

Harry Goldschmidt (1910–1986)

von Ludwig Finscher

In der Nacht zum 19. November 1986 starb in einem Dresdner Hotel der 76jährige Harry Goldschmidt, mitten aus der Arbeit heraus, wie er es sich gewünscht hatte, einen Tag, nachdem er beim Dresdner Weber-Kongreß ein Referat über die Wolfsschluchtszene im *Freischütz* gehalten hatte. Der Interpretationsansatz dieses Referates war kontrovers – kontrovers wie so vieles von dem, was Goldschmidt in seiner produktivsten Zeit zwischen etwa 1965 und seinem Tode veröffentlicht und vorgetragen hat. Aber die Kontroversen, die sich an seinen oft waghalsigen Thesen entzündeten, waren nie fruchtlos: in einer Dialektik, für die er durchaus Sinn hatte, auch wenn er seine Positionen erbittert verteidigte, entwickelte sich aus These und Kontroverse fast immer ein Ergebnis, das die Wissenschaft weiterbrachte.

Harry Goldschmidt wurde am 17. Juni 1910 in Basel geboren. Er studierte am Basler Konservatorium bei Felix von Weingartner, an der Universität Musikwissenschaft bei Karl Nef und Jacques Handschin, daneben Ethnologie und Philosophie; für einige Zeit arbeitete er mit Hermann Scherchen in Königsberg und an den Universitäten von Paris und Berlin. Bis zu seiner Emigration in die DDR war er Musikkritiker in seiner Heimatstadt, 1933 bis 1939 an der *National-Zeitung*, 1945 bis 1949 beim *Vorwärts*, aber wichtiger wurde für ihn die Arbeit in der Arbeiterbildung, als Dirigent eines Arbeiter-Chors und Organisator von Arbeiter-Konzerten. Sie bereitete den einschneidendsten Lebensentschluß vor, den der Basler Bürgersohn aus sozialistischer Überzeugung 1949, im Jahr der Gründung von Bundesrepublik Deutschland und DDR auf dem ersten Höhepunkt des Kalten Krieges, vollzog: die Übersiedelung in die DDR. Unbeirrt und unermüdlich hat er diesem Vaterland seiner eigenen Wahl als Organisator, Publizist und akademischer Lehrer, vor allem aber als schreibender Musikhistoriker gedient.

Goldschmidts zentrales Interesse galt seit den sechziger Jahren immer deutlicher der Frage nach dem Gehalt der großen klassisch-romantischen Instrumentalmusik und der Frage nach dem Zusammenhang zwischen kompositorischem Werk und Komponisten-Biographie (beides Fragestellungen, die ohne den Durchgang durch die Theorie des sozialistischen Realismus so wohl kaum entstanden wären, auch wenn Goldschmidts Antworten alle grobschlächtigen und historisch undifferenzierten Doktrinen dann weit hinter sich ließen). Beide Fragen trafen zuerst und am intensivsten zusammen in der Bemühung um Werk und Person Beethovens – ihr sind nicht nur Goldschmidts umfangreichste, sondern seine wichtigsten Arbeiten gewidmet. Und gerade in diesen Arbeiten zeigt sich auch, daß ihre faktischen Ergebnisse vielleicht weniger wichtig sind als die Impulse, die von ihnen ausgehen: das Ergebnis der *Bestandsaufnahme* der Probleme *Um die Unsterbliche Geliebte* (1977) bleibt faktisch offen, aber die über 400 Seiten dieser Studie sind eine virtuose Etüde in historischer Detailforschung (und zudem, eben wegen ihrer Virtuosität, ein Lese-Abenteuer, wie man es in der Musikwissenschaft nicht oft erleben kann); die Grundthese von der *Einheit der vokalen und instrumentalen Sphäre in der klassischen Musik* (1966) ist an den Werken einerseits nicht restlos, andererseits nicht nur auf dem von Goldschmidt gewählten Weg der Verbalisierung durchzuführen – aber sie hat die Diskussion

über die Semantik klassisch-romantischer Instrumentalmusik recht eigentlich erst in Gang gebracht. Vor allem durch diese Impulse – mehr als durch die Ergebnisse im Detail, so imposant sie in ihrer Summe auch sind – wird Goldschmidts Arbeit in der Musikwissenschaft weiterwirken.

Um einen von Natur aus (auch im Sozialismus) trägen Wissenschaftsbetrieb auf unbetretene und von methodologischen Fallgruben gesäumte Pfade zu lenken, bedarf es einer mehr als gewöhnlichen Energie. Goldschmidt hat diese Energie gehabt und ganz in den Dienst an der Sache gestellt, und in dieser Unbedingtheit, in der die Biographie hinter der wissenschaftlichen Arbeit verschwindet, war er ein großer Gelehrter in einer aussterbenden Tradition. Mit seiner Energie und seinem (so gar nicht baslerisch wirkenden) explosiven Temperament hat er es seinen Freunden manchmal nicht leicht gemacht, aber sie sind immer seine Freunde geblieben. Wer ihn etwas näher kennenlernen konnte, hat über alle politischen und wissenschaftlichen Gegensätze hinweg einen sehr liebenswerten Menschen kennenlernen dürfen.

Der Quellenwert von Giannozzo Manettis Oratio über die Domweihe von Florenz 1436 für die Musikgeschichte

von Sabine Žak, Oberursel

Fünfeinhalb Jahrhunderte sind vergangen, seit S. Maria del Fiore, die Kathedrale von Florenz, durch Papst Eugen IV. geweiht worden ist. Außer der üblichen Überlieferung sind zwei besondere Zeugnisse von diesem Ereignis erhalten: Dufays Domweihmotette *Nuper rosarum flores*¹ und des Humanisten Giannozzo Manetti *Oratio* über das Fest. Die Entdeckung dieses Textes für die Musikwissenschaft durch Franz Xaver Haberl liegt inzwischen fast ein Jahrhundert zurück², und seit die einschlägigen Stellen von ihm publiziert wurden, sind sie überall dort anzutreffen, wo von der Musik des 15. Jahrhunderts die Rede ist, insbesondere bei Dufays Domweihmotette. Die Beurteilung von Manettis Aussagen ist verschieden; sie reicht vom unkritischen Wörtlichnehmen jeder rhetorischen Phrase bis zu der knappen Feststellung, daß der Text unbrauchbar sei, weil er über rhetorische Phrasen nicht hinausgehe. Deshalb scheint es an der Zeit zu sein, die ganze *Oratio* einmal auf ihren Quellenwert hin zu prüfen und diejenigen Textstellen, die sich mit Musik befassen, genauer zu betrachten.

¹ Ausgabe: G. Dufay, *Opera omnia, CMM VIII*, in der älteren Edition von G. de Van (1948) Nr. 11 mit Abdruck der einschlägigen Manetti-Stellen; in der Neuausgabe durch H. Besseler 1966 Nr. 16, ohne diesen Text. Literatur s. in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980; David Fallows, *Dufay (The Master Musicians)*, London 1982; in beiden sind weitere Ausgaben aufgeführt.

² Franz Xaver Haberl, *Bausteine für Musikgeschichte III, Die Römische „Schola cantorum“ und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1888, S. 34; vollständiger Abdruck *Iannozii Manetti oratio ad clarissimum equestris ordinis virum Angelum Acciaiolum de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae habitis* nach Bibl. Vat. Ms. Vat. lat. 2919, hrsg. von Eugenio Battisti, als Anhang zu *Il mondo visuale delle fiabe*, in: *Archivio di Filosofia* 1960, S. 291–320, Text S. 310–320.

Nachdem Brunelleschis Kuppel geschlossen war, wurde der neugebaute Dom S. Maria del Fiore 1436 geweiht am Fest der Verkündigung Mariae, am 25. März. Die Weihe ist häufig bezeugt, denn sie war durch die Teilnahme des Papstes wie durch den großen Aufwand besonders spektakulär. Manche Chronisten beschränken sich auf einen einzigen Satz, der allein die Tatsache der Weihe festhält; andere werden ausführlicher, dann beschreiben sie meist den prächtigen Laufsteg, der dem feierlichen Einzug des Papstes und der anderen Teilnehmer diene, oder sie berichten über die Rittererhebung des höchsten Repräsentanten der Stadt, des Gonfaloniere di giustizia, sie war in den Gottesdienst eingefügt. Über die Musik jedoch sagt keiner etwas außer Manetti, deshalb ist es unumgänglich, bei der Textkritik zunächst einmal von den übrigen Dingen auszugehen, die zwar mit Musik nichts zu tun haben, aber anhand anderer Quellen nachprüfbar sind, wenn auch die Untersuchung zuletzt auf die Musik bei der Domweihe hinauslaufen wird. Immerhin ergibt sich dadurch ein deutlicheres Bild von den Vorgängen, zu denen die Musik gehörte.

Der Autor, Giannozzo Manetti, entstammte einer angesehenen Florentiner Familie von Kaufleuten und Bankiers. 1396 wurde er geboren; mit Eifer und Erfolg widmete er sich nach dem Tode seines Vaters den humanistischen Studien und lernte nicht nur Latein und Griechisch, sondern auch Hebräisch und Syrisch. Er übersetzte die hebräischen Psalmen ins Lateinische, schrieb historiographische Werke, vor allem aber bevorzugte er die literarische Gattung der *oratio*, der Prunkrede, auch dann, wenn sie nicht zum mündlichen Vortrag, sondern nur zum Lesen bestimmt war. Zu seiner Zeit war er ein hochgeschätzter Rhetor, der seine Ansprachen nach allen Regeln der Kunst aufzusetzen und zu schmücken wußte. Uns mutet dieser sprachliche Pomp oft befremdlich an, Manetti aber entsprach damit dem Geschmack und den Erwartungen seiner Zeitgenossen und wurde gerade wegen seiner rhetorischen Fähigkeiten mit ebenso ehrenvollen wie politisch schwierigen Gesandtschaften betraut, denn auch an fremden Höfen wurde er geschätzt und anerkannt. In seiner Vaterstadt bekleidete er ziemlich kontinuierlich öffentliche Ämter; nach seiner Verbannung durch die Medici 1453 fand er bereitwillig Aufnahme am päpstlichen Hof Nikolaus' V. und später bei König Alfons von Neapel, wo er 1459 starb³.

Vespasiano da Bisticci hat zwei Lebensbeschreibungen seines berühmten Landsmannes verfaßt – daneben gibt es weitere –⁴, und eine Statue des bedeutenden Humanisten schmückte einst die Fassade des Florentiner Doms. Sie wurde später als Apostelfigur in einer Nische aus imitiertem Marmor im Innern des Doms aufgestellt, und zwar unmittelbar neben einem Fresko des Apostels Taddeus, des einzigen, der übriggeblieben war von den zwölf Aposteln, die Lorenzo di Bicci für die Domweihe von Florenz 1436 an die Wände

³ Arnaldo della Torre, *Storia dell' accademia Platonica di Firenze*, Florenz 1902; Emilio Santini, *Firenze e i suoi „oratori“ nel quattrocento*, Mailand 1922, bes. S. 98ff. u. S. 167–176; Mario Emilio Cosenza, *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists*, Bd. 3, Boston 1962, S. 211ff.; Lauro Martines, *The Social World of the Florentine Humanists 1390–1460*, London 1963, bes. S. 131–137 u. S. 176–190; Heinz Willi Wittschier, *Giannozzo Manetti. Das Corpus der orationes (Studi italiani 10)*, Köln und Graz 1968.

⁴ Vespasiano da Bisticci, *Le vite, edizione critica*, hrsg. von Aulo Greco, Bd. 1, 1970 (darin die *Vita di messer Giannozzo Manetti*), Bd. 2, 1976 (darin der *Comentario della vita di messer Giannozzo Manetti*), hrsg. vom Istituto nazionale di studi sul Rinascimento; weiteres bei Wittschier (wie Anm. 3), S. 7ff. – *Manettis Vita* von Naldo Naldi (Muratori, *Rerum Ital. scriptores XX*, S. 529–608) ist im wesentlichen nur eine Überarbeitung von Bisticci.

gemalt hatte, so berichtet Richa 1757⁵. Inzwischen sind diese beiden Zeugen von der Domweihe in Florenz nicht mehr erkennbar⁶, nur für die Musikwissenschaft ist Manetti ein Apostel geblieben.

Angelo (oder Agnolo) Acciaiuoli, dem Manetti sein Werk über die Domweihe gewidmet hat, stammte wie Manetti aus einer alten Florentiner Familie, die nicht nur im Handel, sondern auch in der Politik tätig war. Mit Manetti war er befreundet und verschwägert, er gehörte zu dem Kreis von Gelehrten, die sich regelmäßig in Manettis Haus trafen, denn er war in jungen Jahren von Giannozzo Manetti in den humanistischen Wissenschaften unterwiesen worden⁷. An der Domweihe hat er selbst teilgenommen; Manetti hat seinen Text also keineswegs geschrieben, um einen Abwesenden zu unterrichten; was er bieten will, ist kein sachlicher Bericht, sondern eine *oratio*⁸, d. h. ein rhetorisches Kunststück, dessen Inhalt – „de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentine habitis“⁹ – der Anlaß ist zu größter sprachlicher Prachtentfaltung. Eine „arte in propria lode“, also zu seinem eigenen Ruhm, nennt Manetti selbst eine briefliche Lobrede, die er geschrieben hat¹⁰.

Diese Kunst wußte man im Florenz der damaligen Zeit wohl zu schätzen, und es gab häufig Gelegenheit, sie anzuwenden. So mußte beispielsweise alle zwei Monate einer der neuernannten Prioren eine *protestatio de iustitia* halten; inhaltlich konnten sich diese Reden über die Gerechtigkeit nicht weit voneinander unterscheiden, Abwechslung war nur durch die Einkleidung möglich¹¹.

So folgt auch Manettis *Oratio* über die Domweihe allen Regeln der Redekunst. Am Anfang des Textes steht, wie üblich, die Beteuerung, der Autor habe das Werk nur deshalb geschrieben, weil er sich den dringenden Bitten seines geliebten Freundes nicht habe entziehen können, ohne ihn zu kränken. Seinen Text werde er mit Gottes Hilfe so kurz wie möglich fassen; beim Entwurf seines Bildes wolle er dem Vorbild der Alten folgen¹². Nach mehr als einer Seite Einleitung kommt er zur Sache, nämlich zur Festlegung des Termins für die Weihe anlässlich der Vollendung des Kuppelbaues.

Proportionen und Form des Kirchengrundrisses schildert Manetti dergestalt, daß er sie in Beziehung setzt zu den Proportionen des menschlichen Körpers: In die lange Ausdehnung von den westlichen Türen bis in die Vierung könnten sich Beine und Rumpf erstrecken, darüber bis zum Chorabschluß Hals und Kopf; die Arme wären in die nördlichen und südlichen Chöre ausgebreitet. Wollte man nach diesen Maßstäben den Grundriß rekonstruieren, so hätte das Ergebnis nur sehr entfernte Ähnlichkeit mit dem tatsächlichen Befund.

⁵ Giuseppe Richa, *Notizie storiche delle chiese Fiorentine*, Florenz 1757, Bd. 6, S. 119.

⁶ Vielleicht gehört die Figur Manettis zu den Statuen, deren Originale heute im Dommuseum gezeigt werden. Sie befand sich nach Richa neben der Büste Giotto's.

⁷ Della Torre (wie Anm. 3); Santini (ebda.), bes. S. 181, Cosenza (ebda.), Bd. I, S. 22f., Curzio Usurgieri della Berardenga, *Gli Acciaiuoli di Firenze nella luce dei loro tempi*, 2 Bde., Florenz 1962 (*Biblioteca storica Toscana* XII), Bd. 2, S. 512ff., Martines (wie Anm. 3); *Dizionario biografico degli Italiani*, Rom 1960, Bd. I, S. 77; Bisticci (wie Anm. 4), Bd. II, S. 285–308.

⁸ Über die *oratio* als literarische Gattung s. Charles Sears Baldwin, *Renaissance Literary Theory and Practise*, New York 1939, S. 39–41, Heinrich Lausberg, *Handbuch der Rhetorik*, 2 Bde., München 1960, I, S. 131f.

⁹ So in der Überschrift von Ms. Vat. lat. 2919.

¹⁰ Bisticci (wie Anm. 4), I, S. 497.

¹¹ Santini (wie Anm. 3), S. 90ff., Wittschier (ebda.), S. 59ff.

¹² Zu dieser Topik s. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern und München⁵1965, S. 94f., S. 479; Leonid Arbusow, *Colores rhetorici*,²1963, S. 97.

Aber so wenig Manettis Angaben nach Maß und Zahl mit der Wirklichkeit übereinstimmen, so sehr entsprechen sie der damaligen Kunsttheorie: daß nämlich der menschliche Leib durch die vollkommensten Maßverhältnisse bestimmt ist und daß es diese natürlichen Proportionen in der Kunst nachzuahmen gilt¹³. In diesem Sinne zieht Manetti den folgerichtigen Schluß, die Kirche könne überhaupt nicht schöner sein, da sie doch diesem Ideal der Vollkommenheit entspricht.

In den Ausdrücken höchster Bewunderung betrachtet er dann den Aufbau der Kuppel, die höher ist als die höchsten Gebäude der Welt und durch deren Fenster die göttliche Glorie hereinscheint, er schildert die Pfeiler und die drei Chöre mit ihren je fünf Kapellen. Das Ganze scheint mehr ein Werk Gottes als Menschenwerk zu sein¹⁴, man kann es den sieben Weltwundern an die Seite stellen, und wenn schon die Athener den Ruhm ihres großen Architekten Philo der Nachwelt überliefert haben, so besteht für die Florentiner nicht weniger Grund, auf ihr bewundernswürdiges und aufwendiges Gebäude stolz zu sein, zumal es auch von den Fremden als ein Kunstwerk bestaunt wird¹⁵.

Dies alles sind rhetorische Wendungen und Vergleiche, in denen Christliches und Antikes in den üblichen Topoi aneinandergereiht sind, wie die Redekunst es verlangt¹⁶, und so setzt sich das weiter fort. Der hölzerne Laufsteg ist tausend Schritte lang – wobei die Zahl „tausend“ für Größe und Vollkommenheit steht, nicht für ein genaues Maß¹⁷. Im Zug sind die weltlichen Würdenträger in „Talare“ und „Purpurtogen“ gekleidet, so prächtig, daß sie Könige zu sein scheinen. Noch viel bewunderungswürdiger aber sind die geistlichen Würdenträger, sie scheinen mehr der himmlischen als der weltlichen Hierarchie anzugehören, die Kardinäle sind den Aposteln zu vergleichen, und der Papst, der ernsthaft einherschreitet, ist so sehr mit Gold und Edelsteinen geschmückt, daß er den Zuschauenden Gott selbst zu sein scheint. Nicht mehr die *ecclesia militans*, sondern die *ecclesia triumphans* bietet sich dem Auge dar, und was die Römer an Trophäen und alle anderen Völker aller Zeiten jemals an Triumphzügen aufgeboden haben, dem ist diese unglaublich staunenswerte Pracht würdig an die Seite zu stellen.

Mit diesen Unüberbietbarkeitstopoi¹⁸ soll die Aufzählung rhetorischer Redewendungen abgebrochen werden – natürlich ließe sie sich bis zum Ende des Textes fortsetzen. Aber das Besprochene genügt wohl als Vergleichsmaterial für die Musikstellen, die später zu betrachten sind. Wir sehen in Manetti den getreuen Schüler Ciceros und Quintilians, deren Schriften in seiner Bibliothek vertreten waren¹⁹, und wenn er sich am Schluß seines Werkes für die Armseligkeit der Darstellung mit seiner Unfähigkeit entschuldigt, so ist diese herkömmliche Demutsformel²⁰ besonders wirkungsvoll angesichts von Manettis anerkannt-

¹³ Curtius (wie Anm. 12), S. 541f. Dieses wie das folgende wird von Manetti genauso wieder angewandt, um in der Vita Nikolaus' V die Peterskirche zu kennzeichnen (Muratori, *Rer. Ital. scriptores* III, S. 934ff., bes. S. 936ff.).

¹⁴ Curtius (wie Anm. 12), S. 527 (Gott als Bildner).

¹⁵ Ebda., S. 174f.

¹⁶ Ebda., S. 83, 222, 226, 367ff. (Vermischung von Heidnischem und Christlichem).

¹⁷ Ebda., S. 494ff., Arbusow (wie Anm. 12), S. 103f.

¹⁸ Ebda., S. 89ff., Curtius (wie Anm. 12), S. 171ff., 174f.

¹⁹ Santini (wie Anm. 3), S. 79ff., Giuseppe M. Cagni, *I Codici vaticani palatino-latini appartenuti alla biblioteca di Giannozzo Manetti (1396-1459)* (*Bibliophilia* La. 62, disp. 1), Florenz 1960. Cicero ist mit 16 Titeln besonders häufig in Manettis Bibliothek vertreten.

²⁰ Curtius (wie Anm. 12), S. 93f., Arbusow (ebda.), S. 104f.

tem Rang als Rhetor; seine Viten bestehen zum größten Teil aus der Aufzählung der Wunder seiner Beredsamkeit.

Wenn wir nun bei Manettis Text die rhetorische Einkleidung beiseite lassen, ergibt sich folgender Inhalt. Nach Vollendung der Kuppel bitten die Florentiner den Papst, die Kirche zu weihen; beide Seiten betreiben eifrig die Vorbereitungen. Es folgt die Beschreibung des Kircheninneren und der Kuppel sowie der Ausschmückung für den festlichen Tag: Die Wände des Langschiffes und der Vierung bedecken kostbare Tücher, dazwischen hängen Schilde mit den päpstlichen Wappen. Die Altäre in den Kapellen und der Hochaltar unter dem Zentrum der Kuppel sind reich geschmückt mit goldenen und silbernen Gefäßen, auf dem Hauptaltar prangt die Goldene Rose, die der Papst am Sonntag zuvor der Kirche verliehen hatte. Des Papstes Thron überragt weit die Sitze der übrigen; sie sind um den Altar herum angeordnet. Eine hölzerne, drei Schritt über den Boden erhöhte Brücke führt von der Papstresidenz S. Maria Novella bis zum Dom, auch sie ist reich geschmückt mit kostbaren Tüchern.

Zur festgesetzten Stunde holen die Prioren der Stadt den Papst ein, dann bewegt sich die feierliche Prozession zur Kirche. Nach einem kurzen Gebet vor dem Hauptaltar begibt sich der Papst zu seinem Thronszitz, ein Kardinal geht zum Altar, um den Gottesdienst zu feiern.

Während das geschieht, ertönt Musik; eine große Schar von Häftlingen zieht herein, sie werden durch den Papst gesegnet und in die Freiheit entlassen. Darauf erhebt sich der Gonfaloniere di giustizia, der seinen Platz zu Füßen des Papstes hat, und empfängt vom Papst die Ritterwürde. Währenddessen wird ein anderer bedeutender Kardinal auf einem Tragthron erhöht durch die Kirche getragen, um die Kreuze an den Apostelbildern, die kurz zuvor an die Wände gemalt worden waren, zu salben. Der Papst weiht schließlich den Altar und birgt die Reliquien in ihm. Dann setzt sich die Messe fort mit Wandlung und Elevation, bei der wieder Musik erklingt. Zum Abschluß wird ein Ablass verkündet, und der Papst kehrt in seinen Palast zurück. – So weit Manetti.

Versucht man nun, die sachliche Richtigkeit des Textes anhand anderer Quellen zu prüfen, so ergeben sich erstaunliche Unstimmigkeiten. Es wurden schon Beispiele dafür genannt, daß Manetti um des Eindrucks der Vollkommenheit willen manche Vergleiche und Bilder gebraucht, die das Tatsächliche überhöhen und leicht verschieben, ohne es doch im Wesentlichen zu verfälschen; für den Kundigen waren die rhetorischen Ausschmückungen leicht auf ihren Wirklichkeitsgehalt zu reduzieren. Es gibt aber auch Veränderungen an den Fakten, die sich mit den Forderungen der Rhetorik nicht ohne weiteres erklären lassen.

Da ist zunächst die Einteilung des Zuges zur Kirche. Manetti beschreibt mit aller Deutlichkeit, daß die Prozession zweigeteilt war, und zwar so, daß die städtischen Würdenträger mit ihrem Gefolge und mit den Gesandten in einer eigenen und abgeschlossenen Gruppe vor dem Papst mit seinem Gefolge einherschritten. Innerhalb jeder Abteilung stellt er die Anordnung so dar wie üblich, d. h. daß der niedrigere Rang vor dem höheren seinen Platz hatte.

Die Gruppe der „*seculares pompe*“ wird – nach Manetti – angeführt von Spielleuten mit Instrumenten in der Hand, dann folgen schön gekleidete Jünglinge, Unterbeamte mit silbernen Stäben, das Gefolge der Vornehmen, am Ende die Magistrate der Stadt mit den Abgesandten fremder Mächte. Nach einem kleinen Abstand kommen die „*pontificales*

dignitates“, und damit in diesen Zwischenraum, der die beiden Gruppen trennt, niemand hineingelangt, gehen darin päpstliche Bedienstete mit silbernen Stäben. Ihnen folgen Professoren des römischen und kanonischen Rechts, anschließend Mitglieder des päpstlichen Haushalts (*cubiculare*), dann Bischöfe, Erzbischöfe, Patriarchen, Kardinäle, zum Schluß der Papst zwischen zwei Kardinälen; ein „*egregius ecclesie prelatus*“ trägt ihm die Schleppe.

Diese Zweiteilung ist von Manetti trotz der wortreichen Schilderung von Einzelheiten klar und mit besonderer Betonung zum Ausdruck gebracht, sie hat nur einen Fehler: Sie stimmt nicht mit der damaligen Wirklichkeit überein. Sie wäre in dieser Form auch sehr befremdlich, denn der Dombau war ein Werk der ganzen Kommune von Florenz, seit hundertvierzig Jahren unter lebhafter Beteiligung der gesamten Bürgerschaft fortgeführt, und zwar unter Aufsicht der Magistrate, nicht der bischöflichen Behörden²¹. Und nun sollten die Vertreter dieser Kommune zum Abschluß des Werkes bei einem so herausragenden Ereignis an einer untergeordneten Stelle, nämlich vor allen Geistlichen und Kurialen gehen, und das in ihrer eigenen Stadt?

Das wäre bei einer solchen Gelegenheit ganz unüblich gewesen, und betrachtet man die Aufzeichnungen des Francesco Giovanni, dann sieht die Sache auch anders aus. Der Autor gehört zu denen, die von der Kommune dem Papst entgegengeschickt worden waren²², im Festzug bei der Kirchenweihe ging er bei den Florentiner Honoratioren mit²³, das Notariatsinstrument für die Ritterweihe hat er als Zeuge unterschrieben²⁴. Er mußte es also genau wissen. In seinem *Diario* zählt er völlig schmucklos die Reihenfolge beim Einzug auf²⁵; danach gab es nicht zwei Abteilungen, sondern kirchliche und weltliche Würdenträger gingen, nach Rang geordnet, in einem einzigen Zug, wie das auch sonst bei Einholungen oder ähnlichen Gelegenheiten in Florenz und andernorts üblich war²⁶. Die Geringeren, die den Anfang gebildet haben müssen, interessieren ihn nicht, die läßt er weg; er beginnt mit den bedeutendsten Prälaten, darunter Bischöfe und Erzbischöfe, nach ihnen die Gesandten auswärtiger Regierungen, danach „*noi due a due*“, dann die Kardinäle und schließlich der Papst, dem der kaiserliche Gesandte die Schleppe trägt; auf dem Rückweg tat dies der neu zum Ritter erhobene Gonfaloniere di giustizia. Daß dieses Amt der vornehmste Laie versah, war üblich, und so war es auch sonst in Florenz gehandhabt worden²⁷; es ist

²¹ Cesare Guasti, *Santa Maria del Fiore*, Florenz 1887; ders., *La cupola di Santa Maria del Fiore*, Florenz 1857; Walter und Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, 3 Bde. Frankfurt 1941–1951, Wolfgang Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin¹1979; W. Braunfels u. R. Dammann, *Der Dom von Florenz* (= *Architektur und Musik* 1), Olten 1964.

²² Auszüge aus dem *Diario* des Francesco di Tommaso Giovanni sind als Ergänzung mit abgedruckt im *Diario Fiorentino di Bartolommeo del Corazza*, hrsg. von G. O. Corazzini, in: *Archivio storico italiano* 1894 (Ser V, t. 14), S. 233–298, insbes. S. 286. – Francesco Giovanni war auch beauftragt, zusammen mit anderen im Oktober 1435 ein Fest zu Ehren des Francesco Sforza zu organisieren (ebda., S. 290), er mußte sich also in zeremoniellen Dingen auskennen.

²³ Ebda., S. 292.

²⁴ Domenico Maria Manni, *I sigilli antichi*, Bd. 7, Florenz 1791 S. 133.

²⁵ Francesco Giovanni (wie Anm. 22), S. 292.

²⁶ Beispiele bei Corazza (wie Anm. 22), S. 257, 259, 271ff., 285, 286; Richard C. Trexler, *The Libro ceremoniale of the Florentine Republic by Francesco Filarete and Angelo Manfidi*, Genf 1978 (*Travaux d'Humanisme et Renaissance* 165), S. 75f., Bernhard Schimmelpfennig, *Die Krönung des Papstes im Mittelalter, dargestellt am Beispiel der Krönung Pius' II.*, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 54, 1974, S. 192–270, hier S. 223f. Einzüge in eine Stadt (G und H), um 1400; vgl. den Rangstreit zwischen Priestern und Kardinälen in Florenz 1515, zitiert bei John Shearman, *The Florentine „Entrata“ of Leo X, 1515* (in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 [1975], S. 136–153), S. 152 mit Anm. 56.

²⁷ Corazza (wie Anm. 22), S. 258, 298; vgl. Joh. Burckard, *Liber notarum (Rerum Italicarum scriptores, nuova edizio 32,1)*, S. 128 (Rom 1485), S. 273, 467, 600; Kaiserkrönungsordines (wie Anm. 77), S. 177

auffallend, daß Manetti die Zweiteilung so strikt durchführt, daß er selbst diesen Laien aus der Umgebung des Papstes verbannt und statt seiner einen Prälaten die Schleppe tragen läßt.

Die Richtigkeit der Angaben von Francesco Giovanni über die Zugordnung wird bestätigt von Cambi, der noch die Besonderheit hinzufügt, der Papst habe bei dieser Gelegenheit das kostbare Pluviale und die Mitra getragen, die ihm bei seinem Einzug in die Stadt die Florentiner geschenkt hatten²⁸. Beide Berichterstatter sagen nichts über Spielleute und das übrige Gefolge am Anfang des Zuges; trotzdem ist es nicht ausgeschlossen, daß sie beteiligt waren; da sie ohnehin an die Spitze gehörten, erschienen sie vielleicht nicht weiter erwähnenswert.

Den Ablauf der besonders herausragenden Ereignisse in der Kirche schildern Francesco Giovanni und Cambi in der Reihenfolge, daß der Papst zunächst den Altar weihet, dann den Gonfaloniere di giustizia zum Ritter erhebt; nach dem Credo der Messe werden die Häftlinge dargebracht²⁹. Das ist genau die Anordnung, die nach einem Blick in die Pontificalien zu erwarten ist: Ehe man eine Messe an ihm lesen kann, muß der Altar geweiht sein³⁰; eine Rittererhebung gehört vor die Messe oder vor das Evangelium³¹; die „offerta“ der Häftlinge ist Teil des Offertoriums. Manetti aber hat diese Abfolge gerade umgekehrt; nach ihm ist die Reihenfolge: Gefangenendarbringung – Rittererhebung – Altarweihe. Ehe man eine Erklärung dafür finden kann, muß man sich die Vorgänge genauer ansehen.

Die von Manetti an die erste Stelle gerückte Darbringung von Häftlingen ist ein Florentiner Brauch, der sich seit 1281 nachweisen läßt. Weihnachten, Ostern und am Johannestag – unter außergewöhnlichen Umständen auch an einem anderen Fest – wird eine bestimmte Zahl von Straf- und Schuldgefangenen nach genauer Erörterung im Rat ausgewählt; sie ziehen in feierlicher Prozession, Mitren mit ihren Namen auf den Häuptern, von den Gefängnissen zum Battistero, angeführt von drei Trompetern. Am Hauptaltar von S. Giovanni lassen sie ihre Mitren zurück und ziehen dann zum Palast des Podestà, um ihre Namen aus der Liste der Verurteilten streichen zu lassen³².

²⁸ *Istorie di Giovanni Cambi*, hrsg. von J. da San Luigi (in: *Delizie degli eruditi Toscani*, Bd. 20, 1770), S. 208; Übergabe des Geschenks: Corazza (wie Anm. 22), S. 285; Francesco Giovanni (ebda.), S. 286.

²⁹ Nur Cambi hat den vollständigen Ablauf von Altarweihe, Ritterweihe, Gefangenendarbringung; er ist auch am genauesten bei den Zeit- und Zahlangaben, bis hin zu den Spesen (wie Anm. 28, S. 209f.). Francesco Giovanni (wie Anm. 22, S. 292) hat nur die Ritterweihe nach der Konsekration, ebenso Rinuccini (*Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini*, hrsg. von G. Aiazzi, Florenz 1840, S. LXXI) und das vom Notar ausgestellte „publicum documentum“ über die Rittererhebung (abgedruckt bei Manni, *I sigilli antichi*, wie Anm. 24, S. 130).

³⁰ Michel Andrieu, *Le Pontifical Romain au Moyen Age*, 4 Bde., 1938–1941 (*Studi e Testi* 86–88, 99), Bd. 3, *Pontifikale* des Guilelmus Durandus, Kirchweihe S. 455–478; *Pontifikale* des Giovanni Barozzi (Ms. Rom, Bibl. Vat., Vat. lat. 1145), fol. 76v–107r. Zu dieser Handschrift Bernhard Schimmelpfennig, *Die Zeremonienbücher der römischen Kurie im Mittelalter* (= *Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom* 40), Tübingen 1973, S. 133ff., 338ff., 433ff.; Marc Dykmans, *Le pontifical romain révisé au XV^e siècle* (= *Studi e Testi* 311), Vatikanstadt 1985, S. 67ff.

³¹ Bei Durandus (wie Anm. 30), L. I, XXVIII, S. 447f., wird der Ritter geweiht „priusquam dicatur evangelium“. Im *Pontifikale* des Barozzi (wie Anm. 30) wird vor dem Evangelium nur das Schwert – u. U. auch die Waffen – geweiht, „deinde proceditur in missa“, nach ihrem Ende Umgürtung, Eid usw. (fol. 63r–63v). Im *Ceremoniale* des Augustinus Patricius Piccolomini von 1488 ist der Ritterweihordo eingegliedert in eine Herzogserhebung; vor dem Beginn der Messe wird der Kandidat zum Ritter erhoben, vor dem Evangelium zum Herzog (Marc Dykmans, *L'œuvre de Patrizi Piccolomini ou le Cérémonial Papal de la première Renaissance*, Vatikanstadt 1980–1982, 2 Bde. [= *Studi e Testi* 293], S. 294), Bd. 1, S. 125. – Rittererhebung vor der Messe des Ostersonntags 1435 durch Eugen IV. in Florenz s. Corazza (wie Anm. 22), S. 289.

³² Robert Davidsohn, *Geschichte von Florenz* Bd. IV, 1, 1927, S. 341f. – *Statuti della Repubblica Fiorentina*, hrsg. von Romolo

Am Johannestag gehörte dieser Vorgang zu dem großen und aufwendigen Fest, bei dem die Stadtoberhäupter von Florenz und der abhängigen Orte, alle Zünfte und Vereinigungen ein Kerzenopfer zum Altar des Täufers, des Stadtpatrons, bringen mußten. Es war dies ein ausgesprochener Akt der Selbstdarstellung der Herrschaft von Florenz³³. Aus diesem Zusammenhang war die Gefangenendarbringung bei der Kirchenweihe herausgelöst, aber zur Selbstdarstellung von Florenz mochte sie auch hier gehören, und daß es, wie Cambi sagt, nach dem Credo geschah, d. h. zum Offertorium, ist liturgisch sinnvoll; vor allem aber wurde gerade das Offertorium häufig zur Selbstdarstellung eines weltlichen Herrn innerhalb der Messe benutzt, dafür gibt es viele Beispiele³⁴, und es war zu erwarten, daß auch bei der Domweihe etwas derartiges geschah.

Die Rittererhebung, die Manetti als nächstes beschreibt, hatte in Florenz eine ganz besondere Funktion und ein dementsprechendes Zeremoniell entwickelt, die eng verknüpft waren mit dem Leben der Kommune³⁵. In dem Stadtstaat dieser Zeit hatte die Ritterwürde nichts mehr zu tun mit der ursprünglichen Wehrhaftmachung eines Kämpfers, sondern sie war zur Ehrung eines hervorragenden Bürgers geworden, selbst wenn dieser nur die Feder und nicht das Schwert zu führen wußte, und mit ihren Rittern ehrte die Stadt sich selbst³⁶.

Im 14. Jahrhundert hatte sich die Gewohnheit herausgebildet, im Rat zu beschließen, wer zum Ritter erhoben werden sollte; man setzte ihm eine bestimmte Summe für die gewaltigen Aufwendungen aus, die mit der neuen Würde verbunden waren; diese wurde zum großen Teil in der Form eines Gewandes und Helms mit den Wappen der Stadt am Festtage feierlich überreicht. Weiter wurde im Rat ein *sindaco* gewählt, der im Namen der Kommune die Zeremonie leitete und das Schwert umgürtete, sowie zwei weitere Teilnehmer zum Befestigen der goldenen Sporen³⁷. Der Festakt vollzog sich vor dem Palazzo Pubblico in Anwesenheit des Magistrats und mit Trompetenschall. Hinterher mußte der neue Ritter in S. Giovanni ein Opfer darbringen und die Honoratioren der Stadt zu einem Festmahl in ein öffentliches Gebäude laden³⁸.

Die Voraussetzung zu allem war, daß er der Stadt einen Treueid geschworen hatte³⁹, und wenn jemand von einem auswärtigen Herrn zum Ritter erhoben worden war, so mußte seine neue Würde doch erst in Florenz bestätigt und mit dem angemessenen Zeremoniell gefeiert werden, sonst wurde sie nicht anerkannt⁴⁰.

Das Ganze war also eine Angelegenheit der Kommune von Florenz und gehörte zu ihrer Repräsentation; die Rittererhebung bei der Domweihe machte davon in der Sache keine

Caggese, Bd. 1 (Florenz 1910), *Statuto del Capitano del Popolo (1322–1325)*, L. V, c. I, S. 217, *De modo et forma offerendi carceratos communis Florentie* (vgl. c. LX); *Statuta populi et communis Florentiae*, 3 Bde., Freiburg 1778–83, Statut von 1415, L. I. rubr. 84, S. 106f., „[] cum tribus tubis more solito []“

³³ Cesare Guasti, *Le feste di San Giovanni Batista in Firenze*, Florenz 1908; Goro Dati, *Istoria di Firenze dall' anno 1380–1405*, Florenz 1735, S. 84–89; *Il Bel San Giovanni e le feste patronali di Firenze descritte nel 1475 da Piero Cenni*, in: *Rivista d'Arte* 6 (1909), S. 185–227

³⁴ Sabine Žak, *Fürstliche und städtische Repräsentation in der Kirche*, in: *Musica Disciplina* 38 (1984), S. 248–258, Florenz S. 249.

³⁵ Gaetano Salvemini, *La dignità cavalleresca nel Comune di Firenze*, in: *Opere di Gaetano Salvemini* 1 (= *Scritti di storia medievale* II), 1896, ND 1972.

³⁶ Ebda., S. 121, 125f., 147f.

³⁷ Ebda., S. 156, 159, 161ff.

³⁸ Ebda., S. 159, 161

³⁹ Ebda., S. 157, 192.

⁴⁰ Ebda., S. 149f. – Auch die Ratsprotokolle, mit denen 1416 Agnolo Acciaiuolos und 1452 Manettis Ritterwürde bestätigt wurde, sind erhalten; Acciaiuolo hatte sie in jungen Jahren vom König von Neapel, Manetti sehr spät von Papst Nikolaus V erhalten (ebda., S. 197, 198).

Ausnahme, nur in der Form durch die Beteiligung des Papstes; die Verlegung in die Kirche war schon seit 1418 gebräuchlich geworden⁴¹. So wurde denn auch ganz in der herkömmlichen Weise die Rittererhebung des Giuliano Davanzati, zu der Zeit Gonfaloniere di giustizia, im Stadtrat beschlossen⁴².

Am Festtage wurde er dann mit dem Schwert umgürtet von Gismondo Malatesta (dem Signore von Rimini) und vom kaiserlichen Gesandten; Podestà und Capitano von Florenz befestigten ihm die Sporen, und der Papst selbst heftete ihm das *fermaglio*, ein goldenes Kreuz als Zeichen der Ritterwürde, an die Brust. Diese genauen Einzelheiten sind am vollständigsten der Notariatsurkunde zu entnehmen, die ein vom Kaiser autorisierter Notar verfaßt hat mit außerordentlich vielen und außerordentlich wohlklingenden Worten, der ungewöhnlichen Feierlichkeit entsprechend⁴³.

Den Florentinern war offenbar die Rittererhebung ihres Gonfaloniere di giustizia die wichtigste von allen Zeremonien; selbst Cambi bricht ganz gegen seine Gewohnheit plötzlich in viele Worte aus angesichts dieser großen Ehre in Anwesenheit der ganzen Kurie, so vieler fremder Herren, der Magistrate von Florenz und all des Volkes – so ehrenvoll ist noch nie jemand zum Ritter gemacht worden⁴⁴. Das alles ist in unbeholfenen Worten gesagt, während das Notariatsinstrument in gewähltem Humanistenlatein „huius Urbis [. . .] decus clarissimum“ viel feiner, aber im selben Sinne ausdrückt⁴⁵.

Bei Manettis Schilderung des Vorgangs klingt der Tenor etwas anders: Nach ihm hat nicht die Kommune, sondern der Papst beschlossen, den Namen der Florentiner durch die Rittererhebung ihres höchsten Würdenträgers zu ehren; der Papst ist es, der die Insignienübergabe dem Signore von Rimini und dem kaiserlichen Gesandten als den beiden vornehmsten Laien überträgt – den beiden „digniores“ stand dieses Amt nach den Pontifikalien zu⁴⁶. Die Mitwirkung des kaiserlichen Gesandten haben Cambi und Francesco Giovanni übergegangen; bei Manetti dagegen werden die beiden Repräsentanten des Stadtreiments nicht erwähnt, obwohl auch ihre Mitwirkung etwas Ungewöhnliches war⁴⁷, und damit geht bei ihm die Besonderheit verloren, daß bei diesem festlichen Akt die drei höchsten Amtsträger der Stadt, Gonfaloniere di giustizia, Podestà und Capitano, vereint waren.

Auf die Rittererhebung läßt Manetti die Altarweihe folgen; er ist der einzige, der diesen Vorgang eingehender schildert. Nur diesen Teil der Kirchenweihe hatte der Papst selbst übernommen, die übrigen langwierigen Riten waren dem Kardinal Orsini übertragen, der damit, wie wir von Cambi wissen, schon morgens gegen halb vier Uhr angefangen hatte, während sich der Papst mit seinem Gefolge erst gegen halb acht Uhr, eingeholt von den

⁴¹ Ebda., S. 161 mit Anm. 35, S. 163; vgl. auch Corazza (wie Anm. 22), S. 244; Filarete (wie Anm. 26), S. 91

⁴² Salvemini (wie Anm. 35), S. 189.

⁴³ Notariatsinstrument (wie Anm. 24).

⁴⁴ Cambi (wie Anm. 28), S. 209.

⁴⁵ Notariatsinstrument (wie Anm. 24), S. 131

⁴⁶ Patrizi (wie Anm. 31) 1488, S. 125: „accingitur eodem gladio per duos nobiliores milites presentes“; Durandus (wie Anm. 30), Ordo XXVIII Nr. 12: „Tunc nobiles astantes imponunt sibi calcaria, ubi hoc fieri mos est“ – Vgl. Burckard (wie Anm. 27), Gonfaloniere-Erhebung, Bd. I, S. 128ff.

⁴⁷ Notariatsinstrument (wie Anm. 24), S. 131: „Dextrum autem pedem, non secus quam usus consueverit, aureo calcare annexit Florentine Urbis clarissimus Praeses, aut vel Potestas, ut nostro utar vocabulo: At sinistrum sinistro armavit calcare is, quem Praesidem Capitaneum Florentini populi aperuimus. Que quidem omnia ita gesta sunt, ne ab hominum memoria usquam decident, sed huius Urbis sit decus clarissimum []“

Honoratioren, auf den Weg zur Kirche machte; die Messe las der Kardinal Marcus Condulmer, ein Neffe des Papstes, und währenddessen fuhr der Kardinal Orsini noch fort, die Kreuze an den Apostelbildern der Wände zu salben⁴⁸. Wie der Papst „mit seinen heiligen Händen“ den Altar selbst weiht durch Salbung, Inzensieren, Gebete, wie er die Reliquien im Altar birgt, das beschreibt Manetti ausführlich, und er zeigt sich in liturgischen Dingen wohlunterrichtet bis hin zu der Einzelheit, daß der Papst seine Hände nach der Salbung mit frischem Brot reinigt, ehe der Signore von Rimini ihm zur Handwaschung das Wasser reicht, auch das nach den *ordines* eine Aufgabe des Vornehmsten⁴⁹. Möglicherweise hat Manetti für die Niederschrift dieser Dinge ein Ceremoniale oder Pontifikale zu Rate gezogen, eine häufig geübte Praxis in ähnlichen Fällen.

Legt man sich nun noch einmal die Frage vor, warum Manetti wohl die Reihenfolge umgekehrt und die Altarweihe an den Schluß verlegt hat, dann sieht es so aus, als habe er die Steigerung gesucht: Die Altarweihe durch den Papst ist in seiner Darstellung der Höhepunkt, der krönende Abschluß; danach ist ausführlich nur noch von der bewegenden Musik bei der Elevation die Rede, sie scheint ihm die Musik des Himmels zu sein.

Überblickt man nun noch einmal Manettis ganzen Text, dann ist vor allem auffällig, wie sehr die Stadtherrschaft von Florenz gegenüber dem Papst mit seinen Kurialen zurücktritt. Besonders einschneidend ist die Veränderung der Prozessionsordnung, die in dieser Gestalt das Kirchenregiment der Stadtherrschaft so deutlich überordnet. Manetti muß sich dessen ganz bewußt gewesen sein, denn in zeremoniellen Dingen war er empfindlich; als ihm am Hof König Alfons' von Neapel ein geringerer Platz als den Genuesen bei der Fronleichnamsprozession zugewiesen wurde, verließ er mit den Seinen die Prozession und ließ sich auch durch des Königs Boten nicht zurückrufen, bis man ihm und damit Florenz die vorrangige Stelle zugebilligt hatte⁵⁰; hier erwies er sich also auf die Ehre seiner Vaterstadt sehr bedacht.

Bei seiner Schilderung der Domweihe ist der kirchliche Teil des Zuges für ihn bewunderungswürdiger und prächtiger noch als die Abteilung der Florentiner, aber so hingebungsvoll er auch Gold, Edelsteine und Perlen an der päpstlichen Kleidung aufzählt⁵¹ – daß die Florentiner dem Papst diese Gewänder geschenkt hatten, das sagt er nicht. Bei Manetti ist der Papst der Initiator der Ritterweihe, die Altarweihe durch ihn bildet den Höhepunkt der Feier. Diese Eigentümlichkeit wird besonders deutlich im Vergleich mit dem ganz gegensätzlichen nüchternen Selbstbewußtsein, das aus der Ausdrucksweise von Francesco Giovanni spricht: „facemo consacrare a papa Eugenio 4 la chiesa di Santa Maria del Fiore“ (wir ließen vom Papst die Kirche weihen), so fängt seine Niederschrift der Ereignisse dieses Tages an; das ist dieselbe Formulierung wie für den Auftrag zum Bau des Laufstegs: „facemo fare una via“⁵².

⁴⁸ Cambi (wie Anm. 28), S. 208f., vgl. Rinuccini (wie Anm. 29), S. LXXI.

⁴⁹ Bernhard Schimmelpfennig, *Die Zeremonienbücher der römischen Kurie im Mittelalter* (= *Bibl. d. Dt. Hist. Inst. in Rom* 40), Tübingen 1973, Sammlg. B, Bindo Fesulani, a. 1377, LIII, 15: „Et aqua portetur sibi per nobiliorem, qui erit in capella“ (Palmsonntag); vgl. ebda. L, 8; Patrizi (wie Anm. 31), S. 357

⁵⁰ Bisticci (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 493 (a. 1444).

⁵¹ Eugen IV. wußte dergleichen zu schätzen; für das Konzil ließ er sich eine ganz besondere Tiara anfertigen, schwer von Gold, Edelsteinen und Perlen, mit Figuren und Ornamenten von Ghiberti, wiewohl er in seiner privaten Lebensweise bescheiden war (L. Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, ⁵⁻⁷1925, S. 364).

⁵² Francesco Giovanni, bei Corazza (wie Anm. 22), S. 292.

Bei Manetti fallen andererseits verschiedene Einzelheiten auf, die für seine Vertrautheit mit kurialen Gepflogenheiten sprechen. Er kennt die kurialen Ämter und weiß sie in ihrer Rangfolge richtig einzuordnen; daß er die Kardinäle „Apostel“ nennt⁵³, ist nicht Rhetorik, sondern kurialer Sprachgebrauch der Zeit, der rechtlich relevant ist und mit der fortschreitenden Zentralisation der Kirche auf Rom zusammenhängt⁵⁴, ebenso der geringere Platz der Patriarchen gegenüber den Kardinälen in der Prozession⁵⁵, das ist eine Neuerung, die Eugen IV. selbst eingeführt hat⁵⁶.

Manetti's genauer Kenntnis kirchlicher Gebräuche steht eine merkwürdig unpersönliche Ausdrucksweise bezüglich der Teilnehmer gegenüber: „unus romane ecclesie cardinalis“ begibt sich zum Altar, um die Messe zu feiern, „alter et magnus Romane ecclesie cardinalis“ salbt von seinem Tragthron aus die Apostelbilder – die Namen wissen wir von den anderen Chronisten. Außer beim Papst gibt Manetti in seiner *Oratio* überhaupt keine Namen wieder; Brunelleschi wird nicht einmal an der Stelle genannt, wo man es als selbstverständlich erwarten sollte, nämlich im Vergleich mit dem griechischen Architekten Philo⁵⁷, und der Gonfaloniere di giustizia, Giuliano Davanzati, tritt nur mit seiner Amtsbezeichnung in Erscheinung.

Das alles verstärkt den Eindruck, daß die Domweihe, obwohl von Manetti datiert und lokalisiert, zu einem Idealbild stilisiert worden ist, losgelöst von Ort und Zeit als Beispiel vorbildlicher Vollkommenheit, und daß diesem Zweck die konkreten Einzelheiten untergeordnet sind. Dieses Vorgehen war zu der Zeit eine gängige Praxis; die Historiographen benutzten oft historische Fakten als *exempla*, um christliche und kommunale Tugenden darzustellen; zu dem Zweck konnten auch Tatsachen, die Autor und Zuhörern bekannt waren, entsprechend dem bestehenden Plan verändert oder ausgelassen werden⁵⁸. Manetti hat offenbar für ein kuriales Publikum, vielleicht für Eugen IV. selbst, geschrieben, da der Papst so sehr in den Mittelpunkt des Bildes gerückt ist. Daß die Adressaten der *Oratio* nicht vornehmlich in Florenz zu suchen sind, erweist auch die Erklärung bei der Erwähnung des Gonfaloniere di giustizia, „das ist bei uns das höchste Amt“; einem Florentiner hätte man das nicht zu sagen brauchen.

Manetti's *Oratio* über die Domweihe ist also keineswegs ein spontan niedergeschriebener Bericht, sondern ein sprachliches Kunststück; nicht der unmittelbare Eindruck, sondern sorgfältige Planung liegen dem Text zugrunde⁵⁹. Sein Quellenwert besteht nicht in einer getreuen Schilderung der Ereignisse, wie sie eigentlich gewesen sind, sondern in der Darstellung eines rhetorisch überhöhten Idealbildes, entworfen aus der Kenntnis kurialer Vorstellungen und Gebräuche; diesem Zweck entsprechend sind die Einzelheiten verändert

⁵³ In der Beschreibung des Zuges, oben S. 5.

⁵⁴ Bernhard Schimmelpfennig, *Das Papsttum*, Darmstadt 1984, S. 216.

⁵⁵ Ders., *Krönung des Papstes* (wie Anm. 26), S. 227

⁵⁶ Patrizi, *Ceremoniale* (wie Anm. 31), S. 461

⁵⁷ Wie sehr Manetti den Architekten Brunelleschi schätzte, zeigt ein anderes Werk; Brunelleschi ist für ihn „architectorum omnium nostri temporis facile princeps, magnum vel potius maximum florentine edis fornicem illum admirabilem nullis lignorum ferorumve armamentis, incredibile dictu, fabricatus est!“ (*De dignitate et excellentia hominis*, hrsg. von Elizabeth R. Leonard, Padua 1975, S. 59).

⁵⁸ Andrew P. McCormick, *Toward a Reinterpretation of Goro Dati's Storia di Firenze*, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 13 (1983), S. 227–250.

⁵⁹ Anders Wittschieer (wie Anm. 3), der den Text als „simplel“ bezeichnet, aus einem spontanen Mitteilungsbedürfnis heraus entstanden (S. 57).

und angeordnet worden. Florenz ist die glänzende Kulisse für das Auftreten Eugens IV. und der Kurie⁶⁰.

Damit haben wir eine Basis gewonnen, um die wohlbekanntesten Stellen über Musik erneut zu betrachten. Insgesamt sind es drei Passagen mit unterschiedlichen Aussagen.

Zunächst erwähnt Manetti in einem Satz, daß an der Spitze des Zuges zur Kirche bei den „seculares pompe“ Instrumentalisten gingen, in prächtige Gewänder gehüllt, und zwar „tubicinum fidicinumque ac tibiae ingens ordo, singuli quidem tubas, fides, tibias sua manibus instrumenta portantes“. Ob außer Trompetern und Holzbläsern wirklich auch Spieler von Saiteninstrumenten mitgingen oder ob diese Aussage nur einem Bedürfnis nach Vollständigkeit in der Formulierung entspringt, ist schwer zu sagen; üblich war es um diese Zeit nicht mehr⁶¹.

Auffällig ist, daß Manetti hier nichts vom Klang der Instrumente sagt, ganz im Gegensatz zu den wortreichen Schilderungen des Klangeindrucks an späteren Stellen. Hier stellt Manetti nur fest, daß die Musiker ihre Instrumente in der Hand trugen. Es gibt Beispiele dafür, daß Spielleute zwar in einem Zug mitgingen, einfach deshalb, weil sie zu einem prächtigen Aufzug gehörten, daß sie aber nicht spielten; so berichtet Ulrich von Richental von einer Prozession in Konstanz, an der ebenfalls ein Papst beteiligt war; es handelt sich um den *Possesso* des neugewählten Papstes Martin V. im Jahre 1417. Die päpstlichen Sänger, die „stätkeklisch sungen“, gingen vor dem Pferd mit der Monstranz; beim gemeinen Volk dagegen gingen „all prusuner und pffifer. Sy pffifotend und prusunotend aber nit“⁶². Wenn die Musik einer Gruppe schwieg, um nur die andere hören zu lassen, dann bedeutete das eine besondere Ehrerweisung⁶³, und es ist möglich, daß Manetti, entsprechend der Tendenz der ganzen *Oratio*, gerade diesen Tatbestand zum Ausdruck bringen wollte, indem er die städtischen Musiker ihre Instrumente nur in der Hand tragen läßt.

Die eindrucksvolle rhetorische Einkleidung bei der Schilderung der Musik innerhalb der Kirche hat bis in die moderne Musikwissenschaft hinein ihre Wirkung getan. Die Rhetorik besteht, wie auch an anderen Stellen des Textes, im Vergleich mit den höchsten Vorbildern, seien sie christlich, wie die singenden Engel, seien sie heidnisch-antik, wie die Sirenen und Orpheus⁶⁴. Wie formelhaft das alles ist, kann man gut erkennen, wenn man eine Schilderung Manettis von einem Festmahl in Venedig als Vergleich heranzieht; als sich dort

⁶⁰ Zu einer anderen Form von Panegyrik s. Elisabeth Schröter, *Der Vatikan als Hügel Apollons und der Musen. Kunst und Panegyrik von Nikolaus V bis Julius II.*, in: *Römische Quartalsschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 47 (1980), S. 208–240.

⁶¹ Im 14. Jahrhundert hört die Begleitung festlicher Züge mit Saiteninstrumenten auf; nur in kirchlichen Prozessionen bleibt sie noch erhalten (Sabine Žak, *Musik als ‚Ehr und Zier‘ im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuss 1979, S. 258. 128ff.). – Am Wortlaut ist nicht zu zweifeln; er stimmt in allen Vatikanischen Handschriften überein. – Vgl. Anm. 129.

⁶² Ulrich von Richental, *Chronik des Konstanzer Konzils (Aulendorfer Handschrift)*, hrsg. von Richard Buck, Tübingen 1882 (= *Bibl. des litt. Vereins Stuttgart* 158), S. 128f.

