

Michael Praetorius: Festmusiken zu zwei Ereignissen des Jahres 1617: zum Kaiserbesuch in Dresden und zur Jahrhundertfeier der Reformation

von Siegfried Vogelsänger, Montzen/Belgien

Im dritten Band seines *Syntagma musicum – Termini musici* von 1619 schreibt Michael Praetorius (MPC):

„Demnach auch vielleicht mancher vnverdrossener Musicus etliche meiner zwar geringen/ auff die eine vnnd andere Art gerichtete Cantiones zu sehen vnd zu hören Lust vnd Liebe tragen möchte. So hab ich den Indicem Generalem der meisten dererselben Cationum Latinarum & Germanicarum so [...] ich jnnerhalb vier Jahren [...] gesetzt vnd componirt, vnd in etlichen absonderlichen theilen mit dem nahmen Polyhymniae intituliret/ allhier zugleich mit auffsetzen wollen. Davon denn vor erst die III. IV. vnnd V. Polyhymnia dieses 1617. vnnd künfftige 1618. Jahr[.] in Druck herfür kommen werden“¹.

Diese drei Bände der *Polyhymnia* – der letzten großen Werkreihe des MPC – sind dem heutigen Kenntnisstand nach auch die einzigen, die tatsächlich im Druck erschienen sind, jedoch später als in *Syntagma III* angekündigt, nämlich *Polyhymnia III* 1619, IV 1621, V 1620.

Aus dieser Tatsache, daß von den geplanten XV Bänden der *Polyhymnia* nur die Bände III–V überliefert sind, schließt Friedrich Blume: „Alles übrige ist, soweit heute bekannt, entweder nicht erhalten oder, wahrscheinlicher, größtenteils auch niemals komponiert worden, da Praetorius 1621 starb“². Diese Ansicht bekräftigt er noch einmal im *Schlußbericht zur Praetorius-Gesamtausgabe*: „Von allen den weiteren kühnen Plänen, die der Erzkantor in seinem *Syntagma* und seinen zahlreichen Vorworten angedeutet oder geradenwegs angekündigt hat, ist gewiß nichts verwirklicht worden“³. (Gregor-Dellin bezeichnet ihn aufgrund des torsohaften Nachlasses gar als „unpraktisches Beispiel deutschen Geistes“⁴.)

Diese Feststellungen sollen hier nun exemplarisch korrigiert werden anhand der Kompositionen für die beiden im Titel dieses Aufsatzes genannten festlichen Ereignisse des Jahres 1617; dies ist Teil einer umfangreicheren Untersuchung zur Entstehungs- und Datierungsgeschichte der Werke des MPC. Dabei geht es also um den Nachweis, daß diese Kompositionen tatsächlich entstanden und dann mit großer Wahrscheinlichkeit auch aufgeführt worden sind, denn „Komponisten dieser Zeit sind nicht autonome Künstler wie ihre Nachfahren im 19. Jahrhundert, sondern in entscheidender Weise geprägt durch Auftrag und Amt“⁵.

Für einen solchen Nachweis kann man ansetzen in dem oben genannten General-Index der *Polyhymnia* in *Syntagma III*, denn darin gibt MPC in zwei Bänden die Werke für die Festmusiken von 1617 detailliert an. Diese beiden Bände stellen unter den XV *Polyhymniae* allerdings auch eine Ausnahmeerscheinung dar, denn nur sie sind bestimmten Ereignissen zugeordnet; alle anderen enthalten entweder unterschiedliche Kompositionen für verschiedene Anlässe oder Konzerte einer einzigen der 12 „Arten“ und 9 „Manieren“, die MPC für seine Werke in der „neuen italianischen Concerten-Manier“ entwickelt hatte.

¹ *Syntagma musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, Faks. ND Kassel – Basel – London – New York 1958 (im folgenden: Sy III), S. 197.

² GA, Bd. 18, S. XII.

³ Friedrich Blume, *Schlußbericht zur Praetorius-Gesamtausgabe*, in: *Syntagma musicologicum*, Kassel 1963, S. 274.

⁴ Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz*, München und Zürich 1984, S. 53.

⁵ Arno Forchert, *Michael Praetorius und die Musik am Hof von Wolfenbüttel*, in: *Daphnis* 10 (1981), S. 625.

Die Musik zum Kaiserbesuch 1617 in Dresden

Die Musik dazu findet sich in *Polyhymnia II*⁶, denn dieser Band trägt den Titel *Polyhymnia Heroica augusta Caesarea [...] In conventum quatuor Imperij Rom. Luminum*, und diese vier prominentesten Vertreter beim Kaiserbesuch 1617 in Dresden werden dann auch einzeln genannt: an erster Stelle der Kaiser Matthias selbst, sodann aus seinem Gefolge König Ferdinand von Böhmen, Maximilian, Erzherzog von Österreich, und als Gastgeber Kurfürst Johann Georg von Sachsen.

Damit bekommt *Polyhymnia II* eine weitere Sonderstellung, denn keiner der anderen Bände dieser Werkreihe hat im Titel eine solche Widmung, und MPC hat sie damit wohl als persönliche Dedikation herausheben wollen. Auf diesen Anlaß weisen auch die im Inhaltsverzeichnis genannten Werke hin: neben einem *Jubilate laeti Saxones* – es steht an erster Stelle und hat offenbar einen ‚weltlichen‘ Text – handelt es sich ausnahmslos um lateinische, an Psalmen angelehnte Lobtexte in Besetzungen bis zu 24 Stimmen und 7 Chören, die MPC in der „I.Art“ – d. h. „mit Trompetten vnnnd Heerpaucken/ zur prächtigen vnd Fürstlichen Music“⁷ – komponiert hat.

Dabei gibt er für jedes dieser Konzerte neben ihren Titeln auch die Chor- und Stimmenzahl genau an. Außerdem macht er zu drei von ihnen in *Syntagma II* und *III* weitere Angaben, die bereits die oben genannte These bestätigen. Zu dem *Lauda Hierusalem Dominum* schreibt er: „Daruff ich auch ein Concert mit vnterschiedlichen Choren (Lauda Hierusalem Dominum) [...] mit 17. vnd 21. Stimmen [...] Componiret habe“⁸; er erwähnt es außerdem noch einmal unter den „Concerten der V.Art“⁹. Bezüglich *Omnes gentes plaudite manibus* führt er aus: „Den̄ dieweil ich gesehen vnd vermercket/ das solches (als in meiner Polyhymnia II. daß Omnes gentes) ihrer etlichen ziemlich schwehre für komeñ [...]“¹⁰ – das aber kann man nur bei einer Probe oder Aufführung feststellen. Zu dem *Venite ad sanctuarium Domini* schreibt er: „Venite ad sanctuarium Domini. Ritorn. Venite & revertamur ad Dominum, & vivemus in conspectu ejus“¹¹. Daran läßt sich besonders anschaulich zeigen, daß MPC in seinen Angaben sehr exakt ist, also von konkreten Kompositionen spricht und nicht nur von Plänen, denn diese Beschreibung des Ritornells trifft genau auf ein nachgelassenes – von Blume „Motette“ genanntes – Werk¹² zu: Das von MPC erwähnte Ritornell findet sich dort dreimal (S. 108 f., 110, 116) und beweist eindeutig, daß dieses *Venite* eines der für den Kaiserbesuch in Dresden komponierten Konzerte ist.

