO ZICKENHEINER: Untersuchungen zur Credo-Fuge der Missa Solemnis von Ludwig van Beethoven. München: G. Henle Verlag (1984). 268 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung IX.)

Mitteilungen

Es verstarb:

am 10. Januar 1986 Professor Eta HARICH-SCHNEIDER M. A., Garching, im Alter von 91 Jahren.

Wir gratulieren:

Professor Dr. Joseph SMITS van WAESBERGHE, Amsterdam, am 18. April 1986 zum 85. Geburtstag,

Professor Dr. Zoltán GÁRDONYI, Bad Salzflun, am 25. April 1986 zum 80. Geburtstag,

Professor Dr. Hellmuth Christian WOLFF, Leipzig, am 23. Mai 1986 zum 80. Geburtstag,

Dr. Wolfgang SCHMIEDER, Freiburg, am 29. Mai 1986 zum 85. Geburtstag,

Professor Dr. Walther SIEGMUND-SCHULTZE, Halle, am 6. Juni 1986 zum 70. Geburtstag,

Professor Dr. Martin RUHNKE, Erlangen, am 14. Juni 1986 zum 65. Geburtstag.

*

Dr. Rainer CADENBACH hat sich 1985 an der Universität Bonn für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: *Untersuchungen zu Max Regers Skizzen und Entwürfen*.

Dr. Manfred Hermann SCHMID, München, hat den an ihn ergangenen Ruf auf die Professur für Musikwissenschaft (C 4) an der Universität Tübingen angenommen.

Dr. David HILEY, Universität London, hat den Ruf auf die C-3-Professur für Musikgeschichte des Mittelalters an der Universität Regensburg angenommen.

In Anerkennung ihrer großen Verdienste um die deutsche Musikliteratur und ihrer umfassenden Forschungen zu Johannes Brahms wurde die amerikanische Musikwissenschaftlerin Margit L. McCORKLE, Vancouver B.C., vom Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker mit dem Verdienstkreuz am Band des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet. Die Verleihung fand am 7. Februar 1986 im deutschen Generalkonsulat in Vancouver statt.

*

Die XIV. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts fand vom 12. bis 16. Juni 1986 in der Forschungsstätte Michaelstein bei Blankenburg/Harz (ehem. Klosteranlage) mit folgenden Themen statt: *Zur vokalen und instrumentalen*

Ornamentik und zum Generalbaßspiel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie *Editionsfragen aus der Sicht der vorliegenden Bach-Händel-Ausgaben zum Jubiläumsjahr 1985*. Für die XV. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung (18. bis 22. Juni 1987) sind die Themen vorgesehen: *Die Rolle der italienischen Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* sowie *Musikzentren und ihre Ensembles*.

Im Kunstmuseum Basel (St. Alban-Graben 16, CH-4010 Basel) findet vom 25. April bis zum 20. Juli 1986 eine Ausstellung von Musik-Autographen und Dokumenten statt, die der *Musik des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung* gewidmet ist.

Im Rahmen des Fourth Festival of Early Music in Utrecht veranstaltet die Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis mit Unterstützung der Rijksuniversiteit Utrecht vom 30. August bis 3. September 1986 das Second International Josquin Symposium, das Problemen der Authentizität gewidmet ist. Konzerte und workshops befassen sich vornehmlich mit Werken widersprüchlicher Zuschreibung (Josquin – Brumel, La Rue, Mouton, Verdelot). Adresse: VNM, Drift 21, NL-3512 BR Utrecht, Tel. 030-316841.

Die Gesellschaft für Musikpädagogik e. V. veranstaltet am 5. und 6. September 1986 an der Universität Osnabrück, Abt. Vechta, ein Symposium über *Wechselbeziehungen der Künste im Musikunterricht*. Die Tagung widmet sich Fragen der Stilverwandtschaft von Musik, Literatur und Bildender Kunst. Auskünfte: GMP Bundesgeschäftsstelle, Von-der-Tann-Straße 38, 8400 Regensburg 1, Telefon (0941) 791230.