⁶³ Beispiele für das Schweigen der Trompeten als Ehrerweisung. Olivier de la Marche, *Mémoires*, hrsg. von Henri Beaune u. J. Arbaumont, 4 Bde., Paris 1883–1888, Bd. 1, S. 273f. „[] et sonnoient les clairons du Roy à l’abordée. Mais les trompettes du duc de Bourgoigne ne sonnerent, depuis qu’il veit les enseignes du Roy des Romains.“ (Besançon 1442). – Vgl. ebda., S. 276. Jeanne Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne*, Straßburg 1939, S. 32; Burckard (wie Anm. 27), Bd. 2, S. 486.

⁶⁴ Vgl. zum Orpheus-Topos: Konrad Ziegler, *Orpheus in Renaissance und Neuzeit*, in: *Form und Inhalt, Otto Schmitt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hans Wentzel, Stuttgart 1950, S. 239–256; August Buck, *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance* (= *Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln* 15), Krefeld 1961; Klaus Heitmann, *Orpheus im Mittelalter*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 45 (1963), S. 253–294; John Block Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge/Mass. 1970.

die jungen Leute nach dem Essen damit vergnügten, „gallicas cantilenas“ zu singen, da schienen auch diese – nach Manetti – den Zuhörern „celestes et quasi angelici cantus“ zu sein⁶⁵.

„Musica movet affectus“, das wußte natürlich auch Manetti, und er bietet deshalb alles auf, um die Affekte den Zuhörern oder Lesern zu vermitteln. Um beim Publikum ein bestimmtes Gefühl hervorzurufen, empfahl die Rhetorik als Kunstgriff, daß der Redner sich selbst in die gewünschte Stimmung versetzen müsse, um aus der eigenen Bewegung heraus die Hörer mitzureißen, und es gab sogar bestimmte Übungen, um sich in die verschiedenen Affekte zu versetzen⁶⁶. Was ursprünglich für die mündliche Rede gedacht war, überträgt Manetti auch auf die schriftliche, und dementsprechend steigert er sich im letzten Abschnitt bis zu der Aussage, diese Musik, die vom Himmel zu kommen schien, habe ihn so ergriffen, daß er die Wonnen des ewigen Lebens zu genießen glaubte.

Das alles schließt natürlich nicht aus, daß Manetti wirklich ergriffen war, sicher ist nur: So oder ähnlich mußte er schreiben, das verlangte die literarische Gattung, und das erwarteten seine Leser, selbst dann, wenn er unmusikalisch, taub oder gar nicht dabei gewesen wäre⁶⁷.

Auch den Aussagen der dritten Stelle, die von der Musik bei der Elevation erzählt, sollte man mit Vorsicht begegnen: Daß „die ganze Kirche widerhallte“ vom vielstimmigen Gesang und vom Zusammenklang der Instrumente, kann ein Lautstärketopos sein, der zur Schilderung eindrucksvoller Musik gehörte und nicht dazu bestimmt sein muß, wörtlich genommen zu werden⁶⁸.

Läßt man nun die Rhetorik beiseite und sucht darunter nach konkreten Aussagen, dann erweist sich die zweite Stelle als besonders interessant. Sie ist allerdings nur schwer in den Ablauf einzuordnen, weil Manetti die Reihenfolge der Ereignisse im Gottesdienst umgestellt hat. Nach ihm ertönt die Musik, deren Eindruck er nun beschreibt, zum Anfang der Zeremonien, nachdem der Papst eingezogen ist, vor dem Altar gebetet hat und nun seinen Thronstuhl einnimmt, während der Zelebrant sich zum Altar begibt. Mit dem einleitenden „interea“ kann man sich wohl auch den weiteren Verlauf des Gottesdienstes vorstellen, ungeachtet dessen, daß dieser – entgegen Manetti – mit der Altarweihe anfang, denn es ist offenbar etwas für die gesamte Musik dieses Festes Zutreffendes, was Manetti hier zum Ausdruck bringen will.

⁶⁵ Arnaldo della Torre, *Storia dell'accademia Platonica di Firenze*, Florenz 1902, S. 282f., Anm. Weitere Beispiele dieser Art bei Alberto Gallo, *Il Medioevo*, Bd. 2 (= *Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia* 2), S. 71, 74. Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern und München 1962; theologisch gesehen in der Meßinterpretation des Durandus: „In praefationibus [. . .] conveniunt homines et Angeli ad concinendum praeconia Regi: unde et alta et delectabili voce cantatur [. . .]“ (Guilelmus Durandus, *Rationale divinarum officiorum*, Antwerpen 1570, IV, 23, S. 148).

⁶⁶ Lausberg, *Rhetorik* (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 141ff., bes. S. 145.

⁶⁷ Auch im Mittelalter bestehen die Aussagen über Musik im wesentlichen in der Schilderung ihrer Wirkung auf die Zuhörer (Herbert Riedel, *Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung*, Bonn 1959, *Abhandlungen zur Musik- und Literaturwissenschaft* 12, S. 196).

⁶⁸ Fol. 7r: „in cuius quidem sanctissimi corporis elevatione tantis armoniarum simphoniiis, tantis insuper diversorum instrumentorum consonationibus omnia basilice loca resonabant, ut angelici ac prorsus divini paradisi sonitus cantusque demissi celitus ad nos in terris divinum nescio quid ob incredibilem suavitatem quandam in aures nostras insusurrare non inmerito viderentur Quocirca eo tempore tantis equidem voluptatibus potitus sum ut beata vita frui hic viderer in terris; quod utrum ceteris astantibus acciderit non plane scio, de me ipse idoneus testis sum.“ (Bibl. Vat., Pal. lat. 1603, zitiert nach de Van [wie Anm. 1]); Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 7ff., bes. S. 21, – vgl. unten bei Anm. 126.

Der Inhalt dieses Abschnitts besagt, daß der Gesang so schön war wie der von Engeln und Sirenen und daß so ergreifend Instrumente gespielt wurden, wie nur Orpheus und Timotheus es konnten; aber es wird hier so wenig wie in der nächsten Stelle ein einziges Instrument beim Namen genannt. Das Wichtigste und Interessanteste aber ist, daß Manetti mit nachdrücklicher Betonung hervorhebt, daß Gesang und Instrumentalmusik nur getrennt erklangen.

Der ganze Abschnitt wird durch den folgenden, in der Mitte stehenden Satz in zwei Hälften geteilt: „Interdum vero, ubi consuete canendi pause fiebant, usque adeo iocunde suaviterque personabatur, ut ille mentium stupor, iam ex suavissimarum symphoniarum cessatione sedatus, rursus vires ob admirabiles sonos resumere videretur“; d. h., wenn der Gesang an den gewohnten Stellen schwieg, dann wurde so herzerfreuend und süß gespielt, daß die Ergriffenheit, die sich gerade durch das Aufhören der vielstimmigen Gesänge gelegt hatte, von staunenerregenden Klängen wieder wachgerufen wurde⁶⁹.

Dieser Satz hält in Manettis Text die Vokal- und die Instrumentalmusik auseinander⁷⁰; in der ersten Hälfte des Abschnitts, vor diesem Satz, spricht er nur vom Singen, denn er verwendet als Termini für die Erzeugung der Musik ausschließlich die Wörter *vox* und *canere* mit ihren Ableitungen: *concinere*, *cantare*, *cantus*. Im zweiten Teil dagegen, nach dem zitierten Satz, steht ausschließlich *sonare* mit verwandten Wörtern, wie *personare*, *sonus*; aus dem letzten Abschnitt läßt sich noch die eindeutige Wendung „diversorum instrumentorum consonationes“ dazunehmen; hier ist also von Instrumentalmusik die Rede. Diese bewußte terminologische Trennung ist um so auffälliger, als Manetti sogar die legendären Vorbilder in das Schema eingepaßt hat: Die Engel begehen den Festtag nur mit Gesang, obwohl Manetti natürlich wußte, daß sich unter ihnen zahlreiche Instrumentalisten befinden; Orpheus dagegen wird nur als Meister im Instrumentenspiel herangezogen, obwohl er doch auch als Sänger seinen Zauber ausgeübt hatte. Am Ende des Abschnitts werden „cantus“ und „soni“ nebeneinandergestellt: Gesänge, Klänge, Düfte und Schönheit des Schmucks erfreuen alle Sinne des Menschen⁷¹.

Manettis Text läßt aber auch deutlich die Mehrstimmigkeit sowohl beim Gesang wie bei der Instrumentalmusik erkennen; bei den Menschenstimmen heißt sie „symphonia“, wofür

⁶⁹ Žak (wie Anm. 61), S. 207f. zum Gebrauch von „dulcis“ in der Musikschilderung.

⁷⁰ Fol. 6r: „Interea tantis tamque variis canoris vocibus quandoque concinebatur, tantis etiam symphoniis ad celum usque elatis interdum cantabatur, ut angelici ac divini cantus nimirum audientibus apparerent adeoque audientium aures mira variarum vocum suavitate titillabantur ut multum admodum ceu de syrenum cantibus fabulantur obstupescere viderentur quod in celis etiam quotannis hac ipsa solemnissima die qua principium humane salutis apparuit ab angelis fieri non impie crediderim ut diem festum celebrantes suavissimis cantibus vehementius indulgerent. Interdum vero, ubi consuete canendi pause fiebant, usque adeo iocunde suaviterque personabatur, ut ille mentium stupor iam ex suavissimarum symphoniarum cessatione sedatus, rursus vires ob admirabiles sonos resumere videretur. Quod nonnulli gravissimi auctores Tymoteum Orpheumque, prestantissimos omnium personandi magistros, fecisse memorie prodiderunt, ut alter sua varia armonia (6v) ad quemcunque animi motum homines converteret, alter vero (quod mirabilis est), ob incredibilem quandam armonie suavitatem, lapides et arbores ceteraque id genus omnia, partim animata, partim vero inanimata, incredibile dictu ad se pertraheret. Ita per hunc modum fieri videbatur, ut omnes paulo humaniores sensus nostri, partim suavissimos cantus dulcissimosque sonos audientes, partim varios ac redolentes vapores olfacientes, partim denique admirabilia omnia ornamentorum genera conspicientes, varie hilarescerent.“

⁷¹ Vgl. den Wortlaut dieses Satzes mit einer Stelle aus Manettis *De dignitate et excellentia hominis*, hrsg. von Elisabeth R. Leonard, Padua 1975 (= *Thesaurus mundi* 12), S. 114: „Quantis namque homo voluptatibus capiatur, partim ex certa [. . .] pulchrorum corporum visione, partim ex sonorum et symphoniarum et rerum insuper magnarum variarumque auditione, partim ex florum et similium odororum olfatione, partim ex diversa dulcium epularum suaviumque vinorum degustatione [. . .]“; ein früheres Beispiel für das Nebeneinander von *cantare* und *sonare* aus der 1. Hälfte des 14. Jh. ist die Definition der *Musica* von Pietro Alighieri: „colei che canta e suona a misurato“ (A. Gallo, wie Anm. 65, S. 61).

es später viele Beispiele aus der päpstlichen Kapelle gibt⁷², bei den Instrumenten „consonatio“.

In der Terminologie, mit der Manetti den Gesang von der Instrumentalmusik unterscheidet, folgt er genau dem Wortgebrauch, wie er damals in Florenz üblich war und sich durch viele Zeugnisse belegen läßt: Die Sänger, ob geistlich oder weltlich, werden in den verschiedensten Florentiner Quellen dieser Zeit *cantores* genannt⁷³, die Instrumentalisten dagegen *sonatores*, das gilt für den Organisten von S. Maria del Fiore⁷⁴ genauso wie für die städtischen Spielleute⁷⁵. Wenngleich im allgemeinen Sprachgebrauch die Wörter *canere* und *sonare* auch damals wechselseitig gebraucht werden konnten – ebenso wie man in unserer Sprache eine Geige ‚singen‘ und eine Stimme ‚klingen‘ lassen kann –, so sind sie doch offensichtlich bei Manetti an dieser Stelle in einem ganz spezifischen Sinne gemeint, da er sie vor und nach dem trennenden Einschnitt so säuberlich auseinanderhält, vor allem aber, weil er in dem Satz selbst deutlich genug erklärt, daß Stimmen und Instrumente nicht zusammen, sondern nur unabhängig voneinander erklangen.

Es schält sich also hier unter aller Rhetorik ein klares Zeugnis für die A-cappella-Praxis der päpstlichen Kapelle heraus, als eine Besonderheit der Kurie von Manetti wichtig genommen. Daß es wirklich die päpstlichen Kantoren waren, die vom Einzug des Papstes an den Gesang übernahmen, ist Bisticcis *Vita Eugens IV.* zu entnehmen; sie standen auf der Epistelseite neben dem Altar, dem Thron des Papstes gegenüber⁷⁶, das war offenbar der übliche Platz für die Sänger in dieser Zeit⁷⁷.

Über die päpstliche Kapelle wissen wir noch nicht allzu viel⁷⁸. Die Zahl der Sänger betrug zur Zeit des Pontifikats Eugens IV. durchschnittlich zehn⁷⁹, so auch 1436; von 1435 bis 1437

⁷² Richard Sherr *The Singers of the Papal Chapel and Liturgical Ceremonies in the Early Sixteenth Century. Some Documentary Evidence.* in *Rome in the Renaissance. The City and the Myth.* New York 1982, S. 249–264. „symphonia“ als Mehrstimmigkeit verschiedentlich in den Anmerkungen: S. 31, 32, 37, 39 („symphonizantium chorus“), 40.

⁷³ Frank A. d’Accone. *A Documentary History of Music at the Florentine Cathedral and Baptistery during the 15th century* (Harvard University Dissertation 1960), bes. S. 71 ff., Giovanni Villani, *Cronaca*, hrsg. von J. Montier u. F. Gherardi Dragomanni, Florenz 1844, L. XI, cap. 114, S. 342. „e in quella mattina in san Giovanni cadde un palchetto che v’era fatto di costa al coro, che v’erano suso tutti i cantatori cherici che uficiavano alla festa []“ (a. 1340); Luigia Cellesi, *Documenti per la storia musicale di Firenze.* in: *Rivista musicale italiana* 34 (1927), S. 579–602; ebda. 35 (1928), S. 554 ff., S. 554. „cantor cantilenarum“

⁷⁴ Frank d’Accone (wie vor. Anm.): *Belle arti. Opuscoli descrittivi e biographici di Cesare Guasti.* Florenz 1874, S. 259. „Antonius Bartolomei sonator cepit sonare“ (Probespiel auf der Orgel 1448).

⁷⁵ Cellesi (wie Anm. 73), 1927, S. 584. „Sonitores Palatii teneantur ire cum bannitore et sonent quando bannitur, quod tabula Sancte Marie in Pruneta ducatur Florentiam“ (Trompeter 1466); S. 597. „sonatores cornamusarum“ (1384); 1928, S. 575. „sonator ceramelle et tube tortuose“ (1445) u. a. – D’Accone (wie Anm. 73), Doc. Nr. 115, 117, 119, 128, 141 u. a., Statuten von Florenz 1415 (wie Anm. 32), Bd. 2, S. 542.

⁷⁶ Bisticci (wie Anm. 4), Bd. 1, *Vita di Eugenio IV P P.*, S. 15 f. „Era la sedia del papa da lato dove si dice il Vangelo. et da l’altro lato istavano i cantori []. Cantó la mattina il papa la messa pontificale secondo la loro consuetudine.“ (In Wirklichkeit hat der Papst nur den Altar geweiht, nicht die Messe gelesen.)

⁷⁷ Vgl. Kaiserkrönungsordo XXIV entstanden in der Mitte des 15. Jahrhunderts im Umkreis der Kurie: „Primicerius autem et scola cantorum in choro prope altare decantent introitum. Kyrieleison []“ (Reinhard Elze, *Die Ordines für die Weihe und Krönung des Kaisers und der Kaiserin, Monumenta Germaniae historica, Fontes iuris germanici antiqui IX*, Hannover 1960, S. 148; vgl. S. 143).

⁷⁸ Bernard Guillemain, *La cour pontificale d’Avignon (1309–1376)*, Paris 1967 (*Bibliothèque des Écoles françaises d’Athènes et de Rome*), S. 360 ff. über die Kapelle; Bernhard Schimmelpfennig, *Die Organisation der päpstlichen Kapelle in Avignon*, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 50, 1971, Adalbert Roth, „Primus in Petri aede Sixtus perpetuae harmoniae cantores introduxit“ *alcuni osservazioni sul patronato musicale di Sisto IV.*, Referat vom Convegno *Un pontificato ed una città. Sisto IV* in Rom 1984 (im Druck); ders., *Zur „Reform“ der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus IV (1471–1484)*, Referat vom *Ersten Symposium des Mediaevistenverbandes in Tübingen 1984. Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen. Versuch einer Bestandsaufnahme* (im Druck), Helmut Hucke, *Die Musik in der Sixtinischen Kapelle bis zur Zeit Leos X.*, Referat vom selben Symposium.

⁷⁹ Martin Schuler, *Zur Geschichte der Kapelle Papst Eugens IV.* in: *AMI* 40 (1968), S. 220–227; Roth, *Reform* (wie vorige Anm.).

gehörte Dufay zu ihnen. Sie sangen aber nicht nur polyphone Kompositionen, denn ihre Hauptaufgabe bestand darin, in den Gottesdiensten, die in Anwesenheit des Papstes, in seltenen Fällen von ihm selbst gefeiert wurden, den gregorianischen Gesang zu übernehmen, gelegentlich auch bereichert durch improvisierte Mehrstimmigkeit⁸⁰.

Die Öffentlichkeit dieser Gottesdienste war allerdings wie in Avignon so später in Rom sehr eingeschränkt, selbst die *missae publicae* fanden kaum noch außerhalb des Papstpalastes statt, und dementsprechend waren im wesentlichen nur Kuriale und Gesandte dabei anwesend, zu besonderen Anlässen außerdem noch Mitglieder des römischen Klerus und die Häupter der Stadt⁸¹. Entsprechend verhielt sich auch Eugen IV. in Florenz; er verließ während seines langen Aufenthaltes dort nur selten seine Residenz in S. Maria Novella; bei besonderen Gelegenheiten nahmen vornehme Florentiner an seinen Gottesdiensten teil⁸², aber über die Musik dabei wissen wir nichts.

Die Orgel ist dasjenige Instrument, das am frühesten Eingang in den Gottesdienst gefunden hat und am längsten vorherrschend blieb⁸³, aber die Zeugnisse über die Verwendung oder Nichtverwendung einer Orgel im Papstgottesdienst sind äußerst dürftig. Am Ende des 9. Jahrhunderts bat Papst Johannes VIII. den Bischof von Freising in einem Brief um eine Orgel und um einen Organisten „ad instructionem musicae disciplinae“, also nicht für den Gottesdienst⁸⁴. In den Zeremonienbüchern vom Ende des 12. Jahrhunderts findet sich die Bestimmung für den Gründonnerstag: „Ipse vero die scola cum ceteris omne divinum sine organo canit officium“⁸⁵; hier wird „organum“ einfach „Mehrstimmigkeit“ heißen, vor allem, da wir für 1204 ein Zeugnis dafür haben, daß der Papst über *discantores* verfügte⁸⁶.

⁸⁰ Sherr. *Singers* (wie Anm. 72), die Vorträge von Huckle und Roth (wie Anm. 78); Helmut Huckle, *Functions of Music in the Cappella Sistina*, Vortrag vom 16. *International Congress on Medieval Studies in Kalamazoo* 1981 (Bericht darüber, vor allem über das Symposium *The Cappella Sistina up to 1530* von H. Huckle in *Mf* 34 [1981], S. 472 f.). Nach Nicolai wird der Gregorianische Gesang an geringeren Festtagen „und überhaupt da angewandt, wo eine große Menge Worte in möglichst kurzer Zeit gesungen werden müssen.“ (wie Anm. 173, S. 59; dort auch über improvisierte und komponierte Mehrstimmigkeit zu seiner Zeit). Vgl. T. Ward. *The Polyphonic Office Hymn and the Liturgy of 15th Century Italy*, in: *Mus. Disc.* 26, (1972), S. 161–188; M. Bent, 'Resfacta' and 'Cantare super Librum', in: *JAMS* 36 (1983), S. 371–391

⁸¹ B. Schimmelpfennig, *Die Funktion der Cappella Sistina im Zeremoniell der Renaissancepäpste*, Vortrag in Kalamazoo 1981 (wie Anm. 80); ders., *Papsttum* (wie Anm. 54), S. 269; ders., *Die Funktion des Papstpalastes und der kurialen Gesellschaft im päpstlichen Zeremoniell vor und während des Großen Schismas*, in: *Genèse et débuts du grand schisme d'occident* (= *Colloques internationaux du Centre National de la recherche scientifique* 586), Avignon 1978, S. 317–328.

⁸² Bisticci (wie Anm. 4), S. 21, – Corazza (wie Anm. 22), S. 287, 288 (S. 256–272 über Martin V in Florenz 1420); Cambi (wie Anm. 28), S. 207

⁸³ Dietrich Schuberth, *Kaiserliche Liturgie. Die Einbeziehung von Musikinstrumenten, insbesondere der Orgel, in den frühmittelalterlichen Gottesdienst*, Göttingen 1968 (= *Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung* 17); S. Žak, *Fürstliche Repräsentation* (wie Anm. 34); Helmut Huckle, *Über Herkunft und Abgrenzung des Begriffs „Kirchenmusik“*, in: *Renaissance-Studien. Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Ludwig Finscher, Tutzing 1979.

⁸⁴ Schuberth (wie vor Anmerkung), S. 104 f.

⁸⁵ So Cencius (1192) und Albinus (1189) über den Gründonnerstagsgottesdienst in S. Giovanni im Lateran (sonst bildete der Gründonnerstag gewöhnlich die festliche Ausnahme in der Musikbeschränkung der Fastenzeit). Vgl. dazu den österlichen Gesang beim Festmahl des Papstes am Ostersonntag: „Cantores autem ex precepto domini pontificis cantant sequentiam que sit conveniens Pasche, modulatis organis“ (Benedikt, um 1140). *Le Liber Censuum de l'Eglise Romaine*, hrsg. von Paul Fabre u. Louis Duchesne, 3 Bde., Paris 1889–1952 (*Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome*), Bd. I, S. 295, Bd. II, S. 130, 153; zur Datierung und Geltung dieser Ordines s. Reinhard Elze, *Der Liber Censuum des Cencius*, in: *Bulletino Archivio Paleografico Ital.* N. S. 2/3, Rom 1956/57 I, S. 251–270, ND in: R. Elze, *Päpste, Kaiser und Könige in der mittelalterlichen Herrschaftssymbolik*, hrsg. von B. Schimmelpfennig und L. Schmutge, London 1982; Schimmelpfennig, *Zeremonienbücher* (wie Anm. 49), S. 6–17; vgl. Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 220. Organumsingen in St. Peter am Ende des 12. Jahrhunderts: Die Antiphon *Christus factus est pro nobis obediens* vom Ende des Gründonnerstagsgottesdienstes „cantamus simul tantum et sine organum“ (Stephen van Dijk, *The Ordinal of the Papal Court from Innocent III to Boniface VIII*, Freiburg 1975, S. 225).

⁸⁶ „In dominica Cantate discantoribus domini pape tal.“, so lautet der Eintrag in dem Reiserechnungsbuch des Bischofs Wolfger,

Am Ende des 13. Jahrhunderts ist wieder Mehrstimmigkeit erkennbar durch den Katalog der Bibliothek unter Bonifaz VIII. von 1295, überliefert durch spätere Kopien; darin finden sich u. a. Bücher mit Werken der Notre-Dame-Schule⁸⁷. Es ist dieselbe Zeit, in der sich beim deutschen und beim böhmischen König das besondere Interesse an der Hofkapelle und an ihrer mehrstimmigen Musik zeigt⁸⁸, vielleicht in Anlehnung an die Sainte Chapelle in Paris und vielleicht auch im Zusammenhang mit der *Ars nova*. Während des 14. Jahrhunderts bestand reges Interesse für die neue Musik an der Kurie in Avignon, vor allem unter dem musikverständigen Clemens VII., aber das alles scheint mehr seinem persönlichen Lebensstil angehört zu haben⁸⁹; was in der *Capella maior* gesungen wurde, wissen wir nicht⁹⁰.

Aus einem Zeremonienbuch, das nach 1403 entstanden ist, haben wir nun einen Beweis für die Verwendung der Orgel im päpstlichen Gottesdienst: „Sciendum est, quod a dominica in septuagesima inclusive usque ad pascha, quando agitur de tempore, non debent pulsari organa in capella pape, die Iovis in cena domini excepto“⁹¹, d. h., daß von der Vorfastenzeit bis Ostern in der päpstlichen Kapelle keine Orgel gespielt werden soll, außer am Gründonnerstag und außer an besonderen Festen. Der Sinn dieser Einschränkung ist einleuchtend: Da Musik ein Ausdruck der Freude ist, soll in Zeiten der Buße und Trauer die Liturgie in schlichter Form gesungen werden, das wird schon im 9. Jahrhundert ausgesprochen und bleibt als Prinzip weiterhin in Geltung⁹², auch an der Kurie⁹³. Aus dieser Einschränkung ist klar erkennbar, daß zu anderen Zeiten im Kirchenjahr in der päpstlichen Kapelle Orgel gespielt wurde; ob sie den Gesang begleitete oder ob beide voneinander unabhängig waren, das kann man dieser Stelle nicht entnehmen.

Das zitierte Zeremonienbuch ist weder in Rom noch in Avignon zu lokalisieren, denn es entstand unter dem Gegenpapst Benedikt XIII. während der Zeit seines unsteten Herumziehens und wurde erst in der Mitte des 15. Jahrhunderts in Rom benutzt⁹⁴. Es bleibt also noch unklar, ob und wie weit das Orgelspiel vor dem Papst während seiner öffentlichen Gottesdienste auch an der Römischen Kurie um 1400 in Übung gewesen ist; man darf es aber vermuten, denn Würdenträger in angefochtener Stellung pflegen es mit dem Zeremoniell besonders genau zu nehmen als Demonstration ihrer Rechtmäßigkeit.

Zahlreiche Sänger der päpstlichen Kapelle stammten aus dem Norden⁹⁵, und es ergab sich daraus die Verbindung mit Cambrai, wo die Polyphonie und das Singen ohne Orgel ein besonderes und herausragendes Zentrum hatten⁹⁶. Manetti ist der erste – soweit wir das im

der Walther von der Vogelweide mit einem Mantel beschenkt hat (Hedwig Heger, *Das Lebenszeugnis Walthers von der Vogelweide. Die Reiserrechnungen des Passauer Bischofs Wolfer von Erla*, Wien 1969, S. 94); zur Zurückhaltung gegenüber Instrumentalmusik an der Kurie s. Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 222.

⁸⁷ Peter Jeffery, *Notre Dame Polyphony in the Library of Pope Boniface VIII.*, in: *JAMS* 32 (1979), S. 118–124.

⁸⁸ Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 240f.

⁸⁹ Ursula Günther, *Zur Biographie einiger Komponisten der Ars subtilior*, in: *AfMw* 21 (1964), S. 172–199; A. Roth, *Reform der päpstlichen Kapelle* (wie Anm. 78), Anm. 20.

⁹⁰ Schimmelpfennig, *Päpstliche Kapelle in Avignon* (wie Anm. 78), S. 80f., 84, 93f., 102, 106; Roth, *Reform der päpstlichen Kapelle* (wie Anm. 78).

⁹¹ Schimmelpfennig, *Zeremonienbücher* (wie Anm. 49), S. 301 (Sammlung C, entstanden 1403/1408).

⁹² Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 22f.

⁹³ S. oben bei Anm. 85 und unten bei Anm. 99.

⁹⁴ Schimmelpfennig, *Zeremonienbücher* (wie Anm. 49), S. 126ff.

⁹⁵ Das trifft schon für das 14. Jahrhundert zu; Literatur s. Anm. 78.

⁹⁶ Roth, *Reform der päpstlichen Kapelle* (wie Anm. 78); Craig Wright, *Performance Practices at the Cathedral of Cambrai 1447–1550*, in: *MQ* 64 (1978), S. 295–328.

Augenblick wissen –, der diese Art des Gesanges als kurialen Brauch bezeugt, ohne daß sich erkennen ließe, ob das als etwas Neues galt oder als eine überkommene Gewohnheit der päpstlichen Kapelle.

Sein Zeugnis wird bestätigt – wenn auch nicht mit der selben Deutlichkeit – durch einen anderen Florentiner Humanisten, Lapo da Castiglione, der seit 1436 als Sekretär im Dienst der Kurie stand. Sein *Dialogus super excellencia et dignitate curie Romane supra ceteras policias et curias antiquorum et modernorum contra eos qui Romanam curiam diffamant* ist ein Panegyricus in Dialogform, geschrieben 1438 während des Konzils in Ferrara⁹⁷. Sein Inhalt hält, was der Titel verspricht, wenn auch dem modernen Leser die Vorwürfe besser einleuchten als ihre Widerlegung. Die Kurie ist geschildert als Hort von Tugend und Wissenschaft, als Pflegestätte höchster Religiosität in den vollkommensten und prunkvollsten Gottesdiensten, denen der Papst auf erhöhtem Thron beiwohnt, umrahmt vom Kardinalskollegium als „decus et ornamentum“ und von den übrigen kirchlichen Rängen, „ac divini illi himni ac psalmi disparibus variisque vocibus decantantur; quis est tam inhumanus, tam barbarus, [. . .] cuius non aures incredibili cantus suavitate et armonia mulceantur?“ Es gibt auf der Welt kein schöneres, größeres, göttlicheres Schauspiel⁹⁸. Auch hier ist es die Musik, die den Gottesdienst besonders eindrucksvoll macht; nur von der Mehrstimmigkeit des Gesanges, nicht von Instrumentenspiel ist die Rede bei dieser Schilderung unüberbietbarer Pracht des Papstgottesdienstes.

Der Zeremonienmeister de Grassis wiederholt 1505 die alte Forderung nach Einfachheit der Musik während der Fastenzeit; die Orgel erwähnt er nicht mehr, das ist nun nicht mehr nötig, er spricht nur von der Mehrstimmigkeit des Gesanges, die während dieser Zeit zu unterbleiben hat. Außerdem aber heißt es nun: „[. . .] et pifari, ac tubae, et tibiae Castelli cessant“⁹⁹.

Diese Bläser sind die Militärmusiker der Engelsburg, in der die Truppen des Papstes stationiert waren; Spielleute gehörten nicht zu den *officiales palatii apostolici*¹⁰⁰. Welche Rolle ihre Musik innerhalb des Papstpalastes spielte, läßt sich bisher nur aus einer Erwähnung von 1499 erahnen: Am Vorabend des Allerheiligenfestes, als die Vesper gefeiert werden sollte, waren die drei Aulen vor der Cappella Sistina und deren Vorraum bis zum Gitter von einer dichtgedrängten Menge gewappneter Soldaten angefüllt, so daß sie den Zugang zur Kapelle behinderte, „tubicinarum quoque, sonatorum et musicorum multi erant in diversis locis sonantes et laudantes“¹⁰¹, d. h., die Soldaten hatten ihre Musiker mitgebracht, aber nur in die Vorräume¹⁰²; die Kapelle durften die Soldaten nicht

⁹⁷ Richard Scholz, *Eine humanistische Schilderung der Kurie aus dem Jahre 1438*, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 16 (1913), S. 108–153; dazu ders., *Eine ungedruckte Schilderung der Kurie aus dem Jahre 1438*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 10 (1912), S. 399–413.

⁹⁸ Scholz, *Humanistische Schilderung* (wie vor Anm.), S. 124f.

⁹⁹ Sherr, *Singers* (wie Anm. 72), Anm. 36.

¹⁰⁰ Burckard 1489 (in der Handschrift Vat. lat. 5633, fol. 146r) anlässlich der Frage, welche „*officiales palatii apostolici*“ von einem neu kreierten Kardinal zu beschenken seien. „De tubicinis et aliis musicis nihil dico, quia non sunt de foro nostro.“ (Sie wurden aber auch beschenkt, s. unten Anm. 110). Diese wichtige Stelle verdanke ich Herrn Adalbert Roth, Rom.

¹⁰¹ Burckard (wie Anm. 27), Bd. 2, S. 171, Schimmelpfennig, *Funktion der Cappella Sistina* (wie Anm. 81), Anhang II, 10 b.

¹⁰² Schimmelpfennig, ebda., Anhang I, 5 über das „*cancellum*“ und I, 6–8 über die Aulen. Niels K. Rasmussen, *Maiestas Pontificia. A Liturgical Reading of Etienne Dupérac's Engraving of the Capella Sistina from 1578*, in: *Analecta Romana Instituti Danici* 12 (1983), S. 109–148. – Katharina Steinke, *Die mittelalterlichen Vatikanpaläste und ihre Kapellen*, Vatikanstadt 1984 (= *Studi e documenti per la storia del Palazzo apostolico vaticano* 5).

betreten¹⁰³. Mochten die Instrumente ihrer Bläser auch noch so sehr durch die Räume hallen – über ein Zusammenspiel mit den Sängern ist damit nichts gesagt¹⁰⁴, ebensowenig über ein Blasen während des Gottesdienstes; sie blieben außerhalb des Raumes, den die Zeremonienmeister der Zeit als *capella* bezeichneten¹⁰⁵. Es bleibt zu fragen, ob es sich hier um etwas Neues handelt oder um etwas Gewohntes und ob die Bläser nur vor und nach dem Gottesdienst spielten oder auch währenddessen; es war im 15. Jahrhundert vielfach üblich, daß bei Prozessionen und Einzügen Spielleute mitgingen, nach dem Einzug in die Kirche aber nicht mehr spielten¹⁰⁶.

Als Beteiligung am Papstgottesdienst ist dieses Blasen jedenfalls nicht betrachtet worden, denn zu Beginn des 16. Jahrhunderts sagt Kardinal Caietan, daß – als Erinnerung an die instrumentenlosen Gottesdienste früherer Zeiten – in der Römischen Kirche vor dem Papst keine Orgel benutzt werde, und von anderen Instrumenten redet er deshalb nicht, weil er ohnehin ausschließlich die Orgel als Kircheninstrument in Betracht zieht¹⁰⁷. Unberührt davon ist natürlich das Instrumentenspiel in anderen Räumen des Papstpalastes; zu seiner

¹⁰³ Ceremoniale des Patrizi (wie Anm. 31), S. 465. „Servientes armorum stant circa ostium cancelli capelle, intus et extra, servantes ostium, quamvis antiquis temporibus nullo pacto intrabant capellam, sed extra cancellum stabant omnes. Sed non est multum inconveniens quod duo ex eis sint intus, dummodo contineant se apud ostium et non discurrant per capellam.“ Vgl. Rasmussen (wie Anm. 102), S. 121f. u. 141f.

¹⁰⁴ Erst für das Jahr 1625 ist ein Zeugnis für das Zusammenwirken der Kapellsänger mit den „tromboni di Castello“ bekannt, nicht für den Gottesdienst, sondern für die päpstliche Tafel (Hucke, *Musik in der Sixtinischen Kapelle*, wie Anm. 78, bei Anm. 30). Was Burckard (wie Anm. 27) um 1500 über den Einsatz von Spielleuten beim öffentlichen Auftreten des Papstes und seiner vornehmen Besucher berichtet, gleicht dem, was in dieser Zeit auch sonst üblich ist, wobei nicht nur Trompeten eine Rolle spielen, sondern auch Querflöten und Trommeln, die charakteristischen Instrumente der Landsknechte (s. Žak, *Ehr und Zier*, wie Anm. 61, S. 304), entsprechend der Zunahme des militärischen Gepräges in festlichen Zügen, auch in denen des Papstes, wobei das tatsächliche Ausmaß an den zeremoniellen Vorschriften nicht einmal ablesbar ist, beim Krönungszug Sixtus' IV. 1484 ist die Beteiligung der Trompeter wie der Fahnen des Kastells S. Angelo nur aus der Liste der benötigten Gegenstände, nicht aus der Zugordnung zu ersehen (Burckard, wie Anm. 27, Bd. 1, S. 59f., 79ff.). – Musiker finden sich in feierlichen Zügen (ebda., S. 59, 645, Bd. 2, S. 175, 212, 238, 431, 486), bei der Begrüßung eines Zuges (Bd. 2, S. 205f., 311, 486); Trompeten blasen bei der Reliquienzeigung bei der Andreaskapelle (Bd. 1, S. 131) und begleiten den öffentlichen Ausruf in Rom (Bd. 1, S. 180), Bd. 2, S. 179ff., 306, 309); Trompeter und Spielleute des Papstes werden ehrenvoll beschenkt (Bd. 2, S. 71), vgl. Anm. 100, 110.

¹⁰⁵ Patrizi, wie Anm. 103, und ebda., Bd. 2, S. 338, 358: „extra cancellum“ werden die liturgischen Gewänder gewechselt, dann „intrans capellam“ Patrizi hebt in seinem Vorwort ausdrücklich hervor, daß er sich der Ausdrucksweise bedienen wolle, die an der Kurie geläufig und damit für die Betroffenen verständlich sei, ohne Rücksicht auf die klassische Latinität (Bd. 1, S. 8). – Vgl. Burckard (wie Anm. 27), Bd. 1, S. 140, 297 – 1573 schreibt Mucantius in Anspielung auf die Verlegung des Gitters: „[...] cum hodie capella sit ampliata et multo longior facta quam olim esset“ (zitiert bei Ernst Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, 4 Bde., München 1901, Bd. 1, S. 161, Anm.). – Bei der Sakramentsprozession des Gründonnerstags wird der Baldachin benutzt „ab extra cancellum capelle majoris usque ad ostium minoris capelle“ (Burckard, wie Anm. 27, Bd. 1, S. 140). – Zu den verschiedenen Bedeutungen von *capella* s. Schimmelpfennig, *Funktion der Cappella Sistina* (wie Anm. 81).

¹⁰⁶ Žak, *Fürstliche Repräsentation* (wie Anm. 34), bei Anm. 3, 8, 46, 49, 51

¹⁰⁷ „[...] tempore divi Thomae [i. e. Thomas von Aquin] Ecclesia non utebantur organis. In cuius signum, adhuc Romana Ecclesia coram Summo Pontifice non utitur“ Abgedruckt als Kommentar zu Thomas' *Summa* in der Leoninischen Ausgabe (*Opera omnia*, Rom 1882ff.), S. 296; vgl. Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 202 u. 222. – Vgl. unten Anm. 176. – Im November 1520 wünschte die Herzogin von Bari, Schwester König Ferrantes von Neapel, bei ihrem Rombesuch eine feierliche Messe mit Gesang in der Cappella Sistina zu hören. Papst Leo X., der sich zu dieser Zeit nicht in Rom aufhielt, gewährte ihr diese Bitte – zum Leidwesen des Zeremonienmeisters, denn Frauen sollten die päpstliche Kapelle nicht betreten. Sie war von ihrem Gefolge umgeben, der Bischof von Caserta aus dem Königreich Neapel las die Messe, die Kardinäle wurden sorgfältig ferngehalten, „et Missa per cantores elegans et mirabilis fuit per cornua musicalia, quae divina videbantur, ita ut omnes de novo modo miraremur et stuperemus“ (de Grassis, *Diarien*, Ms. Vat. lat. 12418, fol. 285v). Dies ist also kein Beispiel für Instrumentengebrauch im Papstgottesdienst, sondern es handelt sich um einen ganz außergewöhnlichen Privatgottesdienst in der Cappella Sistina, ohne Papst, ohne Kardinäle, und es ist fraglich, ob es die päpstlichen Kantoren waren, die dabei gesungen haben, denn sie sollten – sofern sie nicht zur Begleitung des Papstes außerhalb Roms waren – an diesem Festtag (dedicatio basilicae apostolorum Petri et Pauli) vollzählig in der Messe in St. Peter sein (Sherr, wie Anm. 72, S. 253). Herrn Adalbert Roth, Rom, danke ich herzlich für die Übermittlung des gesamten Textes, der erst in seinem ganzen Zusammenhang die Musikstelle richtig einzuordnen erlaubt.

Zeit stand eine Orgel in der *guardaroba*¹⁰⁸; in diesem Raum wurde bei Gelegenheit Komödie gespielt¹⁰⁹. Auch sonst liebten die Päpste musikalische Unterhaltung wie andere große Herren¹¹⁰, und ebenso boten sie ihren Gästen die angemessene Musik¹¹¹. Das alles betrifft die Zeit um und nach 1500.

Es muß nun noch kurz eine Schrift über das Konzil von Florenz 1438/39 erwähnt werden, weil sie als Zeugnis für laute Instrumentalmusik im päpstlichen Gottesdienst herangezogen wurde¹¹². Sie ist geschrieben von einem Mönch Simeon aus Suzdal im Inneren Rußlands; der Autor erweist sich als ein zorniger Gegner der Kirchenunion; diese Einstellung spricht aus jedem seiner Worte. Bei seiner Schilderung des großen Gottesdienstes am 6. Juli 1439 in S. Maria del Fiore in Florenz, in Anwesenheit des Papstes und des griechischen Kaisers, holt er einen alten Vorwurf der Ostkirche gegen die Westkirche hervor, indem er berichtet, der Papst sei mit Hochmut, Anmaßung, Trompeten, Pfeifen und Trommeln hereingezogen; bei der Elevation spielt er an auf die Instrumente des Götzendienstes im Alten Testament und später auf den Tanz um das Goldene Kalb. Das alles soll nur hinführen zu seiner Schlußfolgerung: So schlimm haben es selbst Juden und Heiden nicht getrieben, mit solchen Götzendienern kann ein Rechtgläubiger unmöglich Gemeinschaft haben¹¹³. Das sind nur einige Mosaiksteine aus seinem Schreckbild der Westkirche, seine Formulierungen sind nicht dazu bestimmt, wörtlich genommen zu werden, das zeigt der Vergleich mit anderen

¹⁰⁸ H. W. Frey (wie Anm. 110) in: *Mf* 9 (1956). Ausgaben für Orgelausstattung S. 142 (1517/1518 „organo di guardaroba“) u. 145 (1524, 1516). Zur „guardaroba“ als Aufbewahrungsort für Nützliches und Kostbares s. Ch. L. Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*. 3 Bde., Tübingen 1973, Bd. 1, S. 78. Über Orgeln als Einrichtungsgegenstand der „sala grande“ eines Palastes ebda., S. 69f., beides in Beziehung gebracht zum Appartamento Borgia im vatikanischen Palast bei Ursula Paal, *Studien zum Appartamento Borgia im Vatikan*, Phil. Diss. Stuttgart 1981, S. 165 u. 169.

¹⁰⁹ Frommel (wie vor Anm.), Bd. 1, S. 78; Alessandro Luzio, *Isabella d'Este e il sacco di Roma*, Mailand 1908, S. 115: Am 5. Februar 1526 hat Isabella d'Este bei der Papstmesse mit der nachgeholt Lichtmeßfeier zugesehen und will auch die „salvarobba del papa“ besichtigen. „[...] e finito il manzare, si fece musica de viole, voci e clavacimbalo, fra tanto che si mise in ordine una comedia, la qual fu recitata in la ditta salvarobba [...]“

¹¹⁰ Die 1204 bezeugten „discantores“ (oben Anm. 86) müssen nicht der Kapelle, sie können auch der Privatmusik angehört haben. – Salimbene über einen Minoritenmitbruder namens Vita: „[...] melior cantor de mundo tempore suo in utroque cantu, scilicet firmo et fracto. Vocem habebat gracilem sive subtilem et delectabilem ad audiendum [...]. Coram episcopis, archiepiscopis, cardinalibus et papa cantabat, et libenter audiebatur ab eis [...]“. Vox eius magis pertinebat ad cameram quam ad chorum. Pluries exivit Ordinem et pluries rediit [...] et quando redire volebat, semper parcebat ei papa Gregorius nonus [...] propter dulcedinem cantus sui“ (Gregor IX., 1227–1241). Salimbene de Adam, *Cronica*, hrsg. v. G. Scalia, 2 Bde., Bari 1966 (*Scrittori d' Italia* 232 u. 233). Bd. 1, S. 266–268; vgl. Bd. 1, S. 44 (Innozenz III.) (= *MGH SS XXXII*, S. 183f.). Für das 14. Jahrhundert U. Günther, *Ars subtilior* (wie Anm. 89); vgl. oben bei Anm. 87 und 89. 1498 gibt ein neuernannter Kardinal nicht nur den Trompetern des Kastells und der Leibwache ein Geldgeschenk nach seinem Antrittsbesuch beim Papst, sondern auch „tribus mimis sive jocularioribus hispanis sonatoribus“ (Burckard, wie Anm. 27, Bd. 2, S. 71). – Zu den späteren „musici secreti“ s. A. Pirro, *Leo X and Music*, in: *MQ* 21 (1935), S. 1–16; H.-W. Frey, *Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle*, in: *Mf* 8 (1955), S. 58–73; 9 (1956), S. 46–57, 139–156, 411–419. – Es ist bei diesem Material zu berücksichtigen, daß nicht jeder der bezahlten oder beschenkten Musiker in päpstlichen Diensten gestanden haben muß (manche Eintragungen lassen deutlich erkennen, daß es nicht der Fall ist) und daß nicht jede „Begabung“ unmittelbar mit einer Dienstleistung in Zusammenhang stehen muß; vgl. dazu Heinrich W. Schwab, *Die Anfänge des weltlichen Berufsmusikertums in der mittelalterlichen Stadt. Studie zu einer Berufs- und Sozialgeschichte des Stadtmusikantentums*, Kassel 1982 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 24), S. 60f., s. oben bei Anm. 100. – Zur Privatmusik: Hücke, *Cappella Sistina* (wie Anm. 78); Roth, *Sisto IV* (ebda.); bei Anm. 47 über den griechischen Organisten Isacco Argiropulo.

¹¹¹ Isabella d'Este (wie Anm. 109) und ebda. S. 114: Der Papst läßt den berühmten Lautenisten Francesco da Milano kommen „con due compagni che fecero musica con dui liuti et uno violone“, ebenfalls für Isabella d'Este.

¹¹² Vladimir Féodorov, *Des Russes au concile de Florence, 1438–1439*, in: *Hans Albrecht in memoriam*, hrsg. von W. Brennecke u. H. Haas, Kassel 1962, S. 27ff.

¹¹³ *Simeonis Suzdalensis narratio de concilio*, S. 66f., 97f. in der kritischen Ausgabe mit lateinischer Übersetzung und Kommentar (*Concilium Florentinum. Documenta et scriptores* 11, *Acta Slavica*, Rom 1976).

Berichten über dieses gut bezeugte Ereignis, denn sie lassen nur Gesang erkennen¹¹⁴, selbst dann, wenn der Autor die Art, wie die Lateiner singen, ganz unpassend findet und ihnen womöglich gern den Makel der Instrumentalbegleitung angehängt hätte¹¹⁵; denn Mehrstimmigkeit und Instrumente waren und sind in der Ostkirche verpönt¹¹⁶. Die Schriften des Simeon sind interessant für die Konzilsgeschichte, aber für die Geschichte der abendländischen Kirchenmusik sind sie nicht zu brauchen.

Nach diesem Blick auf die musikalischen Gepflogenheiten bei Papstgottesdiensten darf man annehmen, daß die Instrumentalmusik bei der Kirchweihe in Florenz nicht von der päpstlichen Kapelle ausging, sondern von der Kommune. Das ist auch aus einem anderen Grund zu erwarten: Dieses Fest war nicht allein eine Sache der Kurie, sondern ganz wesentlich eine Angelegenheit der Stadt Florenz, die seit mehr als einem Jahrhundert den Kirchenbau finanziert und entsprechend darüber verfügt hatte, unter großer Anteilnahme der gesamten Bürgerschaft, aber ohne erkennbare Einwirkung des Bischofs¹¹⁷; das Domkapitel wurde nur gelegentlich vor den Entscheidungen der Domopera angehört¹¹⁸. Der Erzbischof von Florenz, Giovanni Vitelleschi, war auch bei der Weihe nicht beteiligt, weil er, seinen Talenten und Neigungen folgend, zu dieser Zeit als Kriegsherr durch den Kirchenstaat zog, um ihn dem Papst zu unterwerfen. Die Stadt Florenz aber war präsent, sowohl in den beteiligten Würdenträgern wie in der zuschauenden Menge des Volkes, sie zeigte sich in den eingefügten Zeremonien, die mit einer Kirchweihe nichts zu tun haben, und entsprechend mußte sie sich akustisch darstellen. Das ist das einzige, was wir mit Sicherheit wissen; in welchen konkreten Formen das geschah, dafür sind wir auf Vermutungen angewiesen, eine gewisse Vorstellung läßt sich jedoch gewinnen durch die Betrachtung kirchenmusikalischer Bräuche in Florenz, soweit sie mit dem Dom in Verbindung stehen.

Der Neubau war kurz vor 1300 beschlossen und begonnen worden, die Patronin sollte nicht mehr wie früher die heilige Reparata, sondern Maria „del Fiore“ sein. Die alte Kirche S. Reparata, die von dem größeren Nachfolgebau umfaßt wurde, tat aber weiter ihren Dienst, zuletzt vielleicht nur noch in der Krypta, deren Reste bis heute erhalten sind. Zur Zeit der Weihe war der Neubau ohnehin noch nicht fertig, der Zeitpunkt dafür war durch die bevorstehende Abreise des Papstes diktiert, und die vielen Tücher und Teppiche, mit denen nach Manetti das Kircheninnere behängt war, dienten wahrscheinlich auch zum Verbergen unfertiger Teile.

¹¹⁴ Z. B. *Diarium Geminiani Inghirami* (er ist „auditor sacri palatii“), S. 36f. (*Concilium Florentinum, Documenta et scriptores* III, 2 *Fragmenta protocoll*, hrsg. von Georg Hofmann, Rom 1951); vor allem aber die *Peregrinatio metropolitae Isidori ad concilium Florentinum*, geschrieben von einem Beamten aus dem Gefolge des Bischofs von Suzdal (*Conc. Flor.* 11, *Acta slavica*), S. 30ff., in deutscher Übersetzung von Günther Stökl in: *Europa im 15. Jahrhundert (Byzantinische Geschichtsschreiber 2)*, Graz 1954, darin IV: Reisebericht eines unbekanntenen Russen (S. 167). Dieser Bericht ist insofern besonders vertrauenerweckend, als er liebevoll die erstaunlichen Besonderheiten des fremden Landes registriert, darunter immer wieder die ungewohnte Verwendung von Trompeten; die Beschreibung dieses Gottesdienstes enthält jedoch keinerlei Hinweis auf Instrumente.

¹¹⁵ *Les „Mémoires“ du Grand Ecclésiastique de l'Église de Constantinople Sylvestre Syropoulos (Concilium Florentinum, Documenta et scriptores 9, Rom 1971)*, S. 498–501, bes. S. 499.

¹¹⁶ E. Benz, H. Thurn u. C. Floros, *Das Buch der heiligen Gesänge der Ostkirche*, Hamburg 1962, S. 146ff.

¹¹⁷ W. Braunfels u. R. Dammann, *Der Dom von Florenz (Architektur und Musik 1)*, Olten 1964; W. Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin⁴1979, S. 154 u. 173.

¹¹⁸ Cesare Guasti, *Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile*, Florenz 1857 (z. B. Nr. 476, Februar 1416, Entscheidung über das Hauptfest).

Der Beschluß zum Neubau war deshalb getroffen worden, weil die Kirche S. Reparata „disorrevole alla nobiltà di Firenze“ geworden war¹¹⁹, und während der Baugeschichte wurde immer wieder der Beginn eines neuen Abschnitts mit besonderer Feierlichkeit und entsprechender Musik begangen, mit Gesang, Glocken, Orgel, zuletzt auch mit Trompeten.

1296 war der Grundstein gelegt worden durch einen päpstlichen Legaten in Anwesenheit vieler Bischöfe, von Podestà und Capitano und der übrigen Magistrate und vieler Kleriker, „con grande solennitate“¹²⁰. 1334 weihte der Bischof von Florenz den Grundstein des Campanile, wieder in Anwesenheit von vielen Geistlichen, der Stadtoberhäupter und des Volkes, mit einer großen Prozession¹²¹. 1357 begann man mit einer Feier zur Vesperzeit die Grube für das Fundament des ersten Pfeilers auszuheben unter Beteiligung des Priors, der Kanoniker und Kapläne, der Dombaumeister, „chon molto trionfo di champane d'orghani e di chanti“. Die Grundsteinlegung des ersten Pfeilers beging man kurz darauf, wieder zur Vesper, ganz wie am Anfang eines Kirchenbaues: Der Bischof von Narni weihte den Stein, in den ein Kreuz und die Jahreszahl 1357 eingehauen waren, und legte mit ihm das Fundament für den ersten Pfeiler. Der Bischof war umgeben von seinen Geistlichen und seiner „familia“, aus Florenz waren die am Bau beteiligten Meister anwesend, die Kanoniker, alle Kapläne, viele Priester und Kleriker, alle mit Kerzen in den Händen, „con grande triunfo di chanti e di suono di champane d'orghani e trombe“¹²². Der Ordo für die Grundsteinlegung sieht als Gesang u. a. den Hymnus *Veni creator spiritus* vor¹²³.

Nach drei Grundsteinlegungen für diese eine Kirche konnte man es natürlich nicht bei einer einzigen Weihe belassen. Am 31. August 1436, also ein knappes halbes Jahr nach der Domweihe, war die Kuppel fertig bis auf die Laterne, und das wurde wieder gefeiert. Am Morgen zelebrierte der Bischof von Fiesole ein Hochamt im Dom, dann umschritt er die Kirche mit einer großen Prozession von Klerikern, von Mitgliedern der Domopera und allen Meistern und Handwerkern des Dombaus und mit einer großen Menge Volk, dann zogen alle zusammen hinauf in die Kuppel, dort oben wurde ein feierliches *Tedeum* gesungen, der Bischof segnete die Kuppel, es brannten viele Kerzen, alle Glocken läuteten, selbst die vom Stadtpalast. Danach gab es im Garten bei der Baustelle ein großes Fest für die Meister und Handwerker, mit zwei großen Bütten voll Makkaroni, viel Brot und Wein¹²⁴. Das war also ein Fest für diejenigen, die mit ihrer Hände Arbeit den Bau errichtet hatten; bei der Domweihe im März waren sie nicht in Erscheinung getreten. In den Rechnungsbüchern sind nicht nur die Ausgaben für die Nahrungsmittel und die Geistlichen verzeichnet, sondern auch für Trompeter und Pfeifer¹²⁵; man könnte überlegen, ob die Bläser nur für das Fest bezahlt wurden, aber nach den weiteren Zeugnissen dürfen wir doch annehmen, daß sie auch in der Prozession geblasen haben.

¹¹⁹ Chronik des Coppo Stefani, *Rerum italicarum scriptores* 30, 1, S. 73.

¹²⁰ Giovanni Villani (wie Anm. 73), L. VIII, c. 9, (Bd. 2, S. 16).

¹²¹ Giovanni Villani (wie Anm. 73), L. XI, c. 12 (Bd. 2, S. 232).

¹²² Guasti, *S. Maria del Fiore* (wie Anm. 118), S. 95 u. 98.

¹²³ *Pontifikale* des Durandus (wie Anm. 30), S. 451ff.

¹²⁴ Corazza (wie Anm. 22), S. 293f., Guasti, *Cupola* (wie Anm. 21), S. 100; Cornel von Fabriczy, *Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke*, Stuttgart 1892, S. 97 Anm. (*Diario di Ser Reccho Spinelli notaio*).

¹²⁵ Guasti, *Cupola* (wie Anm. 21), S. 90f., Nr. 261 (Ausgaben der Domopera).

Viel feiner war wieder die Weihe des Zenobiusaltares in der zentralen Kapelle des Ostchores von S. Maria del Fiore mit der Reliquientranslation dorthin. Sie fand im Mai 1439 statt, also zur Zeit des Konzils, als die Stadt erfüllt war von einer großen Zahl geistlicher und weltlicher Herren aus der West- und Ostkirche, und viele von ihnen nahmen an dem Ereignis teil, darunter der Despot Demetrius, der Bruder des griechischen Kaisers; ihnen allen war wieder ein festliches Gestühl, geordnet nach Rang und geschmückt mit Teppichen, in der Kirche bereitet. Der Papst war nicht dabei; dieser Gottesdienst lag ganz in der Hand des Bischofs und der Kanoniker.

Den Höhepunkt bildete die Translation der Zenobiusreliquien von ihrem alten Platz in der Krypta von S. Reparata unter dem Boden von S. Maria del Fiore. Sechs Bischöfe trugen den Behälter auf ihren Schultern, ihnen folgte der Erzbischof von Florenz, sie waren umgeben von den Kanonikern, und so brachten sie die Gebeine an ihren neuen Platz „cum Canticis, et totius Populi iubilo, Organisque et Tibiis, atque diversis Musicorum generibus Dei laudem per totam Ecclesiam resonantibus“. Auch in dieser Messe gab es eine feierliche Offertoriumprozession der Häupter der Stadt und der vornehmsten Bürger, sie brachten, nach Rang geordnet, in einem festlichen Zug dem Heiligen brennende Kerzen dar, wie das auch bei anderen Gelegenheiten üblich war. Dann wurden die Gebeine in dem neuen kunstvollen Reliquienschrein von Ghiberti dem Altar eingefügt¹²⁶.

Daß an Blasinstrumenten hier nur „tibiae“ genannt sind, hat nichts weiter zu bedeuten, damit konnten auch Trompeten gemeint sein¹²⁷; es waren hier gewiß die üblichen städtischen Musiker beteiligt, Trompeter und Holzbläser, wie an den übrigen Festen und wie es aus den Rechnungsbüchern des Doms für andere Gelegenheiten zu erkennen ist¹²⁸. Die Stadt unterhielt damals eine ganze Anzahl von Spielleuten, vornehmlich Bläser; von ihnen wurde verlangt, daß sie nie anders als mit der angemessenen Würde auftraten, „prout requirit magnificentia communis Florentiae, cuius signa portant et quam repraesentant“; sie trugen das Lilienwappen auf ihrem Gewand. Ihre Hauptaufgabe bestand darin, die städtischen Würdenträger bei ihrem öffentlichen Auftreten zu begleiten¹²⁹.