Die dabei abweichenden Chor- und Stimmenzahlen in *Polyhymnia II* von denen in *GA 20* sind mit aufführungspraktischen Gepflogenheiten zu erklären: Man konnte nämlich, wenn man „Cantores und Instrumentisten übrig“ hatte, Stimmen „etlich Mal abschreiben lassen/ und etliche Capellen und Palchetten damit bestellen und voneinander absonderlich anordnen“¹³. Diese wurden dann an Höhepunkten und Abschlüssen registerartig zugezogen und

⁶ Sy III, S. 201.

⁷ GA, Bd. 20, S. XX.

⁸ *Syntagma musicum*, Bd. II., Wolfenbüttel 1619, Faks. ND Kassel – Basel – London – New York 1958 (im folgenden: Sy II), S. 46.

⁹ Sy III, S. 187.

¹⁰ Ebda., S. 73.

¹¹ Ebda., S. 186.

¹² GA, Bd. 20, S. 107 ff.

¹³ GA, Bd. 17, S. 708.

bei der Zählung der Stimmen und Chöre mitgerechnet, denn sie stellten im Sinne einer Raum- Klang-Regie zusätzliche ‚Effekte‘ dar, auf die man jedoch „in Mangelung der Musicorum“ auch verzichten konnte.

Eine ganz andere Frage ist es allerdings, wann, wo und unter wessen Leitung die Kompositionen aus *Polyhymnia* II aufgeführt worden sind. Zwar hatte MPC die Dresdener Hofkapelle von 1613 bis 1616 als „Capellmeister von Haus aus geleitet“ und ab 1615 „Schütz bis Ostern 1616 in das Kapellmeisteramt eingearbeitet“¹⁴, aber er führte „seit 1616 in zunehmendem Maße das rastlose Leben eines von Ort zu Ort reisenden Beraters und Organisators in musicis“¹⁵. Darum gehen alle bekannten Autoren davon aus, daß Heinrich Schütz Komponist und Leiter der Festmusik beim Kaiserbesuch in Dresden war.

So schreibt Moser: „Bald fand Schütz Gelegenheit, die kurfürstliche Kapelle in neuem Glanz zu zeigen, als am 15. Juli 1617 hoher Besuch in Dresden eintraf: Kaiser Matthias“ mit seinem Gefolge¹⁶. Brodde meint lediglich: „Schütz brachte zu Ehren des hohen Gastes viel Musik“¹⁷. Gudewill formuliert ähnlich wie Moser: „Schütz konnte die Kapelle schon bald in neuem Glanz präsentieren“¹⁸. Gregor-Dellin schreibt: „Bei der Ankunft in Dresden [. . .] ertönte am Ufer Musik, die nicht Schütz, sondern der Trompetenmarschall angab, und auch beim Einzug ins Schloß waren auf dem Altan Bläser aufgestellt [. . .]. Schütz kam einmal mit einer madrigalischen Gesangskomposition zum Zuge [. . .] und hatte für die musikalische Hauptveranstaltung [?] der Dresdener Begegnung ein weiteres Werk geschrieben und in Musik gesetzt“¹⁹.

Bei der Frage nach Aufführungsort und Leitung der Musik aus *Polyhymnia* II hilft auch die einzige bekannte zeitgenössische Quelle nicht weiter – auf sie beziehen sich auch Moser und Gregor-Dellin –, denn der Dresdener Chronist ist in seinen Angaben zur Musik bemerkenswert zurückhaltend: Während er nämlich zahlreiche Einzelheiten über die beteiligten Persönlichkeiten, über Speisenfolge, Kleidung etc. genau mitteilt, erwähnt er weder Heinrich Schütz noch MPC, sondern berichtet nur: „Ferner war auf dem Altane/ uber dem förderisten Schloß-Portal der Kais. und Königl. Majest. zu Ehren eine schöne Music angestellet und wohl zu hören/ sonst aber ward allenthalben von den Thürmen mit Trompeten/ Zinken und Posaunen geblasen [. . .]. Den 12. [August] wurde Abends bey Hoffe ein Ballett gehalten“²⁰.

Diese insgesamt mageren Angaben zur Musik beim Kaiserbesuch überraschen auch angesichts der Tatsache, daß dieser Besuch immerhin vom 15. Juli bis 13. August dauerte und man davon ausgehen kann, daß es während dieser Zeit – neben allerlei anderer Unterhaltung für die Gäste – die unterschiedlichsten Gelegenheiten zur Aufführung festlicher – auch eigens für diesen Anlaß komponierter – Musik gab, wie das z. B. 1614 beim Fürstentag in Naumburg der Fall gewesen war. Dort „besorgten die Dresdener Kapellisten unter Prätorius sowohl die Kir-

¹⁴ Wolfram Steude, *Neue Erkenntnisse zur Schütz-Biographie*, in: *Dresdener Hefte* 4 (1985), S. 75.

¹⁵ Arno Forchert, Artikel *Michael Praetorius*, in: *MGG* 10, Sp. 1563.

¹⁶ Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz*, Kassel – Basel²/1954, S. 86.

¹⁷ Otto Brodde, *Heinrich Schütz*, Kassel 1972, S. 49.

¹⁸ Kurt Gudewill, Artikel *Heinrich Schütz*, in: *MGG* 12, Sp. 205.

¹⁹ M. Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz*, S. 104.

²⁰ Anton Weck, *Der Churfl. Sächß: Residentz und Haupt-Vestung Dresden Beschreib: und Vorstellung*, Nürnberg 1680, S. 391 ff. (der 12. August war der Tag vor der Beendigung des Kaiserbesuchs).

chenmusik in Sankt Wenzel als auch die Ballett- und Tafelmusik – eine der prunkendsten Demonstrationen kirchlich-weltlicher Macht“²¹.

Hier können aber die eigenen Angaben von MPC ein Stück weiterhelfen, denn er spricht in *Polyhymnia* III ausdrücklich von „Kayser: König: Chur: vnd Fürstlichen zusammenkunfften [. . .] in Dreßden/ Naumburg/ Halla/ Wolffenbüttel/ Braunschweig vnd Halberstadt“, bei denen er seine Werke „nicht allein für König= Chur= vnnnd Fürstl. Taffeln/ sondern auch an anderen Ortern/ auch in der Kirchen zu musiciren disponiret vnd angeordnet“²² habe.