Unter dem Titel *Die Wiener Oboe* soll im Herbst 1986 in Zusammenarbeit mit dem Stadtmuseum München eine Ausstellung stattfinden, die neben der allgemeinen Oboenentwicklung in Europa die Entwicklung der Wiener Oboe aus dem deutschen Instrumententyp und den Oboenbau in Wien von 1850 bis zur Gegenwart zeigen soll. Erstmals kann auch Material aus verschiedenen Musikernachlässen vorgelegt werden, das wichtige Zeugnisse zum Wiener Musikleben von 1880 bis 1940 enthält. Wer für diese Ausstellung, die 1987 auch in Wien gezeigt werden soll, weitere Instrumente, Dokumente, Bilder, Kompositionen oder Hinweise zur Verfügung stellen kann, wird um Nachricht gebeten an: Michael Nagy, Mülker Bastei 8/11, A-1010 Wien, Tel. 632526.

Die Internationale Joseph Martin Kraus-Gesellschaft e. V. (Kellereistraße 25, 6967 Buchen) veranstaltet vom 18. bis 21. September 1986 in Buchen (Odenwald) ein interdisziplinäres Symposium über *Geistliches Leben und geistliche Musik im fränkischen Raum zur Zeit von Joseph Martin Kraus*.

Die Gesellschaft für Musikpädagogik e. V. (Von-der-Tann-Straße 38, 8400 Regensburg) veranstaltet am 26. und 27. September 1986 an der Universität/GHS Duisburg ein Symposium über das Thema *Musiktheoretische Ausbildung an der Schule und Hochschule – Utopie oder Wirklichkeit?*

*

Am 6. Dezember 1985 stellte sich die neugegründete Deutsche Frank Martin Gesellschaft in Köln der Öffentlichkeit vor. Ziel der Gesellschaft ist es, Aufführungen von Werken sowie Beiträge zum Verständnis der Musik und der Künstlerpersönlichkeit des Komponisten Frank Martin anzuregen und zu fördern, u. a. durch die Einrichtung eines Archivs, das einen vollständigen Überblick über die Werke Frank Martins mit Hilfe von Texten und Tonträgern bieten soll. Adresse (Geschäftsführer): Matthias Pannes, p. A. Musikhochschule, Dagobertstraße 38, 5000 Köln 1

Am 23. April 1986 hat in Düsseldorf, Bilker Straße 4–6, die Robert Schumann-Forschungsstelle e.V. zur Edition einer *Neuen Schumann-Gesamtausgabe* ihre Arbeit aufgenommen. Nachdem mit Unterstützung der DFG 1985 am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln die Sammlung der Schumann-Autographe begonnen werden konnte, wurde die *Neue Schumann-Gesamtausgabe* ab 1. Januar 1986 in die Reihe der von der Konferenz der Akademien der Wissenschaften in der Bundesrepublik Deutschland (Mainz) geförderten Editionen einbezogen. Unter der

Trägerschaft der Robert-Schumann-Gesellschaft e.V. Düsseldorf wird die Gesamtausgabe herausgegeben von Prof. Dr. Akio Mayeda, Zürich/Tokio (Editionsleitung) und Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller, Köln (Vorstand/Akademie). Als Mitarbeiter sind Dr. Bernhard R. Appel und Dr. Irmgard Knechtges-Obrecht in der Forschungsstelle tätig.

Die *American Handel Society* bittet um Informationen über bevorstehende Aufführungen, Tagungen, Ausstellungen und andere wissenschaftliche Projekte, die G. F. Händel betreffen. Dr. Hubert Beckwith, Department of Music, University of Maryland, College Park, MD 20742.

Im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg ist mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft eine Arbeitsstelle für das Forschungsprojekt *Geschichte der Cappella Sistina* eingerichtet worden. Ziel des Projektes ist die Publikation von Regesten zur Kapellgeschichte und Kapellorganisation, von historischen Studien zu ausgewählten Problemen der Kapellgeschichte und von Monographien zu einzelnen Quellen und Quellengruppen sowie, abschließend, die Veröffentlichung eines neuen Katalogs der Handschriften der Cappella Sistina mit mehrstimmiger Musik sowie der Choralhandschriften aus ihrem Umkreis. Projektleiter sind Professor Dr. Ludwig Fincher, Heidelberg und Professor Dr. Helmut Hucke, Frankfurt. Interessenten sind zur Kontaktaufnahme und Mitarbeit herzlich eingeladen.