Die Ausgabenbücher des Doms geben darüber Aufschluß, daß die Stadtpfeifer am Anfang des 15. Jahrhunderts an zwei Kirchenfesten im Jahr eingesetzt wurden; es waren nicht die höchsten Feste des Kirchenjahres, sondern es waren die höchsten Feste für Florenz, an denen die Stadtpatrone gefeiert wurden, Maria und Johannes. Das erste war ein Marienfest. Als Hauptfest für S. Maria del Fiore war zunächst Mariae Verkündigung

¹²⁶ Aufgezeichnet von dem Subdiakon Giovanni Tortelli Aretino, abgedruckt bei Giuseppe Richa. *Notizie storiche delle chiese Fiorentine*, Bd. 6, Florenz 1757 S. 205–207. Arnaldo Cocchi. *Le Chiese di Firenze dal Secolo IV al Secolo XX*, Bd. 1. Quartiere di S. Giovanni, Florenz 1903, S. 257 – Bezahlung der Sänger verzeichnet bei F. d'Accone. *The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century*, in *JAMS* 14 (1961), S. 307–358, S. 351.

¹²⁷ Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 311f.

¹²⁸ Frank d'Accone, *Music at the Florentine Cathedral* (wie Anm. 73), besonders die Übersicht über die Eintragungen.

¹²⁹ Nach den Statuten von 1415 sollte die Stadt folgende Musiker in ihren Diensten halten 3 *pifferi* und 7 *trombettini*, deren Instrumente aus Silber sein mußten; weiter 6 *tubatores* mit silbernen Instrumenten, einen Trommel- oder Paukenschläger (*naccharinus*), einen Beckenschläger (*cemmamellarius*); ihre Gewänder waren mit Wappen der Kommune versehen und ihre Instrumente mit Fähnchen; sie mußten die städtischen Würdenträger bei ihren öffentlichen Auftritten begleiten. Außerdem gab es noch einen *cantor de cantionibus moralibus* und einen *miles curialis*, die von der Stadt angestellt waren (*Statuta populi et communis Florentiae a. 1415*, Druck in drei Bänden Freiburg 1778–83. Bd. 2, S. 514, L. V, tr I, rubr XV: S. 541ff., L. V, tr I, rubr XL). – Vgl. dazu Cellesi (wie Anm. 73); d'Accone (ebda.); Žak (wie Anm. 61), Register s. v. „Florenz“; T. McGee, „*Alla Battaglia*“ *Music and Ceremony in Fifteenth-Century Florence* (*JAMS* 36 [1983], S. 287–302).

(25. März) festgelegt und in den Jahren 1416 und 1417 gefeiert worden, entsprechend wurden die Trompeter und Pfeifer am 25. März bezahlt¹³⁰. Der Zeitpunkt für das Hauptfest erwies sich jedoch als ungünstig, weil er häufig in die Fastenzeit fiel, deshalb wurde die Verlegung auf *Mariae Lichtmeß* (2. Februar) beschlossen¹³¹, und dementsprechend finden sich die Abrechnungen für Trompeter und Pfeifer in den folgenden Jahren im Februar¹³². Die Zahl der Bläser ist nicht durchgängig gleich, es sind etwa drei Trompeter und drei Holzbläser.

Der zweite Anlaß ist das große Johannesfest am 24. Juni. Bei dieser Gelegenheit spielten die Bläser bei zwei feierlichen Prozessionen zur Kerzendarbringung, an der Vigil vor dem Zug der Stadtoberhäupter, die ihre brennenden Kerzen nach S. Giovanni brachten, am nächsten Tag bei der Prozession der städtischen Pfarreien und der unterworfenen Orte, die als Zeichen ihrer Abhängigkeit dem Heiligen und der Stadt Florenz ihre Kerzen darbringen mußten. Beides diente der Selbstdarstellung der Stadt, wenn auch auf verschiedene Weise¹³³. Das Geld für die Kerzen der Magistrate – je nach Rang waren sie verschieden schwer – wurde der Stadtkasse entnommen; nach dem großen und aufwendigen Zug hat man das Wachs in S. Giovanni registriert, wieder verkauft und den Erlös für den Kirchenbau benutzt, so schrieben die städtischen Statuten es vor¹³⁴. Gewiß wäre es viel einfacher gewesen, das Geld in einer Lade vom Rathaus in die Domopera zu tragen, und auch alle anderen hätten, statt Kerzen zu bringen, Geld schicken können, aber dann wäre die Herrschaft, die Pracht und Herrlichkeit von Florenz nicht sichtbar geworden, sie mußte aber auch hörbar werden durch die Mitwirkung von Trompetern und Pfeifern.

Daß die Bläser bei solchen Gelegenheiten innerhalb der Kirche geblasen hätten, steht in den Rechnungsbüchern nur bei *Mariae Lichtmeß*¹³⁵; das hängt sicher damit zusammen, daß bei diesem Fest die Lichterprozession nicht von außen in die Kirche zog, sondern die Kerzen wurden während des Gottesdienstes geweiht und verteilt, dann erst bewegte sich ein Zug durch die Kirche oder um die Kirche¹³⁶. Die Teilnahme der Stadtoberhäupter und der Vorstände der Artes war auch bei diesem Fest verpflichtend, denn es war ja das Hauptfest von S. Maria del Fiore.

Der Überblick über den Einsatz der Stadtpfeifer bei den Kirchenfesten von Florenz zeigt, daß sie nur in Verbindung mit Prozessionen in die Kirche gekommen sind, entweder von draußen in die Kirche hinein oder um die Kirche herum oder innerhalb der Kirche. Daraus ergibt sich, daß sie nicht zur Kirchenmusik gehörten, sondern eine unabhängige Funktion

¹³⁰ D'Accone (wie Anm. 73), doc. 115 u. 119.

¹³¹ Wie Anm. 118.

¹³² Frank d'Accone (wie Anm. 73), doc. 125, 132, 135, 138, 141, 143, 144, 153 (bis 1438).

¹³³ Lit. s. oben Anm. 33; – Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 117, dies., *Fürstliche Repräsentation* (wie Anm. 34), bei Anm. 68ff., bes. bei Anm. 71

¹³⁴ *Statuti della Repubblica Fiorentina*, hrsg. von Romolo Caggese, Bd. 2, Statuto del Podestà dell'anno 1325, Florenz 1921, S. 303, 304, 310 (Beteiligung der Stadtpfeifer) u. 395; S. 378 Offerta für S. Reparata; Guasti, *S. Maria del Fiore* (wie Anm. 118), Nr. 465 (a. 1412).

¹³⁵ Frank d'Accone (wie Anm. 73), z. B. doc. 141, Bezahlung für 4 Trompeter und 3 Pfeifer, „sonorono in chiesa per la festa di S. M. Chandelaiia“ (5. Febr. 1425); vgl. doc. 144.

¹³⁶ Filarete (wie Anm. 26), S. 72; Corazza (wie Anm. 22), S. 267, 288 (beides Papstgottesdienste in S. Maria Novella); Dom Filippo Tamburini, *Le céremonial Apostolique avant Innocent VIII* (= *Bibliotheca Ephemerides Liturgicae, sectio historica* 30), Rom [1966], S. 95–97; *Caeremoniale episcoporum, iussu Clementis VIII novissime reformatum*, Venedig 1600, fol. 89vff.

hatten, wie es zu dieser Zeit auch andernorts häufig der Fall war¹³⁷. Sie wurden nur dann eingesetzt, wenn ein ganz besonders herausragendes Fest gefeiert wurde, verbunden mit einem Element städtischer Repräsentation.

Das alles trifft auf die Kirchenweihe 1436 zu, und deshalb hat Manettis Angabe, daß Spielleute den Zug eröffneten, viel Wahrscheinlichkeit für sich. Ob sie dabei bliesen oder in ehrfurchtsvollem Schweigen verharrten, muß dahingestellt bleiben.

Sicher mußten die Trompeter blasen, als nach dem Credo, also zum Offertorium, die vierzehn Häftlinge herangeführt wurden, „um die Feierlichkeit zu erhöhen“¹³⁸. Nach dem städtischen Statut von 1415 mußte dieser Zug vom Gefängnis zur Kirche von drei Trompetern „more solito“ geleitet werden¹³⁹. Das ist hier wie in ähnlichen Fällen eindeutig als Rechtszeichen zu sehen, denn es steht im Zusammenhang damit, daß die Gesichter der Gefangenen nicht verhüllt sein dürfen, daß die Schrift mit ihren Namen weithin lesbar sein müsse, d. h. es sollte vermieden werden, daß die Falschen die Gelegenheit nutzten; die Funktion der Trompeten ist die Herstellung von Öffentlichkeit durch Lärm¹⁴⁰. Das schließt aber nicht aus, daß man zu einem so feierlichen Anlaß vielleicht doch etwas mehr daraus gemacht hat; seit der Mitte des 14. Jahrhunderts ist überliefert – wenn auch nicht in Italien –, daß Trompeten mehrstimmig geblasen werden konnten, „simul eciam bene concinunt secundum debitas proporcionis in quartis, in quintis aut octavis, sicut qualitas exigit melodie“¹⁴¹, so sagt Konrad von Megenberg in seinem Instrumentenkapitel, und an anderer Stelle spricht er von der Verwendung von Silber für die Herstellung von Trompeten, um den Klang weicher zu machen¹⁴²; silberne Trompeten gab es in Florenz „zur größeren Zierde der Kommune“ schon seit dem Ende des 13. Jahrhunderts, und die Stadt legte Wert darauf, daß ihre Trompeten nach dem Urteil erfahrener Bläser wohlklingend waren¹⁴³. Auch während des Konzils von Konstanz ist beim Einritt eines englischen Grafen in die Stadt auf Trompeten dreistimmig geblasen worden, „als man gewonlich singet“¹⁴⁴.

Die dritte Gelegenheit, bei der während der Domweihe in Florenz das Blasen der Trompeter und Holzbläser zu vermuten ist, bildet die Rittererhebung des Gonfaloniere di giustizia, denn es war in Florenz üblich, daß der neue Ritter zu dem feierlichen Akt von einer festlich gekleideten Schar mit den Stadtpfeifern eingeholt und wieder zurückgeleitet wurde¹⁴⁵, und nach der Vollendung der Zeremonie erhob sich „magnus sonitus tubarum et pifferorum seu ceramellarum per tubicines et pifferos et sonitores dominationis“¹⁴⁶.

¹³⁷ Frank d'Accone, *Music in Italy during Josquin's Time, ca. 1475–1525* (in: *Josquin des Prez, Proceedings of the International Josquin Festival*, hrsg. von Edward Lowinsky, London 1976, S. 602–618), S. 615 mit Anm. 39; Žak, *Fürstliche Repräsentation* (wie Anm. 34).

¹³⁸ Cambi (wie Anm. 28), S. 209f.

¹³⁹ *Statuta populi et communis Florentiae dell'anno 1415* (wie Anm. 129), L.I, rubr. 84, S. 107; Statuten von 1322 (wie Anm. 32), I, *Statuto del Capitano del Popolo*, Florenz 1910, L. V, cap. 1

¹⁴⁰ Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 8ff.

¹⁴¹ Konrad von Megenberg, *Ökonomik*, hrsg. von Sabine Krüger, *MGH Staatsschriften des späteren Mittelalters* 3, Teil 1, 1973, S. 252; dazu Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 311ff. mit Anm. 34.

¹⁴² Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 309.

¹⁴³ Luigia Cellesi, *Documenti per la storia musicale di Firenze* (in: *Rivista musicale italiana* 34 [1927], S. 579–602; 35 [1928], S. 554ff.), 1927, S. 591, 592; dazu Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 113ff. – Vgl. Anm. 129.

¹⁴⁴ Ulrich von Richental, *Das Konzil von Konstanz*, hrsg. von Otto Feger, Faksimile- und Textband, Starnberg–Konstanz 1964, Textband, S. 178 (bei einem Einzugs, nicht Kirchenmusik).

¹⁴⁵ Filarete (wie Anm. 26), S. 91; – Salvemini, *Dignità cavalleresca* (wie Anm. 35), S. 175, Nr. 22; S. 176, Nr. 25, 26.

¹⁴⁶ Ebda., S. 164.

Wenn die Bläser in der hier beschriebenen Weise während der Domweihe eingesetzt worden sind, dann sicher nicht, weil das Bedürfnis nach einer bestimmten Klangfarbe in der Musik bestand, sondern weil Trompeten als „magistratum insignia“ betrachtet wurden, so heißt es in einer Lobrede auf Florenz¹⁴⁷, und dazu gehörte zur Zeit der Domweihe auch noch der ganze prächtige Aufzug mit den Holzbläsern¹⁴⁸. Das ist der Grund dafür, warum wir relativ viel über ihren Einsatz wissen, während die Quellen für die eigentliche Kirchenmusik, für Gesang und Orgel, viel dürftiger sind.

Über die Orgeln des Doms ist nicht viel bekannt; der große Florentiner Organist des 14. Jahrhunderts, Landini, war in S. Lorenzo, nicht am Dom angestellt. Eine Orgel gab es aber auch in S. Reparata, sie sollte jedoch ersetzt werden durch „organa magna et pulcra ad laudem et gloriam Dei et honoris catedralis ecclesie florentie“, so wurde schon 1383 beschlossen, aber den großen Vorsätzen folgten nur kleine Taten, indem die alte Orgel repariert wurde. Erst 1432 erhielt der berühmte Orgelbaumeister Matteo da Prato den Auftrag für ein neues Instrument, offenbar im Zusammenhang mit den Aufträgen für die Orgelbühnen, die Luca della Robbia und Donatello mit Reliefs versehen sollten, die den 150. Psalm illustrieren¹⁴⁹. Nichts davon war 1436 fertig, weder die Orgel noch die Tribünen, auch nicht Bögen und Wölbung, die sie später tragen sollten¹⁵⁰; als Anhaltspunkte für Vermutungen über die Aufführungspraxis bei der Domweihe fallen sie also weg.

Orgelspiel aber ist sicher bei der Domweihe erklingen, denn daß es in Florenz zu einem festlichen Akt gehörte, ergibt sich aus den formelhaften Wendungen, mit denen bei den Grundsteinweihen und bei der Reliquienübertragung der Klang von Orgel, Trompeten und Glocken angeführt wird¹⁵¹; außerdem besaß der Dom in Squarcialupi einen hochgeschätzten Organisten und Komponisten; sein Spiel war wahrscheinlich das einzige, womit Florenz in musikalischer Hinsicht der päpstlichen Kapelle etwas Ebenbürtiges an die Seite zu stellen vermochte¹⁵². Da man den langen Laufsteg zur Kirche und das provisorische Gestühl in der Kirche errichtet hatte, wird man wohl auch an einem passenden Platz eine vorläufige Tribüne aus Holz für die Orgel aufgebaut haben.

Die dritte Art von Instrumenten, die bei den zitierten Stellen immer mit aufgeführt wurde, die Glocken, haben zu dieser Zeit eine viel größere Rolle gespielt, als es uns heute geläufig ist. Innerhalb der Kirche gab es kleine Glöckchen, die während der Messe bei besonders feierlichen Augenblicken geläutet wurden und die den Raum mit ihrem Klingen erfüllten¹⁵³. Nach außen hin nahm man die großen Glocken sehr wichtig; von ihrem hohen

¹⁴⁷ Filarete (wie Anm. 26), S. 86, a. 1473, *Oratio di Ludovico Carbone*: „[] qui non intelligat et divinarum rerum initium et rei militaris originem et imperandi equitatem, et magistratum insignia, pretextam trabeam, faleras, anulos, togas pictas et palmatas, triumphales currus, faces, litores, tubas, sellamque curulem, omnia a Thuscorum gente fluxisse?“ Der „triumphalis currus“ ist in der Humanistensprache der Carroccio (Muratori SS XIX, S. 1006, Manetti). – Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 51 ff.

¹⁴⁸ Ebda., S. 164f.

¹⁴⁹ Braunfels, *Dom von Florenz* (wie Anm. 21), S. 56ff. u. 62f. Die Orgeltribünen von Luca della Robbia und Donatello waren erst 1438 bzw. 1440 vollendet, die Orgel 1448.

¹⁵⁰ Cornelius von Fabriczy, *Brunelleschiana*, in: *Jahrbuch der königlich-preussischen Kunstsammlungen* 28 (1907), Beiheft (S. 1–84), S. 38: Am 15. Okt. 1436 erhält Brunelleschi den Auftrag, „voltas et archonem“ für die Empore über der nördlichen Sakristei machen zu lassen.

¹⁵¹ Oben bei Anm. 122, 126.

¹⁵² Kurt von Fischer in *The New Grove*, 1980, s. v. *Squarcialupi*. Bisher weiß man von keiner überlieferten Komposition.

¹⁵³ Ludwig Eisenhofer, *Handbuch der katholischen Liturgik*, 2 Bde., Freiburg 1932–1933, Bd. 1, S. 387ff.; *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Bd. 3, s. v. *cloche*.

Turm ausgehend, verbreitete sich ihr Klang über die Stadt, das konnte als ein Herrschaftszeichen gelten¹⁵⁴. Die *Consuetudines* des alten Doms S. Reparata, aufgezeichnet zwischen 1228 und 1232, bestehen zu einem großen Teil aus Vorschriften darüber, zu welchen Zeiten, zu welchen Festen, zu welchen Abschnitten der Messe die verschiedenen Glocken geläutet werden sollten, von den kleinen „squillae“ bis zu den großen Glocken, vom Klang einer einzigen über den Zusammenklang mehrerer bis zum großen Geläut aller Glocken der Stadt¹⁵⁵. Das bot nicht nur ein Signalsystem zum Kenntlichmachen bestimmter Gottesdienste, sondern die Glocken gehörten über diesen nützlichen Zweck hinaus ganz wesentlich zur Ehr' und Zier der Stadt und der Kirche; die spätere Vorschrift, daß in der Osternacht niemand die Glocke läuten dürfe, ehe er nicht das Geläut des Doms gehört habe, wird damit begründet, daß dem Höherrangigen von den Geringeren die angemessene Ehrfurcht bezeugt werden müsse¹⁵⁶. So werden bei der Domweihe die Glocken, im Inneren die kleinen und draußen die großen, auch die vom Stadtpalast¹⁵⁷, ihren Teil zur Feierlichkeit beigetragen haben.

Schwieriger ist die Frage zu beantworten, wie die Kanoniker der Kathedrale und die übrigen Geistlichen der Stadt – damit ihre Sänger – in die Domweihe einbezogen waren. Schon in den *Consuetudines* war fixiert – was sicher schon früher üblich war und es auch weiterhin blieb –, daß an den höchsten Festen die Kleriker aller Gemeinden von Florenz im Dom oder in S. Giovanni zusammenkommen mußten¹⁵⁸; 1340 ist ein Balkon, der für einen solchen Anlaß in S. Giovanni errichtet worden war, unter der Menge der „cantatorum chericorum“ zusammengebrochen¹⁵⁹, und auch das neue Hauptfest in S. Maria del Fiore sollte mit der Beteiligung der Geistlichen aus allen Kirchen von Florenz gefeiert werden, so war schon 1412 im Stadtrat beschlossen worden¹⁶⁰.

Wenn nun schon die päpstliche Kapelle von der Altarweihe an den Gesang im Gottesdienst übernahm, so konnten doch die Florentiner Geistlichen nicht vollständig dahinter zurücktreten, wenn sie auch sicher nicht versucht haben, mit den päpstlichen Sängern zu wetteifern¹⁶¹. Eine Möglichkeit bot die Weihe des Kirchengebäudes. Die Altarweihe, zu der der Papst mit seiner Kapelle gekommen war, bildete nur den Abschluß einer Reihe langwieriger Zeremonien, mit denen die Kirche erst von außen, dann von innen in althergebrachten Formen von allem Bösen gereinigt und in den Dienst Gottes genommen wird, begleitet von den Wechselgesängen des Klerus¹⁶². Den abwesenden Bischof von Florenz vertrat dabei der weiheälteste Kardinal, der Kardinal Orsini¹⁶³, dabei haben ihm

¹⁵⁴ Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 108f., 134ff.

¹⁵⁵ *Mores et consuetudines ecclesiae Florentinae*, hrsg. von Domenico Moreni, Florenz 1794.

¹⁵⁶ Ebda., S. 14, Anm. (a. 1327).

¹⁵⁷ *Statuta Florentinae* (wie Anm. 129), Bd. 2. S. 545–549 (L. V, tr. I, rubr. XLI) über Glocken des Stadtpalastes.

¹⁵⁸ *Consuetudines ecclesiae Florentinae* (wie Anm. 147). z. B. S. 10 u. 53; Braunfels, *Stadtbaukunst* (wie Anm. 21), S. 146f.

¹⁵⁹ Oben, Anm. 73.

¹⁶⁰ Guasti, *S. Maria del Fiore* (wie Anm. 21), Nr. 465, S. 313; Nr. 476, S. 317 (a. 1416).

¹⁶¹ F d'Accone (wie Anm. 73), S. 71ff. über die Sänger von 1407–1437; unter den 20 Kaplänen des Doms gab es zwei Sänger; ders. in *The New Grove*, s. v. *Florence*; ders., *The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century*, in: *JAMS* 14 (1961), S. 307–358; A. Seay, *The 15th-Century Capella at Santa Maria del Fiore in Florence*, in: *JAMS* 11 (1958), S. 45–55. – Nebeneinander der Geistlichen zweier Kirchen s. oben bei Anm. 122.

¹⁶² *Pontifikale* des G. Durandus (wie Anm. 30); vgl. Corazza (wie Anm. 22). S. 270f., Beschreibung der Kirchweihe von S. Maria Novella 1420.

¹⁶³ Er hatte schon 1420 S. Maria Novella geweiht (s. vor. Anm.), Papst Martin V den Altar

vermutlich Geistliche und Sänger aus Florenz assistiert. Aber auch bei der großen Zeremonie in Anwesenheit des Papstes müssen sie irgendwie in Erscheinung getreten sein; gewiß haben sie ihn feierlich eingeholt, wahrscheinlich schon in S. Maria Novella, spätestens am Dompotal¹⁶⁴. Vielleicht haben sie alle das abschließende *Tedeum* gesungen, wie es auch sonst vorkam, wenn nicht die besondere Kunstfertigkeit wichtig war, sondern die Bekräftigung eines Rechtsaktes durch die Betroffenen¹⁶⁵.

Damit sind wir am Ende des Gottesdienstes angekommen und wissen immer noch nicht, wie wir uns die Aufführung der Domweihmotette denken sollen. Der Tenor, der den Beginn des Introitus zitiert, läßt vermuten, daß die Motette am Anfang der Messe gesungen wurde, wie es der allgemeinen Annahme entspricht. Das ist nicht zwingend, denn es war eine gängige Praxis, Tenores aus der Liturgie zweckentfremdet zu verwenden¹⁶⁶. Es bot sich jedoch zum Introitus eine gute Gelegenheit, denn die Sänger standen von der Altarweihe her schon an ihrem Platz, der Papst zog sich auf seinen Thron zurück, da er das Lesen der Messe einem anderen überließ, der Altar mußte zur Messe hergerichtet werden, Lichter wurden entzündet¹⁶⁷.

Auch während der Altarweihe hätte sich schon Gelegenheit geboten, eine Motette zu singen oder die Orgel zu spielen, denn die Zeremonien dauerten oft länger als die vorgeschriebenen liturgischen Gesänge; darauf deutet die Rubrik hin, die Kantoren sollten die Verse der Antiphon so oft wiederholen, wie es nötig sei¹⁶⁸. Wenn Dufay, Squarcialupi und die päpstliche Kapelle beteiligt waren, gab es für diese Schwierigkeit vielleicht noch eine bessere Lösung. Auch das Inzensieren nach dem Credo mußte bei einer so großen Zahl illustrierter Gäste lange dauern und zusätzliche Musik erfordern¹⁶⁹. Danach bot die Elevation nach der Wandlung wieder Raum zu auszeichnender Musik, denn gerade zum Ende des Mittelalters hin hatte die Elevation besondere Bedeutung erlangt, auch in der Volksfrömmigkeit, sie wurde zeitlich länger ausgedehnt und hervorgehoben durch Lichter, Schellen-

¹⁶⁴ Empfangszeremonie im *Pontifikale* des Barozzi (wie Anm. 30) fol. 222v; *Pontificale Romanum* (abgeschlossen 1484, Druck 1511), fol. 182r; *Ceremoniale* des Patrizi (wie Anm. 31), Bd. 1, S. 187ff. Der Gesang zum Geleit ist *Ecce sacerdos magnus*.

¹⁶⁵ Sabine Žak, *Das Tedeum als Huldigungsgesang*, in: *Historisches Jahrbuch* 102 (1982), S. 1–32; vgl. den Empfang Karls V in Cambrai 1540: Das Tedeum in der Kathedrale singen alle siebenzig Kleriker der Kirche zur Begrüßung; kunstvolle Motetten werden erst am nächsten Tag beim Gottesdienst gesungen von der Kapelle des Bischofs und den vierunddreißig Sängern der Kathedrale, getrennt und unabhängig voneinander (C. Wright, wie Anm. 96, S. 307f.). – Der Einzug eines Papstes in eine Stadt findet seinen Abschluß in der Hauptkirche, deren Klerus ihm das Tedeum singt (*Ceremoniale* des Agostino Patrizi, wie Anm. 31, Bd. 1, S. 188). – Daß rechtliche Bedeutung den Vorrang hat vor Schönheit des Gesanges, ergibt sich auch aus folgender Unterscheidung: Wenn dem Papst an Festtagen die üblichen Laudes gesungen werden, sind dafür je vier besonders gute Kantoren und Knaben auszusuchen (*Pontifikale* des Barozzi, wie Anm. 30, fol. 176r, um 1451); die Laudes der Papsterhebung dagegen, die von den mehr rechts- als sangeskundigen *iudices* und *scriuarii* mitgesungen werden müssen, werden in „cantu quasi legendo“ vorgetragen (Schimmelpfennig, *Papstkrönung*, wie Anm. 26, S. 260 u. 264f., vgl. dazu S. 213; a. 1458).

¹⁶⁶ Über die Bedeutung dieser Tatsache für das Verhältnis Liturgie – Musik s. M. Bukofzer, „Caput“: a Liturgico-musical Study, in seinen *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950, S. 217–310.

¹⁶⁷ *Pontifikale* des Barozzi (wie Anm. 30), fol. 105r (Patrizi *Ceremoniale* enthält keine Kirchenweihe durch den Papst).

¹⁶⁸ Ebda., fol. 100r: „Et si necesse fuerit per singulos versus antiphona repetatur et dum antiphona et psalmus dicuntur facit iterum cruces [] dicant repetendo per singulos versus antiphonam, si necesse fuerit.“ Wenn es nötig ist, können auch weitere Antiphonen eingeschoben werden (so beispielsweise fol. 95r), das schlug schon Durandus vor (wie Anm. 30, S. 476 u. 484).

¹⁶⁹ *Pontifikale* des Barozzi (wie Anm. 30), fol. 179vff. Eine weitere lange Liste für die Rangfolge beim Inzensieren, vorgesehen für die Anwesenheit des Kaisers 1452, findet sich im *Diaire du Cérémoniaire de Nicolas V*, hrsg. von M. Dykmans (in: *Revue d'histoire ecclésiastique* 63 [1968], S. 365–378, 785–825), S. 790f. – Während des Inzensierens wurde das Offertorium, evtl. auch Offertoriumsmotetten gesungen: „[] post introitum, post evangelium, cum dicitur offertorium, incensatur“, so die Vorschrift aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, „quando papa audit missam in diebus festis“ (Schimmelpfennig, *Zeremonienbücher*, wie Anm. 49, Sammlung A, S. 216; vgl. ebda., S. 225f. u. 366).

und Glockengeläut und zusätzliche Gesänge¹⁷⁰; Manetti spricht auch ausdrücklich von der Musik bei der Elevation.

Es bot sich also reichlich Zeit und Gelegenheit für mehrstimmige Ordinariumssätze, Motetten und Orgelspiel. Das alles hilft aber nicht über die Schwierigkeit hinweg, daß das überlieferte Notenbild von Dufays Domweihmotette und anderer Motetten für die gegenwärtige Musikwissenschaft so aussieht, als habe ihr Vortrag der instrumentalen Begleitung bedurft; wenn wir aber Manetti Glauben schenken, dann wäre unter dieser Voraussetzung die Domweihmotette nicht in der Messe aufzuführen gewesen, sondern vielleicht erst abends beim Festmahl oder bei einer ähnlichen Gelegenheit. Dabei bliebe aber immer noch die Frage bestehen, warum Dufay Motetten komponieren sollte, die von der Kapelle, der er angehörte, nicht gesungen werden konnten bei den Gottesdiensten, für die er angestellt war¹⁷¹. Nach Craigh Wright mußte Dufay jedenfalls in seinen letzten sechzehn Lebensjahren, die er in Cambrai verbrachte, seine Werke ohne Orgelbegleitung hören¹⁷².

Bei der Betrachtung des überlieferten Notentextes ist auch zu überlegen, wieweit wohl die Praktiken der Cappella Sistina, wie sie der Organist der preußischen Gesandtschaft in Rom, Otto Nicolai, 1837 beschreibt, schon zu Dufays Zeiten bestanden oder sich ausbildeten, daß nämlich die Kunst dieses Gesanges auf Tradition beruhte und nur aus dem Gebrauch erlernt werden konnte und daß die Komponisten unter den Sängern die Art und Weise, wie ihre Werke gesungen werden sollten, der Praxis und damit der mündlichen Tradition anvertrauten, nicht dem Notenbild¹⁷³. „Fast jedes Solostück hat einen eigenen, ihm angemessenen, der Sixtina eigentümlich gehörenden Vortrag, für den es aber keine allgemeinen Regeln gibt, sondern der ex usu gelernt werden muß“¹⁷⁴. Für aufführungspraktische Fragen ist der Historiker jedoch nicht zuständig, er muß die Frage ungelöst an die Musikwissenschaft weiterreichen.

Wenn Manettis Schilderung der A-cappella-Praxis auf der einen Seite und der Instrumentalmusik auf der anderen Seite zutrifft – und wir haben nach dem Blick auf die päpstliche Kapelle wie auf die Florentiner Gepflogenheiten keinen Grund, ihm hierin zu mißtrauen –, dann zeichnet sich ab, daß der Wechsel von Gesang und Instrumentalmusik in diesem Falle zugleich ein Abwechseln der Musik der Kurie und der Musik der Stadt Florenz mit ihrer Kirche bedeutete, der beiden Institutionen, die in diesem Ereignis zusammentrafen¹⁷⁵. Was

¹⁷⁰ J. A. Jungmann, *Missarum sollemnia*, 1962, Bd. 2, S. 259ff., S. 269 über die Gesänge. Im späteren Mittelalter gab es auch noch eine Elevation beim Vaterunser; vgl. dazu Corazza (wie Anm. 22), S. 262f (Papstgottesdienste 1419 in Florenz). Über die verschiedenen Altarglocken für die Elevation, einfache oder zu mehreren verbundene (*cymbala*), Wandglocken, Glockenräder s. Joseph Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932, S. 573–580; Elevation bei der Papstmesse 1488 s. Patrizi, *Ceremoniale* (wie Anm. 31), S. 269f., 309f., 510.

¹⁷¹ Zum Gebrauch von Motetten in der Cappella Sistina am Anfang des 16. Jahrhunderts s. Sherr, *Singers* (wie Anm. 73), S. 255f – Über die Schwierigkeit eines Schreibers bei der Textierung eines untextiert überlieferten Tenors s. A. Planchart, *Guillaume Dufay's Masses. A View of the Manuscript Traditions*, in: *Dufay Quincentenary Conference*, Brooklyn 1974, hrsg. von E. Atlas, New York 1976, S. 26–60, bes. S. 40ff.

¹⁷² Craig Wright, *Dufay at Cambrai. Discoveries and Revisions*, in: *JAMS* 28 (1975), S. 175–229, hier S. 202.

¹⁷³ Otto Nicolai, *Musikalische Aufsätze*, hrsg. von Georg Richard Kruse, Regensburg o. J. (= *Deutsche Musikbücherei* 10), Über die Sixtinische Capelle in Rom: S. 53–76, bes. S. 56f.

¹⁷⁴ Ebd., S. 74. Mit „Solostück“ ist auch durch Solisten vorgetragene Mehrstimmigkeit gemeint, s. S. 68 u. 73.

¹⁷⁵ Es sieht nicht so aus, als ob die päpstliche Kapelle jemals vorher im Dom gesungen hätte; die ungewöhnliche Zahlung an Sänger vom 2. Februar 1420, von d'Accone (wie Anm. 73) auf die päpstliche Kapelle bezogen (bei Anm. 21), ist wahrscheinlich an die übrigen Sänger der Stadt gegangen, die an diesem Tag im Dom zusammenkommen mußten, schon bei der Vesper (s. oben bei Anm. 158ff.).

bei einem solchen Gottesdienst an musikalischen Einzelheiten zusammenkommen konnte, entsprang nicht in erster Linie einem musikalischen Konzept, sondern es ergab sich aus der Funktion des Gottesdienstes. Hier ist die Stadt Florenz, die ein großes Werk vollendet hatte, in Erscheinung getreten durch eingefügte Zeremonien, die mit einer Kirchweihe nichts zu tun haben, sie brachte sich aber auch in der Musik zur Geltung, selbst in einer Papstmesse, in der normalerweise keine Instrumente spielten¹⁷⁶.

Das Beispiel zeigt weiterhin, daß Vorsicht geboten ist, wenn eine Quelle von verschiedenen Instrumenten und Gesang berichtet; das muß keineswegs von vornherein Gemeinsamkeit bedeuten, sondern kann sich auflösen in verschiedene Gruppen, wenn man die musikalischen Bräuche näher ansieht. Dabei bleibt vieles ungeklärt; d'Accone hat gezeigt, daß in Florenz, wie auch sonst überwiegend, Singstimmen und Orgel die eigentlichen Träger der Kirchenmusik waren, daß man aber für Florenz nicht weiß, ob beides getrennt oder verbunden war¹⁷⁷. Die Teilnahme der Stadtpfeifer war wenigen außergewöhnlichen Festen vorbehalten; die Trompeter und Holzbläser hatten mit der eigentlichen Kirchenmusik offensichtlich nichts zu tun, sondern sie führten Prozessionen an, auch hier zur Ehre der Stadt und ihrer Würdenträger.

Der Quellenwert von Manettis Domweihoratio hat sich auf eine unvermutete Weise bestätigt; unter der rhetorischen Einkleidung kam eine sehr genaue Sachkenntnis der kurialen Anschauungen und Gepflogenheiten – darunter der A-cappella-Praxis – zutage, ihnen galt sein besonderes Interesse. Es ist dabei zu berücksichtigen, daß es den Zeitgenossen im Gegensatz zu uns nicht schwerfiel, beides voneinander zu trennen, denn den gebildeten Adressaten von Manettis Schriften war dieser Sprachgebrauch vertraut, sie kannten die schmückenden Redefiguren und Vergleiche, wußten sie wohl auch selbst anzuwenden; deshalb verstanden sie, solche Texte ohne weiteres richtig zu lesen.

Vielleicht beruhen die gegenwärtigen Schwierigkeiten mit der aufgezeichneten Musik auf ähnlichen Voraussetzungen. Keinesfalls kann man sich auf Manetti berufen, wenn heute gelegentlich das subtile Gewebe von Dufays Motettenkomposition mit dem Schwergewicht von solchen Instrumenten belastet wird, deren Klang den Zeitgenossen als „grossus“ – im Gegensatz zu „subtilis“ – galt, d. h. mit lauten Blasinstrumenten¹⁷⁸. Wenn die Florentiner Stadtpfeifer an der Domweihe beteiligt waren, dann gehörten sie zum Zug, zur Ritterweihe und zur Offertoriumsprozession bei der Darbringung der Häftlinge; Manetti gibt nicht den geringsten Anhaltspunkt dafür, daß sie mit dem Gesang im Gottesdienst etwas zu tun gehabt hätten, hier so wenig wie bei den übrigen Festen in Florenz.

¹⁷⁶ Als dagegen der Medici-Papst Leo X. am 2. Dezember 1515 in San Lorenzo einer üblichen *Messa papale* beiwohnte, wurde der Gottesdienst wie in der Cappella Sistina gehalten. „E cantori della capella della musica del papa rispondevono alla sopradetta Messa, che sono altri cantori che non sono e nostri; et a detta Messa non si sonò organi, che fu una delle piu belle Messe ch'io udissi o vedessi mai.“ (*Ricordanze di Bartolomeo Masi calderaiio Fiorentino dal 1478 al 1526*, hrsg. von Gius. Corazzini, Florenz 1906, S. 175); vgl. Shearman (wie Anm. 26), S. 153. – So ist es offenbar auch während Eugens IV. Aufenthalt in S. Maria Novella gehalten worden; die Kirche wird von dem Florentiner Corazza, der so ungewöhnlich an Liturgie interessiert ist, einmal die „cappella maggiore“ genannt (Corazza, wie Anm. 22, S. 260).

¹⁷⁷ D'Accone, *Music in Italy* (wie Anm. 137), S. 611 u. 615ff.; Žak, *Fürstl. Repräsentation* (wie Anm. 34).

¹⁷⁸ Von Federico da Montefeltro, duca d'Urbino, sagt Bisticci (wie Anm. 4, I, S. 383f.): „diletavasi più d'instrumenti sotili che de'grossi, trombe et instrumenti grossi non se ne diletava molto, ma organi et istrumenti sotili gli piacevano assai.“ – Zum Begriff *subtilis* s. Ursula Günther, *Das Ende der ‚ars nova‘*, in: *Mf* 16 (1963), S. 105–120; zur Zurückhaltung gegenüber Blasinstrumenten durch die Vornehmen und Gebildeten s. S. Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 63), S. 198ff. u. 292ff.

Wie immer man sich die konkreten Einzelheiten der Musik bei den verschiedenen Zeremonien anläßlich der Domweihe auch vorstellt, so läßt sich doch deutlich erkennen, daß Manetti die Unabhängigkeit des Gesanges vom Instrumentenspiel als besonders prächtig und als charakteristisch für die päpstliche Kapelle angesehen hat, da er sie in seinem Idealbild so klar hervorhebt.

KLEINE BEITRÄGE

Zum letzten Male: Wagner *did* sell his ‚Dutchman‘ story . . .

von Isolde Vetter, München

Eine ganze Wolke von Philosophie kondensiert zu einem Tröpfchen Sprachlehre.

Ludwig Wittgenstein¹

Die Frage, ob Wagner seinen *Holländer*-Entwurf 1841 tatsächlich an die Pariser Große Oper verkaufte, hat die Gemüter immer wieder beschäftigt und zuletzt im Jahre 1983 eine weitausholende Abhandlung hervorgerufen². Nun ist es in der Wissenschaft eine unumgängliche Gegebenheit, daß Nichtexistenzbehauptungen niemals verifiziert – und Existenzbehauptungen niemals falsifiziert – werden können, während es umgekehrt ohne weiteres möglich ist, eine Existenzbehauptung zu verifizieren (und eine Nichtexistenzbehauptung zu falsifizieren), und zwar schlicht durch Auffindung oder Nachweis des betreffenden Gegenstandes oder Sachverhalts.

Genau darum ging und geht es in der Frage des *Holländer*-Verkaufs. Während 99 Jahren, von 1884³ bis eben 1983, versuchten Wagner-Interessierte – allerdings aus sicherlich sehr verschiedenen Motiven heraus –, entgegen Wagners eigenen Bekundungen zu bestreiten, daß ein regulärer Verkauf stattgefunden habe: Sie versuchten also, einen Nichtexistenzbeweis zu führen. Und das ist immer eine riskante Sache.

Bereits im Jahre 1912 nämlich war ein erstes Gegenbeweisstück aufgetaucht: In der französischen Musikzeitschrift *Le Ménestrel* erschien innerhalb eines von mehreren Artikeln, die Wagners Autobiographie *Mein Leben* vorstellten (deren überhaupt erste Ausgabe 1911 erschienen war), eine Faksimileabbildung des von Wagner unterzeichneten Vertrages (Abb. 1) über die Abtretung des *Holländer*-Sujets vom 2. Juli 1841⁴. Dieser Vertrag bzw. seine Reproduktion war jedoch anscheinend Georges Servières entgangen, als er sich in einem 1914 erschienenen Buch⁵ mit der Frage des Verkaufs befaßte. Ein nächstes Mal versuchte der Vertrag, durch eine Abbildung in einem Wagner-Bildband von 1938 zur Geltung zu kommen⁶. Aber auch noch der Liszt-Forscher Emile Haraszi wußte in einem Aufsatz von 1955⁷ noch nichts von ihm. Endlich 1964 verwies Gustave Leprince (der seinerseits Haraszi nicht zu kennen schien und daher vieles schon dort vorfindliche wiederholte) nachdrücklich auf den Vertrag⁸. Schließlich, wie schon erwähnt, glaubte Barry Millington – trotz des Vertrages – 1983 noch an die Möglichkeit, den Verkauf in Abrede stellen zu können.

Während dieser ganzen Zeit hatte ein Dokument still in der Schublade geruht und darauf gewartet, daß die Zeit reif werde. Am 14. November 1936 schien es endlich so weit: An diesem Tage erschien in

¹ *Philosophische Untersuchungen*, Teil II, Abschnitt IX, in: Ludwig Wittgenstein, *Schriften* [I], Frankfurt a. M. 1960, S. 534.

² Barry Millington, *Did Wagner really sell his ‚Dutchman‘ story? A re-examination of the Paris transaction*, in: *WAGNER* [Zeitschrift der Londoner Wagner Society], *New Series* 4/4 (Oktober 1983), S. 114–127

³ Ernst Pasqué, *Der fliegende Holländer. Richard Wagner, Heinrich Heine und „Le vaisseau fantôme“*, in: *Nord und Süd. Eine deutsche Monatsschrift* 30. Band, Heft 88 (Juli 1884), S. 109–133 (Teil I–V), und 89 (August 1884), S. 190–210 (Teil VI–IX), bes. S. 190–200 (Teil VI–VII).

⁴ *Le Ménestrel* 4221 (17 Février 1912).

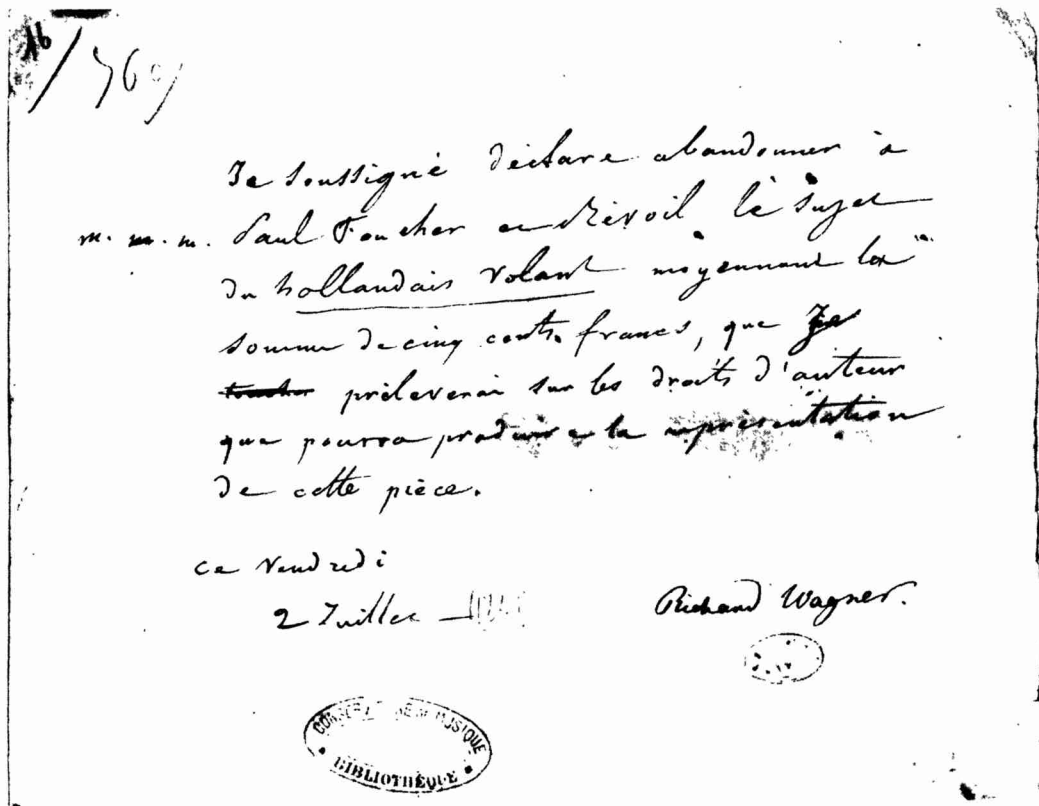
⁵ Georges Servières, *Episodes d'histoire musicale*, Paris 1914 (*Les deux vaisseaux fantôme*).

⁶ Robert Bory, *Richard Wagner. Sein Leben und Werk in Bildern*, Frauenfeld und Leipzig 1938, S. 73.

⁷ Emile Haraszi, *Pierre-Louis Dietsch und seine Opfer* (Arcadelt, Bellini, Liszt, Verdi, Wagner und Weber), in: *Mf* 8 (1955), S. 39–58.

⁸ Gustave Leprince, *The ‚Flying Dutchman‘ in the setting by Philippe Dietsch* [sic], in: *MQ* 50 (1964), S. 307–320.

Abb. 1



der französischen Zeitschrift *L'Illustration* ein Aufsatz *Wagner à Meudon et „Le vaisseau fantôme“*⁹. „Si ce versement prétendu est vrai“, fragt sein Autor, G. Constant, „d'où vient qu'on n'en trouve aucune trace aux archives de l'Opéra?“ und gibt sofort die Antwort: „Cela vient simplement de ce que l'on avait mal cherché.“ Sogleich tritt er auch den Beweis dafür an in Form einer Abbildung aus dem Kassenbuch der Pariser Oper von 1841¹⁰.

Sehen wir uns dieses Kassenbuch (Abb. 2) etwas näher an. Die erste Spalte enthält die laufende Nummer („N^{os}/d'ordre“), die zweite das Datum („Dates“), die dritte den Rechnungstitel („Intitulé/ des Comptes des Depenses“), die vierte den Zeitraum und die Gegenstände, auf die sich die Ausgaben beziehen („Temps & Objets/aux quels s'appliquent les depenses“), die fünfte den oder die Empfänger („Parties prenantes“), die sechste die Summe („Sommes“), die siebente die Nummer im Großen [Rechnungs-]Buch („N^{os}/du/Grand Livre“). Die Seite beginnt mit der laufenden Nummer 26 und dem Datum des 1. Juli („Juillet“). Unter Nr. 31, am 2. Juli, z. B. wird offenbar an den Direktor der Oper, Léon Pillet (hier als „Directeur du Personel“ bezeichnet), sein Gehalt („Appointements“) in Höhe von 4000 Francs ausbezahlt; unter Nr. 41 geht gleichfalls das Gehalt, hier in Höhe von 1000 Francs, an den – von Wagner in *Mein Leben* ebenfalls erwähnten – Duponchel („Directeur du

⁹ G. Constant, *Wagner à Meudon et le „Vaisseau fantôme“*, in: *L'Illustration* 94/4889 (14 Novembre 1936), S. 347f.

¹⁰ Hier reproduziert nach dem Original in Paris, Archives de l'Opéra, Sign. Opéra Reg. co. 573 p. de droite n° 2. Dem genannten Archiv sei hiermit herzlicher Dank für die Mühe bei der Auffindung und die Erlaubnis zur Reproduktion ausgesprochen.

Abb. 2

1841.

N ^o d'ordre	Date	Intitulé des comptes de l'exercice	Temps & Objets auxquels s'appliquent les dépenses	Paides pendant	Sommaire	N ^o de Grand Livre
				Repart		
1.	1	Arènes & Amphith.	Janv. 1841. d'après le devis au Chapitre.	L. N. Heischel, Chartr.	100. 00	11
2.	1		Janv. à Mars. Idem.	Heischel, Chartr.	200. 00	12
3.	1	Carre.	Janv. Idem.	Remouart, Chartr.	100. 00	13
4.	1	Mobilier, séminar.	1841. d'après le devis au Chapitre.	L. N. Heischel, Chartr.	100. 00	14
5.	1	Affiches.	Janv. d'après le devis au Chapitre.	Heischel, Chartr.	200. 00	15
6.	1	Co. mectien.	Janv. Idem.	L. N. Heischel, Chartr.	100. 00	16
7.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	17
8.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	18
9.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	19
10.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	20
11.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	21
12.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	22
13.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	23
14.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	24
15.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	25
16.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	26
17.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	27
18.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	28
19.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	29
20.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	30
21.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	31
22.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	32
23.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	33
24.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	34
25.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	35
26.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	36
27.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	37
28.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	38
29.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	39
30.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	40
31.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	41
32.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	42
33.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	43
34.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	44
35.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	45
36.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	46
37.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	47
38.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	48
39.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	49
40.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	50
41.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	51
42.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	52
43.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	53
44.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	54
45.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	55
46.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	56
47.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	57
48.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	58
49.	1	Mobilier, séminar.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	59
50.	1	Carre.	Janv. Idem.	Idem.	100. 00	60
à Reporter					50.000. 00	

Matériel“). Pillet war offenbar ein fahrfreudiger Mann, denn unter Nr. 32, ebenfalls am 2. Juli, zahlte man ihm unter dem Titel „Verschiedene nicht aufgeschlüsselte Aufwendungen“ („Frais divers non-classés“) nicht weniger als 400 Francs an Fahrtenschädigung („Indemnité de voitures“) aus (ebenso an Duponchel).

Gehen wir nun zur laufenden Nummer 44 weiter, so entdecken wir dort folgende Eintragung: „[4]4/id. [d. h. /5.]/Avances &c./Juillet. à recouvrer sur Honoraires d’auteur./Wagner, Richard, homme de lettres,/500.–/117“. Das heißt nun nichts anderes, als daß einem Richard Wagner, seines Zeichens Literat („homme de lettres“), am 5. Juli 1841 500 Francs ausbezahlt wurden, und zwar als Vorschuß („Avances“), der von den Autorenhonoraren – hier der Herren Foucher und Révoil – wieder einzubehalten sein würde („à recouvrer sur Honoraires d’auteur“). Diese Eintragung nun stimmt ausgezeichnet überein mit Wagners bekannter Äußerung in *Mein Leben*¹¹: „[Ich] wohnte einer Konferenz mit Herrn Foucher bei, in welcher [. . .] mein Entwurf auf 500 Franken geschätzt wurde, welche als Vorschuß auf die droits d’auteur des zukünftigen Dichters von der Theaterkasse mir ausgezahlt wurden.“ Die Konferenz dürfte also am Freitag, den 2. Juli, dem Tag der Vertragsunterzeichnung, stattgefunden haben, und die tatsächliche Auszahlung wohl erst am folgenden Montag, dem 5. Juli 1841, dem Tag der Eintragung ins Kassenbuch.

Daß eine Auszahlung von Vorschüssen für ungefähr vergleichbare Leistungen nichts Außergewöhnliches war, zeigt die Eintragung unter der laufenden Nummer 50. Sie lautet:

„50/id. [d. h. 6.]/Avances &c./Juillet. à recouvrer sur Honoraires pour rédaction/Idem [= s. vorige Zeile: Champein, homme de lettres]/120.–/117“. Hier erhält also Marie-François Stanislas Champein (1799–1871), Herausgeber von *La mélomanie revue musicale*¹², einen Vorschuß von 120 Francs, der später von einem Redaktionshonorar einzubehalten ist.

G. Constant bildete außer dem Kassenbucheintrag auch den Vertrag vom 2. Juli 1841 ab¹³. Der Text des Vertrages ist in lateinischer Schrift geschrieben, während sich Wagner bis 1848 im allgemeinen, d. h. für die deutsche Sprache, der deutschen Schrift bediente. Somit ist die Frage, ob der Vertragstext von Wagner selbst geschrieben wurde, nicht auf den ersten Blick zu beantworten. G. Constant bemühte, wie er schreibt, sogar einen Handschriftenexperten, einen Professor an der École des chartes namens M. Ch. Samaren, der aufgrund des Vergleichs mit in Paris vorliegenden Briefen Wagners aus der Zeit der Pariser *Tannhäuser*-Aufführung 1861 zu dem Schluß kam, daß es sich bei dem Male um dieselbe Hand handle. Heute ist eine ganze Anzahl Wagnerscher Handschriften aus der Zeit um 1841 in französischer Sprache – und daher in lateinischer Schrift – bekannt, die die Annahme, daß es sich bei dem Vertrag um Wagners Handschrift handelt, ebenfalls nur bestärken. Barry Millingtons Behauptung, „it is not Wagner’s hand“¹⁴ kann also mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht aufrecht erhalten werden¹⁵.

Zum Schluß noch ein Wort zur Höhe der an Wagner ausbezahlten Summe. Carl Friedrich Glasenapp, der Hagiograph Wagners, bezeichnete die Summe in seiner Wagnerbiographie als „unbedeutend“¹⁶. Zum Vergleich sei erwähnt, daß der berühmte Pariser Librettist St. Georges ziemlich genau zur selben Zeit für den Text der für Franz Lachner bestimmten Oper *Catarina Cornaro* vom Münchner Hoftheaterintendanten Küstner 2000 Francs erhielt, eine Summe, die Küstner als „bedeutend“ apostrophierte¹⁷. Der völlig unbekannte Wagner bekam also für einen Entwurf

¹¹ Richard Wagner *Mein Leben. Vollständige, kommentierte Ausgabe*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München 1976, S. 210.

¹² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 4, S. 126.

¹³ Hier wiedergegeben nach: WAGNER, *New Series 7/1* (January 1986), S. 19.

¹⁴ Siehe Anm. 2, S. 117f.

¹⁵ Eine weitere kleine Korrektur an Millington ergibt sich bezüglich des Gebrauchs des Namens „Erik“. In Wagners Entwürfen wie auch in der fertigen Partitur von 1841 kommt der Name „Erik“ nicht vor; der Liebhaber Senta heißt durchgehend „Georg“. Diesen Namen änderte Wagner erst knapp vor der Uraufführung des Werkes in Dresden am 2. Januar 1843 in „Erik“ (vgl. dazu Isolde Vetter, *Der „Ahasverus des Ozeans“ – musikalisch unerlöst? Der fliegende Holländer und seine Revisionen*, in: *Richard Wagner. Der fliegende Holländer. Texte, Materialien, Kommentare*, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek 1982 [= *rororo* opernbuch 7346], S. 116–129). Der Name „Eric“ in Dietschs am 9. November 1842 in Paris uraufgeführtem *Vaisseau fantôme* kann also entgegen Millington (siehe Anm. 2, S. 119) nicht von Wagners Gebrauch dieses Namens herrühren.

¹⁶ Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Leipzig, 1. Bd., 1923, S. 411.

¹⁷ Karl Theodor Küstner, *34 Jahre meiner Theaterleitung*, Leipzig 1853, S. 116.

men gemeint war. Wenn es doch nicht so klar war, bitte ich um Entschuldigung. Ich habe auch nirgends behauptet, Foucher/Révoil hätten den Namen „Eric“ von Wagner übernommen; vielmehr scheint es umgekehrt zu sein. Freilich würde dazu gar nicht passen, daß sich Wagner in anderer Hinsicht sorgfältigst von „Le vaisseau fantôme“ distanzierte; nun, vielleicht fand er „Erik“ mit dem nun skandinavisch wirkenden Endbuchstaben doch unübertrefflich.

Zum anderen ist keineswegs entschieden, ob die Schrift des Vertrages von 1841 wirklich Wagners Handschrift ist. Ich war nicht dieser Auffassung, und ein genauer Vergleich mit Dokumenten wie etwa dem Briefentwurf vom September/Oktober 1840* dürfte das bestätigen. So sind etwa „p“ am Anfang und „et“ am Ende auffällig verschieden, und das „R“ der – zweifellos authentischen – Vertragsunterschrift sieht völlig anders aus als das „R“ von „Révoil“ in der zweiten Zeile. Die einzigen Buchstaben, die in den beiden Dokumenten einigermaßen ähnlich aussehen, sind „d“ und „s“; und gerade diese gestaltet der Schreiber des Kassenbuchs der Oper auf ähnliche Art! Wäre es nicht am wahrscheinlichsten, daß er den Vertrag schrieb, von Wagner unterzeichnen ließ und dann zu seinen Akten nahm (denn wie sonst könnte man seinen jetzigen Aufbewahrungsort erklären)?

Nachbemerkung von Isolde Vetter

Barry Millingtons Beschäftigung mit dem Thema findet weitere Fortsetzung in seinem Artikel *The Flying Dutchman*, *„Le vaisseau fantôme“ and other Nautical Yarns* (*The Musical Times*, März 1986), und dieser wiederum hat eine Zuschrift von Stewart Spencer hervorgerufen (ebda., April 1986), die die Frage der Herkunft des Namens „Erik“ in Wagners *Fliegendem Holländer* endgültig zu lösen scheint: Danach hatte Wagner im Winter 1841/42 – oder auch schon 1840 – E. T. A. Hoffmanns in Schweden spielende Erzählung *Die Bergwerke zu Falun* wiedergelesen in der Absicht, sie zu einem Opernlibretto zu verwenden, und war hier auf die Gestalt eines Eric Olawsen gestoßen (den er dann für sein Libretto nicht übernahm), der bei Hoffmann als nachfolgender Bewerber um die Hand der Heldin kurz Erwähnung findet.