Da es m. W. aber außer dem Kaiserbesuch 1617 in Dresden keine andere Zusammenkunft in Gegenwart des Kaisers gegeben hat, für die MPC komponiert haben könnte, so darf man damit wohl das „in conventum“ im Titel von *Polyhymnia* II gleichsetzen. Dann aber liegt es nahe, daß MPC seine Kompositionen aus *Polyhymnia* II und weitere aus Band III bei dieser Gelegenheit auch selbst „zu musiciren disponiret vnd angeordnet“ hat.

Mißverständlich ist in dem oben angeführten Zitat allerdings das „auch an anderen Ortern“: Meint MPC damit weitere Ortschaften²³ oder andere Lokalitäten als „vor der Taffel“ und „in der Kirchen“? Trifft letzteres zu, dann könnte damit auch ‚im Freien‘ gemeint sein, und vielleicht wurde in Dresden zur Begrüßung der Gäste z. B. das *Jubilare laeti Saxones* auf diese Weise aufgeführt. Bemerkenswert an diesem Zitat ist aber auch, daß MPC die Kirche als Aufführungsort an letzter Stelle nennt, was im Fall des Kaiserbesuchs nicht ohne Bedeutung sein mag, denn „am lutherischen Gottesdienst hat der kaiserliche Hofstaat mit Sicherheit nicht teilgenommen“²⁴.

Dann aber kann man der Musik zum Kaiserbesuch in *Polyhymnia* III noch auf folgende Weise nachgehen: Man kann nämlich alle Werke davon ausschließen, die durch lutherischen Gottesdienst und Kirchenjahr festgelegt sind. Dieser zunächst rein spekulative Versuch bringt einige interessante Details zutage (ohne daß hier behauptet werden soll, daß sie bereits Beweiskraft hätten):

Es bleiben etwa sieben mögliche Titel übrig (davon ist einer zweimal vertreten): *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (VIII/XXXVI), *Gelobet und gepreiset* (XI), *Siehe wie fein und lieblich* (XXIV), *In dich hab ich gehoffet Herr* (XXV), *Christe der du bist Tag und Licht* (XXVI), *Ach mein Herr straf mich doch nicht* (XXXVII), *Meine Seele erhebt den Herren* (XL).

An diesen Titeln ist bemerkenswert: Fünf von ihnen enthalten Gebetstexte „um Rettung aus der Angst und Not“; davon könnte vor allem der Text des *Gelobet* – von einem unbekannten Verfasser – eigens für die Situation am Vorabend des 30jährigen Krieges geschrieben sein, mit der auch der Kaiserbesuch zusammenhängt²⁵. Dabei ist nicht auszuschließen, daß MPC selbst der Verfasser des Textes ist, denn er ist trinitarisch angelegt wie zwei Gedichte von ihm in der *Litanei*²⁶.

Diese Konzerte gehören mit ihren vier bis acht Solostimmen, Capell- und Instrumentalchören alle zu den großbesetzten Kompositionen in *Polyhymnia* III, deren Aufführung in Wolfenbüttel um diese Zeit – wenn überhaupt – nur noch mit Aushilfen zu bewältigen war,

²¹ Hans Schnoor, *Dresden – Vierhundert Jahre Deutsche Musikkultur*, Dresden 1948, S. 46.

²² *GA*, Bd. 17, Titelblatt und S. Xf.

²³ So lautet der Text in *Sy* III, S. 202.

²⁴ Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Wolfram Steude an den Verfasser vom 12. Januar 1986.

²⁵ *GA*, Bd. 21, S. 57 (Nr. 2213).

²⁶ *GA*, Bd. 20, S. X.

während die reichbesetzte Dresdener Hofkapelle dafür ideale Voraussetzungen bot (auf sie könnten z. B. die Aufführungsanweisungen zum *Gelobet* hindeuten²⁷).

In sechs dieser Konzerte verwendet MPC die „Echo-Manier“ der „XII. Concerten-Art“; dies ist eines seiner modernsten Stilmittel, das in *Polyhymnia* III sonst nur noch einmal in der *Missa gantz Teutsch* vorkommt. Bemerkenswert ist dabei vor allem die Aufführungsanweisung, die MPC zu dieser Art macht: „welches in Gemächern sehr lieblich vnd anmütig zu hören: In grossen Kirchen aber wil es sich so wol nicht thun lassen“²⁸. D. h. solche Werke sind vornehmlich als „Cammermusic“ konzipiert und konnten „vor der Taffel“ als geistliche Erbauungsmusik dienen.

Siehe wie fein und lieblich und *Ach mein Herr* sind – außer dem nachgelassenen 116. Psalm – die einzigen erhaltenen freien Psalmkompositionen von MPC, in denen er sich den italienischen Monodisten am weitesten genähert hat (von diesen Psalmen wurde der 133., *Siehe wie fein und lieblich*, gern bei Fürstenzusammenkünften verwendet). Vielleicht sind in diesen Werken auch Anregungen verarbeitet, die sich – außer durch das Studium der italienischen „Neöterici“ wie Giovanni Gabrieli und Claudio Monteverdi – aus dem Gedankenaustausch mit Heinrich Schütz ergeben haben, denn dieser hatte von 1609 bis 1612 bei Gabrieli in Venedig studiert, konnte MPC also aus eigener Anschauung detailliert über „die neue italia-nische Manier“ berichten.

Bemerkenswert ist noch die Tatsache, daß in *Polyhymnia* III je drei und zwei der genannten Konzerte unmittelbar aufeinander folgen. Dabei mag jedoch offen bleiben, ob dem eine besondere Bedeutung beizumessen ist, denn eine Systematik läßt sich m. E. in *Polyhymnia* III sonst nicht erkennen.

Die Musik zur Jahrhundertfeier der Reformation 1617

Den Anlaß für diese Kompositionen kann man dem Titel von *Polyhymnia* VI – der *Polyhymnia Jubilaea* – entnehmen: „Darinnen Die fürnembste Psalmen Vvnd Geistliche Lieder: So Vff das/ im abgewichenen Jahre/ an den Evangelischen Orten Teutsches Landes Solenniter celebrirte herrliche Evangelische Frewd: vnd Jubelfest in den Kirchen zu singen seind verordnet worden“²⁹.

Von den darin enthaltenen 31 Kompositionen erwähnt MPC in *Syntagma* III ebenfalls mehrere bei der Beschreibung von Kompositionsdetails: *Nun lob mein Seel den Herren, Allein Gott in der Höh* (S. 158); *Machet die Tore weit*, „Im Deutschen/ HErR GOTT dich Loben wir: sind auch dergleichen zu finden“, *Laudate Deum, Deum Deorum. Lobet den Herren, den König der Ehren* (S. 186); *Die Teutsche Missa à XI, Frewet euch ihr Christen alle gleich* (S. 194). Außerdem gibt er in *Polyhymnia* III am Ende des Psalm-Konzertes *Ach mein Herre* den Hinweis „Der ander Teil (Der Herr aber ist mein Hirte:) ist in *Polyhymnia Jubilaea* zu finden“³⁰.