Die Skizzen zu Sibelius' 4. Symphonie (1909–1911)

von Nors S. Josephson, Fullerton/California

Die zahlreichen Skizzen und Partiturentwürfe zu Jean Sibelius' 4. *Symphonie*, die heute in der Universitätsbibliothek Helsinki aufbewahrt werden, gestatten uns einen wertvollen Einblick in den Schaffensprozeß des finnischen Meisters¹. Vor allem zwei Handschriftsquellen sind hier von besonderer Bedeutung: Ms. 358, fol. 1r (mit Skizzen zum Finale) und der weitaus größere Sammelband, Ms. 361, fol. 1r–58v (mit Entwürfen zum gesamten Werk). In den folgenden Ausführungen werden die verschiedenen Erstfassungen der einzelnen Sätze getrennt besprochen.

*

Die frühesten erhaltenen Skizzen zum ersten Satz, T. 4ff., erscheinen auf fol. 40v–41r (deren Rückseiten, fol. 40r–41v, übrigens die ersten zwei Seiten der durchlaufenden Klavierfassung des Finales bilden). Diese zeichnen sich durch eine ausgeprägte Phrasensymmetrie (mit häufigen

* Der von Barry Millington ursprünglich herangezogene Briefentwurf ist hier (Abb. 3) ersetzt durch den Entwurf zu einem Brief an den Komponisten Halévy vom Dezember 1841 (mit der Bitte um Karten für die Uraufführung von dessen Oper *La Reine de Chypre*, welche am 22. Dezember 1841 in Paris stattfand). Original in der Richard-Wagner-Gedenkstätte der Stadt Bayreuth (Sign. Hs 89–20), hier zum ersten Male (mit freundlicher Erlaubnis des genannten Archivs) veröffentlicht (I. V.).

¹ An dieser Stelle gebührt mein herzlichster Dank Herrn Direktor Esko Häkli und Frau Bibliothekarin Laila Koukku der Universitätsbibliothek Helsinki für ihre freundliche Erlaubnis, die hier angeführten Sibeliushandschriften studieren und wissenschaftlich verwerten zu dürfen. – Falls nicht anders vermerkt, beziehen sich sämtliche Folioangaben auf den Skizzensammelband Ms. 361, fol. 1r–58v, die Abkürzungen T und Z. weisen auf die jeweilige Taktzahl bzw. Zeilennummer hin.

Motivwiederholungen), glatte Terzüberleitungen und einen hervorstechenden kontrapunktischen Reichtum² aus. Bereits fol. 40v, Z. 4 und 6 notieren auffallende Terzzellen (*c e–E G, A c–fis, f a–G H* usw.) in der Art von Mimes Grübelmotiv aus Wagners *Ring*, die die Grundtonarten *a, C* und *e* bereits andeuten und zudem die vielschichtige Harmonik des 1. Satzes maßgeblich beeinflussen. Außerdem weisen fol. 40v–41r drei verschiedene Erstfassungen des Violoncellohauptthemas T. 6f. auf, nämlich Version I auf Z. 9–10, II auf Z. 18–19 und 22–23 sowie III auf Z. 1–2. Alle drei Fassungen zitieren T. 7–11 dreimal; I und II schreiben zudem zweieinhalbtaktige Imitationen vor. Letztere verengen sich in Version II allmählich auf Halbtakte, die sodann in III von Anbeginn tonangebend werden: eine

Skizzenauszug 1: Fol. 40v, Z. 22–23



kontrapunktische Zuspitzung, die in II und III mit dramatischen Sequenzsteigerungen von *A* nach *C, e, g, h* und *d'* verbunden ist (vgl. außerdem die angedeutete *e-g-* Modulation auf Z. 14). Übrigens tritt die zunehmende Terzharmonik dieses Abschnittes in Fassungen II und III auch im Anfangs-*Fis* klar zutage, das jetzt dem *a*-moll-Hauptthema vorangestellt wird.

Einigen weiteren entwickelteren Abarten von T. 4–29 begegnen wir sodann auf fol. ¹14v–¹15r (bis Z. 10)³. Auf fol. ¹14v erwägt Sibelius ähnliche vierteltaktige Stretti in T. 8_{3–4}, und wiederum fehlen noch die endgültigen T. 1–3. Fol. ¹15r, Z. 1–10, bringt sodann vier Varianten zur Schlußperiode des Hauptthemas, T. 21–29. Die erste, auf Z. 1–4 stehende Version läßt die Terzsequenzen (*g'e'* usw.) von T. 21–22 statisch zum Septakkord *fis a c'e'*, T. 29, hinübergleiten und stellt somit den gedanklichen Zusammenhang zwischen den Anfangsterzzellen, T. 7f., und dem Übergang ab T. 29f. her. Die zweite und dritte Fassung auf Z. 5–6 weisen dagegen absinkende Terz- bzw. Sekundgänge auf, die ebenso den geballten Knotenpunkt in T. 29f. wirkungsvoll vorbereiten. Die vierte, auf Z. 7–10 stehende Skizze verbindet in vorbildlicher Weise die sanft wiegenden Terzformationen der 1. Variante (hier mit mehr höhepunktartigen Sequenzen von *g'* bis nach *c'* geführt; vgl. die endgültigen T. 21–23) mit den hinabfallenden Sequenzspiralen und der absteigenden Baßstimme der vorangehenden zwei Versionen (vgl. T. 24–29). Auch hier sind noch deutlich halbtaktige Echoeffekte zu erkennen, wie sie Sibelius schließlich in T. 16–21 einsetzte. Zudem sei noch betont, daß Sibelius auf fol. 11v eine noch fortgeschrittenere Klavierskizze von T. 1–30 (deren Fortsetzung, T. 31–46, auf fol. 10r steht) anfertigte, welche T. 4–6 zweimal (anstelle von T. 1–3) zitiert und wiederum eine für diese Erstfassungen charakteristische Motivwiederholung einfügt, hier zwei zusätzliche Takte im Stil von T. 10–11 zwischen T. 20/21.

Die anschwellenden Sept- bzw. Oktavakkorde der dramatischen Überleitung T. 29–40 hat Sibelius bereits auf fol. ¹15v, Z. 8–9 und 11–12, gesondert skizziert: eine linear sehr ausgeprägte Fassung mit

² Vgl. Sibelius' Tagebucheintragung vom 7. November 1910. „Mit kolossaler Anstrengung mich zu einer Viertelstunde Contrapunkt gezwungen!“, wiedergegeben in Erik Tawaststjernas Aufsatz, *Sibelius' 4. Sinfonie – Schlußphase und Vollendung*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 16 (1974), S. 97.

³ Da fol. 14r–v nach Z. 5 abgeschnitten wurde, ist erst das nachfolgende Blatt mit Nr. 14 vermerkt (fol. 14r ist übrigens im Gegensatz zu 14v nicht beschrieben). Im folgenden werden die wirklichen Folien 14 und 15 als ¹14 bzw. ¹15 bezeichnet; ab fol. 15 (dem Beginn der Scherzoskizzen) wird dann wieder der Helsinki-Folierung gefolgt.

Skizzenauszug 2: Fol. 15v, Z. 11–12



ansteigendem Sopran und absteigender Baßstimme sowie recht freien Auflösungsstendenzen (vgl. etwa die Schlußakkorde $c^1 e^1 a^1 g^2 - H e d^1 gis^1 gis^2$). Eine weiter entwickelte Klavierskizze zu dieser Überleitung und dem darauffolgenden Seitensatz, T. 41–46, befindet sich sodann auf fol. ¹15r, Z. 9–14 – fol. ¹15v, Z. 1–8 (eine Fortsetzung des obengenannten fol. ¹15r, Z. 7–10); zudem begegnen wir einer verwandten Skizze zu T. 37–46 auf fol. 1r sowie der fol. 10r-Fassung von T. 31–46 (eine Weiterführung von fol. 11v). Diesen drei Versionen gemeinsam sind eine symmetrischere Phrasierung, rhythmische Ebenmäßigkeit und tonale Geschlossenheit gegenüber der (1912 bei Breitkopf & Härtel gedruckten) Endfassung:

1: Skizzen zur Überleitung, T. 29–40, und zu dem Seitenthema, T. 41–53, des 1. Satzes

1. Größere rhythmische Ebenmäßigkeit bzw. Phrasensymmetrie
 - a. T. 30: Akkord hat ähnliche Rhythmen wie T. 33 und 3. Akkord in T. 34.
 - b. T. 32 (mit Viertel- anstatt Achtelsynkopen), 37–39 und 41–42 stehen im C- (nicht $\frac{1}{4}$) Takt.
 - c. Die Pizzicato-Rhythmen mit labileren Dominanharmonien des endgültigen T. 45₁₋₂ erscheinen jeweils auf der metrisch schwächer akzentuierten 2. Takthälfte, also T. 44₃, 45₃ und 46₃.
 - d. Der hinabfallende $\downarrow\downarrow$ -Rhythmus (aber wiederum ohne die endgültige T. 1–3-Melodie in T. 48f.) beschließt diesen Abschnitt in *Fis*-dur, allerdings mit g^2 -Andeutung auf fol. 1r, Ende von Z. 5 (womöglich eine Anspielung auf die Coda, T. 113, mit der kleinen Sekunde b^2-a^2).
2. Tonale Geschlossenheit
 - a. T. 36–39 stehen bereits in der Nebentonart *Fis*-dur anstatt in deren Subdominante *H*-dur.

Skizzenauszug 3: Fol. 10r, Z. 4



- b. Die Fanfaren in T. 37–39 werden auf je vier (fol. 10r) bzw. fünf (fol. ¹15r, 1r) Takte erweitert und außerdem zwischen T. 40/41 nochmals (verkürzt) wiederholt.

Im Gegensatz hierzu beschränken sich die Skizzen zur Durchführung des 1. Satzes auf einige sequenzartige Notierungen des endgültigen Einleitungsthemas T. 1 (in der punktierten Gestalt von T. 47–49) auf fol. 41r, welches ja auch zusammen mit fol. 40v die ersten Expositionsskizzen bestritt. Diese punktierten Sequenzen beruhen zumeist auf hinabsteigenden Ganztonskalen (so *g-f-es* auf Z. 4, *c¹-b-as-ges* auf Z. 6 und *cis¹-h [-a[?]]* auf Z. 24), die noch im endgültigen T. 79 wahrnehmbar sind⁴, sowie auf einer verwandten *g*-moll-Tonleiter (*d-c-B-A-G-F-Es-D* auf Z. 16). Darüber hinaus begegnen

⁴ Diese Ganztonskalen können auf die Tritonus-Motivik des Einleitungsthemas T. 1 zurückgeführt werden, wie Tawaststjerna (*Sibelius' 4. Sinfonie*, S. 110) richtig bemerkt.

Skizzenauszug 4: Fol. 41r, Z. 4–5



wir auf Z. 14–15 bereits dem wiegenden (hier in $\text{♩}\text{♩}\text{♩}\text{♩}$ -Rhythmen notierten) Kontrasubjekt der Holzbläser, T. 80–87, das hier allerdings in vereinfachten Terzspiralen (so $h^1-c^2-e^2-g^2-h^2$ bzw. $a^1-b^1-des^2-f^2-a^2-c^3-es^3-g^3$) auftritt. Auch das tiefer liegende, augmentierte Einleitungsthema erscheint bereits auf Z. 4–5 (*F/A*), 17 (*B₁-C-D-Es*) und 25 (*A-B-es-e*; vgl. T. 86–88!). Gerade diesen Abschnitt hat Sibelius in der Endfassung dramatisch zugespitzt, da die genannte Augmentation zuerst zweimal auf dem tieferen *Fis* (T. 72f., 76f.) und nachher einmal auf *G* (T. 82) anhebt und außerdem das punktierte Eingangsthema sich mittels prägnanter Sekundharmonien (die in den Skizzen einzig durch Ganztonsequenzen angedeutet waren) mit dem Kontrasubjekt verschmilzt.

Ebenso haben sich zahlreiche Bleistiftpartiturentwürfe zum 1. Satz erhalten:

2: Partiturentwürfe zum 1. Satz

Helsinki-Fol.	Sibelius' Seitennr.	Endfassungtakte
8r		1–6 + 7–11
8v		12–20
4r	3	21–26
4v	4	27–32
6r	5	33–39
6v		40–44
2r	7	45–50
2v		51–57
12r	9	58–61
12v		62–65
13r		66–69
5r (mit 4 verbunden)		89–95 (= Reprise von T. 29f.)
5v	27	96–100
9r		101–106
9v		107–114

Auch die Partiturerstfassung wirkt ruhiger fließend und tonal ausgeglichener als die Endversion. So weist z. B. fol. 8v zwei später durchgestrichene Takte zwischen T. 15/16 auf, die anstatt der polytonalen Bildungen (*c-e-ges-b-des¹*) von T. 17_{3,4} einen einfachen *C*-dur-Dreiklang aufstellen. Ähnlich notiert T. 26 die aufsteigenden Hörnerlinien mit dem gelasseneren Rhythmus $\text{♩}\text{♩}$ (anstatt $\text{♩}\text{♩}$), damit sich die anschließende *C*-dur-Auflösung rascher vollziehen kann. Überhaupt vermeiden die ursprünglichen Hornstimmen oft die vielschichtigen bzw. polytonalen Klangbildungen der Schlußversion. So bringen die Hörner in T. 31–32 nur eine milde Kleinterz (*d¹-f¹*) anstelle des späteren *a*-Orgelpunktes. Auch in der Binnenreprise, T. 97–98, sind die Hörner tonaler gefaßt, da der Grundton (*a*) nicht durch die tieferen Oktavverdoppelungen (*e*, *fis*) getrübt wird.

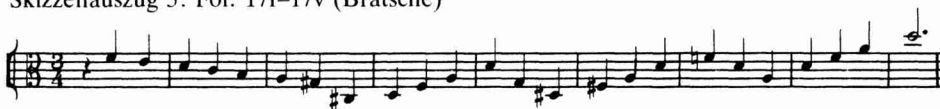
Auch die Überleitungsharmonien in T. 36 bzw. 92 wurden mehrmals überarbeitet. Ursprünglich zeigen T. 36 einen neutraleren Ganztonakkord (Oboe, *f¹-h¹*; Bratsche, *dis-h*; Violoncello, *fisis-aisis-cis¹-eis¹*) und T. 92 einen mildereren verminderten Septakkord (*d-eis-h* [statt des schärferen *cis*]-*f¹*) sogleich auf dem ersten betonten Taktteil. In diesem Zusammenhang ist es auch bemerkenswert, daß die Partiturskizze zum Durchführungstakt 63₄ die Oktaven *c¹* und *c²* in der Flöte, Klarinette und 1. Violine nach dem Muster von T. 57 und 60–61 einfügt und dadurch wiederum eine unverkennbare

rhythmische Symmetrie erzeugt. Auch die Schlußtakete, T. 101–114, zielen auf koloristische und harmonische Homogenität. So tragen die Oboe und Klarinette das Hauptthema in T. 103–105 gemeinsam vor, und die Flöten fügen in T. 106 die kleine Terz *fis¹-a¹* der unteren Fagott- bzw. Hörnerharmonien hinzu. Ebenso weist die Klarinette in T. 108–109 anstatt des elegischen *e*-moll-Überganges einen einfachen *A*-dur-Dreiklang auf, und auch der abschließende T. 114 stellt unterhalb der 1. Violine eine Alternativ-Großterz (*a²-cis³*) vor. Zudem wird T. 112 in zwei Takete für Bratsche und 2. Violine aufgeteilt, welches eine gleichmäßigere, viertaktige Überleitungswirkung erzeugt⁵.

Zum zweiten Satz, einem Scherzo (*F*-dur), begegnen uns drei handschriftliche Quellen: I. eine durchlaufende Klavierskizze auf fol. 32v–31r (=T. 1–206) und 47v–48r (=T. 207–350), II. dazugehörige Partiturentwürfe auf den zusammengehefteten fol. 15v–29r bzw. 43r–44r und außerdem III. eine mit der Endfassung nahezu identische Version des Trios, T. 263–350, auf fol. 30r–30v. Ähnlich wie im 1. Satz (T. 6–7f.) beginnt Sibelius auch hier mit der Niederschrift eines Seitengedankens, nämlich des profilierten 2/4-Tanzthemas, T. 50–65 (vgl. Fassung I, fol. 32v, Z. 1–2). Wiederum betont die Erstfassung einen ausgeprägten kontrapunktischen Reichtum; so begegnen wir dem Violoncello-Kontrasubjekt der Reprise (T. 195f.) bereits in I, T. 5–6.

Außerdem sind mehrere eingeschaltete Binnenreprise (verbunden mit traditionellen Durchführungstechniken) zwischen T. 49/50 geplant gewesen. Hier hat Sibelius in Version II, fol. 17r–18r (vgl. auch die erst später in I aufgezeichneten Takete auf fol. 32v, Z. 23–24), eine sechstaktige 3/4-Codetta in *F*-dur mit chromatischer Begleitung der zweiten Violinen in der Art von T. 240f. notiert, gefolgt von einer 26taktigen, durchführungsartigen Variante des Oboenthemas, T. 5–9. Letztere entwickelt insbesondere dessen schalmeiartige Terzzellen auf sequenzhaft anmutige Weise unter Hervorhebung

Skizzenauszug 5: Fol. 17r–17v (Bratsche)



der Nebentonart *d*-moll. Daneben bringt Fassung II eine zusätzliche *F*-dur Schalmeiabwandlung in der Art des Reprisenschlusses, T. 240–252, auf fol. 17r, Z. 7. Um dem vorgesehenen Einschub ab T. 50 zu wirksamerer Geltung zu verhelfen, dachte Sibelius zuerst an eine neun- (I, fol. 32v), sodann fünftaktige (II, fol. 16v–17r) Kadenzvorbereitung, die zuletzt in die vier Takete 46–49 zusammenschumpfte. (Ähnliche siebentaktige Auftakte plante Sibelius auch für die Parallelstellen in I, T. 159–162 und 236–239.) Sogar der vorangehende T. 42 weist in II (fol. 16v, Z. 13) eine dreitaktige schalmeiartige Erweiterung (*a¹c²f²d²g¹d²b¹f¹d¹*) auf, die ebenso den Einschub ab T. 50 vorbereitet.

Ebenso ist bei den Erstsckizen zum 2. Satz eine prägnante Phrasensymmetrie zu verzeichnen. So weisen z. B. die vier Akkorde T. 98–123 in Fassung I (fol. 31r) noch jeweils achttaktige Gliederungen auf, die in Version II beim 1., 3. und 4. Akkord zwar bestehen bleiben, aber beim 2. auf die endgültigen vier Takete verringert werden. (Der Paukeneinsatz auf *e* geschieht in II übrigens einen Takt später, nämlich in T. 107.) In ähnlicher Weise beginnt das Bratschentremolo in II (fol. 21r) erst in T. 150, also nach dem symmetrischen, viertaktigen Phrasenglied T. 146–149.

Auch bei der Wiederkehr von T. 39 in T. 152f. betont Sibelius stets eine homogene, sequenzartige Durchführungstechnik. So fließen die Flötenpassagen in II, T. 163f. und (hier mit Oboe verknüpft⁶) I/II, T. 176–177, gleitend in die folgenden tänzerischen Hauptthemavarianten hinüber. Außerdem wird die beschwingte Triolenfigur von T. 179 sogleich in I/II, T. 180 sequenzartig wiederholt. Zudem ist die irreguläre *Ges*-dur-Binnenreprise, T. 185–192, in II noch als viertaktiger Übergang angelegt, der in Version I sogleich vom endgültigen T. 195 (d. h. der eigentlichen Reprise von T. 5) gefolgt wird.

⁵ Die Varianten zu T. 111 und 113 weisen anstatt der Ganztonintervalle (*e-fis-b*) der Endfassung mildere Motive (z. B. *gisis-b* bzw. *f²-g²-b²*) auf.

⁶ Vgl. auch die ursprüngliche *colla parte*-Orchestrierung mit Oboen-Violineverdoppelung in Fassung II, T. 20 und 29f., die eine einheitlichere Klangfärbung zur Folge hat.

Dagegen wird in der Schlußversion gerade diese *Ges*-Periode auf acht Takte erweitert und von den zwei Eröffnungstakten T. 1–2 in T. 193–194 auf dramatische Weise abgelöst⁷. Am Repriseschluß, T. 240f., erwog Sibelius – ähnlich wie bei der vorhergehenden Parallelstelle, T. 50f. – schließlich in I (fol. 47v, Z. 7f.) nochmals eine durchführungsartige Fassung ($a^1 a^1 a^1 b^1 c^2 des^2$) in der Art von T. 23f. bzw. 213f.

Zum Trioabschnitt, T. 260–350, weist Fassung I wiederum eine durchführungsähnliche Abschlußfassung auf (fol. 48r, Z. 4–16), die ab T. 336 das Tritonus-Kadenzmotiv $h^1-f^1-f^1$ sequenzartig entwickelt (jeweils auf $h^1, c^2, des^2, d^2, es^2, e^2, f^2, ges^2, g^2, as^2$ und endlich a^2 ansetzend) und damit eine

Skizzenauszug 6: Fol. 48r, Z. 10



erneute Reprise von T. 1–13 einleitet; die Endfassung von T. 340–350 wurde dagegen erst nachträglich auf fol. 48r, Z. 18 bzw. 20–21 aufgezeichnet. Dafür fehlen in I/II noch die (aus der Überleitung, T. 251–259, abgeleiteten) ansteigenden, chromatischen Gegenstimmen (z. B. Violoncello, T. 263–264f.) und einige darauf bezügliche Verbindungsglieder, wie etwa T. 269–272 bzw. 307–308⁸.

Auch die eigentliche Orchestrierung des Trios erlebte manch markante Umgestaltung. In der Klavierfassung I sind noch Streichereinsätze mit häufigem Alternieren des (in T. 2–13 vorgebildeten) Hauptmotivs zwischen Bratsche und Violoncello in T. 263f. bzw. 301f. und dessen freie (in T. 81–94 vorausgeahnte) Umkehrung in T. 281f. bzw. 321f. bevorzugt. Das gleiche gilt auch für Version II, fol. 28r–29r, sowie die vollständiger orchestrierten Fassungen mit den Streicheroktavverdoppelungen des Hauptmotivs und den Bläser-Tritonuskadenzen auf fol. 25v und 44r. Aber bereits die aufschlußreichen Partiturskizzen auf fol. 43r (Z. 12–17)–43v teilen den Hauptgedanken T. 263/301 der 1. Violine und der Flöte (fol. 43r) sowie der Klarinette (fol. 43v) zu. Zudem begegnen wir auf fol. 26r–v einer noch weiter entwickelten Partiturversion, die bereits in großen Zügen den Bläser-Streicher-Gegensatz von T. 263–291 ankündigt. Diese systematische koloristische Abwechslung hat Sibelius in der Endfassung noch nachdrücklicher entfaltet:

3: Endgültige Orchestration des Trios

Thema	Takte	Orchestrierung
Hauptmotiv	263	Oboe–Klarinette
Umkehrung	281	Bratsche–1. Vln. + Vlc.
Wiederholung des Hauptmotivs	301/309/313	1. Vln.; Oboe–Klarinette; 1. Vln.
Wiederholung der Umkehrung	321/325	Bläser; 1. Vln.

⁷ Die Reprise ab T. 194–239 ist nur in der Klavierfassung I (fol. 31r, fortgesetzt auf fol. 47v) erhalten; die Partiturskizze II beginnt dagegen erst wieder mit T. 239f. auf fol. 24v (nach den leer gebliebenen Seiten 23v und 24r).

⁸ Auf fol. 26r wird T. 311 auf noch drastischere Weise mit 317 verbunden, so daß hier die T. 312–316 ausfallen; eine analoge Verschmelzung von T. 303 und 304 befindet sich auf fol. 28r.

In diesem Zusammenhang ist es auch aufschlußreich, daß Sibelius zuerst auf fol. 26r–v die einschneidenden Tritonusakkorde von T. 288–291 und 328–335 mittels Bläserterzen in drei übereinandergeschichtete Oktavlagen auflöste, ehe er die grelleren, bereits in III, T. 288f., angedeuteten Horn- bzw. Oboenfarben wählte⁹.

*

Der rhapsodische dritte Satz erfuhr besonders tiefgreifende Umarbeitungen¹⁰. Auch hier hat Sibelius mit zwei urverwandten Grundmotiven gearbeitet, die beide auf Quint-Sekund-Zellen gegründet sind: erstens die Flötenfiligransequenz T. 1–2 und zweitens die aufsteigenden Hornpassagen in T. 9–11 sowie deren Streicherparaphrasen in T. 22, 39, 51, 66 und 82. Die einzigen bekannten Entwürfe zum 1. Motivkomplex stehen auf fol. 53v, Z. 5–10 bzw. 3–4 (dort mit ausgeprägten Sechzehntel-Kontrasubjekten), wo melodische Sequenzen auf *fis-f-b-a-d¹-c¹-b* eine fugatoartige Wirkung ausstrahlen (vgl. die Erstsckizzen zum 1. Satz).

Skizzenauszug 7: Fol. 53v, Z. 3–4



Dagegen sind die Entwürfe zum A-dur-Hauptgedanken (zweiter Komplex) besonders mannigfaltig gestaltet. Als Erstsckizze darf hier fol. 32r gelten: eine a-moll-Fassung mit punktierten Rhythmen, Dreiklangsfärbung ($a\ c^1\ d^1\ e^1\ a^1\ h^1\ c^2\ c^2\ d^2\ c^2\ h^1\ a^1$) und imitierendem Baß-Kontrasubjekt. Fol. 35r, Z. 1–6, bringt sodann folgerichtig eine logische Weiterentwicklung dieser Version (nämlich $A\ e\ f\ c^1\ d^1\ e^1\ a^1\ h^1\ c^2\ d^2\ e^2\ f^2\ e^2\ f^2\ g^2$, mit Wiederholung [eine kleine Sekunde tiefer] auf *As es*, usw.) mit einer chromatisch absteigenden Baßgegenstimme in der Art von T. 51–52. Zudem verbindet der elegisch verhallende Ausklang Kadenzelemente von T. 26–27 und 70–73. Zwei analogen Varianten begegnen wir auf fol. 53r, Z. 1–12, nur daß hier der Grundgedanke von A nach C, *As*, *Des* und das zweite Mal sogar wieder nach A weitergesponnen wird. Eine noch ausgeprägtere, durchführungsartige Fassung findet sich auf fol. 35r, Z. 5–10: eine sequenzähnliche Weiterleitung der Streicherparaphrasen des zweiten Gedankens mit Kleinterzverwandtschaften (*e-g-b-Des-a-e*), die wiederum mit einer Kadenzverschmelzung von T. 26–27 und 69–73 verehbt. Sogar die kurze Überleitung, T. 35–38, weist in ihrer Erstsckizze auf fol. 53r, Z. 13–14, entwickeltere chromatische Skalen (so z. B. $h^1\ a^1\ g^1\ f^1\ e^1\ d^1\ des^1$ bzw. $ces^2\ b^1\ a^1\ g^1\ f^1\ e^1\ dis^1$) mit begleitenden Quint-, Quart- und Terzparallelen und einem aus der zweiten Motivgruppe gewonnenen Kontrasubjekt auf. Letzteres Kontrasubjekt entwickelt sich sodann auf Z. 14 zu einem sequenzartigen Prototyp für das Streichertutti T. 66–71 (nämlich $dis\ e\ fis/e\ fis\ gis\ fis\ gis\ gis\ a\ gis/g[is]\ a\ h/a\ h\ cis^1/h\ c[is]^1\ d[is]^1/c[is]^1\ d[is]^1$).

Zudem begegnen wir einer vollständig ausgeführten Klavierfassung des gesamten 3. Satzes auf fol. 51v, 52r, 50v und 49r. Auch hier sind einige Übergänge mehr durchführungsartig als in der Endversion

⁹ Der zunehmend höhepunktartige Charakter der Fassung III spiegelt sich auch in den dort geplanten zwei zusätzlichen Takten zwischen T. 339/340 und 346/347 (hier mit Fermate ausgestattet) wider.

¹⁰ Vgl. Sibelius' Tagebucheintragen vom 4. und 25. November 1910 („Gearbeitet am III. – welcher – will mir scheinen – Form und Farbe gewinnt“), vom 12. Dezember, 18. Dezember („Ahnst in welche Richtung der III. Satz in der Sinfonie gehen wird. Alles immer noch ein Chaos und der Konzentration bedürftig.“), 19. Dezember („Mit ‚Schaudern‘ gearbeitet [. . .] Gearbeitet an dem III. Satz, dessen Form ich ahne. Aber auch nicht mehr.“) und 29. Dezember 1910 („III [Satz] der Sinf. ‚Wieder ein Himalaja! ‘“), vom 21. Januar 1911 („Den III. Satz der Sinfonie umgestaltet.“) und endlich vom 2. März 1911 („Wieder begonnen am III. Satz zu komponieren“), wiedergegeben bei Tawaststjerna, *Sibelius' 4. Sinfonie*, S. 97–98, 100–102 und 105.

Skizzenauszug 8: Fol. 35r, Z. 7–10

gestaltet. So ist z. B. eine dreitaktige Überleitung zwischen T. 56/57 eingeschoben, die vom Schluß-*gis* (nicht *a!*) T. 56 nach *e!*, *f*, *H*, *d* (mit dem Fagottmotiv T. 59) und schließlich wieder *gis* führt. Außerdem ist zwischen T. 62/63 noch ein Takt eingefügt, welcher analoge halbtaktige Imitationen wie T. 63 (und ebenso T. 59₃-60₂ in dieser Klavierskizze) aufweist. Auch etliche rhythmische Floskeln werden hier konsequenter entwickelt, so eine dem 1. Flötenmotiv (T. 1f.) entlehnte und im $\frac{7}{3}$ Rhythmus stehende Begleitfigur in T. 5 (Kontrabaß; vgl. auch T. 6), 31 (Fagotten) und 77–80 (hier mit harmonisch homogenen Skalen, *his*¹ *cis*² *dis*² *esis*² *fisis*² *gis*² *ais*²). Zudem wird das verwandte Kontrabaßthema (*d e fis* usw.) in T. 19 – ähnlich wie bei der Parallelstelle T. 94 (1. Vln.) – bereits in der zugespitzten Gestalt von T. 60–62 vorgestellt. Selbst die einzelnen Oktavlagen sind in der durchlaufenden Klavierfassung einheitlicher angelegt. So wiederholt T. 7₃-8₄ die tiefe Ausgangsstellung der Begleitharmonien der Takte 1–2. Ebenso bringt T. 28₃₋₄ die gleiche untere Lage von T. 28₁₋₂, also eine Oktave tiefer als in der Schlußfassung.

*

Zum ausgedehnten vierten Finalsatz besitzen wir I. verschiedene Skizzenfragmente (fol. 45r, 34r und [Band 358:] fol. 1r), II. eine durchlaufende Klavierfassung (fol. 41v [Sibelius' Nr. 1], 40r [Nr. 2], 39r [Nr. 3], 38v [Nr. 4], 37r [Nr. 5] und 46v [Nr. 6]) sowie III. verschiedene, vor allem auf den Satzbeginn bezügliche Partiturskizzen (fol. 42r [Sibelius' Nr. 2: T. 16–21], 42v [Nr. 3: T. 22–28], 33r [Nr. 4: eine – wie in Fassung II – verkürzte Version von T. 29–47 ohne 30–39], 33v [Nr. 5: T. 48–53] und 54r [T. 128–131]). Als Grundgedanke erscheint (wiederum ohne jegliche Einleitung) zunehmend das Bratschen-Tritonusmotiv, T. 19–20, in einer ausgedehnteren Fassung (*dis*² *a*¹ *e*² *h*¹ *c[is]*² *d*² *h*¹ *dis*² *e*² *c[is]*² *a*¹ *e*² *h*¹ *c[is]*² *d*² *c[is]*² *a*¹ *h*¹ *c[is]*² *h*¹ *a*¹ *h*¹ *d*² *h*¹ *a*¹ *a*¹) auf fol. 45r, Z. 17. Daneben wird auf fol. 34r, Z. 11–14 das darauffolgende Achtelostinatomotiv, T. 32–36, eine große Sekunde tiefer (also hier in der Grundtonart *A*) als in der Endfassung vorgestellt. Eine erstmalige, schlichte Verbindung dieser zwei (durch Quartmotive urverwandten) Gedanken befindet sich im Ms. 358, fol. 1r, Z. 1–7 (=endgültige Takte 17–56 mit abschließendem Hinweis auf die Überleitungen, T. 237f. und 57ff.¹¹).

¹¹ Letztere Überleitung ist bereits in einer Skizze zum unvollendeten Orchesterlied *Der Rabe* (1910) vorgebildet; vgl. Tawaststjerna, *Sibelius' 4. Sinfonie*, S. 115, T. 1–5.

Hier setzen die (anfangs noch als Sechzehntel notierten) Ostinati sogleich in T. 29 (anstatt 32) übergangslos ein, und der folgende Sequenzaufstieg, T. 45–48, zur *A*-dur-Binnenreprise vollzieht sich ebenfalls in einfacheren Bahnen ($cis^2 h^1/d^2 cis^2/e^2 d^2/fis^2 e^2/gis^2 fis^2/a^2 gis^2/h^2 a^2/cis^3 h^2/d^3 cis^3$). Dafür wird hier die Binnenreprise selbst (T. 48–57) durchführungsmäßig erweitert: so wird das Tritonusmotiv zweimal in *A* und zwischendurch auch in *E* wiederholt.

Ähnliche Tendenzen zur Formerweiterung beherrschen auch die durchlaufende Klavierfassung (II). Hier werden drei potentielle Motivwiederholungen in pathetische Binnenreprise umgestaltet, nämlich diejenigen in *C*-dur, T. 218–237₁, und *Es*-dur, T. 339–349 (beide Male mit zwölftaktigem Ostinatomotiveinschub zwischen dem wiederholten Tritonussthema, nach dem Muster von T. 26–29 und 40–47), sowie *A*-dur (als Satzende konzipiert¹² unter Heranziehung von T. 19–22, der

Skizzenauszug 9: Fol. 46v, Z. 27–31



Überleitung T. 237f. und der *Es*-Akkorde von T. 122f. bzw. 339f.). Zudem greift die zweite, erweiterte *Es*-dur-Wiederholung in Fassung II auch auf die folgende Überleitung, T. 349–384, über, indem statt der abschließenden, achttaktigen Periode T. 379–386 nunmehr neunzehn Takte des (wiederholten) Übergangs, T. 89–102, zuerst in *Es*-, sodann in *A*-dur (eine Motivwiederholung von T. 96–101) eingefügt werden. Letztere Takte leiten überdies die jetzt tonal und motivisch sorgfältig vorbereitete *A*-Wiederholung, T. 387f., sowie den ursprünglich geplanten *A*-Satzabschluss wirkungsvoll ein.

Auch in der eigentlichen Coda, T. 390–452₂, bringt Fassung II mehrere später vom Komponisten gestrichene Takte zwischen T. 414_{2/3} (eine freie Wiederholung der Harmonien von T. 413₃–414₂ bzw. 414₃–415₂), 417/418 (vier zusätzliche auf *Fis* bezogene Takte), 432/433 (sechs *B*- bzw. *Es*-Wiederholungstakte nach dem Muster der *Es*-Reprise, T. 339f., sowie der Überleitungen, T. 283f. und 413f.) und 434/435 (wiederum zwei eingeschobene, entwicklungsmäßige Takte in der Art von T. 283f. bzw. 413f.). Letztere zwei Episoden werden in Version II konsequent weitergeführt, indem ab T. 452₃ anstatt der endgültigen Fassung (T. 452₃–527) eine 32taktige, aus T. 281–317 gewonnene Überleitung (dreimal auf d^2 , e^2 und f^2 anhebend) eingeflochten wird, die ebenso die großangelegte II-Reprise in *A*-dur eindrucksvoll anbahnt. Hierdurch ergibt sich eine traditionelle Großrondoform (vgl. den Finalsatz mit Doppelreprise aus Beethovens 8. *Symphonie*) mit streng zweiteiligem Zuschnitt für den gesamten Satz:

¹² Zu Sibelius' intensiver Arbeit am Satzende siehe auch seine Tagebucheintragen vom 11. und 13. März 1911, wiedergegeben in Tawaststjerna, *Sibelius' 4. Sinfonie*, S. 105.

4: Zweiteilige Struktur des Finalsatzes in Fassung II

Teil	Formabschnitt	Tonart	Endgültige Takte	
I.	1. Einleitung	<i>A</i>	1– 18	
	2. Hauptsatz mit (hier noch untergeordneter) Kleinüberleitung <i>a</i> nebst Binnenreprise	<i>A</i> <i>e</i> -moll <i>A</i>	19– 57 (ohne 30–39) 31– 47 (ohne 30–39) 48– 57	
	3. Überleitung (<i>a</i> entwickelt) mit anschließendem Übergang <i>a</i> ¹ (vgl. auch Seitenmotiv, T. 25–26)	<i>A</i> , dann mit <i>Es</i> <i>A</i>	57– 88 89–102	
	2. (Schwächere) Reprise des Hauptsatzes	<i>A</i>	103–c. 112	
	3. Durchführungsartige Überleitung: <i>a</i> mit Hauptsatzelementen und <i>a</i> ² (augmentierte Fassung mit <i>Rabe</i> -Motivik ¹³)	<i>Es/A</i> – <i>f</i> -moll <i>f</i> -moll – <i>Es</i>	113–145 145–217	
	2. Binnenreprise des Hauptsatzes mit Kleinüberleitung <i>a</i>	<i>C</i>	218–237, mit Einschub wie 26– 29 und 40– 47	
	3. Überleitung: <i>b</i> (vgl. T. 23–24) und <i>a</i> ²	<i>C</i> <i>H–A</i>	237–280 281–317	
	II.	2. (Noch schwächere) Reprise des Hauptsatzes	<i>A=V</i> bzw. <i>I</i> ⁶	318–329
		3. Überleitung <i>a</i> mit Tutti-Fassung	<i>e</i> -moll – <i>Es</i>	330–338
		2. Reprise des Hauptsatzes mit Kleinüberleitung <i>a</i>	<i>Es</i>	339–349, mit Einschub wie 26– 29 und 40– 47
3. Überleitung (<i>a</i> entwickelt) mit anschließendem Übergang <i>a</i> ¹ (wiederholt)		<i>Es</i> , dann mit <i>A</i> <i>Es</i> <i>A</i>	349–378 89–102 96–101	
2. (schwächere) Reprise des Hauptsatzes		<i>A</i>	387–389 (387–388 wiederholt)	
3. Durchführungsartige Coda mit Verschmelzung der Haupt- und Überleitungsmotivik		<i>A–C–Es–A</i>	390–452 ₂	
3. Überleitung: <i>a</i> ²			281–317 weiter entwickelt	
2. Reprise des Hauptsatzes mit (hier untergeordneter) <i>b</i> -Überleitung (vgl. T. 237f.), <i>Es</i> -dur-Akkorden und glanzvollem Repriseschluß		<i>A</i> <i>F–d</i> -moll – <i>a</i> -moll <i>Es</i> <i>A</i>	19– 22 (wiederholt) 237f. 122f. bzw. 339f. 56–57	

Neben der konservativen Struktur besteht in Fassung II ebenso der kontrapunktische und harmonische Reichtum:

¹³ Vgl. wiederum die Skizze zu Sibelius' *Der Rabe* (1910) in Tawaststjerna, *Sibelius' 4. Sinfonie*, S. 115, insbesondere T. 4–20.

5. Kontrapunktischer und harmonischer Reichtum in der durchlaufenden Fassung II¹⁴

Endgültige Takte Zusätzliche kontrapunktische bzw. harmonische Einzelheiten in II

2 – 3	2. Vln.-Kontrasubjekt von T. 4–5 setzt bereits hier ein.
53 ₂ – 55 ₁	Zusätzliche Imitationen des Triolenmotivs.
55 – 56	Zusätzliches Kontrasubjekt, <i>fis¹ e¹ d¹ c[is]¹ e¹ h</i> .
82 – 83	Baßimitation (<i>es-g-a</i>) des <i>es-g</i> -Themas von T. 79–81
85	Zusätzliche Imitation auf <i>es²-f²-g²</i>
88 – 90	Zusätzliches Baß-Kontrasubjekt, <i>e f g a ais ais h c[is]¹ h</i> .
238 ₂₋₄	Sopran-Kontrasubjekt, <i>es² des² c²</i>
241 ₁	Baßakkord, <i>As c f</i> .
258 ₃₋₄	Zusätzliches <i>g¹</i>
266 ₃₋₄	Zusätzliches <i>b¹</i> (nur Viertelnote?).
274 ₃₋₄	Zusätzliches (Baß-) <i>c</i> .
372	Zusätzliche polytonale Baßimitation, <i>cis¹ h a h cis¹ e¹ e¹</i>
*399 ₁₋₂	Zusätzliche Halbe, <i>e¹</i>
401 ₁₋₂	Zusätzliche Halbe, <i>h</i>
*403 ₁₋₂	Zusätzliche Halbe, <i>cis¹</i>
*406 ₁ –407 ₄	Zusätzliches <i>dis¹</i>
408	Zusätzliches <i>fis¹</i>
409	Zusätzliche Harmoniestimme, <i>f¹ g¹</i>
418 ₃ –419 _{1/2}	Zusätzliches Kontrasubjekt, <i>g² f[is]²</i>
*430–431	Zusätzliche ganze Note, <i>c¹</i>
432 ₃₋₄	Zusätzliche Halbe, <i>a¹</i>

Die traditionelle Formgebung, reichhaltige Kontrapunktik und vorherrschende Terzharmonik verlaufen parallel zu einer in Fassung II klaren tonalen Hervorhebung des *A*-dur-Anfangs, T. 1–9f. bzw. des geplanten *A*-dur-Schlusses. So weisen T. 1 und 5₁ ein tiefstliegendes *A* bzw. *a* (anstatt *Cis*¹⁵ bzw. *his*) auf, und T. 9 setzt als Begleitungsbeginn *e* (also die *A*-Dominante!) statt *dis*. Dagegen wird die tonale Wirkung der *A*-dur-Reprise von T. 318f. in Version II bewußt abgeschwächt, da der Baß T. 313–321f. stets auf der Dominante *E* (mit zwei abschließenden *Cis*-Takt) verharrt und außerdem die ganze Episode das Seitenmotiv T. 25–26 (anstelle des Hauptmotivs T. 19–20f.) hervorhebt, ähnlich wie es Sibelius (vgl. Fassung II, fol. 38v, Z. 8) auch als Alternativlösung für die spätere *Es*-dur-Reprise T. 339f. erdachte. Gleiches gilt von der noch schwächeren *A*-Binnenreprise in II, 435–449, die ursprünglich nur sechs Takte (und davon nur die ersten zwei in *A*!) umfaßte.

Auch in rhythmischer Hinsicht ist Version II etwas einheitlicher entworfen als die Endfassung. So wird das Triolenmotiv T. 19 bereits in T. 21 und 50–51f. als hinabfallender Echoeffekt angewandt. Auch fehlen noch die wiegenden Synkopierungen bei T. 103f., 171f. und 258f./266f. Hiermit hängt wohl auch zusammen, daß die II-Überleitung T. 198f. (*ais¹ h¹* usw.) – wie auch T. 205, 284, 292 und 300 – wiederholt wird und daß dadurch etliche der dazwischenliegenden Pausen der Endfassung (wie z.B. T. 203₃–204₂) nicht in Erscheinung treten. Außerdem wirkt (wie im 3. Satz) die Oktavlagenverteilung in Version II etwas übersichtlicher; so wiederholen T. 91f. und 324f. einfach die gleiche hohe Ausgangsposition von T. 27f.

Die Partiturentwürfe von Fassung III weisen ebenfalls eine analoge, noch spätromantisch anmutende Orchestration auf. Pastose Oktavverdoppelungen führen öfters zu einer anschwellenden, deutlich an Fassung II gemahnenden kontrapunktischen Satzdicke. So wird in T. 19–28 ein aus dem Triolenmotiv T. 19 abgeleitetes Kontrasubjekt (*a h cis¹ d¹ cis¹ h a g fis e d cis H A*) in den Hörnern und

¹⁴ Die Sternchen bei T. 399, 403, 406 und 430 zeigen zusätzliche Terzintervalle über dem zutiefstliegenden Baßton an.

¹⁵ Die wachsende *Cis*-Betonung im 3. und 4. Satz spiegelt sich auch in T. 155f. wider, wo Fassung II ursprünglich allein *Gis* setzte.

Kontrabässen aufgestellt, das sogleich von den Fagotten in T. 23–27 (*cis d e d cis H*) imitiert wird, noch in den Übergangstakten 40–47 deutlich zutage tritt (vgl. die chromatischen Hornlinien *gis g gis a* über *B H c cis*) und außerdem in den Hornpartien von T. 49–52 noch klar erkennbar ist. Aber auch die Trompeten und Pauken tragen machtvolle *E*-Dominantorgelpunkte in T. 22₃–27 bei, ähnlich dem kraftvollen *E*-Bläser- bzw. Hornausbruch bei T. 26–27f.

Ein analoges Bild bieten die Takte 48–53. Neben massiven Bläser- bzw. Streicherterzen in T. 52–53 (Flöte, Oboe mit 1./2. Vln. und Bratschen) erkennen wir ebenso langgestreckte *e*-Oktaven der 1.–2. Hörner in T. 48–53 und Trompeten in T. 51₃–53₃. Zudem setzen die erregten Streicher-Achtelostinati von T. 56₃f. hier bereits in T. 48 ein. Auch fol. 54r (=endgültige T. 128–131) verbindet verschiedene Schlußvarianten: So zitieren Flöten und Fagotte T. 129–131 über der Orchesterbegleitung von T. 128–129 (der letzte T. 130 ist in den Begleitstimmen leer geblieben).

*

Abschließend kann festgestellt werden, daß Sibelius' kompositorische Arbeit an seiner 4. *Symphonie* (1909–1911) sich in drei Etappen vollzog: I. Erstsckizzen, vor allem zum Anfang des 1. Satzes und zum 2. *A*-dur-Thema des 3. Satzes, T. 9f; II. durchlaufende Klaviererstschriften (besonders wichtig bei den drei letzten Sätzen); und III. die (eng mit II. verwandten) Partiturentwürfe (besonders zahlreich zum 1. und 2. Satz). Zudem betont Tawaststjerna, daß Sibelius seine *Symphonie* nach der Uraufführung am 3. April 1911 nochmals umarbeitete¹⁶ und drei Wochen mit der Reinschrift des Werkes beschäftigt war, ehe er die fertige Partitur am 20. Mai 1911 an Breitkopf & Härtel absandte¹⁷

Im allgemeinen sind die Erstfassungen (vor allem bei Etappen I und II) durch eine recht traditionelle Formgebung, symmetrische Phrasierung und zahlreiche Wiederholungsabschnitte gekennzeichnet. Auch die eigentliche motivische Arbeit ist in den Frühversionen noch auf schematischen Sekund- bzw. Terzsequenzketten gegründet, die oft zu reichhaltigen kontrapunktischen Verflechtungen führen. Dagegen werden in der Schlußfassung oft die Hauptthemen erst nach einem längeren rhapsodischen Entwicklungsprozeß aus (später hinzugefügten) einleitenden Keimzellen abgeleitet, so im 1. Satz, T. 1–6, 3. Satz, T. 1–8 und 4. Satz, T. 1–18: eine Kompositionstechnik, die auch in Mahlers zeitgenössischer Symphonik vorzufinden ist. Gleiches gilt von der tonalen Gesamtanlage, die in den zwei letzten Sätzen zuerst die Grundtonart *A*-dur (anstatt der später profilierten *Mediante*, *Cis/Des*) stärker hervorhebt; zudem weicht die Terzharmonik des 4. Satzes in Fassung II dem herberen Klangstil der Endversion. Ebenso treten gewisse leicht polytonal gefärbte Wendungen, wie z. B. 1. Satz, T. 31–32 (Hörner, *a*-Orgelpunkt), oder 4. Satz, T. 155₃f. (Kontrabaß, *Cis*-Orgelpunkt), erst in der Endfassung stärker hervor.

Auch die Orchestrierung zeugt in eindrucksvoller Weise von Sibelius' eindringlichem Ringen mit seiner kompositorischen Materie. In den Erstfassungen begegnet uns noch ein dichter, recht homogen gestalteter Klangkörper mit pastosen Oktavverdoppelungen, der sich aber zunehmend auflockert und schließlich einem herberen, antiphonalen Orchestrationsstil weicht. Letzterer steht im schönsten Verhältnis zu den anderen modernen Stileigenschaften dieser bahnbrechenden Partitur einschließlich ihrer rhapsodischen bzw. statischen Formstruktur, Tritonusmotivik, Polytonalität und Ostinorhythmen¹⁸

¹⁶ Vgl. Tawaststjerna, *Sibelius' 4. Sinfonie*, S. 109.

¹⁷ Vgl. Tawaststjerna, *Sibelius' 4. Sinfonie*, S. 110.

¹⁸ Vgl. auch Robert Layton, *Sibelius*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 17 (1980), S. 282, sowie das Literaturverzeichnis auf S. 289.

BERICHTE

International Pergolesi Conference am 25./26. April 1986 in New York

von Andreas Odenkirchen, Frankfurt am Main

Aus Anlaß der 250. Wiederkehr des Todestages von Giovanni Battista Pergolesi veranstaltete die City University of New York eine „International Pergolesi Conference“, an der Wissenschaftler aus Amerika, Australien und Europa teilnahmen. In dem zeitlich dichtgedrängten Tagungsprogramm – fünf thematisch locker zusammengefügte Sitzungen und eine Podiumsdiskussion in nur anderthalb Tagen – wurde die Vielfalt der Forschungsansätze erkennbar, von denen aus derzeit eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk Pergolesis stattfindet.

Nach einem Bericht von Barry S. Brook (New York) – dem Initiator und Organisator der Tagung – über *Recent Developments in Pergolesi Research, Performance and Publication*, in dem auch der Fortgang der neuen Pergolesi-Gesamtausgabe zur Sprache kam, wurde die Reihe der Referate eröffnet mit einem ideengeschichtlich orientierten Vortrag von Helmut Hucke (Frankfurt): *Pergolesi after 250 Years*. Im Mittelpunkt stand hier der Rousseausche Geniebegriff und seine Auswirkungen auf unser Pergolesi-Bild.

Eine Annäherung an das Werk Pergolesis durch den Vergleich mit Zeitgenossen wurde in drei Referaten versucht: Hermine Williams (Clinton) stellte Pergolesis *Stabat mater*-Vertonung der von Alessandro Scarlatti gegenüber, während Francesco Degrada (Milano) dasselbe Werk mit Bachs *51 Psalm* verglich. Um Eigenheiten in der Behandlung des Continuo-Parts kreiste der Vortrag von Sven Hansell (Des Moines) zum Thema *The Music of Hasse and Pergolesi Compared*. In den Themenbereich „Pergolesi und Zeitgenossen“ gehörte schließlich auch das Paper von Hanns-Bertold Dietz (Austin): *Durante, Feo and Pergolesi. Concerning Misattributions among their Sacred Music*.

Einen Überblick über gattungsspezifische Entwicklungen im Werk Pergolesis gaben die Beiträge von Hubert E. Beckwith (Baltimore) *The Cantatas of Pergolesi* und Marvin Paymer (New York) *The Pergolesi Overtures. Problems and Perplexities*. Zwei Referenten beschäftigten sich mit nur jeweils einem Werk: Roger Covell (Sidney) in seiner Studie zur Stileinheit im Drama sacro *San Guglielmo* und Dale Monson (Ann Arbor) in seiner Untersuchung zum Kompositionsprozeß des *Flaminio*.

Einblick in musikalische Ausbildungspraktiken an neapolitanischen Konservatorien gewährte ein weiteres Referat von Francesco Degrada über *Some Newly Discovered Pergolesi Documents*. Dokumentarischen Charakter hatte auch der Vortrag von Evan Owens (Chicago) über frühe Londoner Aufführungen (1750–1783) der *Serva Padrona* im italienischen Original und in englischen Bearbeitungen. Als weiterer Beitrag zum selben Intermezzo war schließlich das Referat des Literaturwissenschaftlers Bernard Toscani (New York) zu verzeichnen, in dem Querverbindungen zur Commedia dell'arte aufgezeigt wurden. Nach einer vom Berichterstatter vorgetragenen Untersuchung zur Verwendung von Horn und Trompete in Pergolesis Bühnenwerken wurde die Tagung durch eine Podiumsdiskussion zur Aufführungspraxis neapolitanischer Opere serie beschlossen, zu der ein Thesenpapier von Dennis Libby (New York) Denkanstöße gegeben hatte. Die Referate des Kongresses sowie das Protokoll der Podiumsdiskussion sollen als *Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies*, Vol. 2 erscheinen.

Liszt-Tage 1986: Internationales Symposium in Eisenstadt

von Michael Saffle, Blacksburg/Virginia

Vom 8. bis 10. Mai fand in Eisenstadt im Rahmen der „Liszt-Tage 1986“ ein internationales Symposium statt. Veranstalter und Gastgeber waren das Landesstudio des Österreichischen Rundfunks und das Burgenländische Landesmuseum. Die wissenschaftliche Leitung hatten Johannes-Leopold Mayer (ORF) und Gerhard Winkler (Burgenländisches Landesmuseum). Nach Begrüßung durch den Landesintendanten Hellmut Andics und den Bundesminister für Unterricht, Kunst und Sport, Dr. Herbert Moritz, wurde das Symposium, das unter dem Generalthema *Liszt heute* stand, mit einem Referat von Gerhard Winkler (*Das Burgenland und die internationale Liszt-Forschung*) eröffnet. Über *Das Bild großer Musiker in totalitären und demokratischen Gesellschaften* sprach Oliver Rathkolb (Wien); *Liszs inszenatorisches Komponieren* beschrieb Peter Gülke (Wuppertal). Mit dem traditionell-romantischen Liszt-Bild bis 1945 in Österreich und Deutschland setzte sich Cornelia Knotik (Eisenstadt) auseinander, den Beziehungen zwischen Liszt und den Musikkritikern galten die Ausführungen von Walter Gürtelschmied (Wien). Dieter Torkewitz (Essen) referierte über *Franz Liszt und die Neue Musik – Aus der Perspektive von 1986*.

Die Liszt-Rezeption aus der Sicht der Interpreten und Medienexperten stand im Mittelpunkt des zweiten Veranstaltungstages. Ludevit Rajter (Bratislava) berichtete über die zeitgenössische Liszt-Interpretation, Georg Ebert (Wien) über den *Stellenwert Lisztscher Klaviermusik im Studium*, Peter Planyavsky (Wien) über *Liszs Kirchenmusik in der nachkonziliaren Liturgie*. Mit Referaten über Liszt-Schallplatten (Johannes-Leopold Mayer/Eisenstadt) und *Liszt im Fernsehen* (Wilfried Scheib/Wien) wurde dieser Themenkreis abgeschlossen.

Dem Stand der Liszt-Forschung und dem Liszt-Bild in den verschiedenen Ländern war der dritte Veranstaltungstag gewidmet. János Kárpáti (Budapest) berichtete über Schwerpunkte der ungarischen Liszt-Forschung, Detlef Altenburg (Detmold/Paderborn) über die Entwicklung der Liszt-Forschung nach 1945 in Deutschland und Hans Rudolf Jung über die Liszt-Wettbewerbe und -Jubiläumsveranstaltungen in der sozialistischen Musikkultur der DDR. Den Forschungsstand in den angelsächsischen Ländern umriß Michael Saffle. *Das Liszt-Bild in Frankreich gestern und heute* war Gegenstand des Referats von Serge Gut (Paris). Die Tagung wurde von einer Reihe von Konzerten umrahmt. Die Teilnehmer stimmten darin überein, daß die „Liszt-Tage 1986“ im Hinblick auf die persönlichen wie auf die wissenschaftlichen Kontakte ein Erfolg waren. Es ist geplant, die Tagungsbeiträge demnächst zu veröffentlichen.

2. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie

von Heiner Gembris, Berlin

Vom 16. bis 18. Mai 1986 hielt die nunmehr seit zwei Jahren bestehende Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie ihre 2. Jahrestagung in München ab. Sie fand diesmal im historischen Ambiente der von Emil Kraepelin gegründeten Bibliothek der Psychiatrischen Universitäts-Klinik statt, einer Institution, an der auch seit einiger Zeit musikpsychologische Forschung betrieben wird.

Kognitive Aspekte der Musikpsychologie und interindividuelle Differenzen musikalischer Fähigkeiten bildeten diesmal die Themenschwerpunkte. Dazu war eine Vielzahl lehrreicher Vorträge zu hören, die ein ungewöhnlich breites Spektrum musikpsychologischer Forschung umfaßten. Themen waren beispielsweise Forschungsbeiträge zum Absoluten Gehör und seine Entwicklung, ästhetische Urteile, Einflüsse von Musik auf Schlaf und Träume, Zusammenhänge zwischen psychischen Krankheiten und musikalischem Verhalten u. a. m.

Der bisherige Vorstand der Gesellschaft (Helga de la Motte-Haber, Klaus-Ernst Behne, Günter Kleinen) wurde in der sich anschließenden Mitgliederversammlung wiedergewählt und um drei

Beisitzer erweitert. Insgesamt eine sehr anregende Tagung, die auch durch die internationale Zusammensetzung der Referenten und Teilnehmer zeigte, daß die sehr junge Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie bereits jetzt über die Landesgrenzen hinweg eine Ausstrahlung ausübt.