Erstaunlich ist an *Polyhymnia* VI jedoch, daß MPC bei den einzelnen Werken keine konkreten Angaben der Art macht wie z. B. zu Band II und anderen Teilen der *Polyhymnia*. Hier fin-

²⁷ GA, Bd. 17, S. 50.

²⁸ Sy III, S. 195.

²⁹ Sy III, S. 210.

³⁰ GA, Bd. 17, S. 663.

den sich nur allgemeine Hinweise auf „Theile“, Sinfonien, Intermedien, Ritornelle, „Echo“, „Heerpaucken vnd Trommetten“, „mit schlechtem Contrapunct gesetzt, damit das gemeine Volck in der Kirchen zugleich mit darein singen kan“³¹. Dem kann hier jedoch nicht weiter nachgegangen werden.

MPC gibt zu *Polyhymnia VI* aber – im Gegensatz etwa zu Band III – auch nicht an, ob und wo die Werke aufgeführt worden sind; er spricht hier nur von „seind verordnet worden“, während er z. B. in *Polyhymnia III* von „zu musiciren disponiret vnd angeordnet“ spricht. Dieses „angeordnet“ ist zweifellos ein Terminus der Aufführungspraxis, wie man der „ADMONITIO“ zu den unterschiedlichen „Arten und Manieren“ entnehmen kann: „Welcher gestalt [...] die [...] Concert-Gesänge angeordnet vnd angestellt werden können“³². Dagegen ist mit dem „verordnet“ in *Polyhymnia VI* vermutlich eine (kirchen-)behördliche „Verordnung“ gemeint. Die damit „verordneten“ Gesänge waren im genannten Fall also wahrscheinlich seit längerem bekannt, so daß hier auch langfristig kompositorische Vorbereitungen getroffen werden konnten, denn dabei handelte es sich – wie man *Polyhymnia VI* entnehmen kann – nicht nur um „Geistliche Lieder“, die von der Gemeinde gesungen werden konnten, sondern auch um „Psalmen“, zu deren Ausführung Kompositionen erforderlich waren, falls man sie nicht nur im Psalmtone singen wollte.

Von diesen Psalmen führt MPC zu *Polyhymnia VI* zehn Titel auf, und es ist ganz besonders zu bedauern, daß gerade diese freien Kompositionen von MPC verloren gegangen zu sein scheinen, obwohl man verschiedenen Bemerkungen von ihm entnehmen kann, daß Band VI noch erschienen sein muß³³, diese Psalmen also auch komponiert waren. Es wäre wohl auch absurd anzunehmen, MPC hätte diese Werke zum Reformationsfest 1617 ‚im Nachhinein‘ komponieren wollen, was jedoch nachträgliche Drucklegung nicht ausschließt, um sie weiterer Verwendung zuzuführen.

Wolfenbüttel scheint für eine Aufführung der Reformationsmusik aber kaum in Frage gekommen zu sein angesichts der großbesetzten Werke von *Polyhymnia VI* (bis zu 27 Stimmen in zwei bis sechs Chören); denn seit dem Tode des Herzogs Heinrich Julius (1613) war „die Zahl der ständig beschäftigten Musiker zurückgegangen [...]. Trinitatis 1617 befanden sich [...] neben den Kapellknaben nur mehr neun zum größten Teil pensionsreife Musiker in festem Anstellungsverhältnis [...] So ist es] fraglich, ob Praetorius auch im Jahre 1617 noch in der Lage war, eine stärker besetzte Festmusik in Wolfenbüttel aufzuführen“³⁴.

Bei ähnlichen Gelegenheiten hatte MPC darum früher Musiker aus Dresden zur Verstärkung angefordert³⁵; anlässlich des Reformationsfestes 1617 aber wurden diese sämtlich in Dresden gebraucht, wie die Besetzungsangaben der Dresdener Festordnung zeigen³⁶.

Für die Leitung der Festmusik in Dresden scheint MPC aber auch nicht in Betracht gekommen zu sein, denn dort wird Heinrich Schütz in der erwähnten Festordnung eigens als Leiter

³¹ Sy III, S. 211.

³² Sy III, S. 169.

³³ GA, Bd. 19, S. VI ff.

³⁴ A. Forchert, 1981 (siehe Anm. 5), S. 641 f.

³⁵ La Mara, *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten*, Leipzig 1886, S. 57 ff. und Walter Deeters, *Alte und neue Aktenfunde über Michael Praetorius*, in: *Braunschweigisches Jahrbuch* 52 (1971), S. 111.

³⁶ Christhard Mahrenholz, *Heinrich Schütz und das erste Reformationsjubiläum 1617*, in: ders., *Musicologica et liturgica*, Kassel 1960, S. 199.

genannt: „Sub Directorio Henrici Schützij VVeissenfelsensis“³⁷. Diese Festordnung von je zwei Gottesdiensten am 31. Oktober, 1. und 2. November 1617 in der Schloßkirche zu Dresden hat der Dresdener Oberhofprediger Hoë von Hohenegg zusammengestellt, weil die Musik dabei „sehr herrlich, köstlich und anselig“ gewesen ist; dabei hat er auch berücksichtigt, „was für Messen/Concert und Psalmen / auch wie und welcher gestalt dieselben musiciret“ wurden³⁸, so daß diese Umstände hier besser dokumentiert sind als bei dem Kaiserbesuch.

Vergleicht man diese Festordnung mit dem Werkkatalog von Heinrich Schütz, dann fällt jedoch auf, daß sich nur für einen geringen Teil der dort aufgeführten Werke Schützsche Kompositionen nachweisen lassen. So behelfen sich denn die meisten Autoren – ähnlich wie beim Kaiserbesuch – mit allgemeinen Hinweisen.

Brodde meint: „Da die Komposition zu Schützens dienstlichen Obliegenheiten gehörte, wird er die nötigen Werke selbst geschrieben haben. Die Psalmen 98 und 100 hat er anschließend in die Psalmen Davids von 1619 aufgenommen“³⁹. Gudewill erwähnt nur: „Mehrere großbesetzte Werke von Schütz wurden bei dem Jubiläum in den Gottesdiensten musiziert, darunter zwei der im übernächsten Jahr veröffentlichten Psalmen“⁴⁰. Gregor-Dellin schreibt: „Mit viel Mühe und persönlichem Einsatz bereitete er die Jahrhundertfeier der Reformation vor [. . .]. Entsprechend tief, ja vergleichsweise gewaltig war die Wirkung, die seine Musik hinterließ. Schütz studierte mehrere großbesetzte Werke ein, darunter mindestens zwei seiner Psalmen Davids, die in den letzten Jahren entstanden waren oder die er für das Reformationsfest eigens vollendete“⁴¹. Moser gibt die Festordnung auszugsweise wieder und meint dann: „Bis zum Beweise des Gegenteils ist anzunehmen, daß sämtliche genannten Werke in langfristiger Vorbereitung von Schütz selbst komponiert worden sind“⁴², führt dann aber – wie die vorgenannten Autoren – als konkrete Beispiele auch nur Psalm 98 und 100 aus den *Psalmen Davids* an – beides Werke, die hier jedoch möglicherweise gar nicht in Betracht kommen, wie noch zu zeigen sein wird.

Einzig Mahrenholz ist die überlieferte Festordnung systematisch durchgegangen und hat die aufgeführten Werke mit den von Schütz bekannten Kompositionen verglichen⁴³. Hier soll im folgenden noch einmal angesetzt werden, und zwar durch genauen Vergleich der detaillierten Besetzungsangaben der Festordnung mit den von Mahrenholz genannten Schütz-Werken (dabei wurden der einfacheren Verständigung wegen die musikalischen Teile der Festordnung numeriert).

Zählt man hier zunächst die Musiktitel durch, dann kommt man auf 35 Angaben (Wiederholungen mitgezählt). Davon sind sechs mit dem Zusatz „figuraliter (und instrumentaliter) mit der Gemeinde“ versehen, was Alternativ-Musizieren zwischen Gemeinde und Chor (mit Instrumenten) bedeuten wird. Jedoch kann damit auch eine Praxis gemeint sein, bei der „das gemeine Volck in der Kirchen zugleich mit darein singen kann“ wie in den Werken der *Urania* des MPC.

³⁷ Ebda.

³⁸ Ebda., S. 197.

³⁹ O. Brodde, 1972 (siehe Anm. 17), S. 50.

⁴⁰ Artikel *Heinrich Schütz*, in: *MGG* 12, Sp. 205.

⁴¹ M. Gregor-Dellin, 1984 (siehe Anm. 4), S. 106.

⁴² H. J. Moser, 1954 (siehe Anm. 16), S. 89.

⁴³ Chr. Mahrenholz, 1960 (siehe Anm. 36), S. 198 ff.

17 Werke der Festordnung weisen große Besetzungen auf: „per choros“, bis „auff sieben Chor“, mit „Trommeten und Heerpauken“ etc.

Unter den sechs Alternativ-Sätzen vermutet Mahrenholz Schütz-Sätze der Art wie im Beckerschen Psalter; im übrigen – meint er – könne dieser Teil der Festordnung auch „eine offene Frage bleiben“⁴⁴.

Anders ist das bei den großbesetzten Werken. Hier gibt es einige Schützsche Kompositionen, deren Titel und Besetzung genau mit den Angaben in der Festordnung übereinstimmen:

(20) „Nach der Predigt/ den Gesang Herrn Lutheri : Ein feste Burg/ &c. auff besondere weise/ doch auff imitation des Chorals, mit 5. Chor componirt, mit Trommeten und Heerpauken“
(kann identisch sein mit dem als verschollen geltenden „Ein feste Burg ist unser Gott; fünfhörige Motette mit Trompeten und Heerpauken; Dresden 1617“)

(22) „Nun lob mein Seel den Herrn/ auff 4. Chor/ und auch auff imitation des Chorals componirt, auff besondere weise“ (= *SWV* 41)

Bei den Angaben zu diesen beiden Konzerten kann allerdings die Bemerkung irritieren „auff besondere weise, doch auff imitation des Chorals“, wenn man ‚Weise‘ mit ‚Melodie‘ gleichsetzt. Gemeint ist aber sehr wahrscheinlich ‚auf besondere Art und Weise‘, und das deutet auf die von MPC entwickelten unterschiedlichen „Arten und Manieren“ hin. Wenn der Verfasser der Festordnung ‚Melodie‘ meint, dann nennt er sie auch so, wie man der Anmerkung zu (17), *Verleih uns Frieden*, entnehmen kann.

(28) „Nicht uns HErr/ nicht uns/ sondern deinen Namen gib Ehre/ Psalm 115. mit drey Choren“ (= *SWV* 43)

(35) „Nach der Predigt den 136. Psalm mit Trommeten und Heerpauken/ zum Beschluß des Festes“ (= *SWV* 32)

Dagegen ist Mahrenholz nicht zuzustimmen, wenn er hinter

(1) „Introitus. Singet dem HErrn ein newes Lied/ Psal. 98 [...] Alles auff sieben Chor/ &c. mit Trommeten und Heerpauken“

SWV 35 und hinter

(10) „der hundert Psalm/ Jubilate Deo, als ein Intermedium zwischen den Trommeten à 5. Choris“

SWV 36 vermutet und dies mit deren „Gloria-patri“-Schlüssen zu belegen sucht. Diese von Mahrenholz abweichende Meinung läßt sich wie folgt begründen: Bezieht man die Besetzungsangabe bei (1) und (2) „alles auff sieben Chor &c mit Trommeten und Heerpauken“ nicht nur auf die *Missa*, sondern auch auf den Introitus *Singet dem HErrn*, dann kann es sich nicht um die Schützsche Komposition handeln, denn sie ist nur zweihörig, und Hinweise auf Instrumentalchöre gibt es nicht. Das gilt auch für (10) Psalm 100 *Jubilate Deo*: Bezieht man nämlich die Angabe „à 5. Choris“ nicht nur auf den Introitus *Jubilant hodie*, sondern auch auf

⁴⁴ Ebda., S. 200.

das Intermedium *Jubilate Deo*, dann kann es sich auch dabei nicht um die Schützsche Komposition handeln, denn sie ist ebenfalls nur zweichörig, und Hinweise auf Instrumentalchöre gibt es auch nicht. Hier muß man nämlich fragen, warum Schütz diese beiden Werke bei der Aufnahme unter die *Psalmen Davids* auf Zweichörigkeit reduziert haben sollte, während er die drei zuvor genannten unverändert übernommen hat.

Man kann die Festordnung jedoch auch anders interpretieren: Bezieht man das „alles auff sieben Chor“ nur auf die *Missa* (2), dann kann die Schützsche Komposition über Psalm 98 doch als Introitus gedient haben.

Anders ist das bei dem *Jubilate Deo* (10): Diese Komposition wird ja eindeutig als „Intermedium“ bezeichnet, das „zwischen den Trommeten à 5. Choris“ musiziert wurde, also eingeschoben in den Introitus. Dann trifft jedoch Mahrenholz' Interpretation hinsichtlich des „Gloria-patri“-Schlusses nicht zu, denn im Intermedium hat das Gloria patri keine Funktion, weil der Introitus nicht mit dem Intermedium schließt.

Denkbar ist jedoch, daß es sich hier gar nicht um *SWV* 36 handelt, sondern um das vierchörige *Jauchzet dem Herrn alle Welt* (*SWV* 47), das unter (33) der Festordnung vorkommt, dort also wiederholt worden wäre. Mit anderen Worten: So einfach, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, liegen also die Fakten bei Psalm 98 und 100 nicht, und man wird hier ohne stichhaltigere Gründe nicht an diesen beiden Schützschen Kompositionen festhalten können.