11. Wissenschaftliche Arbeitstagung in Zwickau: „Traditionsbeziehungen bei Robert Schumann“

von Peter Andraschke, Freiburg i. Br.

Innerhalb der Internationalen Robert Schumann-Tage in Zwickau, die vom 3. bis 9. Juni 1986 zum elften Mal veranstaltet wurden, findet jeweils auch ein internationales wissenschaftliches Symposium statt. Dieses Jahr war sein Generalthema *Traditionsbeziehungen bei Robert Schumann*. Die gelungene Vorbereitung und Leitung hatte wieder Prof. Dr. Günther Müller übernommen, der Vizepräsident der Robert-Schumann-Gesellschaft in der DDR. Die Referenten sprachen zur Biographie (G. Nauhaus, Zwickau) und Werkrezeption (E. Burzawa, Rzeszow/Polen), beleuchteten Beziehungen zu Brahms (K. Hofmann, Hamburg) und Tschaikowsky (M. Bjalik, Leningrad), hoben literarische und poetische Aspekte hervor (J. Roßner, R. Neubert, Zwickau; H. J. Köhler, Leipzig), umrissen den Folklorebezug (P. Andraschke, Freiburg i. Br.) und setzten sich mit Kompositionen analytisch auseinander (W. Geißler, Zwickau; B. Bischoff, West-Berlin). Es waren insgesamt anregende Auseinandersetzungen mit Robert Schumann. Die Veranstalter lassen es sich dankenswerterweise angelegen sein, die Texte rasch zu veröffentlichen.

Kleinorgeln (Portativ, Positiv, Regal, Claviorgana): Organologie – Geschichte – Funktion und Nachbau. Landshut 30. Juni bis 1. Juli 1986

von Franzpeter Messmer, München

Ein im Rahmen der Landshuter Hofmusiktage von Walter Salmen veranstalteter Workshop befaßte sich mit der gegenüber den großen Orgeln von den Organologen häufig vernachlässigten Kleinorgel. Zur besonderen Konzeption des Workshops gehörte, Musikwissenschaftler, Organisten und Orgelbauer zu einem Dialog zusammenzuführen, der möglichst viele Aspekte des behandelten Gegenstandes anspricht. Auf diese Weise gelang es dem Workshop nicht nur, über Fachgrenzen hinweg Informationen zu vermitteln, sondern vor allem die Komplexität des Gegenstandes aufzuzeigen.

Anhand der Ikonographie der Kleinorgel gab Walter Salmen einen Überblick über Bauformen, Spielweisen und Verwendungsfunktionen. Dies wurde dann in den folgenden Referaten vertieft. Markus Spielmann zeigte anhand ikonographischer Quellen die Geschichte des Tischpositivs. In einer Reihe von Vorträgen wurden noch erhaltene Instrumente genau beschrieben: Veronika Gutmann stellte Kleinorgeln im Besitz des Baseler Historischen Museums vor; regionale Besonderheiten zeigten Alfred Reichling für Tirol, Gerhard Stradner für Wien, Gerhard Walterskirchen für Salzburg, Klemens Schnorr für Bayern und Gert Ost für Holland. Soziologische Aspekte des Kleinorgelbaues standen im Mittelpunkt des Vortrages von Friedrich Jakob. Gabriele Salmen erörterte die wichtige Bedeutung der Kleinorgel für weltliche Musik am Beispiel des Tanzorganisten. Peter Widensky beschrieb anhand zahlreicher Hörbeispiele detailliert das Repertoire und die Spielpraxis der Kleinorgel in Österreich um 1600. Dem Orgelbau widmeten sich zwei Beiträge: Stefan Gschwendtner gab einen Restaurationsbericht eines Orgelpositivs von 1770. Götz Corinth berichtete von seinen aufwendigen Recherchen beim Nachbau des auf van Eycks Genter Altar abgebildeten Positivs.

Zwei Workshop-Konzerte gaben Gelegenheit, das theoretisch Erörterte am Instrument auszuprobieren. Der Klang von Originalinstrumenten konnte dabei mit dem von Nachbauten verglichen werden. Die Qualitäten der Kleinorgel als Solo- und als Ensembleinstrument wurden demonstriert. Das Positiv wurde als Generalbaßinstrument erprobt und dem in dieser Funktion zumeist verwendeten Cembalo gegenübergestellt. Dieser von der Stadt Landshut und dem BMW-Kulturprogramm getragene Workshop verstand sich als der Beginn einer komplexen Beschäftigung mit Kleinorgeln. Ein Einblick in den aktuellen Forschungsstand wurde vermittelt und neue Fragen wurden aufgeworfen. Ein Bericht über den Workshop wird voraussichtlich 1987 erscheinen.

Kolloquium „Les relations musicales entre les églises d’orient et d’occident au Moyen-Âge“, Royaumont 5. und 6. Juli 1986

von Fabian Lochner, Brüssel-Luxemburg

Wissenschaftler verschiedenster fachlicher Provenienz kamen auf Einladung der Fondation Royaumont in dem gleichnamigen ehemaligen Zisterzienserkloster zusammen, um sich über das Thema der „musikalischen Beziehungen zwischen den östlichen und westlichen Kirchen im Mittelalter“ auszutauschen. Die Beiträge und Diskussionen waren um drei Hauptthemen gruppiert:

Jørgen Raasted eröffnete die erste Themenrunde über *Beziehungen zwischen Byzanz und dem lateinischen Westen* mit einem Beitrag über die Herkunft der Intonationsformeln *Noeanelnoeagis*. Raasted setzte einen Passus aus Aurelians *Musica disciplina* in Beziehung mit den Diapsalmata und schlug vor, *Noeane* und die byzantinischen Echemata als gemeinsames Erbe der alten synagogalen Tradition anzusehen. Einen präzisen historisch-philologischen Überblick zum Thema der Intonationsformeln gab Michel Huglo, der ebenfalls für einen gemeinsamen Ursprung der westlichen und östlichen Formeln eintrat, namentlich aus dem System des *octoëchos*. Marcel Peres legte seine vergleichenden Studien zur Ornamentik des altrömischen und des gregorianischen Chorals vor, die er im Lichte der Ornamentlehre des Hieronymus von Mähren und der griechisch-byzantinischen Gesangstradition sieht. Helmut Huckle behandelte melodisch-strukturelle Überlieferungsprobleme der Gregorianik, die sich angesichts der Kompositions- und Aufführungspraxis in der mündlichen Tradition stellen. Die *Missa greca* von St. Denis wurde von Anne Walters-Robertson vorgestellt und durch neue Forschungsergebnisse erläutert. Schließlich gab Christian Hannick einen faszinierenden Einblick in die russische Neumenschrift und Modaltheorie, ein Erbe des paläobyzantinischen Musiksystems.

Ein zweiter Themenkomplex befaßte sich mit der *Musiktradition der östlichen Kirchen und ihre Beziehung zu Byzanz*. Elias Kesrouani analysierte die acht Qolē(modi) des syrisch-jacobitischen Gesanges anhand von Tonbandaufnahmen des Patriarchen Yacub III. von Antiochia – sicher einer der aufregendsten Beiträge des Kolloquiums. Während Aram Kerovpian die modale Ordnung des *Šaraknoc* erläuterte, des armenischen Tropologions, lieferte Iannis Zannos einen Beitrag zum Studium der Ornamentik und Improvisation in der traditionellen Sakralmusik Konstantinopels, namentlich der *Exegesis*-Tradition. Diese drei Vorträge führten anschließend zu einer anregenden methodologischen Diskussion über Sinn und Grenzen westlicher Übertragungsweisen.

Der letzte Themenbereich behandelte die *Musik der griechischen Antike, den Einfluß ihrer Theorie und ihr mögliches Weiterleben in den liturgischen Repertoires des Mittelmeerraumes*. Denise Hemminger zeigte die Kontinuität im Gebrauch der ekphonetischen Notation zwischen altgriechischen und frühbyzantinischen Quellen auf. Während Samuel Baud-Bodry, Nestor der schweizerischen Musikethnologie, die volksmusikalische Tradition Griechenlands den theoretischen Texten der Antike gegenüberstellte und die ebenso verblüffende wie provokante These vertrat, das enharmonische Genus der Theoretiker sei eine rein spekulative Konstruktion, befaßte sich Elias Tsimbidaros mit dem

Problem der Praxisbezogenheit theoretischer Texte zu den verschiedenen Epochen ihres Auftretens in der Handschriftentradition und in den centonisierten Traktaten des Mittelalters.

Die abschließende Diskussion zeigte, trotz vieler offener Fragen, Einigkeit in einer Reihe von Punkten: 1. Die ältere Idee des Einflusses byzantinischer Kultur auf den Westen sollte aufgegeben werden zugunsten der Idee eines gemeinsamen Ursprunges und der gegenseitigen Durchflechtung der Kulturen. 2. Das genaue Ausmaß dieser Durchflechtung kann zukünftig nur dann erfaßt werden, wenn neben der historischen und theoretischen Forschung die vergleichende Formanalyse vorangetrieben wird, die einzelne Gattungen und ihre kompositorischen wie improvisatorischen Gestaltungsprinzipien in Ost und West herausarbeitet, etwa am Beispiel der Psalmodie.

Die Tagung in Royaumont machte deutlich, wie notwendig der Dialog zwischen westlicher und östlicher Mediävistik und der systematischen Musikwissenschaft geworden ist. Am fruchtbarsten in diesem Sinne, und am provozierendsten, gestaltete sich bezeichnenderweise die musikalische Zusammenarbeit von Marcel Peres und Lykourgos Angelopoulos, vorgestellt in einer Aufführung von altrömischen und byzantinischen Gesängen durch den „Byzantinischen Chor Griechenlands“. Diese methodische Belebung der traditionellen Diskussion bewußt zu fördern und zu ermöglichen, ist ein Hauptverdienst der Organisatoren von Royaumont.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

Nachtrag Wintersemester 1986/87

Hannover. Dr W Konold Das Musiktheater im 20. Jahrhundert – S zur Vorlesung – S C Ph. E. Bach.

Hildesheim. Priv.-Doz. Dr W Keil Musikgeschichte I Mittelalter-Renaissance – Pros Einführung in die Musikwissenschaft (1) – S Das kontrapunktische Prinzip – Ober-S: Impressionismus in der Musik. □ Lehrbeauftr M. Klinkebiel S: Neue Musik. □ Prof Dr W Löffler Ü Musikalische Instrumentation – Projekt „Die Schutzfliehenden“ des Aischylos. Musikalische und szenische Realisierung eines Aufführungskonzepts (gem. mit Prof Dr H. Kurzenberger). □ Akad. Rätin Frau Dr E. Rieger: Die musikalische Vorklassik (1) – S: Händel und das Musiktheater in England. □ Lehrbeauftr H.-Ch. Schaper S: Musiksoziologie. □ Prof. Dr R. Weber S: Zwischen Fachsprache und Trivialisierung – S: Analyse harmoniebestimmter Ausdrucksmittel in der Musik des 19./20. Jahrhunderts.

Köln. Dr G Feder Pros: Der Notentext als wissenschaftliche Problemstellung. □ Dr U. Tank Pros. Der Cäcilianismus. □ Prof Dr J Fricke Forschungsfreisemester

Tübingen. Prof Dr U. Siegele S Mantra für 2 Pianisten (Blockseminar 23. – 25. Jan. 1987).

Sommersemester 1987

Augsburg. Prof Dr F Krautwurst Stilistische Grundlagen der Musik Franz Schuberts (1) – Ober-S: für Doktoranden (3) – Haupt-S: Die Harmonik Anton Bruckners – S Mendelssohns „Lieder ohne Worte“ (Analyse). □ E. Tremmel M.A. Ü Musikpaläographie II (Tabulaturen) – Pros. Grundprobleme der Musikinstrumentenkunde mit besonderer Berücksichtigung der Aerophone. □ Lehrbeauftr Frau Priv.-Doz. Dr M. Dankwardt: Saint-Martial-Mehrstimmigkeit (1). □ Lehrbeauftr Dr W Plath Modellkompositionen und ihre Nachahmungen im 18./19. Jahrhundert.

Basel. Prof. Dr. H. Oesch: Forschungsfreiemester □ Prof. Dr. W. Arlt: Ludwig van Beethoven – Pros: Übungen zur Geschichte der Variation – Einführung in das Lesen musikalischer Texte des 17. und 18. Jahrhunderts – Arbeitsgemeinschaft zur Repertoirebildung und Repertoireschichtung in deutschen Handschriften des späten Mittelalters – Besprechung von Arbeiten der Hauptseminarstufe (1). □ Prof. Dr. M. Haas: Zur Geschichte von Skalen und Stimmungen (aufgrund griechischer und arabischer Quellen) – Haupt-S: Zur Musikgeschichte im 19. Jahrhundert: Lektüre von Zeitschriften und Briefen – „Lektüre“ von Noten – Arbeitsgemeinschaft. Salonmusik in Paris zwischen 1840 und 1860 (1). □ Prof. Dr. L. Finscher: Die Musik der Renaissance (mit Übungen). □ Dr. D. Müller: Satzweisen und Kompositionsprobleme im späten 16. und 17. Jahrhundert. □ Prof. P. Haller: Liveelektronische Werke: Produktionen des Freiburger Experimentalstudios seit 1965 (Teil II). □ Dr. D. H. Schaareman: Übungen zur Musik Balis: Die Macht der Töne. □ J. Wüthrich: Klassische Traditionen des nordindischen tabla (mit Übungen).

Bayreuth. Prof. Dr. Th. Kohlhasse: Russische Musikgeschichte des späten 18. und des 19. Jahrhunderts – S: Hauptwerke der russischen Musik des späten 18. und des 19. Jahrhunderts – S: Musikanalyse: Ausgewählte Kantaten J. S. Bachs – S: Kolloquium für Examenskandidaten (gem. mit H. Bieler).

Berlin. Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. R. Stephan: Die Wiener Schule – Pros: Übung im Anschluß an die Vorlesung – Haupt-S: Deutsche Oper der Zwanziger Jahre – Doktoranden-Kolloquium. □ Prof. Dr. K. Kropfinger: Die Frühgeschichte des Streichquartetts – Pros zur Vorlesung mit ausgewählten Themen – Haupt-S: Busonis „Doktor Faust“ – Doktoranden-Kolloquium. □ Prof. Dr. T. Kneif: Franz Liszt – Pros: Beethovens frühe Streichquartette – Haupt-S: Gesualdo – Kolloquium: Musikphilosophie bei E. Ansermet. □ Dr. A. Traub: Pros: Trecento-Musik – Pros: Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge – Pros: Mittelalterliche und kaukasische Mehrstimmigkeit – Phänomene und methodische Fragen (gem. mit Frau Dr. S. Ziegler). □ Frau Dr. S. Oschmann: Pros: Die Mannheimer Schule. □ Dr. Schmidt: Buxtehude und die norddeutsche Orgelmusik um 1700 – Haupt-S: Isang Yun.

Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. J. Kuckertz: Musikinstrumente Südost-Asiens – Haupt-S: Traditionelle Musik in Java und Bali – Pros: Literatur zur Musik im Vorderen Orient. □ Frau Dr. S. Ziegler: Pros: Mittelalterliche und kaukasische Mehrstimmigkeit – Phänomene und methodische Fragen (gem. mit Dr. A. Traub). □ Frau Dr. R. Allgayer-Kaufmann: Pros: Das Jahrbuch für Volksliedforschung und das Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes – Ü: Musik in Brasilien. □ Dr. H. H. Touma: Ü: Šaš Makom. Geschichte, Struktur, Analyse.

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. C. Dahlhaus: Die romantische Oper – Haupt-S: Tonsystem und Tonalität – Pros: Methoden der Musikgeschichtsschreibung – Doktorandenkolloquium. □ Frau Prof. Dr. H. de la Motte: Komposition und Improvisation – Pros: Die Sonatenform bei Haydn, Mozart und Beethoven – Haupt-S: Musikpsychologische Methoden – Doktorandenkolloquium. □ Dr. M. Zimmermann: Ü: Die Anfänge des Kontrapunkts – Ü: Der homophone Satz – Ü: Musikalische Analyse – Ü: Allgemeine Musiklehre – Pros: Händels Entlehnungspraxis (gem. mit Frau Dr. S. Leopold). □ Frau Dr. S. Leopold: Pros: Quellenlektüre zur Aufführungspraxis der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Dr. S. Döhring: Meyerbeer und die Große Oper □ Dr. F. Zamminer: Die antike Musiktheorie.

Berlin. Hochschule der Künste. Prof. Dr. E. Budde: Formen mittelalterlicher Musik – Die Musik des Mittelalters und der Renaissance – Haupt-S: Das deutschsprachige Lied der Klassik und der Romantik – Ü: Methoden der musikalischen Analyse. □ Prof. Dr. G. Neuwirth: Musik nach 1945 (II) – Ü: Bruckner-Analyse. □ Prof. Dr. D. Schnebel: Haupt-S: Die Sinfonik Anton Bruckners – Ü: Beethovens späte Quartette – Ü: Musik mit Materialien (Experimentelle Musik) – Ü: Die getragene Stimme (Experimentelles Musiktheater) (3). □ Dr. A. Simon: Pros: Der Rhythmus in außereuropäischer Musik (Afrika, Vorderer Orient, Indien, Südost- und Ostasien). □ Dr. Ch. M. Schmidt: Johannes Brahms – Symphonische Dichtung – Pros: Kammermusik von Brahms – Pros: Choralbearbeitungen bei Bach. □ Wiss. Mitarb. Frau G. Schröder: Pros: Instrumentenkunde, Instrumentation, Partiturlinien. □ Lehrbeauftragt. Dr. R. Elvers: Das romantische Oratorium. □ Frau Dr. E. Fladt: Zwischen Funktionalität und subjektivem Bekenntnis: Einführung in die geistlich-religiöse Musik des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. W. Burde: Musik des 20. Jahrhunderts – Pros: Musikalische Analyse I – Haupt-S: György Ligetis kompositorische Entwicklung (gem. mit Prof. J. Brettingham-Smith) – Haupt-S: Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. P. Rummenhölter: Musik von 1850–1910 – Haupt-S: Musik und Sprache (unter musikwissenschaftlichem und musikdidaktischem Aspekt) (gem. mit Prof. Dr. Th. Ott) – Haupt-S: Die „klassische Moderne“ (Strawinsky, Bartók, Schönberg u. a.) – Haupt-S: Kolloquium für Examenskandidaten. □ Wiss. Mitarb. Frau B. Barthelmes: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Pros: Form der Musik. □ Lehrbeauftragt. K. Angermann: Pros: Einführung in die Höranalyse. □ Lehrbeauftragt. Dr. G. Rötter: Pros: Die Sonatenhauptsatzform von Scarlatti bis Webern.

Bern. Prof. Dr. St. Kunze: Händel und die Oper – Ü: Zur verstehenden Interpretation musikalischer Werke (an ausgewählten Beispielen) – S: Hofmannsthal und Strauss (Schwerpunkt: Die Frau ohne Schatten) – S: Rhythmus

und Metrum in der Musik – Kolloquium Thema nach Vereinbarung. □ Priv.-Doz. Dr V Ravizza: S: Salonmusik – Pros: Haydns Oratorien. Schöpfung und Jahreszeiten. □ Prof. Dr W Arlt: Französische Liedkunst des späten Mittelalters. □ Dr P Ross: Zur Theorie und Messung von Musikalität. □ Dr J Maehder: Literarisierung der Musik – Kompositionstechnik und Aesthetik des französischen Impressionismus.

Bochum. Prof. Dr H Becker: Igor Strawinsky – Haupt-S: Die Klavierkonzerte Mozarts und Beethovens – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr W Voigt: Grundlagen und neuere Ergebnisse der Gehörpsychologie – Pros: Die Entwicklung der Neuen Musik bis 1950 – Pros: Grundlagen der elektroakustischen Musikübertragung. □ Prof. Dr Chr Ahrens: Die Orgel im 19. Jahrhundert – Pros: Form- und Melodiebildung in außereuropäischer Musik – Haupt-S: Das Klaviertrio im 18. und 19. Jahrhundert – Ü: Analyse neuerer musikwissenschaftlicher Arbeiten (gem. mit Dr W Winterhager). □ Frau Dr A Kurzhals-Reuter: Ü: Musikbibliographie. □ Dr W Winterhager: Pros: Übungen zur musikalischen Analyse – Pros: Ferruccio Busoni: Komponist, Bearbeiter und Musikschriftsteller □ Dr J Schläder: Haupt-S: Drammi per musica in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Bonn. Prof. Dr G Massenkeil: Haupt-S: Monteverdi und die Anfänge der Oper – Haupt-S: Zur Messe des 16. und 17. Jahrhunderts – Haupt-S: Zu Mozarts Klaviersonaten – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr S. Kross: Musikgeschichte III (1700–1830) – Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts – S: Einführung in die Musikpsychologie – Haupt-S: Gestaltungsprobleme der Sinfonischen Dichtung. □ Prof. Dr E. Platen: Grund-S: Formenlehre der Musik: periodische Formen (Variation-Rondo) – Haupt-S: Paul Hindemith. □ Prof. Dr M. Vogel: Die Lehre von den Tonbeziehungen (3) – Haupt-S: Mozarts „Zauberflöte“ – Haupt-S: Seminar zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft. □ Priv.-Doz. Dr R. Cadenbach: Max Reger □ Priv.-Doz. Dr M. Zenck: Klassizismen und Klassikerrezeption in der Musik des 20. Jahrhunderts (1) – Haupt-S: Musik der fünfziger Jahre: Die Darmstädter und Kölner „Avantgarde“ – Kolloquium für Examenskandidaten und Doktoranden (14-täglich). □ H. Schröder: Grund-S: Einführung in die Geschichte der Unterhaltungsmusik (1).

Detmold/Paderborn. Prof. Dr D. Altenburg: Forschungsfreisemester □ Prof. Dr G Allroggen: Puccinis Oper „La Bohème“ – S: Glucks „Opernreform“ – Pros: Joseph Haydns Messen – Ü: Lektüre italienischer Texte zur Musikästhetik. □ Prof. Dr A. Forchert: Allgemeine Musikgeschichte II – S: Zur Musikästhetik Theodor W. Adornos – Pros: Die deutsche Spieloper – Ü: Lateinische Musiktraktate des 16. Jahrhunderts. □ Prof. Dr S. Gut (Paris-Sorbonne): Musikgeschichte in Frankreich nach 1870 – S: Konvergenzen und Divergenzen der deutschen und französischen Musik zwischen 1880 und 1920 – Pros: Methoden der Werkanalyse. □ Dr V. Mattern: Ü: Praktische Musiktheaterdramaturgie am Beispiel von Gaetano Donizettis „Viva la mamma“ □ W. Werbeck: M. A. Ü: Geistliche Vokalmusik der Zeit vor Bach – Ü: Das Klavierkonzert im 19. Jahrhundert.

Düsseldorf. Prof. Dr H. Kirchmeyer: Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Ein Kapitel barocker Figurenlehre.

Eichstätt. Prof. Dr H. Unverricht: Musik und Musiktheorie von Boethius bis zum chromatischen Madrigal – Pros: Das Verhältnis von Notentext und seiner Realisierung – Pros: Bruckners und Mahlers Symphonien – Haupt-S: Untersuchungen zur katholischen Kirchenmusik im 18. Jahrhundert. □ N. N. Ü: Die Klaviersonate im 19. Jahrhundert: Fragen der Gattungsgeschichte – Pros: Historische Einordnung und analytische Untersuchungen der Streichquintette von W. A. Mozart – S: Die Ballett-Kompositionen von Igor Strawinsky

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr K.-J. Sachs: Geschichte des Konzertwesens – Haupt-S: Übungen zur Geschichte des Konzertwesens – Mozarts Klaviersonaten – S: Praetorius' Syntagma musicum – Kolloquium für Hauptfachstudierende ab 6. Semester □ Dr K. Schlager: Musikgeschichte von der Romantik zur Moderne – Pros: Fragen zum Schriftlich-Werden der Musik (900–1100) – Ü: Bearbeitung von Handschriften-Fragmenten. □ Dr Th. Röder: Ü: Lektüre ausgewählter Schriften Richard Wagners – Pros: Weiße Mensuralnotation – Selected Chapters from the History of English Music (in Zusammenarbeit mit Lehrkräften des Instituts für Anglistik). □ Dr Th. Wohnhaas: Ü: Musikalische Werkkunde.

Frankfurt. Prof. Dr L. Hoffmann-Erbrecht: Mozarts Opern – Pros: Notationskunde. Weiße Mensuralnotation – S: Lautenmusik des 18. Jahrhunderts (unter Mitarbeit von L. Kirchhof) – S für Examenskandidaten: Besprechung ausgewählter neuerer Arbeiten. □ Prof. Dr W. Kirsch: Das Oratorium im 19. Jahrhundert – Pros: Palestrina – S: Musikalische Quellenkunde/Editionspraxis. Zum Werk Palestrinas – S für Examenskandidaten: Besprechung von Examensarbeiten. □ Prof. Dr A. Riethmüller: Musikgeschichte im Überblick IV: 19. und 20. Jahrhundert (3) – Pros: Einführung in die Geschichte der Musikästhetik – Pros: Heine-Vertonungen Schuberts, Mendelssohns und Schumanns (Kompaktseminar) – S: Historische Musikwissenschaft und Musikethnologie. □ Lehrbeauftragt. N. N. Pros: Tanz und Tanzmusik. □ Prof. Dr H. Hücke: S: Der beneventanische Gesang – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Frau A. Bingmann: M. A. Pros: Einführung in die Musikwissenschaft.

Freiburg. Priv.-Doz. Dr P. Andraschke: S: Kleist-Vertonungen (gem. mit Dr. Schnitzler). □ Lehrbeauftragt. Dr M. Beiche: S: Formen und Begriff der Imitation in der Musik. □ Lehrbeauftragt. Dr Ch. von Blumröder: Formelkomposition. □ Prof. Dr R. Dammann: S: Wende des Mittelalters – S: Lektüre von Musikschrifttum um 1850 – S:

Joh. Seb. Bach: Kantaten (Auswahl) – S: Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke. □ Lehrbeauftragt Dr. W. Frobenius: S: Musiktheorie im 14. Jahrhundert. □ Dr. G. Splitt: S: W. A. Mozart, *Così fan tutte*.

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. Tagliavini: *Orgue et musique d'orgue romantique* – S: L'évolution de la „forme sonate“ (1) – Pros: Introduction à la recherche musicologique (1) – Notenbild und musikalische Interpretation (1). □ Prof. Dr. J. Stenzl: *Histoire musicale IV* La „musique sérielle des années 50“ Luigi Nono: „Il canto sospeso“ (1955/56) (1) – Notation musicale Les tablatures de luth au 16^e siècle (1).

Gießen. Prof. Dr. E. Jost: Pros: Grundlagen der musikalischen Analyse II Jazz und Populärmusik – S: Zur Theorie und Praxis der musikalischen Improvisation Lektüre ausgewählter Texte – Analyse ausgewählter Beispiele. □ Prof. Dr. E. Kötter: Pros: Einführung in die Neue Musik – Pros: Geschichte des Volkslieds – Haupt-S: Kammermusik der Wiener Schule (Schönberg, Berg, Webern) – S: Musikpsychologie. □ Prof. Dr. P. Nitsche: Pros: Einführung in die Musikästhetik – S: Geschichte der Oper im 17. und 18. Jahrhundert – Grundlagen der musikalischen Analyse I – Stilkunde in Analysen – S: Schopenhauer – Wagner – Nietzsche (gem. mit Prof. Dr. U. Karthaus). □ Wiss. Mitarb. M. Clemens: Pros: Einführung in die Musiksoziologie. □ Simon S: Afrikanische Elemente in der Musik Amerikas.

Göttingen. Prof. Dr. R. Brandl: Die Volksmusik Griechenlands – Pros: Transkription und musikethnologische Analyse (3) – Haupt-S: Ausgewählte Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft. □ Frau Prof. Dr. U. Günther: S: Die Symphonien Anton Bruckners (3) – Ü: Harmonie und Form – S: Opernrevisionen I: Beethoven und Rossini (3). □ Prof. Dr. M. Staehelin: Musikgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert (1) – Ü: Analyse von Werken älterer Musikgeschichte – Haupt-S: Georg Friedrich Händel (3) – Doktoranden-Kolloquium. □ Dr. U. Konrad: Ü: Orgeltabulaturen vom 15. bis 17. Jahrhundert – Quellenbestand und Übertragungen (Notationskunde I) – Pros: Der Gregorianische Choral □ Prof. Dr. W. Boetticher: Das Liedschaffen der musikalischen Romantik (Schumann, Brahms, Wolf) – Ü: Ludwig van Beethovens Klaviersonaten in ihrer stilistischen Entfaltung (op. 2-111) – Doktoranden-Kolloquium. □ Frau Dr. M. Bröcker: Ü: Instrumentale Volksmusik Deutschlands. □ Prof. Dr. R. Fanslau: Ü: Arnold Schönberg. □ Dr. Philipp: Ü: Probleme der Erforschung westindischer Musik. □ Frau Dr. B. Suchla: Ü: Theoretikerlektüre: Musiktheorie des 10. Jahrhunderts.

Graz. Prof. Dr. R. Flotzinger: Musikwissenschaftliches Pros III – Frühgeschichte der Motette – S zur Vorlesung – Kolloquium für Diplomanden und Dissertanten. □ Prof. Dr. W. Suppan: Interdisziplinäre Aspekte der vergleichenden Musikwissenschaft (1) – Privatissimum für Verfasser von Magisterarbeiten und Dissertationen (1). □ Lehrbeauftragt Dr. A. Mauerhofer: Vergleichende Musikwissenschaft II – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar □ Dr. W. Jauk: Systematische Musikwissenschaft II – Systematisch-musikwissenschaftliches Seminar □ Frau Dr. I. Schubert: Musikhistorisches Pros I □ Dr. J.-H. Lederer: Musikgeschichte IV □ Lehrbeauftragt Prof. I. Eröd: Musikwissenschaftliches Pros II

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. C. Floros: Haupt-S: Alban Berg (3) – Pros: Beethoven und seine Zeit (3) – Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. H. J. Marx: C. Ph. E. Bach und seine Zeit (3) – Ü: Notationskunde III (3) – Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. P. Petersen: Béla Bartók. Eine Einführung in sein Schaffen – Pros: Texte zur Operntheorie seit Gluck – S: Henzes „Tristan“ Sein Bezug zur musikalischen, literarischen und politischen Gegenwart und Vergangenheit – Seminar für Doktoranden und Magistranden. □ Prof. J. Jürgens: Chormusik in Deutschland.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. V. Karbusický: Haupt-S: Probleme der Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (3) – Pros: Kapitel aus der Geschichte musiksoziologischen Denkens (3) – Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. A. Schneider: Haupt-S: Tonsysteme und Intonation – Akustische und musikalische Untersuchungen (3) – Pros: Einführung in die Musik Afrikas (3) – Seminar zu aktuellen Fragen der Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft. □ Dr. W. Thies: Ü: Musikalische Akustik I – Musikalische Akustik II □ Dr. R. Flender: Ü: Einführung in die jüdische Musikologie.

Hannover. Prof. Dr. K.-E. Behne: Pros: Einführung in die (empirische) musikpädagogische Forschung – S: Musikalische Teilkulturen – S: Wirkungen von Filmmusik III (gem. mit Prof. R. Rüfer). □ Prof. Dr. H. Danuser: Beethoven als Symphoniker (1) – S: Untersuchungen zur Aufführungsgeschichte der Beethovenschen Symphonien – Ü: Lektürekurs: Texte zur Musiksoziologie (gem. mit Dr. J. Zimmermann) – Blockseminar: Arnold Schönberg – Gurrelieder □ Frau Prof. Dr. E. Hickmann: S: Forschungsprobleme der Musikethnologie – S: Musikinstrumente des 20. Jahrhunderts – Ü: Transkription außereuropäischer Musik – S: Möglichkeiten und Grenzen des Verständnisses außereuropäischer Musik □ Prof. Dr. R. Jakoby u. a.: Kolloquium für Teilnehmer am Aufbaustudiengang – Die Musik der Barockzeit (gem. mit Prof. Dr. G. Katzenberger). □ Prof. Dr. G. Katzenberger: Die Musik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert (1) – S: Robert Schumanns Klaviermusik – S: Probleme der Werkanalyse am Beginn der Neuen Musik – S: Solistische Vokalmusik II – Examenskolloquium: Ausgewählte Epochen der Musikgeschichte (1). □ Dr. W. Konold: Das Streichquartett im 20. Jahrhundert – Die Klavierkonzerte Mozarts – S: Seminar zur Vorlesung – Lektürekurs: Die Musikästhetik Theodor W. Adornos (1).

□ Prof. Dr P Schnaus: Instrumentalformen des Barock. Fuge (1) – S: Claude Debussy und seine Zeit – S: Das Oratorium nach 1750 – Besprechung von Examensarbeiten. □ Prof. G. Schumann: S: Franz Schubert – Ein Meister zwischen Klassik und Romantik – Musik des Barock II (1) – Musik der Romantik (1) – Liedkunde: Das Kunstlied von Schumann bis Wolf (1) – Examenskolloquium. □ Frau Dr. M. Schwarz-Danuser: Musikgeschichte im Überblick II (1) – S: Seminar zur Vorlesung.

Heidelberg. Priv.-Doz. Dr M Bielitz: Die Musiktheorie der griechischen Antike I. □ Prof. Dr L. Finscher: Beethoven-Aspekte – S: Beethovens Sinfonien – Pros: Die Motette im 16. Jahrhundert – Doktorandenkolloquium. □ Frau Dr A. Laubenthal: Pros: Entwicklung der Zwölftontechnik – Pros: Lulu. □ Prof. Dr H. Schneider: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts II – Ü Lektüre und Interpretation fremdsprachiger musiktheoretischer Texte des 18. Jahrhunderts – S: Die Ballade im 19. Jahrhundert – Seminar für Examenskandidaten.

Hildesheim. Priv.-Doz. Dr W Keil: Musikgeschichte II 17 und 18. Jahrhundert – S: Die Zweite Wiener Schule und ihre Zeit – Ober-S: Topologie der Musikästhetik (gem. mit Akad. Oberr. Dr H.-F. Bartig). □ Akad. Rätin Frau Dr E. Rieger: Frauengestalten in Richard Wagners Opern (1) – S: Analyse und Interpretation von Filmmusik (3). □ Prof. Dr R. Weber: Forschungsfreiemester

Innsbruck. Prof. Dr W Salmen: Musik des Mittelalters – Pros: Mittelalterliche Quellenkunde (Grocheo und Tinctoris) – S: Musikästhetik im 18. Jahrhundert – Konversatorium. □ Dr I. El-Mallah: Die Instrumente in der arabischen Musik. □ Dr G. Andergassen: Schönberg, Berg, Webern und Umkreis II – Volksmusikadaption im 20. Jahrhundert. □ Dr G. Schneider: Aspekte zur Aufführungspraxis Neuer Musik II □ Fink: Musikwissenschaftliches Repetitorium □ Waibl: S: Philosophische Ästhetik in ausgewählten Quellentexten. □ Kubitschek: Ü Musizierpraxis im 17. Jahrhundert II

Karlsruhe. Prof. Dr S. Schmalzriedt: Romantik in der Musik – Ober-S: Theodor W Adornos Schriften zur Musik □ Prof. Dr W Ruf: Grund-Kurs: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – S: Mozarts geistliche Musik. □ Prof. Dr U. Michels: Avantgarde – Ludwig van Beethoven – S: Händel und Bach. Barocker Zeitgeist und persönlicher Charakter – Ober-S: Geschichte der Improvisation. □ Prof. Dr K. Schweizer: Arnold Schönberg. Tradition und Fortschritt – S: Analyse, Methoden der Analyse. □ Lehrbeauftragt H.-G. Renner: Einführung in den Gregorianischen Choral II.

Kassel. Prof. Dr A. Nowak: Die Messe in der neueren Musikgeschichte – S: Formtypen der Wiener Klassik – S: Richard Wagner: Das Rheingold – S: Japanische Musik II. □ Prof. Dr H. Rösing: Musiksoziologie (Einführung in die Systematische Musikwissenschaft IV) – S: Unterhaltungsmusik und Radio: Zur Theorie und Geschichte – Ü Unterhaltungsmusik und Radio: Praktische Übungen. □ Prof. W. Sons: S: Musik der 70er und 80er Jahre – Schwerpunkt: Komponistinnen.

Kiel. Dr Chr. Berger: S: Mozarts „Figaro“ (Veranstaltung am Institut für Schulmusik Lübeck). □ Prof. Dr A. Edler: Lied und Liedästhetik vom 18. bis 20. Jahrhundert (1) – Pros: Interpretation ausgewählter Lieder (1) – S: Die Musik zwischen Tradition und Aktualität (Veranstaltungen am Institut für Schulmusik Lübeck) – S: Schumanns Klaviermusik □ Prof. Dr Fr. Krummacker: Religiöse Musik im 19. Jahrhundert – S: Die Messe im 19. Jahrhundert – S: Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit. □ S. Oechsle: Ü Die Symphonien Schumanns. □ Wiss. Dir. Dr W. Pfannkuch: S: Die Sinfonische Dichtung bei Richard Strauss – S: Anton Webern (3). □ Prof. Dr Fr. Reckow: Beziehungen zwischen Text und Musik in Mittelalter und früher Neuzeit – S: Guido von Arezzo – S: Methoden und Methodenprobleme der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr H. W. Schwab: Die Jazzgattung „Ragtime“ (halbtägige Kompaktveranstaltung am Institut für Schulmusik Lübeck) – Die Jazzgattung „Blues“ (halbtägige Kompaktveranstaltung am Institut für Schulmusik Lübeck). □ Priv.-Doz. Dr B. Sponheuer: Einführung in die Musikästhetik – Ü Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr W. Steinbeck: S: Das Werk Carl Maria von Webers. □ Prof. Dr A. Edler, Prof. Dr K. Gudewill, Prof. Dr Fr. Krummacker, Prof. Dr Fr. Reckow, Prof. Dr H. W. Schwab, Priv.-Doz. Dr B. Sponheuer, Prof. Dr W. Steinbeck: Doktorandenkolloquium (14-tägig). □ Dr Chr. Berger, Prof. Dr A. Edler, Prof. Dr K. Gudewill, Prof. Dr Fr. Krummacker, S. Oechsle, Wiss. Dir. Dr W. Pfannkuch, Prof. Dr Fr. Reckow, Prof. Dr H. W. Schwab, Priv.-Doz. Dr B. Sponheuer, Prof. Dr W. Steinbeck: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tägig).

Köln. Prof. Dr K. W. Niemöller: Die Instrumentalmusik des Mittelalters und der Frührenaissance – Pros: Programmatische Tendenzen in der Musik vom Madrigal bis zur Elektronik – Haupt-S: Die deutsch-österreichische Symphonik zwischen Beethoven und Mahler □ Prof. Dr D. Kämper: Pros: Die französische Oper des 18. Jahrhunderts. Von Lully zur Großen Revolution. □ Prof. Dr H. Schmidt: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert – Haupt-S: Klavierwerke Beethovens – Paläographische Übung: Tabulaturen □ Dr M. Gervink: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Ü Musikgeschichte im Überblick. □ Dr D. Gutknecht: Pros: Bestimmungsübungen: ausgewählte Musikbeispiele zur Stilkunde. □ Dr U. Tank: Pros: Entwicklung der Musikkritik. □ Prof. Dr R. Günther: Zeitgestaltung und Zeiterlebnis in der Musik: Außereuropas – Pros: Die Musik im Kontext afrikanischer Kulturen – Haupt-S: Aspekte der Überlieferung und

des trad. Musikunterrichts in Außereuropa. □ H.-D. Reese: Pros: Die Musikinstrumente Ostasiens. □ Prof. Dr. J. Fricke: Akustische und gehörspsychologische Grundlagen der Dynamik – Pros: Ton-/Gehörspsychologie – Haupt-S: Musikpsychologie und Musiktherapie – Kolloquium: Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Dr. L. Danilenko: Digitale Simulation der akustischen Raumeigenschaften.

Mainz. Prof. Dr. Chr.-H. Mahling: Felix Mendelssohn-Bartholdy – Pros: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Lied- und Liederbücher des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit (gem. mit Prof. Dr. W. Ruf, Prof. Dr. U. Ruberg) – Ober-S: Doktorandenkolloquium: Methoden der musikalischen Analyse (gem. mit Prof. Dr. W. Ruf, Prof. Dr. M. Schuler, Prof. Dr. E. Seidel) (14-tägig). □ Prof. Dr. F. W. Riedel: Geschichte der Musik für Tasteninstrumente 1450–1950 – S: Die Entwicklung der Fuge von 1600–1900 – Ober-S: Orgelkundliches Doktorandenseminar (mit Exkursionen) (14-tägig) – Kolloquium für Examenkandidaten (14-tägig) – Ü: Fränkische Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts – Ü: Exkursionen zu historischen Orgeln (gem. mit Prof. P. A. Stadtmüller). □ Prof. Dr. W. Ruf: Mozart in Salzburg – Pros: Claude Debussy □ Prof. Dr. H. M. Brown: Josquin des Prez und sein Kreis – Pros: Aufführungspraxis alter Musik 15.–16. Jahrhundert – S: Probleme der musikalischen Ikonographie. □ Prof. Dr. R. Walter: Ü: Liedformen (1). □ H. J. Bracht M. A.: Ü: Traktate des Spätmittelalters und der Renaissance. □ H. Pöhlmann M. A.: Ü: Musik und Medien III. Präsentation von Musik im Rundfunk □ Dr. J. Neubacher: Ü: Einführung in die Musikbibliographie und die musikwissenschaftliche Arbeitsweise.

Marburg. Prof. Dr. W. Seidel: Pros: Volkslied und artifizielle Musik – S: Nationale Musikstile. Kompositionspraxis und Ästhetik □ Prof. Dr. H. Heussner: Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte: Mozarts Serenaden, frühe Sinfonien und Konzerte (für Hörer aller Fachbereiche) – Pros: Ausgewählte Probleme der nichtthöfischen Musikpflege (mit paläographischen Übungen) – S: Gattungsgeschichte und musikalische Praxis. □ Prof. Dr. M. Weyer: Zur Schuldeszendenz von Sweelinck bis Bach – S: Von der Neumeister-Sammlung zu den Clavierübungen: Zu J. S. Bachs Musik für Tasteninstrumente.

München. Prof. Dr. Th. Göllner: Mittelalterliche Musik als heutige Aufführung (mit dem „Duo Mediterraneo“ und der „Schola vocalis“) – Pros: Zum Thema der Vorlesung – Haupt-S: Conductus und Motette im 13. Jahrhundert – Ober-S: Oberseminar für Magistranden und Doktoranden (14-tägig). □ Prof. Dr. J. Bockholdt: Musikalische Komposition und Geschichte – Ober-S: Kolloquium für Magistranden und Doktoranden (14-tägig) – Ü: J. S. Bach, Die Kunst der Fuge – Ü: Trienter Codices (Repertoire, Notation, Musik). □ Prof. Dr. J. Eppelsheim: Orchesterkomposition der Wiener Klassik – Haupt-S: Klaviersonate, Violinsonate und Klaviertrio im 18. Jahrhundert – Ober-S: Absolventenseminar für Magistranden und Doktoranden – Ü: Michael Praetorius: Syntagma musicum III (Lektüre und Interpretation). □ Frau Priv.-Doz. Dr. M. Danckwardt: Vivaldi als Instrumental- und Vokalkomponist – Ü: Franz Schubert: Verschiedene Liedfassungen gleicher Texte. □ Akad. Dir. Dr. R. Schlötterer: Ü: Mozarts „Ein musikalischer Spaß“ (KV 522) als negative Kompositionslehre – Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe – Ü: Palestrinasatz II – Ü: Beschreiben harmonischer Zusammenhänge in Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Akad. Oberr. Dr. R. Nowotny: Ü: Mozarts Divertimenti für Streicher und Bläser □ Akad. Rat a. Z. Dr. B. Edelman: Ü: John Dowland: Ayres – Ü: Deutsche romantische Oper zwischen Weber und Wagner □ F. Büttner M. A.: Ü: Musikalischer Grundkurs: Ü: Lateinische Hymnen. □ F. Körndle M. A.: Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft – Ü: Komposition, Musiktheorie und „historische Aufführungspraxis“ (um 1700). □ Lehrbeauftr. Dr. H. Leuchtmann: Möglichkeiten musikalischer Struktur bei Lasso: Madrigale. □ Lehrbeauftr. Dr. B. Schmid: Ü: Das einstimmige Gloria in excelsis Deo. □ Lehrbeauftr. Dr. I. El-Mallah: Arabische Musik in Transkription. □ Lehrbeauftr. Dr. R. Schulz: Ü: Maurice Ravel.

Münster. Frau Prof. Dr. M. E. Brockhoff: Richard Wagners Musikdramen – Pros: Die weltliche Vokalmusik W. A. Mozarts – Haupt-S: Richard Wagners Schriften (Übung zur Vorlesung). □ Prof. Dr. K. Hortschansky: Robert Schumann – Haupt-S: Lektüre der musiktheoretischen Schriften von Tinctoris, Gaffurius u. a. – Haupt-S: Das Concerto grosso und das Solokonzert des Barock. □ Prof. Dr. W. Schlepphorst: Europäische Musik um 1600 – Pros: Übungen zum geistlichen und weltlichen Lied – Haupt-S: Übungen an archaischen Quellen – Kolloquium: Orgellandschaft Elsaß (mit Exkursion). □ Prof. Dr. W. Voigt: Pros: Tonsysteme, Stimmungen, Intonationspraxis. □ Dr. A. Gerhard: Pros: Konvergenzen in Malerei und Musik des 20. Jahrhunderts – Anspruch und Wirklichkeit (gem. mit Dr. R. von Schopf). □ Frau Dr. U. Götze: Ü: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen – Haupt-S: Musikästhetik der Frühromantik – Kolloquium: Musikästhetisches Kolloquium. □ Dr. D. Riehm: Musikgeschichte im Überblick II □ Dr. M. Witte: Ü: Modalnotation.

Oldenburg. Prof. G. Becerra-Schmidt: S: Strawinskys „Sacre du Printemps“ – S: Musikästhetik: Probleme der Begründung von wertenden Analysen anhand von ausgewählten Beispielen. □ Prof. Dr. W. Heimann: S: Das deutschsprachige Lied im 19. Jahrhundert □ Wiss. Mitarb. Dr. F. Hoffmann: Ü: Interview und Protokoll als Mittel musikwissenschaftlicher und publizistischer Arbeit – S: Die Herrschaft des männlichen Blicks – Frauen in

der Kunstmusik. □ Prof. Dr F. Ritzel: S: „Carmen“-Versionen – S: Geschichte der Populären Musik – Ü Sonatensätze in Klaviersonaten um 1800 (gem. mit Akad. Rat Dr P. Schleuning). □ Schalz-Laurenze: S: Übungen zur Musikkritik. □ Akad. Rat Dr P. Schleuning: S: Überblick über die Musikgeschichte Spätes 18. Jahrhundert und 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr W. M. Stroh: S: Alban Bergs „Wozzeck“ – musikalische Analyse – Ü Theorie und Praxis der Klangerzeugung (Akustik, Elektroakustik, Instrumentenkunde).

Osnabrück. Prof. Dr W. Heise: S: Musik und Bild – Wechselbeziehung im 20. Jahrhundert □ Prof. Dr H. Kinzler: S: Atonalität und Zwölftontechnik. □ Prof. Dr H.-Ch. Schmidt: S: Formen der musikalischen Vermittlung – S: Giuseppe Verdi: Leben und Werk II – S: Musikpsychologische Forschung und ihr Ertrag – S: Experimentelle Studien zur Musik im Fernsehen. □ Prof. Dr S. Schutte: S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Volkslied und Männerchor

Regensburg. Prof. Dr Dr h. c. W. Kirkendale: Die Opern von Mozart II (Fortsetzung vom SS 1986) (3) – S: Die Motette in der Renaissance (3) – Kolloquium: Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten. □ Prof. Dr D. Hiley: Das goldene Zeitalter englischer Musik 1500–1649 (3) – Pariser Mehrstimmigkeit des 12.–13. Jahrhunderts: die „Notre-Dame-Schule“ (3) – Ü Übung zur Vorlesung „Das goldene Zeitalter englischer Musik 1500–1649“ □ Dr S. Gmeinwieser: Die Kantaten von J. S. Bach. □ Dr P. Tenhaef: Pros: Die deutsche katholische Kirchenmusik im Barock – Pros: Die Ballade vom 18. bis 20. Jahrhundert

Saarbrücken. Prof. Dr E. Apfel: Zur französischen Musik des frühen 15. Jahrhunderts – Pros II: Zur Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 – S: Zur Entwicklung der Neuen Musik seit 1950 am Beispiel Hans Werner Henzes. □ Prof. Dr W. Braun: Mozarts Streichquartette – Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer – S: Tonarten vom 16. bis zum 18. Jahrhundert □ Prof. Dr W. Müller-Blattau: Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik – S: Neues Musiktheater zwischen den Weltkriegen.

Salzburg. Prof. Dr G. Croll: Privatissimum für Doktoranden. □ Prof. Dr F. Fördermayr: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft IV – Analyse in der Ethnomusikologie II (1). □ Prof. Dr G. Gruber: Beethovens 9. Sinfonie und ihre Auswirkungen – S: Musikalisches Biedermeier in Österreich. □ Frau Prof. Dr S. Paul: Kinderspiele und -tänze aus Europa und Afrika. □ Dr P. R. Frieberger: Typen der gregorianischen Choralbearbeitungen bis 1600. □ Dr E. Hintermaier: Musik am Salzburger Fürstenhof unter den Erzbischöfen Wolf Dietrich und Markus Sittikus – Pros: Notationskunde I: Weiße Mensuralnotation. □ Dr O. Neumaier: Einführung in die Musikästhetik. □ Dr N. Nagler: Pros: Einführung in die Analyse II – Pros: Klaviermusik der Romantik □ Dr G. Walterskirchen: Pros: Musikkritik □ Frau Dr S. Dahms: S: Opernballett von Lully bis Gluck: Form und Funktion.

Salzburg, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr W. Roscher: Problemgeschichte zur Ästhetik und Philosophie der Musik – Musikalische Bildung zwischen Kulturpädagogik und Kulturkritik – Außereuropäische Musikkulturen und „Weltmusik“ heute – S: Dissertantenseminar – S: Konzepte und Theorien der Vermittlung von Musik (gem. mit H.-Ass. Dr P. M. Krakauer).

Tübingen. Prof. Dr G. von Dadelsen: Englische Musikgeschichte im Überblick (1). □ Frau Priv.-Doz. Dr M. Dankwardt: Die Messen Joseph Haydns – S: Mehrstimmigkeit im 12. Jahrhundert. Die St.-Martial-Handschriften – S: Claude Debussys Kammermusik. □ Prof. Dr A. Feil: Forschungsfreisemester □ Lehrbeauftragte Dr A. Haug: S: Philippe de Vitry □ Dr W. Horn: S: Quellenkunde. □ Prof. Dr M. H. Schmid: Musikgeschichte IV (1750–1914) – S: Heinrich Schütz (3) – S: Einführung in die Instrumentenkunde (3). □ Prof. Dr U. Siegle: Forschungsfreisemester

Wien. Prof. Dr O. Wessely: Der junge Bruckner (4) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Dissertantenseminar □ Prof. Dr F. Fördermayr: Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft II – Notationskunde IV: Außereuropäische Musiknotation (mit Übung) – Die Musik des Nahen Ostens in islamischer Zeit – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar – Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Prof. Dr W. Pass: Franz Schubert (1) – Musikgeschichte I (mit Übung) – Quellenkunde zur Musikgeschichte Österreichs II (mit Übung) – Ü Musikwissenschaftliches Einführungsseminar – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Ü Wissenschaftliches Arbeiten – Dissertantenseminar □ Prof. J. Angerer: Einführung in die musikalisch-liturgische Handschriftenkunde II – Semiologia Gregoriana II (mit Übung) (gem. mit Mag. Béres). □ Dr Harten: Ü Musikwissenschaftliches Einführungsseminar (1). □ Doz. Dr Th. Antonicek: Ü Musik der Beethoven- und Schubert-Zeit – Ü Musikwissenschaftliches Einführungsseminar II (1) – Diplomanden- und Dissertantenseminar □ Doz. Hannick: Die Musik der Ostkirchen II □ Doz. Dr L. Kantner: Die Kirchenwerke Michael Haydns – Chr.-W. Gluck – Dissertantenseminar □ Doz. Seifert: Einführung in die Analyse II (mit Übung) – Historischer Tonsatz II: Kontrapunkt (ab 3. Semester) (mit Übung) – Diplomanden- und Dissertantenseminar □ Doz. Dr E. Schwarz-Haselauer: Einführung in die Musiksoziologie II – Musiksoziologisches Seminar II – Diplomanden- und Dissertantenseminar □ Dr H. Knaus: Musikgeschichte (mit Übung). □ Doz. Frau Dr S. Grossmann-Vendrey: Richard Wagners Musikdramen (mit Übung) (1). □ Dr Schnürl: Notationskunde III

(Tabulaturen) (mit Übung). □ Dr Dietrich Ü Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar: Erik Satie. □ Dr. Deutsch: Psychoakustik II – Psychoakustik IV □ Doz. Kubik: Die Musik Schwarzafrikas II. □ Dr. Adamo: Einführung in die Volksmusik Italiens. □ Dr Kowar: Geschichte der mechanischen Musikinstrumente. □ Dr. Schüller Ü Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar: Die Tonaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft. □ Doz. Tschulik Ü Geschichte, Theorie und Praxis der Musikkritik IV □ Prof. E. Krenek: Ü Analyse von Kompositionen in Zwölftontechnik. □ Dr. Stradner: Ü Spielpraxis und Instrumentarium bei Alter Musik II. □ Lektor Knessl: Einführung in die Geschichte und Ästhetik der Musik des 20. Jahrhunderts II. □ Dr. Wolfram: Einführung in byzantinische Musik und ihre Notation II.

Wien. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. G. Scholz: Entwicklung der Symphonie – S: Kompositionstechniken im 20. Jahrhundert – S: Das Liedschaffen des 19. und 20. Jahrhunderts – Dissertantenseminar □ Prof. Dr. F. C. Heller: Franz Schubert „Die Winterreise“ – Haydns frühe Symphonien – Musik nach 1945 – Mozart „Don Giovanni“ – S: Das politische Lied – S: Autobiographische Literatur und Musik – Dissertantenseminar □ Frau Prof. Dr. I. Bontinck: Systeme der Musiksoziologie – Musiksoziologie 4 – Kulturelles Verhalten und Kulturpolitik – Musiksoziologie 2 (gem. mit Mag. E. Ostleitner) – Dissertantenseminar (gem. mit Prof. K. Blaukopf). □ Dr. D. Mark: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens – Elektronische Medien in der kulturellen Kommunikation.

Würzburg. Prof. Dr. W. Osthoff: Die Musik im Italien des 15. Jahrhunderts – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) – Haupt-S: Wandlungen des Instrumentalkonzerts im 19. Jahrhundert □ Prof. Dr. M. Just: Die Ars antiqua – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) – Ü Philippe de Vitry und die Ars nova – Ü Musikästhetische Schriften des 19. Jahrhunderts. □ Dr. R. Wiesend: Ü Das musikalische Werk von Guillaume de Machaut – Musikhistorischer Kurs: Mensuralmusik (1). □ Lehrbeauftragte Frau Dr. F. Dangel-Hofmann: Ü Trienter Codices.

Wuppertal. Prof. Dr. W. Breig: Die deutsche Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts – Die Ballettmusiken von Igor Strawinsky – S: Die Musik und ihr Publikum – S: Übungen zur Geschichte der Fuge. □ Prof. D. Hinney: Pros. Einführung in die musikalische Analyse. Übungen zur Analyse von Vokalmusik. □ Dr. A. Jerrentrup: Musik und Politik – Die Fälle Hindemith und Schostakowitsch. □ H.-W. Borech: Pros: Grundzüge einer Geschichte des Orchesters.

Zürich. Prof. Dr. M. Lütolf: Quellen zur Musikgeschichte des ersten Jahrtausends (1) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft II (1) – Notationen im 13. und 14. Jahrhundert – Ü Arbeitsgruppe: Italienische Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts (gem. mit Dr. B. Billeter) (1) – S: Studien zur beneventanischen und römischen Kirchenmusik im Hochmittelalter □ Prof. Dr. H. M. Brown: Musik und Bilder im 14. Jahrhundert (1) – Die französische Chanson in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (1). □ Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Salonmusik Repertoire, Funktion und Ästhetik – S: Grundlagen und Tendenzen musiktheoretischen Denkens im 19. und frühen 20. Jahrhundert – Kolloquium: Lektüre für Fortgeschrittene und Doktoranden: Die Musik im Spiegel der Zeitschriften des 19. Jahrhunderts. □ R. Bannwart: Pros: Einführung in den Gregorianischen Choral. □ Frau Dr. D. Baumann: Ü Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1) – Historische Instrumentenkunde (1). □ Dr. U. Asper: Pros: Mensural- und Tabulaturnotationen des 15. und 16. Jahrhunderts II. □ P. Wettstein: Ü Analytisches Musikhören II (1). □ H. U. Lehmann: Pros: Analyse ausgewählter Musikwerke des 19. Jahrhunderts – Ü Kontrapunkt. □ Prof. Dr. W. Laade: Musik und Musiker in den erzählenden Volkstraditionen Europas: Texte und Analysen – Ü Musikethnologische Monographien. □ Dr. A. Mayeda: Musik in der japanischen Kulturgeschichte.