Bei der Identifizierung der genannten Werke stellt sich jedoch noch eine weitere Frage: Ist es überhaupt zutreffend, daß man „in Literatur der Zeit gerade bei den Psalmbearbeitungen häufig im Titel noch den lateinischen Text angeben [findet], während der Psalm dann den deutschen Text aufweist“, wie Mahrenholz⁴⁵ unter Berufung auf Spitta meint?

Steuere wenigstens ist der Ansicht, daß es hier nur zwei Ausnahmen gibt, nämlich das *Herr Gott dich loben wir* als *Te Deum* und *Meine Seele erhebt den Herrn* als *Magnificat*⁴⁶. Das bestätigt auch die Dresdener Festordnung, wenn unter (4) das „Te Deum“ genannt, „das Stück daraus“ aber mit dem deutschen Text „Nun hilf uns Herr den Dienern dein“ angegeben wird.

Trifft diese letztgenannte Auffassung zu, dann kann es sich also weder bei (10) noch bei (33) – beide mit „Jubilate Deo“ bezeichnet – um die erwähnten Schützschen Kompositionen aus den *Psalmen Davids* handeln, denn beide haben deutsche Texte.

Ähnlich offen ist die Frage bei (17) *Verleih uns Frieden* und (31) *Buccinate*: Unter diesen Titeln gibt es zwar Schütz-Werke; diese sind aber erst 1648 bzw. 1629 veröffentlicht worden (was auch Mahrenholz stutzig macht⁴⁷). Mit der Besetzungsangabe bei (17) „auff besondere Melodey in die Lauten und Clavicymbel vom 5. Sängern“ könnte jedoch das gleichnamige aus der *Geistlichen Chormusik* von 1648 gemeint sein, wobei allerdings der Hinweis „auff besondere Melodey“ nur bedingt zutrifft, denn Schütz verwendet darin zumindest teilweise den c.f., vor allem im zweiten Teil „Gib unsern Fürsten“ (der selbstverständlich dazugehört, wie man dem Halbschluß am Ende des *Verleih uns Frieden* entnehmen kann).

Wie aber verhält es sich nun mit dem weitaus größeren Teil der Dresdener Festmusik, der sich auf diese Weise nicht belegen läßt? Zwar räumt Mahrenholz ein, daß Schütz hier „auf

⁴⁵ Ebda., S. 202.

⁴⁶ Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Wolfram Steude an den Verfasser vom 12. Januar 1986.

⁴⁷ Chr. Mahrenholz, 1960 (siehe Anm. 36), S. 203.

Kompositionen fremder Meister zurückgegriffen“ haben könnte⁴⁸, genauere Hinweise gibt er jedoch nicht. Offenbar liegen hier Kompositionen von MPC vor – ein Umstand, der bisher wohl übersehen worden ist –, und zwar in der für die Reformationsfeier komponierten *Polyhymnia* VI und weiteren Teilen der Werkreihe. Diesen Werken soll nun im einzelnen nachgegangen werden, zunächst anhand der Angaben zu Band VI im Vergleich mit der Festordnung (deren Titelangaben stehen auch im folgenden immer an erster Stelle, die Werke in *Polyhymnia* wurden ebenfalls numeriert). Dabei werden auch solche Titel erneut aufgeführt, die durch Werke von Heinrich Schütz nicht eindeutig belegbar sind.

(1) „Introitus. Singet dem HErrn ein neues Lied/Psal. 98“
Pol VI/4 Singet dem HErrn ein neues Lied

(2) „das Kyrie, Christe, Kyrie, Gloria in excelsis, &c. Et in terra Pax. Alles auff sieben Chor/ &c. mit Trommeten und Heerpauken“

Pol VI/23 Missa : Kyrie, Gloria, Et in terra, gantz verteutsch : cum Sinfoniis : Vnnd Allein Gott in der höh sey Ehr/ mit einem Echo. Zun Heerpaucken vnd Trommetten

Diese *Missa* hat MPC später als Nr. XXXVIII in *Pol III* aufgenommen, jedoch ohne Trompeten und Pauken; damit wurde die Besetzung auf 5 Chöre reduziert, womit vermutlich die abweichende Chorzahl erklärt ist. In dieser Form kann die *Missa* unter (15) musiziert worden sein; der gleiche Titel findet sich noch einmal unter (26), jedoch ohne Besetzungsangaben.

(5) „das Stück aus dem Te Deum Laudamus. Nun hilf uns HErr den Dienern dein/ &c. biß zum Ende / Figuraliter und Instrumentaliter, jedoch mit der Gemeine“

Pol VI/30 HErr Gott dich loben wir : mit schlechtem Contrapunct gesetzt/ damit das Gemeine Volck in der Kirchen zugleich mit darein singen kan

Diese Bemerkungen deuten auch auf die Kompositionen der *Urania* von 1613 hin, in der sich zwei Fassungen dieses *HErr Gott dich loben wir* befinden.

(11) „Diß ist der Tag den der HErr gemacht hat/ &c. auff das Fest gerichtet per Choros“

Pol VI/24 Dancket dem HErrn denn er ist fr.[eundlich]

In diesem Psalm 118 ist Vers 24 „Dies ist der Tag“ eine zentrale Aussage, und es ist denkbar, daß MPC ihn als Ritornell verwendet hat, wie er es als Charakteristikum der V. Art beschreibt⁴⁹.

(14) „zwischen jeden Verß/ ein Gesetz/ aus dem deutschen Liede Herrn Lutheri / Erhalt uns HErr bey deinem Wort/ zum Beschluß/ Verleih uns Frieden gnediglich/ &c. Gib unsern Fürsten/ &c. alles per Choros“

Pol VI/15–17

Die in der Festordnung genannte Art – nämlich in ein Magnificat deutsche Kirchenlieder einzufügen – findet sich bei MPC bereits in den Magnificat-Kompositionen der *Megalyndia Sionia*⁵⁰ von 1611 und in *Pol IX*⁵¹.

(16) „Wo Gott der HErr nicht bey uns helt/ &c. figuraliter mit der Gemeine“

Pol VI/20

(20) „den Gesang Herrn Lutheri : Ein feste Burg/ &c. auff besondere weise/ doch auff imitation des Chorals, mit 5. Chor componirt, mit Trommeten und Heerpauken“

Pol VI/25

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ *Sy III*, S. 184 ff.

⁵⁰ *GA*, Bd. 14, S. 2 ff., 9 ff., 17 ff.

⁵¹ *Sy III*, S. 214.

(22) „Nun lob mein Seel den HErrn/ auff 4. Chor/ und auch auff imitation des Chorals componirt, auff besondere weise“

Pol VI/26 Nun lob mein Seel den HErrn/ 1.2.Theil

Diese Komposition kann auf das vierchörige *Epithalamium* von 1614 zurückgehen⁵², falls es mit diesem nicht sogar identisch ist.

(25) „Allein Gott in der Höh sey Ehr/ &c. mit Trommeten und Heerpauken“

Pol VI/27 Allein Gott in der Höh sey Ehr/ 1.2.3.Theil

Wie dem Titel von *Polyhymnia III* zu entnehmen ist, sind auch darin Kompositionen zum „Evangelischen Jubelfest“⁵³ enthalten; davon finden sich folgende in der Dresdener Festordnung:

(4) „Der Glaube/ figuraliter mit der Gemeine“

[der gleiche Titel findet sich unter (12), (18), (23), (29), (34)]

Pol III/14 Wir gleuben all an einen Gott/ 1.2.3.theil

Die genannte Form sieht MPC hier eigens vor: „Dieses Wir gläuben/ ist also anzuordnen. 1. Anfangs kann der erste Theil oder Vers allein/ und dann die übrigen/ beides Choraliter und Figuraliter mit der Gemein in der Kirchen gesungen und zum End gebracht werden“⁵⁴.

(24) „Ein Magnificat, &c. mit 5. Choren“

Pol III/39 Meine Seel erhebt den HErrn. 1.2.3.4.Theil cum Symphoniis & Ritornello

Dieses Magnificat ist identisch mit *GA* Bd. 17/XL aufgrund der beim Druck eingeschobenen *Missa*.

(30) „Vor dem Vater unser das Gesetz: Das Silber durchs Feuer sieben mal/ &c. aus dem deutschen Gesang. Ach Gott vom Himmel/ &c.“

Pol III/31, 3. Teil

Dies ist ein besonders eindrucksvoller Satz für zwei Soli und zwei alternierende Instrumentalchöre⁵⁵.

Außerdem lassen sich noch weitere Titel durch Werke von MPC in anderen Teilen der *Polyhymnia* belegen. Dabei ergibt sich allerdings die Frage, ob diese dafür überhaupt herangezogen werden dürfen, denn das würde bedeuten, daß sie 1617 ebenfalls komponiert waren und zur Aufführung vorlagen, was die eingangs genannten Korrekturabsichten unterstützen würde.

Hier kann MPC selbst als Zeuge dienen, denn er schreibt am Schluß der Inhaltsangabe zu *Polyhymnia VI*: „Vnd Hieher können auch aus den Anderen Polyhymniis nachfolgende referiret werden“ und nennt nach Werken aus [*Pol I–V*] darunter drei aus der Musik zum Kaiserbesuch – einen „Jubilus sancti Bernhardi. & caetera ex caeteris Polyhymniis“⁵⁶.

Damit können im Fall der Dresdener Aufführung folgende Titel gemeint sein:

(8) „Deus in adjutorium meum intende“

[der gleiche Titel findet sich unter (21) und (32)]

Pol I/3 Deus in adjutorium meum intende. cum Tubis & Tympan.

⁵² *GA*, Bd. 20, S. 40 ff.

⁵³ *Sy III*, S. 203.

⁵⁴ *GA*, Bd. 17, S. 86.

⁵⁵ *GA*, Bd. 17, S. 497 ff.

⁵⁶ *Sy III*, S. 212.

(10) „der hundert Psalm/ Jubilate Deo als ein Intermedium zwischen den Trommeten à 5. Choris“

Pol V/1

Bezieht man hier – was die Funktion „Intermedium“ für das *Jubilate* nahelegt – das „à 5. Choris“ lediglich auf das „Jubilant hodie“, dann kann dieses *Jubilate Deo* als Intermedium gedient haben. MPC gibt ja in dem oben angeführten Zitat nicht nur *Pol V* mit an – „Ex Polyh. 5. Die Hallelujah, und Gratiarum actiones“ –, sondern erwähnt eigens die Funktion „Intermedium“: „oder daß man dieselbe in etlichen alten bekannten Moteten in der mitten an einen oder zweyen örtern immisciret, vnd als ein intermedium interponiret“ (*GA*, Bd. 18, S. VI). Diese Konzerte hatte MPC für seine Kapellknaben komponiert – dies können auch die Dresdener gewesen sein –, um sie „dardurch in Übung/ vnd zu einer guten Disposition vnd Art im singen zu bringen“ (a.a.O.).

(13) „Magnificat mit 6. Choris mit Heerpauken und Trommeten“

Pol I/4 Magnificat anima mea Dominum. cum Tubis & Tympan.

(27) „Nun lob mein Seel den HErrn/ &c. mit der Gemeine“

Hier kann die Nr. XXVI aus der *Urania* verwendet worden sein (*GA*, Bd. 16, S. 149 ff.).

(33) „Darauff ein Concert mit 4. Choren Jubilate Deo“

Dieser Titel kommt bei MPC zweimal vor: einmal in den *Motectae* (*GA*, Bd. 10, S. 41 ff.) und einmal – wahrscheinlich in Umarbeitung dieser 7stimmigen Motette – in *Pol X/4*. Ob MPC diesen Satz dann für das Reformationsfest erneut umgearbeitet bzw. „arrangiert“ hat, das muß hier offen bleiben. Jedenfalls hatte er für solche Fälle eigens die Herausgabe mehrerer Traktate vorgesehen⁵⁷.

Bleibt einzig übrig das

(9) „Jubilant hodie omnes gentes, mit Trommeten [. . .] à 5. Choris“

Dafür findet sich weder bei Heinrich Schütz noch bei MPC eine Komposition, es sei denn, dahinter verbirgt sich das umtextierte *Jubilate laeti Saxones* vom Kaiserbesuch in *Polyhymnia* II/1, dessen Besetzungsangaben mit denen des „Jubilant“ übereinstimmen – ein Parallelbeispiel zum *Preise dein Glücke gesegnetes Sachsen* bei Bach?

Die weiteren musikalischen Teile der Dresdener Festordnung ohne besondere Besetzungsangaben können hier wohl außer Betracht bleiben, denn dafür gab es hinreichend Kompositionen, u. a. in den *Musae Sioniae* von MPC, die 1617 bereits zum Bestand zahlreicher Hofkapellen und Kantoreien gehörten.

Zusammenfassend kann man also sagen: Von den Kompositionen zur Hundertjahrfeier der Reformation 1617 in Dresden finden sich unter den Alternatim-Sätzen bei MPC mindestens vier, bei Heinrich Schütz keine; unter den weiteren Werken bei Schütz relativ eindeutig drei bis fünf, bei MPC nach Titel, Besetzungsangabe bzw. Funktion („Intermedium“) 18.