BESPRECHUNGEN

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilhelm BREDNICH und Jürgen DITTMAR. 27./28. Jahrgang, 1982/83. Festschrift für Lutz Röhrich zum 60. Geburtstag. Berlin: Erich Schmidt-Verlag (1982). XXIII, 392 S.

Es liegt in der Natur der Sache, daß eine von Freunden und Schülern gewidmete Festschrift die Interessenschwerpunkte des Jubilars widerspiegelt. In unserem Falle handelt es sich um die Erzähl- und die Volksliedforschung sowie um allgemein volkskundliche Themen. Lieder aber haben nun einmal eine textliche und eine musikalische Komponente, und für den Volkskundler ist auch die Frage der Rezeption relevant. So werden den speziellen Musikwissenschaftler vermutlich nur einige wenige Beiträge interessieren, wie etwa Hartmut Braun: *Beethoven und das Volkslied* (mit zwei Notenbeispielen) (S. 285–291), Wiegand Stief: *Bauernmusik als Grundlage für Béla Bartóks „Mikrokosmos“ und „Für Kinder“* (S. 292–296) und Wolfgang Suppan: *Jenő Takács – ein „arabischer Bartók“* (mit sieben Notenbeispielen und einem Faksimile) (S. 297–306), allenfalls auch Rolf Wilhelm Brednich: *Erziehung durch Gesang. Zur Funktion von Zeitungsliedern bei den Hutterern* (mit zwei Notenbeispielen) (S. 109–133) und Ernst Klusen: *Oma singt. Fallstudie zum prozessualen Charakter des Singens* (mit sieben Notenbeispielen) (S. 285–291). Wessen Interesse dem studentischen Liedgut zugewandt ist, wird dankbar sein für Jürgen Dittmars Beitrag: *Das handschriftliche Liederbuch des Johann Georg Wogau von 1788* (S. 134–147). Der inzwischen verstorbene österreichische Volkskundler Leopold Schmidt wird den Freund alter Instrumente erfreuen durch seinen Aufsatz: *Volksmusikinstrumente in einigen Hirtensagen* (S. 278–284). Soweit sich die übrigen Beiträge überhaupt mit Volksmusik oder Musik befassen, sei es vom Text beziehungsweise von der Rezeption her, wenden sie sich in erster Linie an den Spezialisten. Vielleicht spricht der Aufsatz von Waltraud Linder-Beroud: *„Das Theater glich*

einem Irrenhause“ 200 Jahre Rezeptionsgeschichte der „Räuber“ und des „Räuberliedes“ (S. 148–161) noch am ehesten breitere Kreise an. (Oktober 1986) Hans Dünninger

ALBERTO BASSO, RENATO DI BENEDETTO, LORENZO BIANCONI u. a. *Storia della Musica, a cura della Società Italiana di Musicologia. Vol. 1–10 in 12 Bänden. Torino. Edizioni di Torino 1977–1982. (Biblioteca di cultura musicale I/1–I/12.)*

In Italien fehlte bislang eine dem Adler- oder Bücken-Handbuch vergleichbare Darstellung der allgemeinen Musikgeschichte, ein Mangel, dem die Società Italiana di Musicologia auf ihrer Mitgliederversammlung in Bologna im Jahre 1975 durch den Beschluß begegnete, in eigener Regie ein neues musikgeschichtliches Handbuch zu veröffentlichen. Dem Entschluß folgte die Tat auf dem Fuße. Schon zwei Jahre später lag der erste Band vor. Im Jahre 1982 war die zwölfbändige Reihe abgeschlossen. Es spricht für die Dringlichkeit, aber auch für den Erfolg des Unternehmens, daß bis zum Abschluß der Reihe einzelne Bände bereits in zweiter, dritter und vierter Auflage nachgedruckt werden konnten. Die Bände sind broschiert und in der Ausstattung so preiswert wie möglich gehalten, ohne jedoch den hohen typographischen Standard, den die italienischen Verlagshäuser nach wie vor halten, preiszugeben.

Die nachfolgende Übersicht über den Inhalt der einzelnen Bände (Band-Titel und Abschnittsüberschriften in deutscher Übersetzung) vermittelt einen ersten Eindruck vom Aufbau und von den Absichten des Werks:

Bd. 1/1 (1979): *Die Musik der Griechen und Römer* von Giovanni Comotti

I: Einleitung; II: Griechische Musik, III: Römische Musik; IV: Glossar.

Bd. 1/2 (1979): *Mittelalter I* von Giulio Cattin

I: Die christlichen Anfänge – Liturgie und Kir-

chengesang; II: Byzanz und die westlichen Kirchen; III: Gregorianischer Gesang; IV: Neuerungen im 9./10. Jahrhundert; Liturgisches Drama; Weltliche lateinische Einstimmigkeit; V: Weltliche volkssprachliche Einstimmigkeit; Musikinstrumente; Ars musica.

Bd. 2 (1977): *Mittelalter II* von Alberto Gallo

I: 13. Jahrhundert (Organum, Conductus, Motetus); II: Französische Ars nova; III: Italienisches Trecento, IV: 15. Jahrhundert.

Bd. 3 (1978): *Humanismus und Renaissance* von Claudio Gallico

I 15. Jahrhundert: Dufay, Ockeghem; II: Zwischen zwei Jahrhunderten (Josquin, Italien, Musikdruck); III: 16. Jahrhundert (Gombert, Willaert, Clemens non Papa, Pariser Chanson, italienisches Madrigal, deutsches Lied, Spanien, England), IV: Instrumentalmusik; V: Das Konzil von Trient; VI: Große europäische Schulen (Rom/Palestrina, Venedig/Gabrieli, Orlando di Lasso, Spanien, Byrd, elisabethanische Musiker), VII: Spätes 16. Jahrhundert (Marenzio, Wert, Gesualdo, dramatische Madrigale, gelehrte Bestrebungen, Monodie und Basso continuo, Theatermusik, Intermedien, Musikkomödien, Archetypen der Oper).

Bd. 4 (1982): *Das 17. Jahrhundert* von Lorenzo Bianconi

I Der Anfang des Jahrhunderts (Madrigal, Marino und die Dichtung, solistische Vokalmusik, Monteverdi, das Konzert); II. Probleme: Stilklassifikationen; Wissenschaft und Musiktheorie; Theorie und Praxis; Verlagswesen; Verbreitung von Musik; Sammler; sozialer Stand der Musiker; Instrumental- und Tanzmusik; III: Die Kirchenmusik. Katholische Kirchenmusik; Evangelische Kirchenmusik: Schütz; Staatliche Kirchenmusik: Frankreich und England; IV: Die Oper: Überblick über die Gattungsgeschichte; Oper vor 1637, Die venezianischen Opernhäuser; Die Verbreitung der Oper in Italien; Form- und Szenentypen. Das Lamento; Die Oper in den deutsch sprechenden Ländern: Wien und Hamburg; Die Tragédie lyrique: Lully; Musiktheater in England und Spanien.

Bd. 5 (1976): *Das Zeitalter Bachs und Händels* von Alberto Basso

I. Kennzeichen und Merkmale: Die intellektuelle Revolution; Goût, Galanterie, Stil; Handwerk und Kunst; Schulen und Institutionen; Die Befestigung des temperierten Tonsystems; Die neue Harmonie, Der neue Kontrapunkt; Die Fuge;

Das formale Konzept und die Kunst der Variation; Nachahmung der Natur und Tonmalerei; II: Die Instrumentalmusik: Das Konzert als Formideal; Die verschiedenen Konzert-Typen; Die Sonate als Modell; Die Sinfonie und die übrigen Instrumentalgattungen; Corelli; Vivaldi; Die übrigen venezianischen Meister und die bedeutendsten Schüler Corellis; dall'Abaco und Tartini; Biber und Muffat; Telemann; Die französische Schule; Die Scarlattis und Pasquini; Die deutschen Claviermeister; Couperin und Rameau; III: Die Vokalmusik: Die Oper Zenos und Metastasio; Die Arie; Opern-Typologie; Die Oper A. Scarlattis und der übrigen italienischen Meister; Die Oper im Ausland; Die weltliche Kantate; Das Oratorium; Die lutherische Kirchenkantate und die lutherische Passion; Die katholische Kirchenmusik; IV: Bach und Händel: Der „Fall Bach“; Seine Kantaten; Seine Oratorien, weltlichen Kantaten und Passionen; Die übrige geistliche Musik und das Clavierwerk Bachs; Bachs Konzerte und Kammermusik; Seine spekulativen Werke; Die Alternative Händel; Seine Anfänge und seine Opern; Der „Messias“ und andere Vokal- und Instrumentalwerke Händels.

Bd. 6 (1979): *Das Zeitalter Mozarts und Beethovens* von Giorgio Pestelli

I: Die Instrumentalmusik: Die musikalische Landkarte um die Mitte des 18. Jahrhunderts; Der galante Stil und die neue Empfindsamkeit; Die Sonatenform als Grundform; Die italienischen Cembalisten; C.P.E. Bach und die deutschen Cembalisten; Schobert in Paris; Sammartini, Stamitz und die Anfänge der modernen Sinfonie; J. C. Bach in London und die Begegnung mit Mozart; II: Die Vokalmusik: Opera seria und Opera buffa; Der europäische Erfolg der italienischen Opera buffa; Die Wiederentdeckung der klassischen Antike; Die Entdeckung des fabelhaften Orients; Die Oper als Gegenstand literarischer Essays; Musik und Sprache, Das Melodram; Die Opera seria in der zweiten Jahrhunderthälfte; Gluck in Wien; Gluck in Paris; Die Nachwirkungen Glucks; Die italienische Opera buffa in der zweiten Jahrhunderthälfte; Die Opera buffa außerhalb Italiens; Die Kirchenmusik; III: Haydn und Mozart: Der „Sturm und Drang“ und die Musik; Die Vervollendung der Sonatenform; Haydn; Die übrige Sonatenkunst: Dittersdorf, Boccherini; Mozart: Vielfalt der Stile, Seine Reisen, Freiberuflicher Künstler, Bis zum Bruch mit Salzburg, Die zehn

Wiener Jahre; IV: Beethoven: Die Veränderungen des Musiklebens gegen Ende des 18. Jahrhunderts; Die französische Revolution und die Musik; Die Anfänge der Romantik; Das europäische Musiktheater bis Rossini; Die französische Oper; Cherubini, Spontini, Mayr; Der neue Instrumentalstil (Clementi, Pleyel und Umkreis); Beethoven (Charakter, Stil, Bis zur Besetzung Wiens durch die Franzosen 1809, Beethoven und die Frühromantik, Sein Spätwerk, Neue Wege im Zeitalter der Restauration).

Bd. 7 (1982): *Das 19. Jahrhundert I* von Renato di Benedetto

I: Die Romantik: Definition; Die Musikanschauung der Romantik, Klassik und Romantik, Wesen und Strömungen der musikalischen Romantik (Geschichte, Nation, Volk, Natur – Sozialer Status des Musikers – Widersprüche, Zweideutigkeiten, Gegensätze – Tonfall, Form, Stil); II: Die deutsche Musik zu Anfang des 19. Jahrhunderts: Musikvereine, Musikfeste, Liedertafeln; Die Instrumentalmusik; Lied und Ballade; Schubert (Leben und Charakter, Tonfall und Stil, Schuberts Vermächtnis); Das musikalische Theater und das Problem der deutschen Oper, Weber; Romantik und Biedermeier; III: Das „romantische Kleeblatt“: Die Entwicklung der dreißiger Jahre, Mendelssohn, Schumann (Entwicklung und Musikanschauung, Seine Musik); Chopin, Liszt bis 1848; IV: Die deutsche Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Musik, Öffentlichkeit und Institutionen; Liszt (Die symphonischen Dichtungen und seine geistliche Musik); Wagner (Tradition und Fortschritt in seinem musikdramatischen Konzept – Biographie – Das Musikdrama – Wagners Einfluß), Brahms und Wien am Ende des 19. Jahrhunderts; V: Nationalismus und Kosmopolitanismus; Nationale Schulen; Rußland.

Bd. 8 (1977): *Das 19. Jahrhundert II* von Claudio Casini

Erster Teil: Frankreich

I: Von der Revolution zur Restauration: Die Tragédie lyrique; Zur Grand Opéra: Rossini, Auber; Die Opéra comique; II: Die Zeit des Bürgerkönigs: Scribe, die Grand Opéra und die Opéra comique; Meyerbeer, Glanz und Niedergang der Grand Opéra; Die Opéra comique von Louis Philippe bis zur Kommune; Das Ballett von „Sylphide“ zu „Gisèle“; Die Musik außerhalb des Theaters: Geistliche Musik, Virtuosen; Liszt, Chopin und Paganini in Paris: Romance

und Mélodie; Berlioz; III: Vom Zweiten Kaiserreich bis zur Dritten Republik: Konformismus und Nonkonformismus; Die Veränderungen im Musiktheater und die Tätigkeit des Théâtre lyrique; Gounod; Bizet; Offenbach und die Operette; Die Opéra lyrique: Thomas und Massenet, Exotismus und Verismus; „Mélodie“; Ars gallica.

Zweiter Teil: Italien

IV: Von Rossini zu Mercadante: Rossini zwischen Verbindlichkeit und Unverbindlichkeit; Rossinis Stil; Tragedia und Melodramma Rossinis; Seine Opere semiserie e comiche; Rossinis Einfluß; Bellini; Donizetti; Mercadante; Kleine Opernmeister des frühen 19. Jahrhunderts; V: Verdi: Der Weg Verdis; Von „Oberto, conte di S. Bonifacio“ bis „Ernani“, Von „I due Foscari“ bis „Aroldo“; Von „Rigoletto“ bis „Traviata“, Von der „Sizilianischen Vesper“ bis zum „Maskenball“; Von der „Macht des Schicksals“ bis „Aida“; Requiem, „Othello“, „Falstaff“ und die übrigen Werke; VI: Von Ponchielli zur Giovane scuola italiana und die Musik außerhalb des Theaters: Ponchielli und die Bohemiens; Kleine Opernmeister des späten 19. Jahrhunderts, Catalani und die Giovane scuola italiana; Die Instrumentalmusik und die Werke für Chor und Orchester

Bd. 9 (1977): *Das 20. Jahrhundert I* von Guido Salvetti

I: Die Kultur im Zeitalter des Imperialismus: Die weltweite Ausdehnung des Monopolkapitalismus; Die imperialistische Ideologie, Der Niedergang der westlichen Zivilisation; Der Intellektuelle und die Krise; II: Das Musikleben im Zeitalter des Imperialismus: Weltweite Verbreitung der europäischen Musik; Die Entstehung des Repertoires; Die Avantgarden; „Edle“ und „vulgäre“ Musik; Die Massenmedien; III: Paris: Nationalismus und Wagnerismus (Franck, Saint-Saëns und die anderen französischen Komponisten); Opéra und Opéra comique; Debussy und die Literatur; Musikalische Sprache und symbolistische Ästhetik bei Debussy; Debussy und die Überwindung des Symbolismus; Der Modernismus Ravel; Der späte Ravel; Paris und Spanien: de Falla; Die Avantgarde in bildender Kunst und Literatur; Die Balletts russes Diaghilews; Strawinsky und die Fauves; Strawinsky und die Neoklassik; Satie; Les Six; IV: Zwischen Wien und Berlin: Die Belle époque in Wien; Fin de siècle und Spiritualismus; Die romantische Tradi-

tion und die Dekadenz in der Musik; Strauss; Busoni und Skrjabin; Der Expressionismus; Das expressionistische Theater; Das expressionistische Musiktheater bei Schönberg; Der musikalische Expressionismus: Schönberg und die zweite Wiener Schule, Der Expressionismus Bergs und Weberns, Der Expressionismus nach dem Ersten Weltkrieg in Berlin; „Wozzek“ von Berg; Neue Sachlichkeit, Bauhaus und Gebrauchsmusik; Die Zwölftonmusik; V: Italien vom Re Umberto zum Faschismus: Die Krise der italienischen Kultur unter der Regierung Crispi, Die Oper zwischen Verismus und Dekadenz; Die Entwicklung des Operntheaters, Die großen Erfolge Puccinis; Puccinis Krise, Die Epigonen des Verismus, Der Nationalismus in der Ära Giolitti; Die Musik in der neuen ästhetischen Diskussion; Die Erneuerung der Musik und die „Generation der Achtziger“ (Casella, Pizzetti, Respighi, Malipiero).

Bd. 10/1 (1978). *Das 20. Jahrhundert II*, erster Teil von Gianfranco Vinay

I Das Wiederaufblühen der Musik in den osteuropäischen Ländern. Nationale Unabhängigkeit und die Traditionen der Volksmusik, ethnomusikologische Forschung; Janáček, Bartók; II Die Musik in der UdSSR. Musik und Kulturpolitik der Sowjetunion; Die Oper; Prokofieff und die Oper; Das Ballett; Filmmusik und Kantate, Symphonik, Symphonie und Konzert; Kammer- und Klaviermusik, III Amerikanische Musik: Die Gründung des amerikanischen Staatenbundes nach den Bürgerkriegen und der Isolationismus, Das Goldene Zeitalter und der Jazz; Die amerikanische Musik zwischen zwei Jahrhunderten, Die Wiedergeburt amerikanischer Musik: Ch. Ives, Die Zwanziger Jahre (Jazz und experimentelle Musik), Die große Depression und der New Deal Roosevelts, Die Nachkriegsjahre: Vom Kalten Krieg bis zu Watergate, Vom Beat zu den Hippies, vom Bebop zum Free Jazz; Die Musik der Nachkriegszeit: Serielle Musik, Indeterminismus, Aleatorik, Improvisation; Vermischung und Verwirrung der Gattungen, das Musiktheater.

Bd. 10/2 (1980): *Das 20. Jahrhundert II*, zweiter Teil von Andrea Lanza

I Musik und Massengesellschaft: Massengesellschaft und Massenkultur; Die Diskussion über die Massenkultur in der Musik; Die Musik im technischen Zeitalter; Avantgarde und Massenmedien, Subkultur und Popmusik; Musik und Film, Neue Tendenzen der Musikwissenschaft:

Soziologie, Sozialgeschichte und musikalische Semiologie; II: Von den dreißiger Jahren bis zum Wiederaufbau der Nachkriegszeit: Die Krise der dreißiger Jahre; Deutschland von der Weimarer Republik zur Nazizeit; Vitalismus und Realismus (Orff und Egk); Hindemith; Das Spätwerk Anton Weberns; Das Jahr Null in beiden Teilen Deutschlands; Die dreißiger Jahre in Frankreich (Neuromantik und „Jeune France“); Messiaen; Die Kultur in Italien vom Faschismus zum Widerstand; Ghedini, Petrassi, Dallapiccola; Die Musik in Großbritannien von Vaughan Williams zu Britten; Die Musik in den anderen Ländern; III: Das Zeitalter des Neokapitalismus: Historische und neue Avantgarde; Der Webern-Kult; Die „Darmstädter Schule“: Vom Pointillismus zur totalen Serialität – Von der Krise des Strukturalismus zur Aleatorik; Allgemeine Ausbreitung und Krise der Webern-Nachfolge; Technische Experimente: Musique concrète und elektronische Musik (Die historischen Voraussetzungen – Objektivismus in Paris – Elektronische Experimente in Köln und Mailand – Verschmelzung der Gattungen – Einfluß elektronischer Musik auf die Anwendung herkömmlicher Musikinstrumente); Notationspraktiken, graphische Notation; „Gestualismus“ und das Neue Theater; Die Oper als politischer Ritus; Mystizismus und Technologie.

Jeder Band enthält am Schluß eine knappe Auswahl wichtiger Quellentexte und eine Bibliographie. Diese Literatur-Verzeichnisse sind (mit einziger Ausnahme desjenigen in Band 1/2, das in seiner Fehler- und Lückenhaftigkeit für die Gesamtreihe völlig atypisch ist) sorgfältig gearbeitet. Man hat wegen des begrenzten Raumes nur die wichtigsten Titel ausgewählt, wobei die Bedürfnisse des italienisch lesenden Benutzers natürlich im Vordergrund standen; es wurde jedoch offenbar Wert darauf gelegt, daß der Leser mit Hilfe der mitgeteilten Literatur zu einem weiterreichenden bibliographischen Überblick gelangen kann. Auf Abbildungen, Notenbeispiele und Tabellen wurde ganz und gar verzichtet, um den Kaufpreis so niedrig wie möglich zu halten. Der vorstehende Überblick über die einzelnen Bände zeigt nicht nur, daß unter den Autoren auch eine Reihe von jüngeren Repräsentanten der neuen italienischen Musikwissenschaft vertreten sind, er läßt auch einige der Prinzipien erkennen, denen man bei der Konzeption der Veröffentlichung gefolgt ist und die Alberto Basso, der

Präsident der Società Italiana di Musicologia, im allgemeinen Vorwort dargelegt hat. Die Darstellung konzentriert sich auf die europäische Musik; gleichwohl ist die Musik der klassischen Antike in einem einführenden Band abgehandelt und der Jazz im Band 10/1 nicht unberücksichtigt geblieben. Daß nicht nur alle Fragen der systematischen Musikwissenschaft, sondern auch Teilgebiete des Fachs mit deutlichen historischen Implikationen (wie Notationskunde, Aufführungspraxis, Instrumentenkunde, Liturgiegeschichte, Musiktheorie, Quellenkunde) weitgehend ausgeklammert geblieben sind, hängt mit dem Bestreben der Herausgeber zusammen, zu eben diesen Gebieten, ebenso wie zur Musikethnologie, zur Akustik, Ästhetik und Psychologie der Musik, weitere Veröffentlichungen folgen zu lassen.

Daß in dieser Darstellung der Musikgeschichte auch allgemein-historische und sozialgeschichtliche Komponenten zur Sprache kommen, die bei älteren Handbüchern weniger stark berücksichtigt oder gar außer acht gelassen wurden, ist alles andere als Zufall; es gehört zu den von Basso herausgestellten Prinzipien dieser Publikation, Musikgeschichte nicht als abstrakte Form- oder Stilgeschichte zu präsentieren, sondern vielmehr die Verbindungen der musikalischen Phänomene mit den Fakten und Realien der jeweiligen Epoche aufzuzeigen, durch die sowohl die Entwicklung der Musik mitbestimmt wurde, wie umgekehrt die Musik zu den Fakten und Realien der allgemeinen Geschichte gehört und diese mitgeprägt hat. Daß dieser Zusammenhang in manchen Bänden stringenter hergestellt ist als in anderen, mag zum Teil an den selbstverständlich unterschiedlichen individuellen Neigungen und Einstellungen der jeweiligen Verfasser zu ihrem Gegenstand liegen, hat aber freilich auch objektive, sachliche Gründe.

Galt es, eine Reduzierung der Musikgeschichte auf die Darstellung von Form- und Stilentwicklungen zu vermeiden, so sollte ebensowenig Musikgeschichte zu einer Galerie von großen Persönlichkeiten verkommen. Der Leser, der dieses von Basso im allgemeinen Vorwort formulierte Prinzip noch im Gedächtnis hat, wundert sich zunächst, gerade in dem von Basso verfaßten 5. Band die dort abgehandelte Epoche als *L'età di Bach e di Händel* apostrophiert zu finden. Im darauf folgenden Band ist dann vom Zeitalter Mozarts und Beethovens die Rede. Man bemerkt dann aber bei genauerem Hinsehen, daß die von

Basso formulierten Prinzipien der Darstellung keineswegs verraten wurden, sondern daß die Titel dieser beiden Bände offenbar lediglich Konzessionen an das moderne populär-idealistische Geschichtsbewußtsein sind, dem die Einmaligkeit exceptioneller Leistung wichtiger ist als deren Voraussetzungen.

Auffällig und begrüßenswert ist die Ausführlichkeit und der Facettenreichtum der Darstellung des 20. Jahrhunderts, dem allein drei der zwölf Bände gewidmet sind. Man mag über die von den Verfassern gesetzten Schwerpunkte in manchen Fällen durchaus geteilter Meinung sein, man mag manches lieber aus einem anderen Blickwinkel ins Auge fassen, als es dieser oder jener der Verfasser tut, einen Vorwurf jedoch kann man nicht erheben, nämlich den, hier sei Musikgeschichte von einem italozentrischen Standpunkt aus geschrieben worden. Eher könnte man beklagen, daß Erwartungen nicht-italienischer Leser, die sich vielleicht in dieser Musikgeschichte eine Neubewertung beispielsweise der sogenannten spätneapolitanischen Oper erhofft haben könnten, enttäuscht werden. Man muß jedoch billigerweise im Auge behalten, daß das Hauptziel dieser Veröffentlichung nicht sein konnte, neue musikgeschichtliche Forschung vorzulegen, sondern die Ergebnisse früherer Forschung in einem Handbuch übersichtlich und verständlich darzulegen und zu interpretieren. Daß dies dem Verfasser-Kollegium gelungen ist, wird man ohne Vorbehalt attestieren können. Die vorgelegten zwölf Bände zeigen die neuere akademische Musikforschung Italiens auf einer Höhe der Leistungsfähigkeit, wie sie vor zwanzig Jahren wohl nur wenige für möglich gehalten hätten.

(April 1986)

Gerhard Allroggen

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

The New Grove Dictionary of Musical Instruments ist zu einem großen Teil ein Auszug aus *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, Washington, Hongkong 1980). Um rund die Hälfte jedoch – nach der glaubwürdigen Angabe des Verlages – wurde das Speziallexikon gegenüber der musikalischen Enzyklopä-

die erweitert. Zu den Gründen der Erweiterung zählt etwa, daß seit dem Erscheinen des umfassenden Lexikons neue Erkenntnisse gewonnen wurden oder daß – wie im Fall der Instrumentenbauer – das Speziallexikon mehr in die Einzelheiten gehen sollte beziehungsweise Termini, die vorher nur im Text größerer Artikel auftauchten, nun zu Stichworten gemacht wurden.

Die Auswahl aus den Artikeln der Enzyklopädie geht über die einzelnen Instrumententypen weit hinaus. Sie sei hier im Hinblick auf neuere Entwicklungen der Instrumentenkunde näher betrachtet, die allerdings zu einem guten Teil erst als Ansätze bezeichnet werden können: Hatte man sich früher oft darauf beschränkt, das Instrument morphologisch zu beschreiben – wobei natürlich die im Sinn des Klanges funktionierenden Teile sowie auffällige dekorative Einzelheiten im Vordergrund standen –, so wird heute immer häufiger gefordert, es in seinem gesamten Funktionszusammenhang zu sehen. Relativ häufig wurden auch früher schon einzelne Zusammenhänge zwischen musikalischen Phänomenen wie Tonhöhe und Lautstärke, Schwingungsformen und Instrumente studiert. Die Methoden haben sich im Laufe der Zeit verfeinert, vor allem jedoch richtet sich die Aufmerksamkeit mehr und mehr auf die Unterschiede zwischen dem physikalisch Gemessenen und der entsprechenden Hörempfindung. Darüber hinaus geht es darum, die Betrachtung von Spieltechnik und Aufführungspraxis enger mit derjenigen der Instrumente zu verbinden. Das gleiche gilt von den Beziehungen zwischen Instrument und gespielter Musik, wobei die Musik selbstverständlich auch unter ästhetischen beziehungsweise sozialen Gesichtspunkten betrachtet wird. Auch die Personen der Instrumentenbauer, Spieler und Hörer sollen in allen ihren Verbindungen mit der Umwelt gesehen werden. Ferner wächst den Instrumenten aus den genannten Zusammenhängen ein Symbolwert zu (zu Tendenzen der Instrumentenkunde vgl. meine Einleitung zu dem Taschenbuch *Blasinstrumente*, Kassel 1982).

The New Grove Dictionary of Musical Instruments ist kein Werk speziell für Musikwissenschaftler. Ein Artikel „Instrumentenkunde“ fehlt. Einige der denkbaren Funktionen eines solchen Stichwortes werden von dem hervorragenden Artikel *Classification* erfüllt, den Klaus Wachsmann verfaßt hat. (Sehr vernünftig scheint es mir zu sein, daß für die erste Einordnung der

Instrumente die international eingeführte Systematik von v. Hornbostel und Sachs gewählt wurde.) Vieles von dem, was über das „Objekt“ Instrument hinaus zur Instrumentenkunde gehört, wurde – wie gesagt – aus dem Gesamtlexikon in das *Dictionary of Musical Instruments* übernommen. Diese Auswahl reicht jedoch in vielen Fällen nur für die Andeutung neuer Aspekte der Instrumentenkunde aus. Wenn auch zumindest in den größeren Instrumentenartikeln Gesichtspunkte wie Spieltechnik und Repertoire mitbehandelt werden, so wären doch zusammenfassende Artikel zu erweiterten Fragen der Instrumentenkunde denkbar gewesen. Der Artikel *Acoustics* beschränkt sich auf „sound source acoustics, limited to various classes of musical instruments“; unter dem Stichwort *Timbre* sind nur einige ältere physikalische Beobachtungen wiedergegeben. Charakteristisch für eine gewisse Vernachlässigung der Funktion des Musikinstrumentes ist, daß es beispielsweise einen Artikel *Orchestra* gibt, daß jedoch das Stichwort *Orchestration* der Enzyklopädie verschmäht wurde. Neben psychologischen, sozialen, ästhetischen Gesichtspunkten kommt auch der Instrumentenbau im engeren Sinn – die Herstellungsweise, die wirtschaftliche Bedeutung – zu kurz.

Eine wichtige Neuerung des *New Grove* ist, daß für sehr viele Artikel ausländische Autoren herangezogen wurden. Im Instrumenten-Lexikon hätte man hier noch weiter gehen sollen, als es geschehen ist. Praktische Gründe mögen eine Rolle gespielt haben; aber warum sind die Artikel *Regals* und *Hurdy-gurdy*, zu denen die Autoren keine speziellen eigenen Publikationen beizusteuern hatten, nicht von Reinhard Menger beziehungsweise Marianne Bröcker verfaßt worden, die ausführliche Monographien geschrieben haben? Im Literaturverzeichnis von *Shawm* vermisste ich (neben der Baseler Diplomarbeit von Paul Hailperin) meinen Aufsatz über die erhaltenen Blasinstrumente aus der St. Wenzelskirche in Naumburg (*Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1977, S. 7ff.), obwohl die hier behandelten Pommer fast die einzigen mit einiger Sicherheit datierbaren sind. Im Artikel *Flute* wird die Mehrklappenflöte sehr kurz abgehandelt; die entsprechenden Arbeiten von Haseke und Demmler werden nicht erwähnt. Der in mancher Hinsicht magere Artikel *Flageolett* weist nicht auf das Buch von Lenz Meierott über die kleinen Flötentypen hin. Sind

dies alles noch relativ kleine Mängel, so unterschreitet der winzige Artikel *Bandoneon* das Maß des Vertretbaren. Er erweckt den falschen Eindruck, die Instrumente seien im Lauf der Entwicklung kleiner geworden, und man hätte sie im 20. Jahrhundert nur noch in Südamerika und Afrika gespielt. Überhaupt leidet der ganze Bereich der Handharmonikas an Einseitigkeit der Darstellung.

Der Platz erlaubt es nicht, auf die kleinen Fehler und Mängel einzugehen, die großen lexikalischen Werken fast notwendig anhaften. Dagegen müssen an dieser Stelle nun endlich auch die außergewöhnlichen Verdienste des *Dictionary* hervorgehoben werden. Neben einer im ganzen auf dem heutigen Stand der Forschung beruhenden, eingehenden Darstellung der traditionellen westlichen Kunstmusikinstrumente, ihrer Geschichte, teilweise auch der Spieltechnik und des Repertoires stehen in einer in Lexika noch nicht dagewesenen Fülle und Ausführlichkeit die Artikel über die neuen Instrumente des 20. Jahrhunderts sowie über die außereuropäischen Instrumente und diejenigen der europäischen Volksmusik. Dabei findet Hugh Davies für den Artikel *Electronic instruments* zu so entlegenen Quellen wie dem Katalog der Ausstellung „Für Augen und Ohren“ der Berliner Akademie der Künste (der in dem Artikel *Mechanical instruments* fehlt. Hier wurde leider die Chance vertan, die sachlich verfehlt Bezeichnung „mechanische Instrumente“ durch den auch in der englischen Literatur bekannten Terminus „automatische Instrumente“ zu ersetzen). Zahlreiche Stichworte erschließen durch Verweisung die internationale Terminologie, beispielsweise erfährt man auch, welche verschiedenartigen Namen der gleiche Instrumententyp trägt. Bei außereuropäischen Instrumenten beziehungsweise solchen der Volksmusik wird auch relativ häufig der kulturelle Zusammenhang dargestellt (wohl aus den naheliegenden Gründen, daß dieser bei den europäischen Kunstmusikinstrumenten als bekannt vorausgesetzt wird beziehungsweise schwerer faßbar ist).

Im übrigen ist die Orientierung an der Aufführungspraxis deutlich spürbar, besonders an derjenigen der historisierenden Wiedergabe alter Musik. Hier geht das Lexikon mit Artikeln wie *Accentuation*, *Accompaniment*, *Articulation*, *Circular breathing*, *Conducting*, *Continuo*, *Fingering*, *Improvisation*, *Performance practice*, *Tempo* (hier fehlt in der Bibliographie die wichtige

Monographie von Klaus Behne), *Tonguing* weit über das isolierte Instrument hinaus. Alles in allem liegt ein Lexikon vor, das in der Ausführlichkeit der einschlägigen Information nur mit der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* verglichen werden kann, diese Publikation aber in vielen Bereichen natürlich an Aktualität (und leichter Zugänglichkeit der instrumentenkundlichen Fakten) weit übertrifft. Eine Fülle von Illustrationen ergänzt das Werk. (August 1986) Dieter Krickeberg

Karol Szymanowski in seiner Zeit, hrsg. von Michał BRISTIGER, Roger SCRUTON, Petra WEBER-BOCKHOLDT München. Wilhelm Fink Verlag (1984). 212 S. (Publikationen des Instituts für die Wissenschaften vom Menschen.)

Der vorliegende Band zeigt deutlich die mißlichen Folgen, die das Erbe des Nationalismus und die daraus resultierenden Sprachbarrieren zumindest in der Musikwissenschaft immer noch zeitigen. Im Falle Karol Szymanowskis, des nach Chopin bedeutendsten polnischen Komponisten (S. 9), stößt die „reiche [polnische] Literatur“ (S. 175) mit den außerhalb Polens nur vorhandenen armseligen Wissensbruchstücken zusammen, und was dabei zusätzlich zu Bruch geht, ist am Ende das zu behandelnde Thema, der Komponist Szymanowski selbst. Während nämlich die Polen unter den Autoren überwiegend Spezial- oder Randprobleme zu erörtern scheinen (so z. B. Dorota Folga-Januszewska mit *Wirklichkeit und Stil in der Kunsttheorie von Leon Chwistek*) – man kann zu ihren Gunsten zumindest annehmen, daß die zentralen Themen von ihnen bereits genügend abgehandelt wurden –, suchen die nicht-polnischen Autoren ihre Zuflucht entweder bei Zeitgenossen Szymanowskis (so z. B. Paolo Emilio Carapezza mit „*Hagith*“ between „*Tosca*“ and „*Salome*“), oder sie befassen sich mit musikalischen Analysen, für die die Kenntnis der Sprache der Musik genügt (so z. B. Jim Samson mit *The Use of Analytical Models in the Analysis of Szymanowski's Harmonic Language*). Undenkbar in einer internationalen Wissenschaft wie etwa der Physik, daß wesentliche Forschungsergebnisse in einer Sprache wie der polnischen veröffentlicht würden, die nur ein verschwindend geringer Teil der *scientific community* zu lesen versteht. Der Trend in den Geisteswis-

senschaften, sich etwas darauf einzubilden, daß es in ihnen keinen Fortschritt gebe – und dabei kräftig dafür zu sorgen –, scheint sich noch nicht ganz verloren zu haben.

Der Band, überwiegend Ergebnis eines im Jahre 1983 in Wien veranstalteten Kolloquiums, gliedert sich in zwei Teile: *Szymanowski's Zeit* und *Szymanowski's Schaffen*. Die Beiträge des ersten Teils bleiben in der Hauptsache eigenartig blaß, wenn sie sich nicht ohnehin mit Themen befassen, die nur unter außerordentlich gedehnter Perspektive etwas für die Erhellung der Person oder der Musik Szymanowskis abwerfen. In Petra Weber-Bockholdts Ausführungen über *Volksmusikalisches in Igor Strawinskis „Petruschka“* wird noch schnell im allerletzten Satz ein Bezug zu Szymanowski herzustellen versucht; das Ergebnis der Betrachtungen von Małgorzata Woźna über *Das vokale Werk Messiaens bis 1939* – Szymanowski bevorzuge ebenso wie Messiaen gewisse Intervalle, ohne sie allerdings in symbolischer Weise zu gebrauchen (Summary S. 75) – ist, so paradox es klingen mag, gleichzeitig zu speziell und zu allgemein: zu speziell, da ein solches Merkmal kaum ein Charakteristikum für *Szymanowski's Zeit* abgeben kann, zu allgemein, falls damit ein Stilvergleich zwischen Szymanowski und Messiaen geleistet werden sollte. Jan Błonski nennt in *Szymanowski und die Literatur* fast nur Namen und Stichworte, ohne jedoch die Autoren und Inhalte näher zu beschreiben und mit Szymanowski zureichend zu verknüpfen. Wer – jedenfalls außerhalb Polens – kann sich unter dem „ungewöhnlich unbeherrschten Dichter Tadeusz Miciński“ genügend vorstellen, und wem, der nicht zufällig Spezialist ist, sagt der Satz, daß Szymanowski seine „dionysische Christologie“ u. a. dem „russischen Symbolisten Wjaczesław Iwanow“ entnommen habe, mehr als der bloße Wortlaut? Bei Henryk Krzeczowski wollen *Karol Szymanowski and the spirit of age* beide nicht so recht im (Begriffs-)Netz hängenbleiben. Weitere Beiträge befassen sich mit den *Beziehungen zwischen Religion und Kunst im Polen der Zwischenkriegszeit* (Krzysztof Dyciak) und mit *Zakopane als Künstlermilieu* (Jacek Woźniakowski).

In Teil II soll es um *Szymanowski's Schaffen* gehen. Informativ und gründlich schreibt Peter Andraschke über *Szymanowski's Bethge-Vertonungen*. Wie aus einer Anmerkung hervorgeht, suchte und fand der Autor Zugang zum Nachlaß

Bethges. Er beleuchtet auch den literarischen Hintergrund, nämlich die Gedichte des mittelalterlichen persischen Dichters Hafis und ihre Übersetzungen, auf denen die Nachdichtungen Bethges beruhen. Auch die musikalische Analyse vermag zu überzeugen (mit der Enthüllung eines der Hafis-Lieder als *scène mignonne*: es schließt mit den Tönen *H* und *fis*). Der Titel *King Roger's „Liebesleben“* (Karol Berger) weckt hohe, wenn nicht voyeuristische Erwartungen. Der Aufsatz handelt davon, daß seit Wagners Schluß zum *Tristan* das „Liebestod-Finale“ die Herrschaft ergriffen habe (so in Strauß' *Salome* und *Elektra*, Schönbergs *Erwartung* und Szymanowskis *Hagith*), wohingegen das Finale von *König Roger* eine Umkehrung dessen sei: „repudiation of night in favor of daylight“ (S. 106). Daran knüpft sich eine weitausholende Interpretation, die weder auf Schopenhauer noch auf Nietzsche noch auf das Dionysische und das Apollinische verzichtet. (Dagegen bleibt „Muratov's *The Pictures of Italy*“, Szymanowskis Lieblingslektüre, die für die Oper ausschlaggebend gewesen sein soll [S. 109], unerläutert.) Die noch nicht genannten Beiträge sind folgende: *Die Wende in Karol Szymanowski's Schaffen* (Michał Bristiger), *Szymanowski und der Neoklassizismus* (Zofia Helman), *Die künstlerischen Anschauungen von Karol Szymanowski und die Musikkultur des Tatravorlandes Podhale. Über die Umstände der Entstehung der „Harnasie“* (Jan Stęszewski), *Szymanowski – drei Lieder, drei Perioden* (Mieczysław Tomaszewski).

Nun noch zum Editorischen. Den Band eröffnen acht Seiten *The life of K. Szymanowski* von Teresa Chylińska, eine Übernahme aus *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980. Die Bibliographie am Ende des Bandes – unbegreiflicherweise chronologisch und nicht alphabetisch geordnet – umfaßt etwa 150 Titel, davon etwa 100 in polnischer, 25 in englischer, 16 in deutscher und je 4 in französischer und italienischer Sprache. Ob dabei Vollständigkeit angestrebt wurde, bleibt unklar. (Mindestens) zwei neuere Titel fehlen: Ann Louise Kosakowski: *Karol Szymanowski's mazurkas*, Ann Arbor 1980, und Rayna S. K. Barroll: *The genre character pieces of Karol Szymanowski*, Ann Arbor 1981. Das überhaupt erste deutsche (d. h. aus dem Polnischen übersetzte) Buch über den Komponisten (*Begegnung mit Szymanowski*. Stanisław Golachowski: *Karol Szymanowski/Ja-*

roslaw Iwaszkiewicz: *Begegnungen mit Szymanowski*/Karol Szymanowski. *Briefe und Aufsätze* [letzteres hrsg. von Teresa Chylińska], Philipp Reclam jun., Leipzig 1982, Bd. 934) wird unter dem Namen der Übersetzerin (I. Reinhold) versteckt und die darin versammelten Arbeiten fehlen in der Bibliographie entweder ganz (Golachowski; Chylińska K. S., *Z Listow*, Krakau 1958) oder werden ohne Hinweis auf die deutsche Übersetzung nur in der polnischen Originalfassung (Iwaszkiewicz) aufgeführt. Ähnliche bibliographische Mißlichkeiten sind in den Anmerkungen zu den einzelnen Aufsätzen stehengeblieben. Carl Dahlhaus' *Aesthetics of Music* scheint eine englische Originalveröffentlichung von 1982 zu sein (S. 110, Anm. 1), die deutschen Übersetzungen zu *Wittgenstein's Vienna* (S. 111, Anm. 4) und Giorgio Collis *Dopo Nietzsche* (S. 134f., Anm. 36) bleiben unerwähnt. Das *Register 1 Werke Szymanowskis* bietet nicht etwa ein vollständiges Werkverzeichnis – wie es erfreulicherweise der genannte Reclam-Band aufweist –, sondern lediglich ein Register der etwa 40 erwähnten Werke mit Seitenzahlangebe ihrer Erwähnung. Da ein Werkverzeichnis fehlt, fehlen natürlich auch Angaben dazu, welche Werke in welchen Ausgaben erhältlich sind (auch hier liegt Reclam vorn). Kurzbiographien über die Autoren sind nicht vorhanden.

Um Karol Szymanowski im westlichen Ausland bekannt zu machen, dazu bedürfte es nicht in erster Linie eines Bandes mit mehr oder weniger zufällig zustande gekommenem Inhalt wie es der vorliegende ist, sondern zuallererst einmal zuverlässiger Übersetzungen seiner Schriften und Briefe (eine polnische Gesamtausgabe der letzteren ist offenbar 1982 begonnen worden, s. Bibliographie S. 207) sowie der grundlegenden Arbeiten über sein Leben und seine Werke. Solange wir darüber noch nicht verfügen, muß jeder Beitrag notgedrungen begrüßt werden.

(Mai 1986)

Isolde Vetter

LADA STANTSCHewa-BRASCHOWANO-WA. *Die mittelalterliche bulgarische Musik und Joan Kukulzel*. Graz-Wien-Köln: Böhlau Verlag 1984. (*Wiener musikwissenschaftliche Beiträge*. Band 12.)

Forschungen zur byzantinischen, d. h. oströmisch-orthodoxen Kirchenmusik sind in unserer Zeit stark ins Hintertreffen geraten. Wer liest im Westen noch Griechisch (der Benutzer dieses Buches muß es!) oder slawische Sprachen. Andererseits werden sie in jenen Ländern, die die Voraussetzungen hätten, oftmals in absurder Weise verdrängt: Im Vollzug eines prinzipiellen Trennungsstriches zwischen sozialistischer Welt und Kirche werden z. B. in der UdSSR Johann von Gardners Forschungen zur frühen russischen Notation beschlagnahmt, Quellen vor dem 16. Jahrhundert selbst solchen Forschern unzugänglich gehalten, die man als Experten schätzt und einlädt, und der Begriff „byzantinische Musik“ scheint bis in Musikwörterbücher der DDR tabu. Insofern versteht sich das Buch dieser bulgarischen Autorin, die sich frank und frei mit dem Thema beschäftigt, gar nicht von selbst.

In unseren Tagen wiederentdeckt wurde die byzantinische Musik vor allem durch Vertreter der Neuen Musik Griechenlands (z. B. Dimitri Terzakis) und anderer Länder dieses Kulturkreises (z. B. Ljubica Marić) als Inspirationsquell, als Grundlage der Erneuerung des abendländischen Tonsystems mit ihren vielfältigeren Skalen und Rhythmen, ihren Mikrointervallen und ihrer Tektonik. Von diesem Aspekt geht Lada Braschowanowa nicht so sehr aus, vielmehr spürt man ihre starken Vorbehalte gegen die byzantinische Tradition im engeren Sinne, die sie als starr und unbelebt ansieht und der sie die Idee einer bulgarischen, sehr lebendigen Volksmusik gegenüberstellt, die dann auf die byzantinische Musik im weiteren Sinne Einfluß gewann – nicht zuletzt eben durch Ioannes Koukouzelis/Joan Kukulzel, der bulgarischer Abkunft war, in Byzanz zum Sänger gebildet wurde, sich dann aber auf ein Kloster der Mönchsrepublik Athos zurückzog, wo er sein kompositorisches Lebenswerk vollendete. So habe die bulgarische Volksmusik die Kirchenmusik anderer Länder, sogar anderer Konfessionen, d. h. den gregorianischen Choral, beeinflusst (S. 26). Hier kommen einem leise Zweifel. Muß es die bulgarische Volksmusik gewesen sein, die eine größere Ausdrucksvielfalt im Westen bewirkte? Wäre die nicht z. B. auch in der ambrosianischen Liturgie gegeben? Überhaupt: Stimmt denn diese Gegenüberstellung von Volks- und Kirchenmusik für das Mittelalter, projiziert sie nicht einen späteren, nach-cäcilianischen Sachverhalt in die Vergangenheit?

Wenn Lada Braschowanowa gegenüber allem Byzantinischen (im engeren nationalen Sinn) geradezu instinktiv „die Krallen ausfährt“, mögen hierbei uralte Rivalitäten und Wunden ihre Rolle spielen: Als Bulgarien nach 1018 Byzanz militärisch unterlegen war, ließ der byzantinische Imperator Basileios II. 15 000 bulgarischen Soldaten die Augen ausstechen; in dieser 168jährigen Periode wurde Bulgarien seiner eigenen Kultur entfremdet, die sich mitunter in Klöster nach Rumänien rettete. Weniger bekannt ist, daß es auch einen aktiven Kampf der römischen Kirche gegen die byzantinischen Slawenapostel Kyrill und Methodius gab (S. 23), der zur Vernichtung von Handschriften führte – bevor jene dann auch von Rom heiliggesprochen wurden.

Manches liest sich einleuchtend und verblüffend zugleich: Waren die Einsiedler des Mittelalters dessen „Aussteiger“ und Dissidenten? „Die durch zahlreiche Steuern und Pflichtarbeiten ausgebeuteten Bauern kleideten nach und nach ihren Protest gegen die soziale Ungerechtigkeit in eine religiöse Form; viele verließen ihre Dörfer, um in den Bergen Einsiedler zu werden“ (S. 27). Die Bewegung der Bogomilen predigte „Kirchenfeindschaft, Verachtung von Staat und Reichtum, Forderung nach urchristlicher Armut, Ablehnung der Sakramente“, und dank dieser Bewegung wurde „Bulgarien der erste und führende Staat in der europäischen Bewegung gegen feudale und klerikale Reaktion“ (S. 28). In dem Rückzug Kukulzels aus dem höfischen Byzanz auf den Athos glaubt Lada Braschowanowa auch einen Akt patriotischen Protests zu erblicken (S. 78). Mag es für die Stichhaltigkeit solcher Vorstellungen immerhin Anhaltspunkte geben, so werden sie doch allzu selbstsicher und selbstverständlich vorgetragen und zu wenig bewiesen, als daß da nicht Zweifel aufkämen.

Dies gilt nicht für das zentrale Thema des Buches: Alle erreichbaren Quellen und Darstellungen zu Leben und Werk von Joan Kukulzel zu sichten, dessen Musik anlässlich seines 700. Geburtstages im Pariser Unesco-Saal am 29. Mai 1980 ihre Faszination und Aktualität bewies, ihre Aussagen zu überprüfen und eine Reihe zum Teil neu aufgefundener Handschriften (etwa in der Österreichischen Nationalbibliothek) vorzustellen, ohne sie immer schon endgültig auswerten zu können. Hier läßt die Verfasserin deutlich werden, daß die Erforschung dieser Musik noch in ihren Anfängen steckt. Ein kurzer

Abriß der verschiedenen byzantinischen Notationen, eine Diskographie und ausführliche Bibliographie sind als Anhang beigefügt. (April 1986) Detlef Gojowy

WOLFGANG SUPPAN: Blasmusik in Baden. Geschichte und Gegenwart einer traditionsreichen Blasmusiklandschaft. Freiburg i. Br.: Musikverlag Fritz Schulz 1983. 704 S., 990 Abb., davon 28 in Farbe.

Suppans *Blasmusik in Baden* folgt im wesentlichen dem Muster seiner Publikation *Das große steirische Blasmusikbuch*: Die Geschichte der badischen Blasmusikverbände wird geschildert, ein Dokumentationsteil zählt alle heute existierenden Vereine auf und teilt Einzelheiten mit, ein Kapitel „Komponisten – Interpreten – Verleger – Instrumentenbauer“ würdigt dem Blasmusikwesen Badens verbundene Persönlichkeiten, und ein weiteres Kapitel beschreibt Berührungspunkte zwischen Blasmusik und Brauchtum. Hier interessiert nicht zuletzt ein Abschnitt über die Trachten. Alle genannten Teile des Buches sind für den Musikwissenschaftler interessant, auch wenn die Bestimmung dieser Publikation eher darin liegt, dem Selbstverständnis der Vereine eine breite Grundlage zu verschaffen. (Hier fallen übrigens einige mißverständliche Äußerungen auf: Norbert Nothhelfer grenzt in seinem Vorwort das Blasmusikwesen gegen einen Bereich des „Protestes“ ab; es entsteht der Eindruck, letzterer sei grundsätzlich „kulturzerstörend“ bzw. komme im Zusammenhang mit der Blasmusik nicht vor. Fraglich ist auch, ob der Ausdruck „elitär“ [S. 106] – bei aller Anerkennung der Leistungen der Vereine – in Verbindung mit einer Musizierübung glücklich gewählt ist, die nach Möglichkeit jedem offen stehen sollte.)

So sehr gerade der Dokumentationsteil, der alle Vereine im Bild darstellt, primär deren Selbstbewußtsein zu dienen scheint, so nützlich sind auch vom wissenschaftlichen Standpunkt aus der Überblick über die Verbreitung der Blasmusik, die Angaben über die Besetzung oder den Anteil der Frau. Weniger bedeutsam – und in ihrer Beziehung zur heutigen Blasmusik doch recht isoliert – ist die Darstellung der älteren Musikgeschichte Badens, die sich weitgehend auf Sekundärquellen stützt. Es handelt sich immerhin um eine sorgfältige Zusammenstellung, die –

wie das ganze Buch – reich bebildert ist. Was man insgesamt vermißt, ist eine Herausarbeitung der Besonderheit der „Blasmusik“ innerhalb des großen Bereichs der blasenden Amateure (stillschweigend werden Arbeiterkapellen ausgeklammert), sind etwa Gespräche mit Vereinsmitgliedern, ist eine nähere Darstellung des Repertoires. Obwohl viele Mitteilungen Rückschlüsse auf den Hintergrund des Blasmusikwesens zulassen bzw ihn schildern, enthält das Buch mehr äußere Fakten als Analyse. Das ist allerdings einer ersten Materialsammlung kaum zum Vorwurf zu machen, auch in dieser Form ist das Buch wichtig als zusammenfassende Publikation über einen Bereich, der bisher nur in einzelnen volkskundlichen Studien berührt wird.

(April 1986)

Dieter Krickeberg

ULRICH TANK. Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790. Regensburg. Gustav Bosse Verlag 1981 VI, 523 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 101)

In der Musikwissenschaft, die sich heute vorwiegend als Kompositions-geschichte versteht, geraten Untersuchungen leicht aus dem Blickfeld, die sich dem stillen Geschäft der rein archivalischen Grundlagenforschung widmen, obgleich sie seit jeher das unentbehrliche Fundament für die philologische Arbeit wie für die sozialgeschichtliche Erkenntnis der Entstehungsbedingungen von Musik bilden. Einmal mehr und nachdrücklich wird dies bei der Lektüre von Ulrich Tanks Dissertation klar, die die Geschehnisse der fürstlich Esterházyischen Hofmusikkapelle von ihrer Gründung bis zum Ableben des als Haydns Protektor bekannten Fürsten Nikolaus („des Prachtliebenden“) im Jahre 1790 verfolgt. Der Autor hat bereits in den *Haydn-Studien*, Bd. 4, Heft 3/4 (1980), die dokumentarischen Materialien aus den Esterházyischen Archiven zu Haydn und zur Kapelle für die Jahre von 1761 bis 1770 in zuverlässiger Edition vorgelegt (siehe die Rezension von Hubert Unverricht in *Mf* 35, 1982, S. 84f.); die Untersuchung der Epoche des Niedergangs bis 1848 bleibt laut einer Anmerkung im Vorwort einer ergänzenden Publikation vorbehalten.

Tanks Darstellung der fünf Generationen umfassenden Epoche, in der die vermögende Magnatenfamilie ihren Hof zur einzigartigen Pflege-

stätte europäischer Musikkultur ausbaute, ist chronologisch nach den Regentschaftsperioden der Fürsten gegliedert. Innerhalb dieser Kapitel werden jeweils zum einen die personelle Zusammensetzung der Hofmusik mit Kurzbiographien der Sänger und Instrumentisten und zum anderen das praktizierte Repertoire an Kirchen-, Bühnen- und Kammermusik aufgezeigt. Ergänzende Unterabschnitte sind der Entlohnung der Bediensteten gewidmet oder enthalten tabellarische Übersichten des Musikerbestands. Jede Angabe ist dokumentarisch oder bibliographisch nachgewiesen und wird durch den Abdruck des betreffenden Dokuments belegt, soweit es bislang nicht publiziert war; ausgewertet sind neben der umfangreichen Sekundärliteratur alle greifbaren Quellenbestände, etwa die Unterlagen des Esterházyischen Familienarchivs im Budapester Staatsarchiv, die *Acta Musicalia* und *Acta Theatralia* der Nationalbibliothek Széchényi zu Budapest oder die Eisenstädter Rechnungsbelege und Besoldungslisten. Streng durchgehalten ist die Selbstbeschränkung auf das Faktische. Weder in den Abschnitten über das Repertoire noch in denen über den Barverdienst und die Naturaldeputate sind Auswertungen zu finden, die den musikalischen Geschmack eines Regenten näher definieren oder die ökonomische Situation der Kapellmitglieder abschätzen. So erscheint Tanks Arbeit als eine ausgedehnte, detaillierte, grundlegende Materialsammlung, die bereits vorhandene, etwa die *Haydn-Documenta* Johann Harichs, sinnvoll und umfassend ergänzt und durch ihre musterhafte Genauigkeit und Gründlichkeit besticht. Sie läßt aber auch den Wunsch aufkommen, daß auf der breiten und sicheren Basis der nüchternen Quellenbefunde nunmehr eine zusammenhängend erzählende, klug selektierende und erklärende „Geschichte“ der Esterházyischen Kapelle verfaßt werden möge. Kein Zweifel, daß Tank sich mit der vorliegenden Arbeit als glänzender Kenner der Sache und der berufene Autor dieses Desiderats ausgewiesen hat. Es würde nicht nur ein lebendiges Bild des musikalischen Orts vermitteln, von dem Haydn meinte, „allwo ich zu leben und zu sterben mir wünsche“, sondern könnte darüber hinaus unser immer noch ungenügendes Wissen um die Verfahrensweisen, Funktionen und auch Grenzen der aristokratischen Kulturförderung im habsburgischen Raum immens bereichern.

(November 1986)

Wolfgang Ruf

SIEGFRIED GISSEL. *Untersuchungen zur mehrstimmigen protestantischen Hymnenkomposition in Deutschland um 1600. Kassel-Basel-London. Bärenreiter 1983. Textteil. III, 289 S., Notenteil. V, 43 S.*

Dank Luthers konservativer Einstellung zu den Fragen der Liturgie blieb, wie bekannt, im Bereich seiner Kirche u. a. auch der Gesang lateinischer Hymnen, als Bestandteil der Nebengottesdienste, weiterhin im Gebrauch; und wie schon in vorreformatorischer Zeit konnten diese Hymnenmelodien auch in mehrstimmiger Bearbeitung erscheinen. Aus dieser Lage der Dinge erklärt es sich, daß zur Verwendung im protestantisch-lutherischen Gottesdienst noch bis ins frühe 17. Jahrhundert Bearbeitungen altüberlieferter Hymnenmelodien, meist als Zyklen für das ganze Kirchenjahr, entstehen konnten. Drei solcher Zyklen, die *Hymni sacri* von Leonhart Schröter (1587), die *Hymni quinque vocum* von Bartholomaeus Gesius (1595) und die *Hymnodia sionia* von Michael Praetorius (1611) bilden den Gegenstand des hier zu besprechenden Buches.

Daß ein so umfangreiches Material nicht Stück für Stück und Takt für Takt, sondern nur exemplarisch analysiert werden konnte, versteht sich von selbst; doch liegt den Gesichtspunkten, nach welchen der Verfasser seine Beispiele auswählt und betrachtet, eine solche, bis ins kleinste Detail gehende Untersuchung unverkennbar zugrunde. Was generell konstatiert worden ist und nun exemplarisch aufgewiesen wird, sind zunächst die verschiedenen Arten der Cantus-firmus-Behandlung, die von der starr mensurierten, an eine Stimme gebundenen Durchführung der Choralmelodie bis zu deren Aufgehen, ja bisweilen schon Verschwinden im Ganzen des durchimitierenden Satzes führen kann. Der zweite Hauptpunkt, auf den sich das Interesse des Verfassers konzentriert, ist die Frage der Tonarten. Gerade diese Frage wird von Gissel „ab radice“ behandelt: seine Ausführungen auf den Seiten 39ff. führen, angefangen von der Mitte des 16. und fortschreitend bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, alle hierfür maßgebenden Stellen deutscher Autoren (von Hermann Finck bis Conrad Matthaei) an und erheben, da sie diese Ausführungen stets auch im Wortlaut zitieren, das Buch – weit über seinen Titel hinaus – zu einer für jeden an Musik des 16. Jahrhunderts interessierten Leser unentbehrlichen Quellenpublikation. Wie sehr die Darlegungen dieser vom

Verfasser angeführten Theoretiker auch für die Praxis maßgebend gewesen sind, erweist sich sodann an den als Beispiele ausführlich besprochenen Hymnen – wobei auch gewisse Schwierigkeiten, die durch modal atypische Gestalt der Cantus firmi motiviert sind, offen zur Sprache kommen.

Wir haben bisher von den musik-analytischen Partien des Buches gesprochen. Nicht geringeres Lob verdient das Werk aber auch als bibliographische und editorische Leistung: wird doch für jedes Stück der drei Hymnenzyklen die Herkunft seiner Texte – meist aus Lucas Lossius' *Psalmodia* – nachgewiesen und auch jede eventuell vorhandene Variante sorgfältig verzeichnet; überdies findet sich am Ende des Buches (S. 170ff.) ein mehr als hundert Seiten umfassender, mit gleicher Sorgfalt erstellter „Katalog der mehrstimmigen protestantischen Hymnenkompositionen in Deutschland von der Reformation bis 1618“. Vergessen sei endlich nicht der Notenteil des Werkes, in welchem die bisher unedierte Hymnenzyklen von Schröter und Gesius (von welchem letzterem nur mehr ein einziges Exemplar bekannt ist) erstmals zur Kenntnis der musikhistorisch interessierten Öffentlichkeit gelangen.

Bei dem Buch von Gissel handelt es sich somit um eine Leistung, die uneingeschränkten Lobes würdig ist. Es wäre zu wünschen, daß dieses Buch nicht nur seinen Platz in allen wissenschaftlichen Bibliotheken fände, sondern auch von jedem, der sich mit Musik der Renaissance befaßt, sorgfältig studiert würde.

(Mai 1986)

Bernhard Meier

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

Der Umstand, daß die Literatur über das altdeutsche Lied einen beträchtlichen Umfang angenommen hat, verführt leicht zu dem Argwohn, daß der inhaltliche Spielraum einer Dissertation mit dem allgemeingehaltene Haupttitel *Altdeutsche Liedkomposition* nicht mehr wesentlich über eine Paraphrase von Bekanntem hinausgehen könne. Tatsächlich aber zielt die Fragestellung der Arbeit auf einen Aspekt, der

bisher noch kaum im Zentrum einer Untersuchung stand: nämlich auf den Anteil, den die Entwicklung der Satzstruktur an der (insbesondere schon von Georgiades thematisierten) musikalischen Verwirklichung der Sprache in den Vertonungen bis zu Schütz hat. Eingegrenzt auf den Satz Note gegen Note (contrapunctus simplex) der deutschen Liedsätze, werden das Zusammenspiel von Sprache, Vers, Rhythmus und Liedweise unter den klanglichen Bedingungen unterschiedlicher Satztypen untersucht: und zwar des Tenorliedsatzes mit Primat der sukzessiven Stimmenkomposition, der Volksliedvertonung mit primärer Klanglichkeit und des Kantionalsatzes.

Messmer geht dabei von dem Grundgedanken aus, daß der Liedsatz nicht nur ein Anwendungsfall für kontrapunktische Regeln und stilistische Figuren ist, sondern auch in seinem Funktionszusammenhang mit der Art und Weise der Sprachgestaltung gesehen werden muß. Diese Sichtweise läßt wichtige Unterschiede hervortreten. Die additive Stimmenschichtung des Tenorliedsatzes kehrt vor allem den Akt des Singens selber, nämlich den musikalischen Vollzug der Mehrstimmigkeit hervor. Demgegenüber ermöglicht der primäre Klang in der Volksliedvertonung zusammen mit einem periodisch gegliederten, autonomen Bewegungsrhythmus einen rezitationsähnlichen Sprachvortrag. Im Kantionalsatz des protestantischen Kirchenliedes (mit der Liedmelodie in der Oberstimme) wird der Klang schließlich als Sinnträger von Sprache entdeckt, der musikalische Satz bringt nun die syntaktischen und gedanklichen Zusammenhänge des Textes zum Erklingen und wird somit bedeutungserfüllter Sprachvollzug.

Es gehört zweifellos zu den inhaltlichen Vorzügen der Arbeit, daß Messmers Suche nach Funktionszusammenhängen weit über das im Notentext sichtbare Verhältnis von Musik und Sprache hinausgeht. So beschreibt er die Entwicklung des altdeutschen Liedsatzes auch unter dem Aspekt eines grundlegenden Wandels des musikalischen Denkens und Handelns, wie er sich in der Abkehr von der schriftlosen usuellen Praxis und der Hinwendung zur schriftlichen Komposition vollzieht.

Bisweilen allerdings gehen die Deutungsversuche über das tatsächlich Belegbare hinaus oder werden nicht genügend ausgeführt: So wird etwa die Wiederkehr der zweiten Stollenzeile am

Schluß der Liedweise von *Ein feste Burg ist unser Gott* – als rundkazonenartiger Rücklauf ganz und gar nichts Besonderes – fast als Beispiel leitmotivischer Raffinesse beschrieben: „Der Inhalt der letzten Zeile wird durch diese Wiederholung in Bezug zu dem der zweiten oder vierten Zeile gesetzt und erhält dadurch eine Deutung“ (S. 20). Und eine der interessantesten Thesen zur beschriebenen Lied-Entwicklung, daß nämlich die Dichtung durch den Bruch mit der mittelalterlichen Tradition des Dichtersängers zur Lyrik werde, ihren Öffentlichkeitscharakter verliere und nunmehr für das Intime, Private stehe, wird leider nicht näher erläutert, geschweige denn sozialgeschichtlich belegt.

Etwas mißverständlich dürfte die Darstellung des Einflusses der usuellen Praxis auf die Satztechnik, zumal die der Kantionalsatzvertonungen um 1600 sein. Daß „die spätmittelalterliche Musik nur unter Einbeziehung der schriftlosen usuellen Praxis verstanden werden kann“ (S. 7), trifft zwar auf die Übernahme der Parallelkopplung von Tenor und Diskant in den deutschen Liedsatz im 15. Jahrhundert zu. Ende des 16. Jahrhunderts aber ist diese Technik längst zu einem gebräuchlichen Stilmittel der schriftlichen Komposition geworden. Ihre Ableitung aus der schriftlosen (!) usuellen Praxis stiftet daher im Hinblick auf den Kantionalsatz eher Verwirrung, als daß sie etwas klärt.

Begrüßenswert ist das Bestreben Messmers, die unterschiedlichen Funktionszusammenhänge von Musik und Sprache auch durch ausführliche Besprechungen charakteristischer Beispiele zu verdeutlichen. Dieses Vorgehen macht die vorliegende Dissertation über ihren wissenschaftlichen Wert hinaus auch zu einer interessanten und anregenden Grundlage für exemplarische Musikanalysen in Schule und Hochschule
(Juni 1986) Hans-Jürgen Feurich

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

Das Buch enthält in chronologischer Reihenfolge die meisten Schriften Rousseaus über Musik, darunter eine plausible Auswahl aus den Artikeln seines Wörterbuchs. Andererseits geht

es über das Thema insofern hinaus, als es Rousseaus die Musik nur mitbetreffenden Essay über den Ursprung der Sprachen sowie das berühmte Ausgangswerk des Genres Melodram, den *Pygmalion*, einbezieht. Der Obertitel „Musik und Sprache“ ist nicht ganz treffend, denn die Schriften handeln auch von anderen Seiten der Musik als vom Verhältnis zur Sprache. Abweichend von der üblicheren Schreibung fehlt in Rousseaus Vornamen der Bindestrich.

Einige Schwierigkeiten, seine Schriften zu übersetzen, werden in der ersten Anmerkung zur Auswahl aus dem Wörterbuch erörtert. Gewiß ist die hier vorliegende Übersetzung hilfreich, auch für Leser, die das französische Original kennen; doch sie ist nicht immer geglückt. Zum Grundbegriff „Accent“ heißt es in der ebenerwähnten Anmerkung, daß er wechselnd als Akzent, Akzentuierung, Betonung, Tonfall, Schwere u. a. übersetzt werden mußte. Soweit ich aber sehe, hat Rousseau in den meisten Fällen nicht Betonung im engeren Sinne oder Schwere gemeint, sondern Tonfall und Sprachmelodie, wobei das Auf und Ab der Stimme, die Kurve der Höhe oder Helligkeit wesentlich ist. Das gilt zum Beispiel für die Stelle „la colère d'une femme a d'autres accents que celles d'un guerrier“ (hier nach *Œuvres compl.* Band 22, Paris 1793, S. 65). Die Übersetzung „andere Akzente“ (S. 317) gibt nicht den rechten Sinn. Einige andere Beispiele stehen auf S. 235, 260, 266 und 272.

Besondere Schwierigkeiten stellten sich der Übersetzung dort, wo Rousseaus Verve und Pathos hervortreten. Das betrifft namentlich den leidenschaftlich erregten Stil der melodramatischen Szene *Pygmalion* und den Artikel *Génie* im Wörterbuch. Dieser beginnt so: „Ne cherche point, jeune artiste, ce que c'est que le génie. En as-tu tu le sens en toi-même. N'en as-tu pas: tu ne le connaîtras jamais.“ Dem rhetorischen Stil widersprechen in der Übersetzung die Konditionalsätze, Umstellungen und bläßlichen Ausdrücke: „Junger Künstler, suche keinesfalls zu erfahren, was Génie sei. Besitzt du es, so fühlst du es in dir selbst. Besitzt du es nicht, wirst du es nie kennenlernen.“

Als Vorlagen für die Übersetzungen sind keine Manuskripte, sondern verschiedene Ausgaben benutzt worden, besonders diejenige in den *Œuvres compl.* von 1782. Leider lag und liegt die textkritische Ausgabe von Rousseaus Schriften zur Musik in der Bibliothèque de la Pléiade noch

nicht vor. Doch für den *Pygmalion*, der ja als Melodram nicht zu den Schriften über Musik gehört, hätte die textkritische Ausgabe in Band 153 dieser Sammlung benutzt werden können; sie enthält außer dem auf Rousseaus Autograph beruhenden Text fünf Seiten Anmerkungen und ein umfangreiches Quellenverzeichnis.

Den Übersetzungen folgen etliche Anmerkungen, eine Zeittafel zu Rousseaus Leben und ein Personenregister. Sie alle sind sorgfältig und instruktiv. Im Register sind mir zwei Details aufgefallen: Burano, woher Galuppi stammt, liegt bei Venedig, und Naukrates, Schüler des Isokrates, ist kurz nach 380 v. Chr. geboren. (Juni 1984) Walter Wiora

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

Wie der Verfasser berichtet, war seine Schrift zunächst nicht als selbständige Publikation geplant, sondern als Einleitung in das erste der beiden hier besprochenen Bücher, und ist später weit darüber hinausgewachsen. Hätte sie von vornherein selbständig erscheinen sollen, so wären einige Seiten des Themas eingehender behandelt worden, zumal die von Rousseau tatsächlich oder wahrscheinlich komponierte Musik.

Der Untertitel lenkt den Blick etwas einseitig auf das Problem „Dilettant“. Zwar sind dilettantische Züge an Rousseau offensichtlich, zumal in musikalischer Hinsicht. Er hat Musik nicht regelrecht erlernt, und auch auf anderen Gebieten, wie Philosophie oder Recht, hat er nicht methodisch studiert. Er war nicht geschult, er hat nur viel gelesen. Er urteilt über Dinge, die er kaum kennt. Doch er war nicht irgendein, sondern ein genialer, ein exzeptioneller Dilettant, und demgemäß unterscheidet sich seine „Zuständigkeit“ von derjenigen „des Dilettanten“ überhaupt.

Zudem bedarf hier „die Bestimmung des Dilettanten einer Einschränkung“ (S. 28). Einmal war im Zeitalter der *Encyclopédie* um Diderot die Verfachlichung des Wissens noch relativ wenig fortgeschritten; vielseitige Betätigung auf verschiedenen Feldern war damals eher möglich und üblich als später. Auch verhält sich Rousseau in mancher Hinsicht durchaus nicht dilettantisch,

so in seiner „stupenden Arbeitsleistung“ (S. 21) und in der sorgfältigen Arbeitsweise als Schriftsteller; er hat an seinen Manuskripten immer wieder gefeilt. Im Vorwort zum Wörterbuch bedauert er, daß er diesem nicht die Solidität habe geben können, die es hätte haben sollen. Stetig und gewissenhaft übte er seinen Brotberuf als Notenkopist aus.

Am ehesten ist der Untertitel des Buches wohl aus dem Gegensatz zu Rameau zu verstehen, dem Fachmann und Meister seines Faches, „der ausschließlich in der Welt der Musik lebte“ (S. 55). Dieser Gegensatz hat Rousseaus Abwertung kunstvoller Musik und artifizierlicher Kultur überhaupt wesentlich mitbestimmt.

Das Frappante ist nun, daß der geniale Dilettant trotz seiner fachlichen Mängel und seines Unverständnisses für Instrumentalmusik und Polyphonie den Meister an historischer Wirkung übertraf. Von Respekt vor Regeln und Autoritäten ungehemmt, hatte er um so offeneren Sinn für neue Möglichkeiten. Für Werdendes war er nicht inkompetent. Dieser Projektentwickler ist, wie Gülke ausführt, geneigter gewesen, sich Anfängen, noch Unfixiertem zuzuwenden. Und wie er politische Verfassungen und pädagogische Theorien entwickelte, so beschränkt er auch in der Musik neue Wege zum volkstümlichen Singpiel und zum Melodram, zu produktiver Entfaltung des Gefühls und zu neuer Wertung schlichtursprünglicher Menschlichkeit.

Über das besondere Problem der historischen Leistung eines genialen Dilettanten hinaus sieht Gülke die musikalische Seite an Rousseau im Zusammenhang seiner vielseitigen Persönlichkeit sowie der kultur- und gesellschaftsgeschichtlichen Situation. Es ging ihm darum, „einen kaum bekannten Bereich seines Wirkens von den Querverbindungen zu den anderen her zu beleuchten“ (S. 7), er sah es als Verpflichtung an, „stets den ganzen Mann ins Auge zu fassen“ (S. 6). Mit Umsicht und Belesenheit, mit vielen Zitaten und eigenen Gedanken hat er ein eindrucksvolles Gesamtbild zustandegebracht, das weit über den Sektor Musik hinausreicht. Man könnte den Obertitel des Buches geradezu so auffassen. Es bietet eine Würdigung Rousseaus und seines Verhältnisses zur Musik.

(Juni 1986)

Walter Wiora

RAIMUND BARD Untersuchungen zur motivischen Arbeit in Haydns sinfonischem Spätwerk. Kassel–Basel–London. Bärenreiter-Verlag 1982. 319 S., zahlreiche Notenbeisp.

Daß die motivische Arbeit den Kompositionsstil der Wiener Klassik maßgeblich bestimmt, ist in den Arbeiten von Wilhelm Fischer, Sandberger, Blume, Finscher und Ritzel hinreichend und überzeugend nachgewiesen. Eine Studie, die die Handhabung dieser Satztechnik an einem Werkbestand untersucht, der seit langem als paradigmatische Ausprägung musikalischer Klassik gilt, wird sich damit bescheiden müssen, das Altbekannte schärfer zu beleuchten und nach Möglichkeit zu differenzieren. Raimund Bard ist denn auch in seiner Dissertation redlich bemüht, aus der Not des zu schmalen und verspäteten Ansatzes die Tugend der Gründlichkeit zu machen. Sein Anliegen ist es, den Terminus „motivische Arbeit“, den er in der Literatur nur vage umrissen oder nicht genügend reflektiert glaubt, stichhaltig abzugrenzen und am Notentext zu exemplifizieren. Als „Zielthese“ nennt er neben der analytisch untermauerten Begriffserklärung den Nachweis, daß Haydn die „Forderungen der zeitgenössischen Theoretiker erfüllt und darüber hinausgeht“ und „ein zentrales Kompositionsprinzip der Klassik und auch späterer Epochen“ zur vollen Entfaltung bringt (S. 5).

In einem einführenden Kapitel unterzieht Bard die reichlich vorhandene Literatur der Kritik, um die eigene Fragestellung zu legitimieren. Ausgehend von einer wenig glücklichen, weil ebenso viele Fragen aufwerfenden wie klärenden Definition, weist der Autor sodann im ersten Hauptteil der Arbeit alle nur denkbaren Verfahrensweisen auf: das Abspalten und Modifizieren thematischer Elemente, ihre Umharmonisierung oder Umrhythmisierung, ihre Kombination oder Kontrapunktierung und die Verteilung auf die verschiedenen Stimmen. Die Grundlage bilden Haydns zwölf *Londoner Sinfonien* und die *Oxford-Sinfonie*; in Exkursen werden flüchtige Seitenblicke auf die späten Streichquartette und die Klaviersonaten geworfen.

Im zweiten Hauptteil verfolgt Bard den thematisch-motivischen Verarbeitungsprozeß und die Zusammenhänge mit der Formgliederung durch ganze Sinfoniesätze hindurch. Hervorgehoben werden u.a. eine bis zur „Monothematik“ reichende motivische Affinität im Satzbau des Sonatensatzes, ferner die durchführungsmäßige Be-

handlung der Exposition und die zyklische Verknüpfung der Einzelsätze. So wächst die Untersuchung aus zu einem Kompendium von Belegstellen für die ganze Vielfalt thematisch-motivischer Gestaltungsmittel, nützlich für jeden, der diesbezügliches Anschauungsmaterial sucht, enttäuschend für den, der außer der peniblen Beschreibung des Wie auch die Reflexion des Warum erwartet und im Erschaffen eines musikalischen Kunstwerks mehr sieht als einen Gebrauch von Techniken und ein Fügen von Bausteinen.

Die Stärke des Autors ist unverkennbar sein technisch-analytischer Zugriff, der sich in zahllosen, knapp kommentierten Notenbeispielen und in vielen einsichtigen Formschemata und Tabellen offenbart. Seine Schwäche ist – außer dem bisweilen ärgerlich beiläufigen oder pauschalierenden Umgang mit theoretischen Quellen des 18. Jahrhunderts und mit der neueren wissenschaftlichen Literatur – die Interpretation, speziell die kompositionsgeschichtliche. weder wird der behauptete Neuansatz des Komponisten in den betreffenden Sinfonien und die gewollte Rückbindung an die barocke Tradition überzeugend dargelegt noch die Fernwirkung in die Zukunft deutlich gemacht. So sind Erkenntnisse für ein besseres Verständnis der Eigenart und der Bedeutung Haydns und der Wiener Klassik aus Bards Arbeit kaum zu gewinnen.

(April 1986)

Wolfgang Ruf

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

In dem vorliegenden Band von Marianne Staelzel wird ein ebenso interessantes wie vernachlässigtes Gebiet der Klaviermusik wissenschaftlich untersucht. Die vier Kapitel sind inhaltlich so angelegt, daß jedes einzelne eine Reihe von Erkenntnissen als Voraussetzung für das folgende bringt. Am Anfang ist ein Literaturbericht zum Thema ausgebreitet, der ein gutes Dutzend Dissertationen und Aufsätze kritisch betrachtet. Die Verfasserin systematisiert ihn in Schriften, die dem Überblick, der Beleuchtung einzelner Künstlerpersönlichkeiten, Kompositionstechniken, didaktischen Anwendungsmöglichkeiten und der ästhetischen Bewertung die-

nen. Dabei kommen einige Arbeiten mit gegensätzlichen Auffassungen zur Sprache. So verweist die Dissertation von Eberler auf hintergründige orchestrale Klangvorstellungen in den vierhändigen Werken Schuberts, während die Untersuchungen von Kesselschläger und Müller-Blattau gerade die Eigenständigkeit des Schubertschen Klaviertones in diesen Werken herausstellen. Die systematische Kodifizierung von vierhändigen Werken in der Schrift von Poppen macht schließlich deutlich, wie verkümmert die Forschung auf dem Gebiet der vierhändigen Klavierliteratur derzeit noch ist. Der Leser ist deshalb gespannt, in einen spezifischen Abschnitt relativ unbekannter klassischer Kompositionen eingeführt zu werden.

Die Verfasserin zeigt anhand von zeitgeschichtlichen Zeugnissen, wie sehr das öffentliche Auftreten der Geschwister Mozart um 1765 einen Kristallisationspunkt für die Entstehung der vierhändigen Klaviermusik darstellt. Die Beiträge Haydns, Jommellis und Johann Christian Bachs als Frühformen dieser Gattung sind entsprechend gewürdigt. Als Dokumente von besonderem didaktischen Wert erscheinen darüber hinaus die Werke von Charles Burney. Auffallend ist die Tendenz von Marianne Staelzel, die Voraussetzungen für die Spielpraxis im späten 18. Jahrhundert darzustellen: Tonumfang der Instrumente, Arm- und Fingerhaltung, Inhalt und Aufbau von Klavierschulen sowie Ansätze vierhändigen Improvisierens. Geleitet von eigenen pädagogischen Erfahrungen, skizziert die Verfasserin einen Gedanken, der in sich durchaus logisch ist: Die spieltechnischen Voraussetzungen wirken sich auf die Satztechnik aus. Hier sind es drei Grundmerkmale, die den Satz kennzeichnen: Doppelspiel, Melodieführung und Kontrapunktik. Während die Ausbildung des Doppelspiels an überzeugenden Beispielen demonstriert wird (S. 92f.), stellt sich bei der Kategorie „melodieführender Satztypus“ doch die Frage, ob hier nicht eine stärkere Differenzierung den Charakteristika des Satzes gerechter würde (S. 102). Begriffe wie „Imitation“, „Beantwortung“, „Nachahmung“ und „motivische Entsprechung“ – die genaue Unterscheidung der Phänomene bleibt die Verfasserin schuldig (S. 115) – werden sowohl im Doppelspiel wie in der Kontrapunktik vorgeführt. Die Tatsache, daß die Übergänge zwischen den Satztypen fließend sind, ist nicht deutlich genug angesprochen.

Nach einem angenehm entspannenden Kapitel über die musikalische Persönlichkeit Clementis und die Bedeutung der vierhändigen Kompositionen innerhalb seines Œuvres folgt die detaillierte Beschreibung dieser Werke. Phänomene wie Spezifik der Themen, Satztypen, Modulationspläne, formale Gestaltung und besondere Aufgaben für die verschiedenen Hände sind jeweils in kürzeren Abschnitten behandelt und können auf diese Weise übersichtlich dargestellt werden. Schemata und Notenbeispiele tragen dazu bei, daß jede Sonate als Individuum erkennbar wird. Der Verfasserin gelingt es in bemerkenswerter Weise, die Beschreibung musikalischer Sachverhalte über einen langen Abschnitt von 75 Seiten hinweg sprachlich abwechslungsreich zu gestalten. Auf besondere Episoden in dieser Musik, die den Rahmen des frühklassischen Musizierstils sprengen, ist besonders hingewiesen, so beispielsweise auf die Takte 85–128 im zweiten Satz der *Sonate* op. 3 Nr 2 (S. 148). Hierzu gehört auch die auffallende Ausprägung eines Streichquartett-Tonfalls in der *Sonate* op. 3 Nr 3 (S. 154) sowie die auf das 19. Jahrhundert hinweisende Vertauschung von Expositionsteilen in derselben Sonate (S. 154).

In dem letzten Kapitel werden verschiedene Fassungen der *Sonaten* op. 14 miteinander verglichen. Clementi schrieb diese Werke 1786 und bearbeitete sie 30 Jahre später, als die Gattung der vierhändigen Sonaten sich etabliert hatte. Die Verfasserin zeigt in Details, wie sich die Proportionen zwischen Themen- und Satzlängen ändern, wie Klaviersatz und Dynamik differenziert werden, Verzierungen hinzugefügt bzw. weggelassen werden, sie zeigt mit wissenschaftlicher Akribie, wie die technischen und klanglichen Möglichkeiten des neuen Instruments, des Pianoforte, auf ältere Kompositionen angewendet wurden.

Auch der Leser, der sich eingehend mit klassischer Klaviermusik beschäftigt hat, bekommt nach der Lektüre dieses Buches das Gefühl vermittelt, wieder etwas hinzugelernt zu haben. (Juni 1986) Hanns Steger

ULRICH MAHLERT: *Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liedästhetischen Diskussion ab 1848. München-Salzburg. Musikverlag Emil Katzbichler 1983.*

227 S., Notenbeisp. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 13.)

Das wissenschaftliche Interesse an Schumanns späten Werken hat in letzter Zeit auffällig zugenommen. Mit seiner Freiburger Dissertation von 1982, die – dies sei vorausgeschickt – zu den wichtigsten neueren Veröffentlichungen zum Thema Schumann gezählt werden muß, will Ulrich Mahler „dazu beitragen, das Verständnis der bis heute praktisch und wissenschaftlich vernachlässigten späten Werke Schumanns, ausgehend von der Erörterung ihres geschichtlichen und ästhetischen Umfelds, zu fördern“. Hierfür scheint ihm Schumanns spätes Liedschaffen als *pars pro toto* durchaus geeignet. Denn Schumann hatte sich nach dem „Liederjahr“ 1840 anderen Gattungen zugewandt, seine frühen Lieder galten 1848 bereits als Inbegriff des „romantischen“ Liedes, und Schumann hatte der im Zusammenhang mit der Revolutionsbewegung aufkommenden „Kritik an der zurückliegenden ‚romantischen‘ Epoche und ihrer öffentlichkeitsscheuen, introvertierten, esoterischen Musik ausdrücklich“ zugestimmt.

In zwei grundlegenden, theoretischen Kapiteln wird überzeugend dargestellt, wie sich um 1850 die Kritik an der „romantischen“ Musik artikuliert und welche Anforderungen an eine zeitgemäße, fortschrittliche Musik gestellt wurden. Ferner werden die konträren liedästhetischen Standpunkte um 1850 herausgearbeitet. Mahler macht deutlich, daß Schumann den Fortschrittsbestrebungen zwar positiv gegenüberstand, deren Forderungen in seinen späten Liedern aber nur teilweise einlöste. Schumanns Stellung sei demnach im öffentlichen Musikleben um 1850 durchaus ambivalent gewesen, seine Vertonungen sperrten sich gegen eine Einordnung in programmatische Raster. Mahler versucht weiterhin (leider ohne die wichtigen *Haushaltsbücher* Schumanns in vollem Umfang auszuwerten), dem Verhältnis von Schumanns späten Liedern zur gescheiterten Revolution von 1848/49 nachzugehen. Die grundlegenden beiden ersten Kapitel dürften auch für die Erforschung anderer Gattungen im Werk Schumanns richtungweisend sein. Sie geben wichtige Aufschlüsse über ästhetische Tendenzen der Zeit sowie den Wandel in Schumanns Ästhetik.

Im dritten, umfangreichsten Kapitel geht Mahler den Spuren und der Bewältigung des „von Außen so furchtbar Hereinbrechenden“ in den

vom Gegengewicht des „Inneren“ hervorgebrachten Werken analytisch nach. Keinesfalls will er aber Schumanns „spätes Liedschaffen in seiner Vielgestaltigkeit repräsentativ“ erfassen, sondern lediglich versuchen, „an wenigen Stellen einige in ihrem Zeitbezug für den späten Schumann aufschlußreiche und im Zusammenhang von Schumanns Liedproduktion neuartige Momente zu erörtern“. In der Tat (und dies ist durchaus ein Mangel der Studie) beschäftigt sich der analytische Teil nur mit drei 1849 entstandenen Liedgruppen (*Liederalbum für die Jugend* op. 79, *Spanisches Liederspiel* op. 74 und *Wilhelm Meister-Zyklus* op. 98), aus denen nur einige wenige Vertonungen exemplarisch untersucht werden. Hier hätte man sich zumindest eine detaillierte Begründung der Auswahl gewünscht.

Die Analysen selbst sind nicht zuletzt durch den Einbezug ästhetischer, literaturwissenschaftlicher, politischer und sozialer Aspekte insgesamt als vorbildlich zu bezeichnen. Die Bestrebungen, die zur 48er-Revolution führten und deren Einfluß auf die musikalische Diskussion der Zeit gar nicht bestritten werden soll, werden von Mahlerlert im Falle Schumanns vielleicht etwas überbewertet. Denn die von ihm hervorgehobenen Merkmale der späten Lieder Schumanns zeigen sich teilweise bereits erheblich früher und bleiben ohne vergleichende Ausblicke in benachbarte Gattungen und ohne Rückblicke auf die von Schumann immer wieder beschworenen Traditionsfäden unverständlich. So ist z. B. das *Spanische Liederspiel* op. 74 nach Schumanns eigenem Zeugnis dramatisch angelegt. Der von Mahlerlert zu Recht hervorgehobene dramatische Zuschnitt des Liedes op. 74 Nr. 6 ist demnach sujetbedingt und kann nicht ohne weiteres pauschal mit dem frühen Liedschaffen verglichen werden. Um nicht ein verkürztes Bild zu erhalten, hätte man die Faktur des Liedes mit Lösungen Schumanns aus verwandten Gattungen vergleichen und im Verhältnis zu den Gesängen und Monodien, jener nach Dahlhaus zweiten Tradition neben dem eigentlichen Lied, betrachten müssen. Eben jenes Anknüpfen an Gattungstraditionen sah Mahlerlert aber, ohne nähere Begründung, als nur scheinbar, nicht aber als tatsächlich an.

(April 1986)

Hans Kohlhasse

MICHAEL STRUCK: *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur und Rezeption.* Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1984. 751 S., Notenbeisp. (*Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 29.*)

Die späten Werke Robert Schumanns sind zwar noch immer im Konzertleben stark unterrepräsentiert, erfreuen sich aber in den letzten Jahren zunehmend wissenschaftlichen Interesses. Letzte Zeugnisse dieser musikwissenschaftlichen Aufarbeitung waren die Dissertationen von Reinhard Kapp, Irmgard Knechtges und Ulrich Mahlerlert. Während Kapp sich hauptsächlich auf eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem 1853 entstandenen *Violinkonzert* konzentrierte und Irmgard Knechtges ihren Untersuchungsgegenstand auf das späte Klavierwerk beschränkte, versuchte Mahlerlert – ausgehend vom späten Liedschaffen Schumanns –, die sich von der Romantik absetzende Ästhetik des späten Schumann und deren kompositorische Resultate in einen Zusammenhang mit der liedästhetischen Diskussion um 1848 und der um die Jahrhundertmitte einsetzenden Romantikkritik zu bringen.

Strucks Thema sind hingegen die späten Instrumentalwerke Schumanns. Seine chronologische Abgrenzung hält er durch eine erneute Beschäftigung des Komponisten mit der Instrumentalmusik für gerechtfertigt, nachdem 1852 lediglich Vokalmusik entstanden war. Seine Arbeit ist klar gegliedert: ein erster Teil liefert Werkmonographien aller 1853 entstandenen Instrumentalwerke, der zweite Teil kategorisiert kompositorische und ausdrucksstarke Momente der untersuchten Kompositionen, und der dritte, abschließende Abschnitt beschäftigt sich mit der Rezeption der späten Instrumentalwerke Schumanns.

Den quantitativ stärksten Teil (550 S.) von Strucks umfangreicher Arbeit bilden ausführliche Werkmonographien – vom *Violinkonzert* und der *Faust-Ouvertüre* bis zu den *Sonaten für die Jugend*. Dieser Teil der Arbeit – vielleicht der wichtigste – besticht nicht nur durch fundierte Analysen, sondern bietet darüber hinaus eine neue Auswertung der Quellen und Dokumente. Bisher unzugängliche oder wissenschaftlich nicht aufgearbeitete Quellen werden ausführlich dargestellt und durch eine breite Mitteilung des bisher nur rudimentär zugänglichen Skizzenmaterials hilfreich ergänzt. Dies alles wird begleitet

von einer kritischen Auseinandersetzung mit der bisher erschienenen Literatur zu den späten Werken Schumanns. So setzt sich Struck nicht nur anhand klarer Analysen von denjenigen Autoren ab, die Schumanns späte Werke primär unter dem Aspekt der nahenden Geisteskrankheit betrachten, sondern auch die apologetischen Bemühungen zur „Rettung“ des Spätwerks werden kritisch aufgearbeitet. Darüber hinaus muß lobend erwähnt werden, daß Struck auch die Auseinandersetzung mit der sehr komplizierten Rezeptionsgeschichte dieser Werke nicht scheut (3. Kapitel). Anhand des *Violinkonzertes* verfolgt der Autor detailliert den Wandel der Einschätzung dieses Werkes seit der Entstehung 1853. Struck kommt zu dem Ergebnis, daß der kurz nach Schumanns Tod eingetretene Umschwung in der Beurteilung des Spätwerkes bis heute wirksam geblieben ist. Im Vergleich zum Umfang der Arbeit wirkt Strucks zusammenfassende Einschätzung des Schumannschen Spätwerkes als ambivalent eher etwas dürftig. Doch die Stärke dieser Untersuchung liegt auch weniger in einer globalen Bewertung als vielmehr in den Details. So werden die Motivbeziehungen zwischen den verschiedenen 1853 entstandenen Werken ausführlich dargestellt und in Beziehung zu kompositionstechnischen Merkmalen der früher entstandenen Werke gesetzt. Für das Spätwerk charakteristische Besonderheiten werden herausgearbeitet und systematisch zusammengestellt, ohne daß sich der Autor zu gezwungenen, abstrakten Verallgemeinerungen versteigt.

Zweifel weckt höchstens Strucks Ansatz, nur die 1853 entstandenen Instrumentalwerke zu betrachten. Vieles spräche dafür – Mahlers Argumentation folgend –, das Spätwerk schon mit dem Jahr 1848 beginnen zu lassen. Doch ein solches Vorgehen hätte nicht nur eine stärkere Berücksichtigung der Institutionsgeschichte verlangt, sondern auch den Versuch erfordert, neue analytische Ansätze zu bemühen, um den unterschiedlich konzipierten Werken der letzten Schaffensjahre Schumanns gerecht zu werden. Bei Strucks Beschränkung auf die Instrumentalwerke des Jahres 1853 erscheinen die vom Autor benutzten traditionellen Analysetechniken hingegen vollkommen ausreichend. Im Hinblick auf Werke wie die *Festouvertüre* oder den Bereich der pädagogischen Musik wäre vielleicht eine genauere Untersuchung des Wandels von Schumanns Selbstverständnis als Komponist während

der 1840er Jahre nützlich gewesen.

Der Autor, der sich wohltuend kritisch-konstruktiv und undogmatisch von der bisherigen Literatur über Schumanns Spätwerk absetzt, liefert nicht nur tadellose Analysen und längst fällige Neubewertungen später Werke, sondern er zeigt auch anhand von ausführlichem Quellen- und Skizzenstudium vieles auf, was in der Schumann-Literatur bisher unberücksichtigt geblieben war. Strucks gut lesbare Arbeit, hinter der ein enormer Arbeitsaufwand steht, ist sowohl im dokumentarischen wie auch im analytischen Teil eine verdienstvolle Studie, die bei einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit Schumanns spätem Schaffen in Zukunft unumgänglich sein wird. (April 1986) Martin Demmler

HERBERT KILLIAN Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner. Mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud MARTNER. Revidierte und erweiterte Ausgabe Hamburg Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1984). 239 S., Abb.

Die 1923 erschienenen *Erinnerungen an Gustav Mahler* von Natalie Bauer-Lechner (aus dem Nachlaß herausgegeben von J. Killian, eingeleitet von Paul Stefan) gehören neben den Briefen zu den wichtigsten Primärquellen der Mahlerforschung. Hervorgegangen aus einer nicht ganz leicht zu qualifizierenden, engen persönlichen Beziehung zu Mahler, die dieser selber am liebsten als „Kameradschaft“ zu benennen pflegte, handelt es sich um Tagebuchaufzeichnungen gleichsam eines weiblichen „Eckermann“ aus den Jahren zwischen 1890 und 1901, die vor allem über Mahlers Leben, Denken und Komponieren in den Entstehungsjahren der *Zweiten bis Fünften Symphonie* wie über wesentliche Grundzüge seines menschlichen und künstlerischen Selbstverständnisses einzigartig nahe Auskunft geben. Untrennbar verbunden mit dieser subjektiven Nähe ist freilich das Problem der Authentizität (insbesondere, was die zweifellos, teilweise bis zur Manieriertheit, stilisierte Wiedergabe der wörtlichen Rede Mahlers betrifft), eine Frage, die allerdings von der Mehrzahl der Mahlerforscher – zumindest, soweit es sich um den geistigen Inhalt der *Erinnerungen* handelt – weitgehend positiv entschieden worden ist.

So sehr die nun vorgelegte, „revidierte und erweiterte Ausgabe“ der *Erinnerungen* wegen ihres herausragenden Quellenwertes zu begrüßen ist, so ärgerlich erscheint die dabei verfolgte undurchsichtige Editionspraxis. Diese beginnt schon bei der Umtitulierung des Ganzen, die statt der Verfasserin den Namen des neuen Herausgebers (Großneffe von Natalie Bauer-Lechner und Sohn des Herausgebers der ersten Ausgabe von 1923) an die erste Stelle rückt. „Revidiert“ und „erweitert“ ist die Neuausgabe vor allem durch die Hineinnahme von Passagen, die bei der Erstausgabe vom Verlag nicht veröffentlicht wurden: ohne daß der Herausgeber dies mitteilt, finden sich freilich die Ergänzungen schon zum größten Teil, nach Stichproben zu urteilen, in der umfangreichen Mahler-Biographie von Henry Louis de La Grange. Unklar bleibt weiterhin das Ausmaß der Redaktionsarbeit sowohl des ersten Herausgebers von 1923 (der ausdrücklich von einer „Redaktion“ der Tagebuchaufzeichnungen redet) wie des neuen Herausgebers, der seinerseits „kleine sprachliche Korrekturen“ erwähnt. Nicht weniger undeutlich ist die Autorschaft der Fußnoten, die teils vom Herausgeber der Erstausgabe, teils vom Herausgeber der Neuausgabe stammen, ohne daß hier immer klar zu unterscheiden wäre. Hinzu kommen zusätzliche, im Anhang abgedruckte „Anmerkungen und Erklärungen“ von Knud Martner, die sachdienliche Erläuterungen und Richtigstellungen des Haupttextes enthalten, aber erst mühsam (da entsprechende Verweiszeichen im Haupttext selber fehlen) auf die jeweiligen Seiten bezogen werden müssen. Nützlich hingegen die biographischen Informationen über Natalie Bauer-Lechner und das Personen-, Werk- und Ortsregister, die der Neuausgabe hinzugefügt wurden. Alles in allem: eine an sich dankenswerte Neuausgabe eines Grundbuches der Mahlerforschung, die sich leider durch ihre editorischen Mängel (die hier nicht alle eigens angesprochen wurden) als nur bedingt brauchbar erweist. Schade.

(April 1986)

Bernd Sponheuer

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.)

Der sprachbehinderte Mathematiker Joseph Sauveur ist in der Akustik sicherlich kein Unbekannter, wer sich aber etwa im Riemann-Lexikon über ihn informieren wollte, erführe Falsches und Lückenhaftes. Es ist deshalb sehr zu begrüßen, daß Rudolf Rasch jetzt Sauveurs gesammelte Schriften zur musikalischen Akustik, die erstmals zwischen 1700 und 1713 als *Histoire* oder *Memoires* der „Académie Royale des Sciences“ erschienen, als Faksimile ediert und in einem sehr sachkundigen einleitenden Kapitel erläutert und kommentiert hat. Sauveur, der 1701 den Begriff „Acoustique“ für sein Lebenswerk etablierte, war bahnbrechend vor allem durch die logarithmische Unterteilung der Oktave, die ihm die Herleitung und Beschreibung der 12stufigen Temperatur sowie tabellarische Vergleiche mit der reinen Stimmung und außereuropäischen (!) Tonsystemen ermöglichte. Weniger bekannt dürfte sein, daß er mit seinem „Echometre“ – einer Kombination von Monochord und Pendel – erstmals eine Tempobezeichnung für ein ganzes Musikstück angab, ein eigenes Solmisations- wie auch Notationssystem entwarf und sich speziell mit der Akustik der Saiteninstrumente auseinandersetzte. Wer in diesen *Histoires* und *Memoires* liest, wird zwangsläufig zu der Auffassung gelangen, daß Sauveurs Bedeutung nicht nur für die musikalische Akustik im engeren Sinne, sondern auch für die Möglichkeiten einer rationalen Reflexion über Musik bisher eher unterschätzt worden ist. Es sei abschließend darauf hingewiesen, daß in der von Rudolf Rasch vorzüglich edierten Reihe *Tuning and Temperament Library* bereits fünf weitere Bände mit den Schriften von Andreas Werckmeister, Friedrich Suppig, R. A. M. Bosanquet, Johann Georg Neidhardt und Christiaan Huygens erschienen sind.

(Juli 1986)

Klaus-Ernst Behne

HANS SCHAUVERNOCH: *Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteinclangs und der Seeleneinstimmung*. Freiburg/München: Verlag Karl Alber (1981). 277 S. (*Orbis Academicus. Problemgeschichten der Wissenschaft in Dokumentation und Darstellungen*. Sonderband 6.)

Pythagoras soll nach antiker und mittelalterlicher Anschauung den engen Bezug zwischen Tönen und Zahlen entdeckt haben. Damit be-

gann die folgenschwere Geschichte der Einsicht in die Gesetzmäßigkeit der wechselseitigen Bedingtheit des Verhältnisses von Tönen und Zahlen zueinander. Sie wurde zum Fundament für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musik auf mathematischer Basis. Nach Werner Heisenberg gehört die Entdeckung des Pythagoras „zu den stärksten Impulsen menschlicher Wissenschaft überhaupt“ (Schavernoeh, S. 188). Ob Pythagoras bzw. die Pythagoreer rein rechnerisch die Zusammenhänge von Zahlen und Tönen ermittelten, ob sie empirisch über die Teilung der klingenden Saite und die Feststellung der sich mit den Teilungen ändernden Schwingungszahlen zu ihren bahnbrechenden Ergebnissen kamen, ist unklar. Gesichert hingegen ist, daß mit dem Vorgang der Saitenteilung die Diskussion um den Begriff der Harmonie einsetzte. Konsonant, also „harmonisch“, galten den Pythagoreern die Intervalle der einfachsten Schwingungsverhältnisse. Nikomachos überliefert, daß die Bezeichnung der Töne im griechischen System *teleion* von den sieben Planeten und ihrer Entfernung von der Erde inspiriert seien (S. 53; hier auch weitere Ausführungen zur symbolischen Bedeutung der Zahl sieben). Andere Autoren sahen einen Zusammenhang zwischen der Dauer des Planetenumlaufs und der Tonhöhe, die der einzelne Planet erzeuge. Die dabei entstehende Sphärenharmonie bzw. deren Klangrealität wurde von vornherein in Frage gestellt. Doch gab die komplexe Vorstellung des Zusammenhangs von Zahl und Zeit, d. h. von Zahlenverhältnissen, Klängen, Harmonien auf Erden und im Himmel, von allumfassenden Harmonien, die geeignet sind, die Seele des Menschen „harmonisch“ einzustimmen bzw. auf Resonanz bei und in allen belebten und unbelebten Erscheinungen der Natur zu treffen, bis heute Anlaß zu zahlreichen Spekulationen. Die Harmonie, d. h. die Zahlengesetzmäßigkeiten im übergeordneten Sinne, die Gelehrte und Künstler in vielen Gegenständen und Maßen ihrer Umgebung sahen, das daraus resultierende ganzheitliche Weltbild – diese „Gesamtschau“ war bis ins 17. Jahrhundert hinein durchaus akzeptiert und unter Bezugnahme auf die antiken und mittelalterlichen Autoritäten weitgehend sanktioniert, wenn auch in Einzelheiten immer wieder skeptisch reflektiert.

Es fällt etwas schwer, den roten Faden in der ideenreichen Darstellung aufzuspüren. Im ersten

Teil („Die Harmonie der Sphären als Maß und Zahl“, S. 23–192) wird in sorgfältig-additiver Weise die Existenz des Harmonie-Bewußtseins zu allen Zeiten der europäischen Geschichte referiert. Im Rahmen der Wiedergabe einschlägiger Schriften von Pythagoras bis in die Gegenwart scheint kein wesentlicher Autor ausgelassen. In ausgiebigen Zitaten kommen die Pythagoreer, Platon, für die Zeit bis zum Ende der Antike (Kapitel IV) z. B. Aristoteles, Philon, Ptolemaios, die Musen und Martianus Capella zu Wort, im Abschnitt über Christentum und Mittelalter die Kirchenväter, mittelalterliche Autoren, Dante (Kapitel V). Den Beginn der Neuzeit (Kapitel VI) markieren z. B. Nikolaus von Kues, Kopernikus, Bruno, Galilei. Ein eigenes Kapitel (VII) erhält Johannes Kepler. Schriften schließlich von Robert Fludd bis Walter Heitler werden in Kapitel VIII („Die Zeit nach Kepler bis zur Gegenwart“) interpretiert. Diese Ausführungen waren, wie Schavernoeh in der Einleitung zum zweiten Teil darlegt, „der ‚apollinischen‘ Betrachtung gewidmet. ‚Geometrie und Zahlen‘, Proportionen und Gleichmaß, die Aussöhnung der Gegensätze im Zusammenklang und transzendierende Ideen über den göttlichen Ursprung der vollkommenen Formen und aller Harmonien bestimmten diese Vorstellungswelt“ (S. 195).

Die hier nachträglich aufgezeigte Orientierungsmöglichkeit mag bestehen; die engagierte, emotionale, zuweilen schwärmerische Sprache, die offenbar bewußt zurückhaltende Gewichtung der einzelnen wiedergegebenen und zitierten Schriften machen die Lektüre, die ja den Gewinn bringen sollte, Sinn, Hintergründe, Wandlungen des Harmoniegedankens zu erfassen, etwas mühsam. Das gilt, unter anderen Vorzeichen, auch für den zweiten Teil des Buches („Die Harmonie der Sphären als Klang, Rhythmus und Tanz“, S. 195 ff.). Schavernoeh wählt in Anlehnung an Karl Reinhardt (auf den er sich schon zur Deutung der „apollinischen“ Betrachtung des Vorhergehenden beruft) „einen zweiten Zugang zum Gedanken des Sphäreneinklangs, den man ... als den ‚dionysischen‘ Weg bezeichnen müßte. An seinem Beginn stehen die ‚zeugenden, gebärenden, allschaffenden und das Geschaffene wieder zu sich nehmenden Gewalten‘, ihr Wirken als Klang, Rhythmus und Tanz, ihre Geschichte als die Mythen über Weltenschöpfung, Welterhaltung und Weltvernichtung“ (S. 195). Auch in diesem Teil ist für die Darstellung von entschei-

dendem Wandel der Harmonievorstellung in den Epochen der Geschichte, spätestens seit der Aufklärung, kein Raum; auch die schrittweise Änderung des Tonsystems mit ständiger Bemühung um die temperierte Stimmung liefert kein Argument. Die Grundidee von der Allgegenwart der Harmonie läßt die Feststellung auch krasser Veränderungen des Weltbildes anhand vieler, sich aufdrängender Paradigmen nicht zu, obgleich der Autor zuweilen durchaus belegt, wie Gelehrte und Literaten der Vergangenheit schildern, daß der Mensch aus der göttlichen Ordnung herausgefallen ist. Für die Gegenwart ergeben sich daraus jedoch keine Konsequenzen: „Die Vorstellung von der Weltharmonie ist eine zeitlose Idee, die keine geschichtlichen Grenzen für ihr Wirken kennt“ (S. 217, im Schlußwort).

Das Literaturverzeichnis und das Personen- und Sachregister lassen die interdisziplinäre Anlage des Buches erkennen – und wohl auch ein an Allgemeingültigkeit appellierendes Anliegen. An welchen Leserkreis es sich eigentlich wendet, ist mir unklar geblieben.

(April 1986)

Ellen Hickmann

Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Massimo Troiano: Dialoge italienisch/deutsch. Zwiegespräche über die Festlichkeiten bei der Hochzeit des bayerischen Erbherzogs Wilhelm V. mit Renata von Lothringen, in München, im Februar 1568. Im Faksimile hrsg., ins Deutsche übertragen, mit Nachwort, Anmerkungen und Registern versehen von Horst LEUCHTMANN. München-Salzburg Verlag Emil Katzschichler 1980. 493 S., 12 Bildtafeln.

Der Musik- und Tanzgeschichtsforschung stehen zwar in Notaten zahllose Musikwerke zur Verfügung, indessen sind die Art und Umstände von deren einstigen Realisierungen weitgehend unbekannt. Nur wenige Berichte bieten zureichende Informationen über die Musizierpraxis und insbesondere über die Ausführungsweisen der nicht notierten Musiken. Zu den wenigen und deswegen besonders schätzenswerten Quellen gehören die in München und Venedig 1568 sowie 1569 publizierten *Dialoghi* des aus Neapel stammenden, in bayerischen Diensten als Hofkapellant tätig gewesenen Massimo Troiano. Diese *Zwiegespräche* berichten von einem der prächtigsten Feste der Renaissance, der 1568 in München prunkvoll gefeierten Fürstenhochzeit, wel-

che die Stände dieses Herzogtums fast 200 000 Gulden kostete. Es bestand aus der seit dem 15. Jahrhundert üblich gewordenen Folge von Trionfo, Feuerwerken, Banketten, Turnieren, Tänzern und Spielen, an denen Gäste aus vielen europäischen Ländern teilnahmen. Der in Dialogform italienisch abgefaßte Bericht schildert die Geschehnisse – unter Berücksichtigung der Interessen der damaligen Abnehmer des Buches – z. T. sehr detailliert. Da Troiano als Sänger wie als Komponist an dem glanzvollen Fest aktiv beteiligt war, wird von ihm die Fülle des Musizierens in den verschiedenen funktionalen Zusammenhängen besonders deutlich herausgestellt und die hervorragende Leistung der Hofkapelle unter der Leitung von Orlando di Lasso gewürdigt. Der Leser erfährt viele Einzelheiten des Auftretens von Trompetern, Pfeifern, Tänzern oder Sängern, an denen sich die heutige historisierende „Aufführungspraxis“ mehr als bislang orientieren könnte. Über einige der sich dem interpretierenden Leser stellenden Fragen unterrichtet trefflich die Studie von Jürgen Eppelsheim, *Musikinstrumente zur Zeit Orlando di Lassos*, in: *Musik in Bayern*, H. 24, 1982, S. 11 ff. Namen und Werke von Komponistinnen (z. B. Caterina Willaert) werden vermittelt, die sonst unbekannt geblieben sind. Die Zuordnung bestimmter Ensembles und Kompositionen zu den Gängen eines mehrstündigen Banketts wird deutlich, das Verhalten einer Festgesellschaft beim Anhören von Vokalkompositionen Lassos beschrieben (S. 127), der Einsatz etwa von Pfeifern und Trompetern bei Aufzügen, Turnieren und Tänzern abschließbar. Geschildert wird aber auch, daß „balli“ als Vortragsstücke zur Unterhaltung bei Turnieren gespielt worden sind, „un goffo aria alla tedesca“ neben einer „bella Franceschina“ zur Erheiterung der Gäste intoniert wurden. Die sonst aus dem 16. Jahrhundert spärlichen Belege über „uarie foggie di danze, alla Italiana, alla Francese, alla Spagnuola, e piu che d’ogni altra alla Tedescha“ verdienen besonders beachtet zu werden, insbesondere auch wegen der Angaben über die dazu jeweils aufwartenden Ensembles. Der Herausgeber dieser Faksimile-Ausgabe hat den gesamten Text mit Umsicht ins Deutsche übersetzt, diesen ausführlich kommentiert und mit zwölf verdeutlichenden Bildtafeln ausgestattet, was dessen Benutzung durch eine größere Leserschaft erheblich erleichtert.

(August 1986)

Walter Salmen

HEINRICH SCHÜTZ. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 39: Der Schwanengesang. Des Königs und Propheten Davids 119. Psalm in elf Stücken nebst einem Anhang des 100. Psalms und eines deutschen Magnificats für zwei vierstimmige Chöre und Basso continuo, SWV 482–494. Ergänzt und hrsg. von Wolfram STEUDE. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1984, XXVIII, 285 S.*

Um es vorweg zu sagen: eine exzeptionelle Leistung, eine historische Tat! Schütz' *opus ultimum*, das er 1671 der „Churfl. Sächs. Hoff-Capella zum Lobe Gottes“ gewidmet hatte, liegt erstmals seit seiner Entstehung vor über 300 Jahren gedruckt vor. Man wußte von Schütz' Vertonung des längsten aller Psalmen; man kannte das gedruckte Titelblatt und das Inhaltsverzeichnis, folglich die Besetzung und die Textverteilung auf elf Motetten; man wußte, daß es Schütz' erklärtermaßen letztes Werk war; und man ahnte angesichts der Bedeutung des zuvor nie vertonten Psalms, der Bibel in der Bibel, daß es sein großes musikalisches Vermächtnis sein mußte; aber von der Musik kannte man so gut wie nichts. Anhand der wenigen Ausschnitte, die Hans Joachim Moser in seiner Schütz-Biographie von 1936 wiedergegeben hatte, konnte man sich kaum ein Bild machen. Und das Schlußstück, das berühmte deutsche *Magnificat*, erstmals von Heinrich Spitta 1926 gesondert herausgebracht, gab wiederum nur eine Ahnung vom ganzen Werk (freilich nicht einmal eine triftige, denn das mit Sicherheit erheblich früher entstandene „Finale“ unterscheidet sich nicht unwesentlich von der Gestaltungsweise des 119. Psalms).

Daß Spitta die Gesamtveröffentlichung nicht schon im Supplement der alten Gesamtausgabe vorgenommen hat, wie seinerzeit beabsichtigt, mag darin begründet liegen, daß damals drei der neun handschriftlich erhaltenen Stimmbücher fehlten. die Orgelstimme sowie Cantus und Tenor des zweiten Chores. Zwar galt dies auch für das *Magnificat*, dessen Singstimmen Spitta für seine Ausgabe ergänzte. Die Vervollständigung des Hauptteils mußte sich jedoch als ungemein viel schwieriger erweisen als die des *Magnificats*, dessen Anlage überwiegend aus synchroner Chorführung und weniger als jener aus dem Wechsel von Einzelchorpartien besteht.

Nun aber liegt Schütz' *opus ultimum* dennoch als ganzes gedruckt vor. Die historische Tat beruht (wie oft) auf einem Zufall, der Wiederentdeckung der Stimmbücher nämlich. Das erste

Mal fand man sie um 1900 im Pfarrarchiv der Stadt Guben in der Niederlausitz. Hier hatten sie vermutlich seit über 200 Jahren ungesucht und unerkannt geruht. Schon damals fehlten die drei genannten Stimmbücher, von denen allerdings 30 Jahre später, also nach Spittas *Magnificat*-Ausgabe, die Orgelstimme in einem Kölner Antiquariat auftauchte und von Stefan Zweig erworben und damit gerettet wurde. Die Gubener Stimmen dagegen, obgleich von Spitta durchgesehen und ausgewertet, jedoch nicht veröffentlicht, mußten nach 1945 infolge der Zerstörungen in Guben als vernichtet gelten. Daß dem glücklicherweise nicht so war, erwies sich wiederum erst 30 Jahre später. Mitte der 70er Jahre fand man die Stimmbücher, erneut per Zufall, ausgerechnet dort, wo sie tatsächlich sogar hingehören, in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, und zwar unter den zurückgebrachten Auslagerungsbeständen. Die näheren Umstände dieser zweiten Entdeckung bleiben unklar. Nun gelten nur noch die beiden Vokalstimmen als endgültig verloren – bis auch sie wer weiß wo wieder auftauchen. Schön wäre es, denn die exzeptionelle Leistung des Restaurators würde erst im Vergleich mit den Originalen zur wahren Geltung kommen.

Wolfram Steude hat unternommen, was ein Mann wie Heinrich Spitta offensichtlich scheute: die Ergänzung von Cantus und Tenor des zweiten Chores, von dessen halbem Stimmensatz also. Und da die nun einbezogene Orgelstimme durchweg als *basso seguente* angelegt ist, wurde die Arbeit kaum leichter. Allenfalls die besonders reiche Bezifferung gab gewisse Hilfen; sie aber stammt, wie die gesamte Stimme, höchstwahrscheinlich nicht einmal von Schütz selbst, sondern, wie Steude im Vorwort vermutet, vom damals amtierenden Konzertmeister am Dresdner Hofe, Constantin Christian Dedekind. In der Tat „bestimmen Diskant und Tenor im allgemeinen mehr als Alt und Baß das imitative Satzgefüge“, so daß sich „der Ermessensspielraum des Restaurators als ziemlich weit“ erweisen mußte (S. XII), und zwar weniger in akkordischen Partien als eben in den ausgeprägt imitierend-polyphonen Abschnitten. Nun wäre die Ergänzungsarbeit gewiß unmöglich gewesen, wenn nicht Schütz seinem *Schwanengesang* (eine offensichtlich authentische, zumindest zeitgenössische Bezeichnung des Werkes; vgl. das Vorwort S. VII) bewußt und aufs äußerste konzentriert einen derart strengen Satz gegeben hätte, der

überwiegend syllabisch und durchweg auf einfache Deklamation und klarste Textverständlichkeit ohne auffällige Einzelwortausdeutungen hin angelegt ist. Reich imitierende und solistische Partien in den Einzelchören bilden immerhin den kleineren Anteil am Satz und sind, soweit zu sehen, auch häufiger im ersten als im zweiten Chor zu finden. Dagegen lebt die Partitur u. a. von vielfachen Chorwechsellern, die wegen der Länge des 119. Psalms auf vergleichsweise wenigen Textwiederholungen und damit verbundenen Wiederholungen in der Vertonung beruhen, was wiederum die Ergänzung des zweiten Chores erschwerte.

Infolge des großen Ermessensspielraums sind natürlich Einwände gegen einzelne Stellen nicht auszuschließen. In der 6. Motette, T. 111/112, z. B. verläßt Steude das *basso seguente*-Prinzip durch die Parallelführung von Cantus und Tenor und verhindert so die Quartimitation zum nachfolgenden Baß und Alt (vielleicht sollte das Wort „aber“ deutlicher herausgestellt werden); unnötige Falschbetonungen von Einzelwörtern hätten vermieden werden können, z. B. in Nr. 7, T. 141–144 beim Wort „immer“ im Cantus (in der doppelchörigen Beantwortung der Stelle macht es Schütz zwar selbst, allerdings in den Altstimmen); oder in Nr. 8, T. 24/25, Cantus; oder in Nr. 11, T. 84 oder T. 127, jeweils Cantus (im letzten Beispiel zeigt Cantus I die bessere Version durch die Vorschaltung des Achtels über „mir“). Einwände dieser Art müssen jedoch als geradezu kleinlich erscheinen angesichts einer durchweg ausgezeichnet gelungenen Ergänzungsarbeit, die nicht nur die genaueste Kenntnis des Schützischen Satzes voraussetzt, sondern auch ein subtiles Einfühlungsvermögen in die Besonderheiten dieses Alterswerkes zeigt.

Zu erwähnen bleibt das inhaltsreiche Vorwort der Ausgabe, in dem Steude ausführlich auf die ermittelbaren Umstände der Entstehung und Niederschrift des Werkes, auf die Namensgebung, die Odyssee der Quelle sowie auf Fragen der Aufführungspraxis eingeht. Und hinzuweisen bleibt schließlich auf den angefügten kritischen Bericht, der, wie in der *Neuen Schütz-Ausgabe* üblich, möglichst knapp gehalten ist; eine Konzession an die Doppelfunktion der gesamten Reihe, die die Belange von kritischer und praktischer Edition miteinander in Einklang zu bringen sucht. Übrigens war es – am Rande bemerkt – nicht möglich, das deutsche *Magnificat* kosten-

sparend aus Band 28 der *Neuen Schütz-Ausgabe* zu übernehmen, wo es seit 1971 mit marginalen Abweichungen gegenüber Steudes Fassung zu finden ist. Die Ausgabe des *Schwanengesanges* wurde in der DDR hergestellt und hat ein anderes Satzbild (das mit etwas weniger dicken Taktstrichen optisch sicher ansprechender gewesen wäre). Freilich beträgt der Kaufpreis hierzulande nicht nur aus diesem Grunde das fast Zehnfache des dortigen.

Mit der vorliegenden Ausgabe gewinnt die Diskussion um Schütz' bedeutendes Alterswerk eine neue Dimension. Die retrospektive Anlage und das Testamentarische dieses *opus ultimum* sowie sein kompositionsgeschichtlicher Ort inmitten eines aufbrechenden 17. Jahrhunderts lassen ein erneutes Nachdenken auf jeden Fall lohnend erscheinen.

(August 1986)

Wolfram Steinbeck

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.

Nur wenig ist von der deutschen Oper vor 1690 überliefert, weshalb die betreffenden Komponisten (Johann Wolfgang Franck, Johann Löhner, Valentin Meder, Sigmund Theophil Staden) relativ unbekannt sind. Die Initiative Brauns zur Edition einer Oper Löhners im Rahmen der *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* verdient daher volle Zustimmung.

Mit nicht weniger als 46 Seiten ist die Einleitung außergewöhnlich umfangreich, was aber in diesem Fall, angesichts des noch wenig erforschten historischen Kontextes (*Die triumphierende Treu* ist im Jahre 1679 für den Ansbacher Hof entstanden), als gerechtfertigt erscheint. Braun bringt nicht nur eine Fülle neuer Fakten zu Löhners Biographie und zu den näheren Umständen der Ansbacher Inszenierung, sondern geht auch auf zwei weitere, für Nürnberg geschriebene Opern Löhners ein.

Die Musik zur *Triumphierenden Treu* wird durch die Merkwürdigkeit gekennzeichnet, daß sie zur Gänze auf eine vierzeilige Modellmelodie, die dem populären „Rundadinella“ ähnelt, zurückgeführt werden kann. Dies gilt nicht nur für die

Arien, sondern – was besonders auffällt – auch für sämtliche Rezitative. Auch wenn der Komponist sich natürlich bemüht, das Modell melodisch und harmonisch zu variieren, es zu transponieren und nach Moll zu wenden, so kann er auf die Dauer doch nicht der Gefahr der Monotonie entgehen. An irgendeine Personencharakteristik ist schon gar nicht zu denken, zumal die Deklamation allzu stark an ein immer gleiches, durch den Alexandriner geprägtes Muster gekettet bleibt: Der König Anaxander, der Schurke Cleobolus, die unschuldige Prinzessin Lisilla – sie alle rezitieren nach dem gleichen Schema. Damit soll nicht bestritten werden, daß sich unter den Strophenarien dieser Oper einige anmutige Stücke befinden.

Zur Frage der stilistischen Vorbilder Löhners resümiert Braun (S. XLVII): „Der individuelle Spielraum war damals groß und das italienische Vorbild noch nicht zum allgemeinverbindlichen Ideal erstarrt.“ Die Betonung der individuellen und landsmannschaftlichen Eigenständigkeit Löhners – Braun führt zu Recht dessen Vorliebe für einfache Strophenlieder anstelle von komplexeren Arien an – sollte aber nicht dazu verleiten, den (bereits 1923 von Hans Joachim Moser angesprochenen) Einfluß von italienischen Vorbildern unterzubewerten.

Hier ist zunächst der – auch in Ansbach überlieferte – *Pomo d'oro* (1667) von Cesti zu nennen. Daß diese Wiener Hofoper den Rang eines Vorbilds für den Ansbacher Hof einnimmt, kann man schon äußerlich an der Tatsache erkennen, daß Löhners Instrumentalbesetzung (2 Violinen, 2 Violen und Bc.) dem Streicherensemble des *Pomo d'oro* entspricht. Angesichts des bereits angedeuteten Strukturprinzips von Löhner können sich freilich keine Entsprechungen zur gleichzeitigen italienischen Oper auf der Ebene der großformalen Organisation ergeben. Anders liegt der Fall, wenn wir Löhners musikalisches Idiom betrachten. Gewisse melodische Wendungen erinnern stark an Cesti, so zum Beispiel die Melodieformel $d^2-a^1-b^1-a^1-f^1-d^1-a^1$ zum phrygischen Halbschluß (bei Löhner in III/3, bei Cesti, in *c*-moll, in II/4). Es handelt sich dabei gewiß nicht um eine „Allerweltsformel“, die man etwa als Topos abtun könnte.

Stärker noch wirkt sich das stilistische Vorbild Antonio Draghis aus, dessen *Leonida in Tegea* Löhner sehr wahrscheinlich im Juni 1670 in Wien kennengelernt hat. Die Inventio der Duett-Arie

O freudige Stunden! Wir sind nun entbunden (ST) in III/9 hat Löhner Draghis Duett *Dell'alme felici soave catena* (SB; *Leonida* II/16) entlehnt. Im Rezitativ fällt eine abwärts gerichtete Quintsprungformel über dem phrygischen Halbschluß als für beide Komponisten charakteristisch auf (bei Löhner in II/1 und II/4, bei Draghi in III/1). Auch weitgespannte harmonische Extension über dem Sekundquartsept-Akkord kann Löhner sehr wohl bei Draghi studiert haben (*Leonida* III/1). Schließlich weist auch Löhners Behandlung des Streichersatzes, die von einem gewissen Hang zu homophoner Deklamation in repetierenden Achteln bestimmt wird, weniger auf Cesti als auf Draghi hin (vgl. Löhner in I/3, I/4, I/7; Draghi, *Leonida*, in III/4 und III/6).

Die Quellenlage der *Triumphirenden Treu* gibt Probleme auf. Von der Uraufführung im Sommer 1679 ist nurmehr eine Klaviertabulatur ohne den Dramentext erhalten, die Löhner wahrscheinlich als Direktionsexemplar gedient hat. Vom Text wiederum ist das Libretto der Uraufführung verloren, dafür sind zwei untereinander identische Libretti von Folgeaufführungen zu Anfang des Jahres 1680 erhalten. Diese bringen einen völlig neuen Prologtext. Im übrigen scheint aber das Urlibretto zur Gänze in das Folgelibretto von 1680 übernommen worden zu sein, das im weiteren Verlauf nur noch einige kleine Erweiterungen bringt. Auf dieser Basis unternimmt Braun die Rekonstruktion der Uraufführung (mit dem Prologtext der Folgeaufführungen), die – angesichts der im Ganzen doch nur geringen und eher peripheren Änderungen im Folgelibretto – als völlig überzeugend bezeichnet werden muß.

Die Umschrift der Klaviertabulatur (deren Faksimile dieser vorzüglich ausgestatteten Edition zur Gänze beigegeben ist) in Partitur stellte Braun vor eine Reihe nicht ganz einfacher Probleme. Im großen und ganzen überzeugt das von Braun gebotene Partiturbild durchaus. (Ein Ensemble für drei Soprane des Prologs wird von einem Basso sequente im Violinschlüssel mit darunter in eckigen Klammern stehender „8“ begleitet. Hier wären wohl Baßschlüssel und Abwärtstransposition um eine Oktave eindeutiger gewesen. Anders als Brauns vierzeilige Akkolade weist Löhners Tabulatur, entsprechend den drei Vokalstimmen, nur drei Zeilen auf, wobei die tiefste Zeile einerseits in Sopranlage steht, andererseits aber mit den rhythmischen Werten des Basso sequente versehen ist. Diese dritte Zeile

als „den Generalbaß“ anzusehen, erscheint jedoch als problematisch. Vielmehr beschränkt sich Löhner aus praktischen Gründen auf nur drei Stimmen, wobei es ihm um möglichst vollständige Darstellung des Kernsatzes geht. Brauns Vorschlag, dieser Disposition durch eine Ausführung des Cembalobasses in Oktavgriffen zu entsprechen [S. LX], halte ich nicht für überzeugend.)

Eine wichtige Edition, die sich großen Leistungen des Herausgebers, der Editionsleitung und des Verlages verdankt.
(August 1986) Wolfgang Witzemann

BEETHOVEN Werke. Abteilung III. Band 2: Klavierkonzerte I. Hrsg. von Hans-Werner KÜTHEN. München. G. Henle Verlag 1984. XII, 250 S., Faks. (Notenteil und Kritischer Bericht.)

Auf Orchesterwerke – ein ebenso dringliches wie schwieriges Unternehmen – hat die neue Gesamtausgabe die Musikwelt lange warten lassen. Allerdings könnte die Verzögerung sich als Glücksfall erweisen, falls man die nun vorliegende Ausgabe der *Klavierkonzerte* I–III als Modellfall betrachten darf, als erste Einlösung von Versprechen, wie sie in früheren Arbeiten des Herausgebers (z. B. zu op. 19) oder in den Untersuchungen von Sieghard Brandenburg zur *Fünften* und von Shin A. Kojima zur *Sechsten Sinfonie* enthalten sind. Ihre quellenkritische Aufbereitung und Bewertung exemplifiziert in denkbar einleuchtender Weise Kritik an einer sterilen Berufung auf Quellentreue, welche nur zu leicht durch ein fatales Bündnis von solider Arbeit mit positivistischer Denkfaulheit gedeckt war und denjenigen weitgehend im Stich gelassen hat, der die Musik nicht nur lesen, sondern musizieren will. Daß dieser, wenn schon nicht als der einzige Adressat solcher Arbeiten, so doch als einer der wichtigeren gelten sollte, wäre ein Gemeinplatz, hätte die Unterscheidung von praktischer und wissenschaftlicher Ausgabe nicht oft als bequemes Ruhekitzen gedient.

Der Bearbeiter der *Klavierkonzerte* war auf sehr spezifische Weise gefordert, weil diese sich bis in die Quellensituation hinein als unmittelbar mit dem klavierspielenden Beethoven verbundene Musik erweisen, wenn nicht gar als works in progress, bei denen selbst der definitiv festgeschriebenen Endgestalt eine andere Art von

Endgültigkeit eignet als z. B. den Sinfonien. Nicht anders als etwa bei Mozarts späten Konzerten oder bei denjenigen von Schumann oder Brahms kann auch bei diesen keine wirklich sachgerechte Betrachtung davon abstrahieren, daß die Komponierenden sich beim Komponieren als Solisten sahen, und also persönliche, wenn nicht bekenntnishafte Momente besonders hervortreten. Derlei Nähe zur schöpferischen Subjektivität relativiert die Verbindlichkeiten des opus perfectum, wie immer die Musik ihnen dennoch genügen möge.

Daß KÜthens Arbeit und Rechenschaft dies noch im kleinsten Detail reflektiert und bei Fragen der Quellenfiliation ebenso im Auge behält wie bei denen der Pedalisierung, der unterschiedlichen Umfänge der Tastatur etc., macht die besondere Nähe und Treue zu ihrem Gegenstande aus. Beispielsweise würde eine Ausgabe, welche die überlieferten Pedalanweisungen übernehme und deren instrumententechnische Bedingtheiten nicht reflektierte, sich billig vorbeimogeln an der nun einmal eingetretenen Differenz von Buchstaben- und Sinn-treue. Authentizität hat wenig zu tun mit einem – wie immer nur vermutbaren – Abklatsch des Gewesenen. KÜthen hat sich den hieraus entstehenden Schwierigkeiten gestellt, und wenn sein Bericht sich passagenweise eher wie ein den Konzerten zugeordnetes Kompendium liest denn als Kritischer Bericht im herkömmlichen Verständnis, so kann man das nicht tadeln, sondern nur begrüßen. Nicht nur sind gerade diese Passagen besonders interessant, nicht nur helfen gerade sie die Wegstrecke zwischen wissenschaftlichem Ergebnis und klingender Umsetzung verkürzen und kommen den in derlei Fragen involvierten Interpreten entgegen; sie lassen überhaupt sich vom Ganzen nicht trennen – es ist dieselbe Zugangsweise und Arbeitsmethode, die in ihnen sich dokumentiert und die um die Klärung unterschiedlicher Lesarten bemüht ist. KÜthen legt nicht einfach Ergebnisse vor, sondern reflektiert die Wege, auf denen er zu ihnen gelangt ist, auf eine Weise, die zumal jenen Resultaten besonderen Wert gibt, bei denen er verdeutlichen muß, wieso die Entscheidung für eine Lesart ihm schwergefallen und mehr Eindeutigkeit zu simulieren geeignet ist, als die Quellen rechtfertigen: Da kommen wir dem Prozeß, dem work in progress besonders nahe. Das betrifft u. a. auch jene Entscheidungen, die der mit den Konzerten

eingehend Beschäftigte zuallererst überprüfen möchte, etwa die Pedalisierung oder im Finale des *c-moll-Konzertes* die Takte 424 und 428 betreffend.

Wohl sollte Überprüfbarkeit als Elementarforderung an einen Herausgeber keiner besonderen Hervorhebung bedürfen. Hier indessen war ihm besonders viel anheimgegeben – viel mehr, als der Notentext vermuten läßt, weil vielenfalls auch die endliche Rückkehr zum schon bekannten Text neu erwogen und entschieden werden mußte – und hierbei haben intime Quellenkenntnis, ein außerordentliches Kombinationsvermögen zumal bei der Inanspruchnahme von Vergleichsfällen und musikalische Sensibilität einander so zugearbeitet, daß durch alle solide Philologie viel von der inneren Dramatik und Folgerichtigkeit des Kompositionsvorgangs durchscheint – für den, der gründlich liest, eine durchaus spannende Lektüre. Man schätzt die Arbeit nicht gering, wenn man sagt, daß ihr Hauptverdienst weniger in Korrekturen der bislang benutzten Texte bestehe (die wichtigsten sind im Notentext leicht aufzufinden, weil *explicite* angezeigt) – auch, weil die zuverlässige Sicherung eines vorhandenen Textes gleich schwer wiegt; ihr besonderer Wert liegt vielmehr darin, daß sie verdeutlicht, inwiefern die Bewegung der schöpferischen Subjektivität im fertiggestellten Werk als dem Ziel- und Endpunkt nicht zum Erliegen kommt, daß deren Forttreiben sehr wohl sich auch philologisch reflektieren läßt. Ein Glücksfall also, *vivant sequentes*.

(Juni 1986)

Peter Gülke

DIETRICH BUXTEHUDE: Sämtliche Suiten und Variationen für Klavier/Cembalo. Hrsg. von Klaus BECKMANN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1980). 136 S.

JOHANN ADAM REINCKEN: Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo. Hrsg. von Klaus BECKMANN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1982). 66 S.

Hier werden erstmals sämtliche nachweisbaren Klaviersuiten und -variationen von Buxtehude sowie die Manualstücke von Reincken in einer Neuausgabe vorgelegt. Der Überlieferungsgeschichte und Quellenkritik des weder in seiner Echtheit noch in der Authentizität der Notentexte gesicherten Œuvres von Buxtehude widmet

der Herausgeber eine ausführliche Untersuchung mit detaillierten Quellenbeschreibungen, denen Reproduktionen von Wasserzeichen und Tabulaturseiten beigelegt sind. Die zentrale Quelle stellt die vor mehr als vier Jahrzehnten von Emilius Bangert entdeckte Ryge-Tabulatur dar, in der die meisten Tanz- und Variationszyklen von Buxtehude vereinigt sind, zusammen mit einer variierten Aria von Reincken, anonym aufgezeichneten Variationen aus Pachelbels *Hexachordum Apollinis* (1699) und fälschlich mit D. B. H. (= Dietrich Buxtehude) signierten Stücken von Nicolas Le Begue (1687). Dieser Tatbestand zeigt einerseits die Problematik der Überlieferung, andererseits aber auch die stilistische Verflechtung von Buxtehudes Werken mit dem Klavierschaffen seiner französischen und mittel- bzw. süddeutschen Zeitgenossen. Das gleiche Bild ergibt sich aus den übrigen Quellen, die zeigen, daß die Verbreitung und der Einfluß der Werke von Froberger sich bis nach Skandinavien erstreckten. Die Entwicklung im Norden läßt sich nicht isoliert von der gleichzeitigen Situation in Paris oder Wien betrachten. So weist Beckmann mit Recht in der Einleitung seiner Reincken-Ausgabe darauf hin, daß „die fortschrittliche Technik des Notendrucks (vornehmlich französischer und niederländischer Provenienz)“ der altertümlichen Tabulaturnotation norddeutscher Organisten „zunehmend den Rang streitig“ machte. Man bedenke, daß Matthesons *Harmonisches Denckmahl* 1714, also noch zu Reinckens Lebzeiten, in London gedruckt wurde und daß der Schreiber der Ryge-Tabulatur die Le Begue-Ausgabe (1701) des Amsterdamer Verlegers Roger als Vorlage für seine Niederschrift benützte, wie Beckmann überzeugend nachgewiesen hat.

Von Willi Apels Edition der *Collected Keyboard Works* von Reincken (1967) unterscheidet sich Beckmanns Ausgabe durch das umfangreichere Repertoire wie auch durch die Beigabe eines Revisionsberichtes mit Quellenbeschreibungen und Lesartenverzeichnis. Eine wesentliche Bereicherung von Reinckens Œuvre bedeutet die Veröffentlichung der sechs Suiten und der *Holländischen Nachtigall* nach der Apel noch unbekannt Handschrift aus Nörrköping. Möglicherweise handelt es sich hier um eine Abschrift von Reinckens verschollener, um 1700 erscheinender Publikation *Musicalischer Clavierschatz*, die Beckmann in einem „Teil der in dieser Edition

dargebotenen Werke“ vermutet. Reincken repräsentiert sich aufgrund dieses Fundes als ein Suitenkomponist, dessen Œuvre nicht nur zeitlich, sondern auch stilistisch in unmittelbarer Nähe zu den Tanzzyklen von Kuhnau (1695/96), Fischer (1696) und Krieger (1697) steht. Nicht aufgenommen in diese Edition wurde die unter Reinckens Namen überlieferte Manualiter-Fuge in g-moll (Beckmann nahm sie bereits in seine Neuausgabe der Orgelwerke Reinckens, Wiesbaden 1974, auf). Der Herausgeber möchte sie aus stilistischen Gründen dem Pachelbel-Schüler Johann Heinrich Buttstett zuschreiben. Hierfür gibt es zwar keinen Quellenbeleg, doch greift Beckmann die vom Rezensenten bereits 1960 (*Quellenkundliche Beiträge*) geäußerte These auf, daß Buttstett als Autor von Stücken in Frage kommt, die möglicherweise fälschlich norddeutschen Komponisten unterschoben wurden (z. B. Buxtehudes *Pedaltoccata in d*).

Der Herausgeber hat sich bemüht, angesichts der problematischen Quellenüberlieferung (Tabulaturumschriften von zweiter und dritter Hand) einen brauchbaren Notentext herzustellen, wobei durch Angleichungen und „Glättungen“ nicht selten gegenüber den Quellen „verbesserte“ Fassungen entstehen, „ein editorisches Verfahren, das“ – wie Beckmann selbst zugibt – „wegen des voraussetzungsbedingten Mangels an methodischer Absicherung keineswegs risikolos“ und deswegen mehrfach in das Kreuzfeuer der Fachkritik geraten ist (vgl. die Diskussionen in den Zeitschriften *Der Kirchenmusiker* und *Ars Organi*). Zwar legt Beckmann in den Kritischen Berichten über alle Änderungen genauestens Rechenschaft ab, doch geht er bei manchen „Verbesserungen“ zu weit. So sind in der *Allemande* der 7. Suite von Reincken (S. 24) die Anfangstakte regelrecht neu komponiert worden. Zugefügte Akzidentien hätten im Notentext selbst gekennzeichnet werden sollen, damit der Spieler sich leicht über die Alternativen orientieren kann. Fragen ergeben sich auch zu Reinckens 8. Suite. Bei der *Allemande* (S. 28) hätte Beckmann nach seinem Editionsverfahren konsequenterweise die Auftaktnote am Anfang als 16tel notieren müssen, um die Analogie zu den folgenden Takten herzustellen. Lautet in der *Courante* (S. 29) in Takt 35 die Baßnote auf dem 3. Achtel in der Tabulatur wirklich *Dis* (übertragen als *Es*)? Da sämtliche Stücke von Reincken und Buxtehude für ein Instrument mit kurzer Oktave

geschrieben sind (dieser Umstand wird vom Herausgeber nicht erwähnt), liegt hier offensichtlich ein Fehler vor.

Der Notenstich ist sorgfältig und sauber, doch fehlen in der Reincken-Ausgabe bei sämtlichen Sätzen am Schluß die Wiederholungspunkte, ohne daß hierfür eine Begründung gegeben wird. Bei einer Neuauflage lassen sie sich ohne weiteres ergänzen.

(März 1986)

Friedrich W. Riedel

Music of the Korean Renaissance. Songs and dances of the fifteenth century. Hrsg. von Jonathan CONDIT. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1984). 351 S.

Die Deutung und Übertragung der älteren Notation koreanischer Musik bildete bereits das Thema der unveröffentlichten Dissertation des Autors, die er 1976 an der Universität Cambridge eingereicht hatte. Wohl aus diesen Forschungen sind zwei Beiträge hervorgegangen: *A fifteenth century Korean score in mensural notation* und *Korean scores in the modified fifteenth century mensural notation*, erschienen in der von Laurence Picken herausgegebenen Reihe *Musica Asiatica*, Bd. 2/1979 bzw. Bd. 4/1984, in welchen Jonathan Condit seine Lesung und Umsetzung der überlieferten Partituren eingehend erörtert. Der vorliegende Band, der auf diesen Ergebnissen aufbaut, bringt nun eine Ausgabe aller erhaltenen Gesänge aus dem 15. Jahrhundert in moderner europäischer Notation. Sie sind aus sechs Quellenwerken zusammengetragen: den wahren Aufzeichnungen der Könige Sejong und Sejo, datiert auf die Jahre 1454 bzw. 1470; einer Sammlung zeitgenössischer koreanischer Musik aus der Zeit um 1500; einem Tabulaturbuch für die *kommungo*-Wölbbrettzither von 1572, dem *Späteren Buch der Großen Musik* von 1759 und einer Quelle für Populärmusik von 1892. Die beiden letzten Werke geben Kopien weit älterer Gesänge wieder, und in dem Tabulaturbuch sind wenigstens zwei Stücke aus dem 15. Jahrhundert enthalten. Die überlieferten Schätze koreanischer Musik aus der großen Zeit der frühen, seit 1392 etablierten Yi-Dynastie sind damit erschlossen und zu Vergleichen mit der Tradition unserer Tage, ja zur Einfügung in das Repertoire der Gegenwart bereitgestellt.

Condit gliedert seine Zusammenstellung der 124 Stücke in vier Kategorien. An den Anfang rückt er die Reihe der „Popular Songs“, eingeteilt in koreanische und aus China übernommene Gesänge. Die beiden Gruppen unterscheiden sich im Rhythmus: Während die koreanischen Stücke sämtlich in einem 18/16 Metrum (6/8 mit ternärer Unterteilung jedes Achtels) übertragen sind, stehen die Lieder chinesischer Herkunft im 4/4-Takt. Letztere sind zum Teil in einer „renaissance version“ und einer „medieval version“, d. h. sowohl in einer koreanisierten, infolge vieler Achtelwerte beweglicheren, als auch in einer chinesischen, auf Viertelbewegung beschränkten Fassung wiedergegeben. Die Texte drücken allgemeine menschliche Empfindungen aus, ob im Anblick einer Stadt oder einer Gegend, in der Reflexion natürlicher und jahreszeitlicher Erscheinungen oder in der Betrachtung des eigenen Schicksals und der Macht des Königs. Eingeschlossen sind mehrere schamanistische Gesänge (Nr. 17–25); sie mögen zu den schamanistischen Ritualen gehören, die der unehrenhafte Prinz Yönsan am Hofe abhielt.

Die zweite, weitaus umfangreichste Kategorie umfaßt „Court dance-suites“ zu verschiedenen Gelegenheiten. Ihre Melodien stehen den populären Gesängen nicht fern, haben zuweilen aber noch größere Bögen. Zudem erkennt man den auch heute noch typischen Nachdruck auf Grundton, Quart, Quint und Oktav im Verlauf vieler Melodiezüge. „Takte“ aus 4/4, 12/8, 18/16, ja sogar 36/16 dienen der metrischen Gliederung. Innerhalb der Kategorie hat Condit zunächst die Suiten zu vier Banketten aufgeführt, und von diesen bezieht sich die *Gründung der Dynastie* auf die militärischen Erfolge, die *Sicherung des Friedens* auf die zivilen Leistungen der Gründer, *Omens Manifest* auf die günstigen Zeichen bei Gründung der Dynastie, die – musikalisch abweichende – *Ankunft des Feng* als Preislied des Königs Sejong auf die Staatskunst des eigenen Herrschergeschlechtes. Stärker an chinesische Ideen erinnern die Suiten zur Ritualmusik, von welchen die beiden wichtigsten am königlichen Ahnenschrein und am Himmelsaltar aufgeführt wurden. Noch in der vorliegenden Notation erkennt man die Pentatonik mancher Melodie, wenn ihr Duktus auch ein koreanisches Gepräge angenommen hat.

Eine dritte Kategorie hat Condit unter dem Titel „Art songs“ eingeführt, und dies wegen der

„length and musical sophistication“ der Stücke. Nur fünf Gesänge sind hier geboten, drei von ihnen in mehreren Fassungen. Die Melodien zeichnen sich gegenüber den anderen Stücken nicht aus, doch die Texte lassen noch in Condit's Übersetzungen eine kunstvollere Poesie erkennen. Letzte Kategorie sind vier „Metrically expanded pieces“ Sie erinnern an chinesische Hymnen, bei welchen jedem Takt nur eine Silbe zugewiesen ist. Daß die notierten koreanischen Melodien auf chinesischen Vorlagen beruhen, erkennt man bei einem Vergleich mit anderen Stücken der Sammlung, die Condit jedesmal angibt: Die ursprüngliche chinesische Kontur zeigt sich, wenn man die textierten Töne aneinanderreihet.

Zu dieser Übertragung der Quellen bietet der erste Teil des Buches, „About the music“, nur die notwendigsten Verständnishilfen. Hierzu gehören Angaben über die Quellen und das Faksimile einer Seite aus jedem der sechs Quellenwerke. Es folgen einführende Worte zu Condit's vier Kategorien, Hinweise auf die Sprachen und die Struktur der Gesangstexte sowie kurze Beschreibungen der Musikinstrumente und der Hoftänze, illustriert mit Abdrucken aus einer koreanischen Darstellung von 1493, nachgedruckt 1610. Wie der letzte Abschnitt, „Suggestions for performance“, deutlich macht, strebte der Autor bei seinen Übertragungen nicht allein eine Erhellung der Musikgeschichte oder die Erhaltung der Musiktradition Koreas an. Wichtigster Zweck des Buchs ist für ihn vielmehr „to make it possible for western musicians to sing and play the fifteenth-century Korean repertoire for their own enjoyment“ (S. 45). Hierfür gibt er Anweisungen zum Gebrauch der Stimme, zur Textaussprache und Melodiephrasierung, zum Einsatz von Blas-, Zupf- und Schlaginstrumenten, zu Tempo und Intonation der Stücke. Den Schluß bilden Überlegungen, welche westlichen anstelle koreanischer Instrumente benutzt werden können. Hinsichtlich der Ensemblebildung sagt Condit, es entspreche dem „Korean way“, bei der Gelegenheit einer Aufführung alle verfügbaren Musikinstrumente einzusetzen. Manchem Musiker im Westen – vielleicht sogar in Korea – mag das Zugeständnis willkommen erscheinen, doch der Forscher sollte sich den Blick auf die Klangeigentümlichkeiten der Musik Ostasiens nicht trüben lassen; denn zum Verständnis einer Musikkultur ist die heimische Tradition relevant, nicht

die fremde Nachahmung.

Trotz dieser Einschränkung behält das Buch sein großes Verdienst, die koreanische Musik des 15. Jahrhunderts erstmals im Ganzen vorzuführen, soweit die Notenschrift es erlaubt.
(September 1986) Josef Kuckertz

Eingegangene Schriften

ANNA AMALIE ABERT: Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz. Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1935. Kassel–Basel–London Bärenreiter 1986. IX, 238 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXIX.)

Arbeit-Freizeit-Schule. Musikerziehung in einer veränderten Arbeitswelt und Freizeitkultur. Drei Vorträge von Christoph RICHTER. Kassel–Basel–London Bärenreiter 1986. 134 S. (Musikalische Zeitfragen 20.)

Aspects de la Recherche Musicologique au Centre National de la Recherche Scientifique. Textes réunis et présentés par Hélène CHARNASSE. Paris Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1984. 204 S., 10 Abb.

Aufsätze über Johann Sebastian Bach. Auswahl aus den Jahrgängen 1904–1939 des Bach-Jahrbuchs. Band I Biographisches, Quellen, Dokumente, Schüler- und Freundeskreis. Band II Werkbetrachtung, Werkbeziehungen, Werkanalyse. Hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE. Kassel: Merseburger (1985). Band I V, 497 S., Band II V, 509 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I Kantaten. Band 9: Kantaten zum 1. Ostertag. Hrsg. von Alfred DÜRR. Kassel–Basel–London Bärenreiter 1985. XII, 103 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I Kantaten. Band 20: Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Klaus HOFMANN und Ernest MAY. Kassel–Basel–London Bärenreiter 1985. 219 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII Orchesterwerke. Band 5: Konzerte für zwei Cembali. Hrsg. von Karl HELLER und Hans-Joachim SCHULZE. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1985. XI, 147 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN Der Briefwechsel mit dem Verlag Schott. Hrsg. vom Beethoven-Haus Bonn. München: G. Henle Verlag (1985). XXVI, 106 S.

GUIDO BIMBERG: Dramaturgie der Händel-Opern. Halle an der Saale 1985. 111 S. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 3.)

EASLEY BLACKWOOD: The Structure of Recognizable Diatonic Tunings. Princeton: Princeton University Press (1985). 318 S.

DIETER BRAUN: Klangstrukturen und deren psychoakustische Bewertung bei Zinken. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1984. Teil I: 119 S. Teil II: Diagramme und Tabellen 167 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 141. Akustische Reihe. Band 9.)

Bruckner Symposion. Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1984. Bericht. Hrsg. von Othmar WESSELY. Linz: Anton Bruckner-Institut Linz und Linzer Verlagsgesellschaft 1986. 224 S.

FABRITIO CAROSO: Nobiltà di Dame. A treatise on courtly dance, together with the choreography and music of 49 dances. Translated from the printing of 1600, edited, and with an introduction by Julia SUTTON. The music transcribed and edited by F. Marian WALKER. Oxford–New York. Oxford University Press 1986. X, 362 S., Notenbeisp.

Chopin studies 1 Selected Materials from „Rocznik Chopinowski“ vol. 9–14. Warsaw: Frederick Chopin Society 1985. 399 S., Abb.

LEOPOLD IWAN CIRSOVIUS. Orgel-Dispositionen aus Schleswig-Holstein. 194 Dispositionen und Beschreibungen, 1868–1895. Hrsg. von Reinhard JAEHN. Kassel: Merseburger 1986. 167 S. (Documenta Organologica. Band 10.)

Comporre arcano. Webern e Varèse poli della musica moderna. A cura di Antonio FIORENZA. Introduzione di Antonio TITONE. Palermo: Sellerio editore (1985). 113 S.

Correspondenz. Mitteilungen der Robert-Schumann-Gesellschaft e. V. Nr. 5/Juli 1986. Düsseldorf: Robert-Schumann-Gesellschaft 1986. 20 S.

MICHAEL DANZI: American Musician in Germany 1924–1939. Memoirs of the jazz, entertainment, and movie world of Berlin during the Weimar Republic and the Nazi era – and in the United States as told to Rainer E. LOTZ. Schmitten: Norbert Ruecker 1986. IX, 292 S., Abb.

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le Biografie. Volume primo: A–Bur. Diretto da Alberto BASSO. Torino: UTET (1985). XIII, 757 S.

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le Biografie. Volume secondo Bus-Fox. Diretto da Alberto BASSO. Torino: UTET (1985). XIII, 812 S.

WOLFGANG DÖMLING Hector Berlioz und seine Zeit. Laaber Laaber-Verlag (1986). 360 S. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

300 Jahre Johann Sebastian Bach. Sein Werk in Handschriften und Dokumenten, Musikinstrumente seiner Zeit, seine Zeitgenossen. Ausstellungskatalog Stuttgart Tutzing. Hans Schneider 1985. 419. S.

ANNETTE VON DROSTE-HÜLSHOFF Historisch-kritische Ausgabe Musikalien. Text Bearbeitet von Armin KANSTEINER. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1986. VIII, 386 S.

Kathleen Ferrier Das Wunder einer Stimme. Eine Biographie von Winifred FERRIER mit Beiträgen von Sir John Barbirolli, Benjamin Britten, Roy Henderson, Gerald Moore und Bruno Walter Stuttgart Verlag Freies Geistesleben (1986). 256 S.

GHEORGHE FIRCA The modal bases of Diatonic Chromaticism. Bucuresti Editura Muzicala 1984. 167 S., Notenbeisp.

DAN FOG Verzeichnis der im Druck erschienenen Kompositionen von Niels W. Gade (1817–1890). Kopenhagen Dan Fog Musikforlag 1986. 96 S.

IACOBUS GALLUS Opus musicum I/1 In adventu Domini nostri Iesu Christi. Transcription and revision by Edo ŠKULJ Ljubljana Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1985. XXV, 135 S. (Monumenta artis musicae sloveniae V)

FRANCESCO GASPARINI Il Bajazet. Textband und Kritischer Bericht Hrsg. von Martin RUHNKE. München G. Henle Verlag 1985. 100 S. (Die Oper Kritische Ausgabe von Denkmälern der Operngeschichte. Band 3.)

INGRID DE GEER. Earl, Saint, Bishop, Skald – and Music. The Orkney Earldom of the Twelfth Century A Musicological Study Uppsala Institutionen för Musikvetenskap Uppsala Universitet 1985. 333 S., Abb.

Göttinger Händel-Beiträge. Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim MARX. Band II Kassel–Basel–London Bärenreiter 1986. 286 S., Notenbeisp., Abb.

EDWIN GORDON Musikalische Begabung. Beschaffenheit, Beschreibung, Messung und Bewertung.

Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1986). 185 S. (Musikpädagogik. Band 25.)

MATTHIAS GRÜN Rudolf Mauersberger Studien zu Leben und Werk Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986. 265 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 146.)

MARTELLA GUTIERREZ-DENHOFF Der Wolfenbütteler Chansonnier Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Codex Guelf 287 Extrav Untersuchungen zu Repertoire und Überlieferung einer Musikhandschrift des 15. Jahrhunderts und ihres Umkreises. Wiesbaden: Otto Harrasowitz 1985. 331 S. (Wolfenbütteler Forschungen. Band 29.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL Anthems für Cannons I. Hrsg. von Gerald HENDRIE. Kassel–Basel–London Bärenreiter 1985. XIV, 173 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe. Serie III Kirchenmusik Band 4.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL. Susanna HWV 66. Kritischer Bericht von Bernard ROSE. Kassel–Basel–London Bärenreiter 1985. 82 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe. Serie I Oratorien und große Kantaten. Band 28.)

HARRY HAHN Das vielfältige Formenmosaik J. S. Bachs in den kleinen Präludien und Fughetten für Klavier Zahlensymbolische Skizzen. Hrsg. von Thorsten SCHICKE. Hamburg Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1986). 64 S., Notenbeisp.

Joseph Haydn. Tradition und Rezeption. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Köln 1982. Hrsg. von Georg FEDER, Heinrich HÜSCHEN und Ulrich TANK. Regensburg. Gustav Bosse Verlag 1985. XVII, 266 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 144.)

MICHAEL HAYDN Missa Hispanica a due cori, soli ed orchestra. Klavierauszug. Hrsg. von Charles H. SHERMAN Salzburg: Haydn-Mozart-Presse (1966!). 153 S.

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER Die Musikhandschriften der St Michaelskirche in München. Thematischer Katalog. München: G. Henle Verlag 1985. 392 S., 12 S. Nachtrag. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 7.)

HERBERT HEYDE. Historische Musikinstrumente des Händel-Hauses. Führer durch die Ausstellungen. Halle an der Saale 1983. 120 S.

JUNG-SOO HONG Die frühe Chönggan-Notation. Berlin 1981 66 S.

IMOGEN HOLST: The music of Gustav Holst, third revised edition, and Holst's music reconsidered. Oxford: Oxford University Press 1986. IX, 178 S., Notenbeisp., 42 Faksimiles.

Imago Musicae II Hrsg. von Tilmann SEEBASS und Tilden RUSSELL. Basel-Kassel-London: Bärenreiter/Durham, North Carolina: Duke University Press 1985. 304 S., Abb. (Internationales Jahrbuch für Musikikonographie des Internationalen Repertoriums der Musikikonographie.)

Inter-American Music Review Hrsg. von Robert STEVENSON. Volume VI/Spring-Summer 1985/Number 2. Los Angeles 1985. 105 S.

Inter-American Music Review Hrsg. von Robert STEVENSON. Volume VII/Fall-Winter 1985/Number 1. Los Angeles 1985. 127 S.

Zur Interpretation der französischen Orgelmusik. Mit Beiträgen von Hermann J. Busch, Marie-Louise Jaquet-Langlais, Ewald Kooiman und Hans Musch. Hrsg. von Hermann J. Busch. Kassel: Merseburger 1986. 114 S., Notenbeisp. (103. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.)

AMANDUS IVANČIČ: Sonate a tre. Reconstruction, revision and introduction by Danilo POKORN. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1983. XXI, 67 S. (Monumenta artis musicae sloveniae I.)

AMANDUS IVANČIČ: Symphonies for two violins and bass. Reconstruction, revision and introduction by Danilo POKORN. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1984. XVI, 47 S. (Monumenta artis musicae sloveniae III.)

ELISABETH-CLAUDE JACQUET DE LA GUERRE: Pièces de clavecin. Edition par Carol Henry BATES. Paris: Heugel & Cie (1986). XXXIII, 98 S. (Le Pupitre 66.)

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 29. Band 1985. Hrsg. von Konrad AMELN, Jörg-Ulrich FECHNER, Alexander VÖLKER. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1986. XVI, 274 S.

HANS-PETER JÜLG: Gustav Mahlers Sechste Symphonie. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1986. 163 S., Notenbeisp. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 17.)

JOSEF KLOPPENBURG: Die dramaturgische Funktion der Musik in Filmen Alfred Hitchcocks. München: Wilhelm Fink Verlag (1986). 297 S.

IRMGARD KNECHTGES: Robert Schumann im Spiegel seiner späten Klavierwerke. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1985. 302 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 142.)

DANIEL LAGKHNER: Soboles musica. Reconstruction, revision and introduction by Jože SIVEC. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1983. XX, 160 S. (Monumenta artis musicae sloveniae II.)

Laudario Giustiniano. Volume I. Edizione comparata con note critiche del ritrovato laudario MS 40 (ex Biblioteca dei Padri Somaschi della Salute di Venezia) attributo a LEONARDO GIUSTINIAN. A cura di Francesco LUISI. Venezia: Edizioni Fondazione Levi 1983. 559 S.

JEAN-FRANÇOIS LE SUEUR: La Caverne. Drame Lyrique. Introduction by Jean MONGREDIEN. New York: Pendragon Press (1985). XLIX, 331 S. (French opera in the 17th and 18th Centuries. Volume LXXIV.)

More Letters of Amy Fay: The American Years, 1879-1916. Selected and edited by S. Margaret William McCARTHY. Detroit: Information Coordinators 1986. XIII, 168 S.

FRIEDRICH LIPPMANN: Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento. Napoli: Liguori Editore (1986). 323 S., Notenbeisp. (Strumenti linguistici. Band 15.)

FRANZ LISZT: Missa choralis. Nach dem Erstdruck von 1869 samt einem vollständigen Faksimile der autographen Urschrift von 1865 hrsg. von Thomas KOHLHASE. Stuttgart: Carus-Verlag 1984. XVI, 39 S. (Ausgewählte Werke vokaler Kirchenmusik. Heft 4.)

PETER LUDWIG: Studien zum Motettenschaffen der Schüler Palestrinas. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986. 423 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 143.)

JOHANNES LUPI: Collected works. Vol. II. Motets. Edited by Bonnie J. BLACKBURN. American Institute of Musicology 1986. XXXII, 215 S. (Corpus mensurabilis musicae 84.)

JOHN METZ: The Fables of La Fontaine. A Critical Edition of the Eighteenth Century Vocal Settings. New York: Pendragon Press (1986). VII, 184 S. (Juilliard performance guides. No. 2.)

GABRIELE E. MEYER: Untersuchungen der Sonatensatzform bei Ludwig van Beethoven. Die Kopfsätze der Klaviersonaten op. 79 und op. 110. München:

Wilhelm Fink Verlag (1985). 298 S. (Studien zur Musik. Band 5.)

ULRICH MICHELS: dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte. Band 2. Vom Barock bis zur Gegenwart. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1985). 591 S., 130 farbige Abbildungss.

Mikrotöne. Bericht über das internationale Symposium Mikrotönforschung, Musik in Mikrotönen, Ekmelische Musik, 10.–12. Mai 1985 in Salzburg. Hrsg. von Franz RICHTER HERF. Innsbruck. Edition Helbling (1986). 240 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Ekmelische Musik. Band III.)

CLAUDIO MONTEVERDI. Confitebor tibi Domine für Sopran, Streicher und Basso continuo. Erstdruck. Aufgefunden, hrsg. und Aussetzung des B. c. von Adolf WATTY. Wolfenbüttel-Zürich. Möseler Verlag (1986). 36 S.

CLAUDIO MONTEVERDI. Il quinto libro de Madrigali. A critical Edition by Karin JACOBSEN and Jens Peter JACOBSEN. Egtved. Edition Egtved 1985. L, 100 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II. Bühnenwerke. Werkgruppe 5. Opern und Singspiele. Band 9: Il re pastore. Vorgelegt von Pierluigi PETROBELLI und Wolfgang REHM. Kassel-Basel-London. Bärenreiter 1985. XXVI, 309 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV. Orchesterwerke. Werkgruppe 11. Sinfonien. Band 2. Vorgelegt von Gerhard ALLROGGEN. Kassel-Basel-London. Bärenreiter 1985. XXIV, 199 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Klarinettenkonzert in A. Fassung für Bassettklarinetten KV 622. Partitur. Kassel-Basel-London. Bärenreiter (1977!). 82 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert in C für Oboe und Orchester KV 314 (285^d). Hrsg. von Franz GIEGLING. Klavierauszug von Heinz MOEHN. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter 1986. 32 S.

Music from the Tang Court 3. A primary study of the original, unpublished, Sino-Japanese manuscripts, together with a survey of relevant historical sources, both Chinese and Japanese, and a full critical commentary by Laurence PICKEN. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney. Cambridge University Press (1985). XIII, 98 S.

Musikethnologische Sammelbände. Band 8. Hrsg. von Wolfgang SUPPAN. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1986. 151 S., Notenbeisp.

Musikpädagogische Forschung. Band 7: Unterrichtsforschung. Hrsg. vom Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung e. V. durch Hermann J. KAISER. Laaber: Laaber-Verlag (1986). 328 S.

ROGER NICHOLS. Messiaen. Second Edition. Oxford-New York. Oxford University Press 1986. 89 S., Notenbeisp. (Oxford Studies of Composers 13.)

CHRISTIANA NOBACH. Untersuchungen zu George Onslow's Kammermusik. Kassel-Basel-London. Bärenreiter 1985. 392 S., Notenbeisp.

Oratorios of the Italian Baroque. Volume I. Antecedents of the Oratorio. Sacred Dramatic Dialogues, 1600–1630. Edited by Howard E. SMITHER. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 517 S. (Concentus Musicus. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band VII.)

RUFINA ORLICH. Die Parodiemessen von Orlando di Lasso. München. Wilhelm Fink Verlag (1985). 380 S. (Studien zur Musik. Band 4.)

JACOPO PERI. Le varie musiche and other songs. Edited by Tim CARTER. Madison. A-R Editions, Inc. (1985). XXXVI, 112 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Vol. L.)

HERMANN PFROGNER. Zeitwende der Musik. Rückblicke – Ausblicke. München-Wien. Langen Müller (1986). 371 S., Notenbeisp.

Polish Musicological Studies. Vol. 2. Edited by Zofia CHECHLIŃSKA and Jan STESZEWSKI. Assistant editor Elżbieta SZCZEPANŃSKA-MALINOWSKA. Kraków. Edition PWM 1986. 427 S.

MICHAEL PRAETORIUS. Syntagma musicum II. De organographia. Parts I and II. Translated and edited by David Z. CROOKES. Oxford: Clarendon Press 1986. XX, 104 S., 42 Tafeln. (Early music series 7.)

WERNER RACKWITZ. Geschichte und Gegenwart der Hallischen Händel-Renaissance. 1. Teil: 1803–1929. Halle an der Saale 1977. 122 S. (Schriften des Händelhauses in Halle 1.)

WERNER RACKWITZ. Geschichte und Gegenwart der Hallischen Händel-Renaissance. 2. Teil: 1929–1976. Halle an der Saale 1979. 124 S. (Schriften des Händelhauses in Halle 2.)

RUDOLF RASCH. De Cantiones natalitiae en het kerkelijke muzikleven in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de zeventiende eeuw. With a summary in English. Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1985. Teil I. XIX, 328 S., Abb., Notenbeisp. Teil II. XVI, 220 S., Abb., Notenbeisp. (Muziekhistorische Monografieen. Deel 10.)

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série: Théâtre, Musique, Cinéma. Tome XX, 1983. Bucarest: Editura Academiei Republicii Socialiste Romania 1983. 110 S.

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série: Théâtre, Musique, Cinéma. Tome XXI, 1984. Bucarest: Editura Academiei Republicii Socialiste Romania 1984. 101 S.

Richard-Wagner-Handbuch. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler hrsg. von Ulrich MÜLLER und Peter WAPNEWSKI. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag (1986). XIV, 904 S.

BERND RIEDE Luigi Nonos Kompositionen mit Tonband. Ästhetik des musikalischen Materials – Werkanalysen – Werkverzeichnis. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1986. 115 S. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 28.)

film abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XV/1 (January-April 1981). New York: The City University of New York (1986). 128 S.

PETER W. SCHATT. Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Historisch-systematische Untersuchungen zur Metamorphose einer ästhetischen Fiktion. München-Salzburg. Musikverlag Emil Katzbichler 1986. 149 S., Notenbeisp. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 27.)

REINHOLD SCHLÖTTERER. Musik und Theater im „Rosenkavalier“ von Richard Strauss. In Zusammenarbeit mit Roswitha SCHLÖTTERER, Bernd EDELMANN, Maria Elisabeth BARTL, Franzpeter MESSMER. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985. 250 S. (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Heft 22.)

Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge 3 (1983): Bearbeitungen in der Musik. Colloquium Kurt von Fischer zum 70. Geburtstag. Hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Redaktion Dorothea BAUMANN. Bern-Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1986). 186 S., Notenbeisp.

HANA SEQUARDTOVA. Bedřich Smetana. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1985. 236 S., Abb.,

Notenbeisp. (Reclams Universal-Bibliothek. Band 1119.)

Studi Pergolesiani I. A cura die Francesco DEGRADA. Scandicci (Firenze): La Nuova Italia Editrice (1986). XVII, 217 S.

WOLFGANG SUPPAN. Musica humana. Die anthropologische und kulturethnologische Dimension der Musikwissenschaft. Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlau Nachf. 1986. 121 S., Notenbeisp. (Forschen-Lehren-Verantworten 8.)

ANDRAS TOKYJI. Zwei Schriften über die Arbeiterchorbewegung in Ungarn (1868–1948). Budapest: Institut für Kulturelle Forschung 1985. 112 S.

RICHARD TRUNK. Ausgewählte Werke. Band III. Orchesterwerke. Ausgewählt und herausgegeben von Siegfried GOSLICH und Heinz AUNER. Würzburg: Stürtz Verlag 1983. X, 189 S.

RICHARD TRUNK. Ausgewählte Werke. Band IV. Kammer- und Klaviermusik. Ausgewählt und herausgegeben von Siegfried GOSLICH und Heinz AUNER. Würzburg. Stürtz Verlag 1983. X, 203 S.

ANTONIO VIVALDI. Allor che lo sguardo. Cantata per soprano e basso continuo RV 650. Edizione critica a cura di Francesco DEGRADA. Milano: Ricordi (1984). VIII, 17 S.

ANTONIO VIVALDI. Concerto per violino principale, due violini, viola e basso F I, 239 (RV 761). Edizione critica a cura die Paul EVERETT e Michael TALBOT. Milano: Ricordi (1983). VI, 64 S.

ANTONIO VIVALDI. Concerto „L'ottavina“ per violino principale, due violini, viola e basso F I, 240 (RV 763). Edizione critica a cura di Paul EVERETT e Michael TALBOT. Milano: Ricordi (1982). VI, 54 S.

ANTONIO VIVALDI. Filiae maestae Jerusalem. Introduzione al Miserere per contraalto, due violini, viola e basso RV 638. Edizione critica a cura di Michael TALBOT. Milano: Ricordi (1985). VIII, 25 S.

ANTONIO VIVALDI. Gaude mater Ecclesia. Inno per soprano, due violini, viola e basso. Edizione critica a cura di Denis ARNOLD. Milano: Ricordi (1984). VIII, 14 S.

ANTONIO VIVALDI. Nel partir da te mio caro. Cantata per soprano e basso continuo RV 661. Edizione critica a cura di Francesco DEGRADA. Milano: Ricordi (1984). VIII, 19 S.

ANTONIO VIVALDI. Non in pratis aut in hortis. Introduzione al Miserere per contraalto, due violini,

viola e basso RV 641 Edizione critica a cura di Michael TALBOT Milano: Ricordi (1985). VIII, 31 S.

ANTONIO VIVALDI *Sanctorum meritis*. Inno per soprano, due violini, viola e basso RV 620. Edizione critica a cura di Denis ARNOLD. Milano: Ricordi (1984). VIII, 16 S.

ANTONIO VIVALDI *Sonata per violino e basso continuo F XIII, 52 (RV 757)*. Edizione critica a cura di Paul EVERETT e Michael TALBOT Milano Ricordi (1982). VI, 22 S.

ANTONIO VIVALDI *Sonata per violino e basso continuo F XIII, 55 (RV 758)*. Edizione critica a cura di Paul EVERETT e Michael TALBOT Milano Ricordi (1983). VI, 24 S.

Egon Wellesz. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH Wien-Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz 1986. 184 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 17)

EDWIN WERNER *Das Händel-Haus in Halle. Geschichte des Händel-Hauses und Führer durch die Händel-Ausstellung. Halle an der Saale 1985. 96 S., zahlreiche Abb.*

Jan Dismas Zelenka *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (ZWV)*. Zusammengeordnet von Wolfgang REICH. Dresden. Sächsische Landesbibliothek 1985. Textteil 65 S., Notenteil 73 S. (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens. Heft 6.)

Mitteilungen

Wir gratulieren:

Dr Werner MENKE, Müllheim/Baden, am 10. Januar 1987 zum 80. Geburtstag,

Professor Dr Kurt OVERHOFF, Salzburg-Wien, am 20. Februar 1987 zum 85. Geburtstag.

*

Herr Hans SCHNEIDER, Tutzing, wurde am 3. Juni 1986 von der Philosophisch-Pädagogischen Fakultät der

Katholischen Universität Eichstätt zum doctor philosophiae honoris causa promoviert. Die Ehrendoktorwürde wurde dem Musikantiquar und -verleger, der wenige Monate zuvor seinen 65. Geburtstag feiern konnte, für seine besonderen Verdienste um die musikhistorische Forschung verliehen.

Professor Dr Konrad AMELN, Lüdenscheid, wurde im September 1986 für seine Verdienste um die Leonhard-Lechner-Forschung mit der Ehrenurkunde des Landes Südtirol ausgezeichnet. Im Rahmen der Feierstunde, die von der Kantorei Leonhard Lechner (Bozen) in Zusammenarbeit mit dem Südtiroler Kulturinstitut, dem Südtiroler Sängerbund und der Diözesankommission für Kirchenmusik ausgerichtet wurde, hielt er einen Vortrag über das Thema *Leonhard Lechner, der Mensch und Künstler*

Am 14. Oktober 1986 hielt Prof Dr Klaus Hortschansky, Münster, im Deutschen Historischen Institut in Rom einen öffentlichen Vortrag zum Thema *Werk-idee und Tradition in Mozarts Sinfonie g-moll KV 550*.

Dr Gunther Joppig, Hamburg, hat die Stelle des Leiters des Musikinstrumentenmuseums im Münchner Stadtmuseum zum 1. Februar 1987 übernommen.

*

Vom 29. bis 31. Mai 1987 findet in Berlin im Rahmen der 750-Jahr-Feier der Stadt ein musikwissenschaftlicher Kongreß unter dem Thema *Komponierende und komponierte Frauen* statt. Als Schwerpunkte sind geplant *Musikalische Fluchträume – Berliner Salons 1790–1848, der Mythos der Weiblichkeit in der Oper, Komponistinnen im Gespräch* (mit Studioaufführungen). Der Kongreß wird veranstaltet von der Vereinigung „Musikfrauen e.V. Berlin“

Im Rahmen der australischen 200-Jahr-Feiern veranstaltet die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft in Zusammenarbeit mit der Musicological Society of Australia vom 28. August bis 2. September 1988 in Melbourne ein Symposium zu folgenden Themen 1) *Musik seit 1960*, 2) *Kulturelle Interaktion durch Musik*, 3) *Analogie. Beziehungen zwischen musikalischen und nicht-musikalischen Strukturen* a) *bei der Theoriebildung* oder b) *in Hinblick auf die musikalische Praxis*. Auskünfte und Anmeldungen (mit Abstract): Dr Margaret J. Kartomi F. A. H. A., Department of Music, Monash University, Clayton, Victoria 3168 (Australia).