Wenn nun auch nicht behauptet werden soll, daß jede der hier nachgewiesenen Kompositionen von MPC tatsächlich identisch ist mit den Titeln der Festordnung, so schließt die Häufigkeit der Übereinstimmungen jedoch den puren Zufall aus. Eine Ursache dafür wird ganz einfach die Tatsache sein, daß MPC die Dresdener Hofkapelle von 1613 bis 1616 geleitet und seine Kompositionen in der „neuen italianischen Concerten-Manier“ ihren Möglichkeiten entsprechend verfaßt hat. Von diesen seit 1613 entstandenen Werken enthält *Polyhymnia* III jedoch nur einen „Extract“⁵⁸, d. h. MPC hat noch weitere Konzerte im neuen Stil komponiert, die in anderen Bänden der *Polyhymnia* erscheinen sollten.

⁵⁷ *Sy* III, S. 224, Nr. 10–12.

⁵⁸ *GA*, Bd. 17, S. X.

So ist es denkbar, daß von den Kompositionen zur Reformationsfeier einige bereits früher entstanden und aufgrund ihres allgemeingültigen Charakters schon bei anderen Gelegenheiten verwendet worden waren. Sie gehörten damit also zum Repertoire der Dresdener Hofkapelle, und Schütz brauchte sie nur wieder präsent zu machen und durch eigene Kompositionen zu ergänzen.

Ein produktives Mißverständnis: Robert Schumanns „Kinderszenen“ op. 15 in der Kritik Ludwig Rellstabs

von Bernhard R. Appel, Düsseldorf

Die brieflich gegenüber seinem ehemaligen Tonsatzlehrer Heinrich Dorn geäußerte Replik Schumanns¹ auf Ludwig Rellstabs Besprechung der *Kinderszenen*² gehört zu den obligaten Zitaten jeder wissenschaftlichen Abhandlung zum Opus 15. Schumanns öffentliche Stellungnahme zu dieser Rezension droht dabei übersehen zu werden, weil sie in der *Neuen Zeitschrift für Musik* in einem unerwarteten Zusammenhang und überdies nur als scheinbar marginale Fußnote anzutreffen ist, die beim Wiederabdruck des Artikels in den *Gesammelten Schriften* (1854) schließlich auch noch von Schumann selbst getilgt wurde³.

Der Text, auf den der Komponist privat wie öffentlich Bezug nimmt, wird – wenn überhaupt – in der mir bekannten wissenschaftlichen Literatur zum Opus 15 nur fragmentarisch zitiert. Damit aber bleibt der Hintergrund, vor dem Schumanns Zurückweisung gesehen werden muß, unterbelichtet; ein rezeptionsgeschichtlich bedeutsames Dokument wird nur unzureichend befragt. Erst aus der Konfrontation beider Texte, der öffentlichen Kritik einerseits und der privat und öffentlich geäußerten Replik andererseits, werden die unterschiedlichen ästhetischen Positionen der Kontrahenten deutlich. Gleichzeitig erhellt der zwischen ihnen bestehende Dissens die innovatorische Kraft, die von Schumanns *Kinderszenen* ausging. Die vollständige Wiedergabe der nicht ganz leicht zugänglichen Rellstabschen Besprechung⁴ erscheint angeraten:

„Wenn man diese Publikation ansieht, so geräth man in der That in Verlegenheit, was man dazu sagen soll; man weiß wirklich nicht, war es dem Componisten Ernst oder Scherz damit. Für den Ernst spricht der Fleiß, die Sauberkeit, das mancherlei Gelungene, Wohlklingende, Pikante, Schöne in dieser Sammlung kleiner Stückchen; für den Scherz spricht die so gar große Richtigkeit der ganzen Unternehmung, und der Widerspruch, in dem dieselbe mit dem Titel steht. Dieser verheißt uns leichte Klavierstücke; der Begriff leicht oder schwer ist allerdings wandelbar, je nach den Forderungen, die man macht. Wenn man aber den Titel: ‚Kinderszenen‘ liest, wenn man sieht, wie diese Stückchen meist auf einer Seite stehen, und nur etwa zwei achttaktige Theile lang sind, so muß man doch wohl auf den Gedanken gerathen, daß diese Kinderszenen auch für Kinder, die Klavier spielen, geschrieben sein sollen. Doch dem widerspricht ihre Struktur

¹ Brief vom 5. September 1839, in: *Robert Schumann's Briefe. Neue Folge*, hrsg. von F. Gustav Jansen, Leipzig 1886, S. 147.

² *Iris im Gebiete der Tonkunst* 10, Nr. 32, Berlin 1839, S. 126–127.

³ *Etuden für das Pianoforte*, in: *NZfM* 11, vom 24. September 1839, Fußnote S. 98. Martin Kreisig macht in der von ihm besorgten 5. Auflage der *Gesammelten Schriften*, Bd. 2, Leipzig 1914, S. 429 auf die Streichung dieser Fußnote aufmerksam und druckt diese in Anmerkung 400 ab.

⁴ S. Anm. 2. Authentische Sperrungen.

ganz und gar; ein Kind, das nicht drei Hände hat (und selbst dann würde manches demselben schwer fallen), kann diese kleinen Stückchen nicht spielen. Für jede ausgewachsene Hand aber bleiben immer noch schwierige Lagen und Verbindungen genug. Sie sind vollkommen eben so schwer, wie das Impromptu von Henselt [welches Rellstab nachfolgend S. 128 bespricht], oft schwerer. Sieht es da nicht wie Affectation aus, sie leicht zu nennen, bloß weil es Schwierigeres giebt? Endlich und hauptsächlich ist aber der geistige Gehalt dieser Sätzchen durchaus nicht für das Kind; es müßte ein Kind sein, dessen Geschmack schon durch die schärfsten und anreizendsten Gewürze alle Unschuld verloren hätte. So können wir denn den Titel ‚Kinderszenen‘ nur für einen halten, der den Phantasiegang des Componisten bezeichnen sollte, seine Schöpfung aber so wenig den Kindern zuwieß, wie ein Pastorale für Hirten geschrieben ist. – Ist man solchergestalt mit dem Titelrätzel fertig geworden, so bildet der Inhalt noch ein schwierigeres. Wir sehen nämlich offenkundiges, unlängbares Talent, geistreiche An= und Einsicht im schärfsten Widerspruch mit sich selbst, mit Natur und Vernunft. Wenn wir das erste Musikstück überschrieben sehen: ‚Von fremden Ländern und Menschen‘, so fühlen wir uns billig an den Puls, ob wir nicht ein wenig in Fieberträumen liegen. So geht es das ganze Heft durch. – Wohin ist die Kunst verirrt durch einige falsche Grundprincipien? Zu welchen irrationalen Auflösungen führen diese irrationalen Wurzeln und Gleichungen! Es ließe sich ein Buch darüber schreiben! – Man wird fragen: aber können kleine Compositionen nicht gut sein? Macht die Länge das Maß der Schönheit? Ich glaube darüber hinaus zu sein, mich gegen solche Beweise zu rechtfertigen, zumal da ich den Liedercomponisten so oft ihr Prokrustes= Bett vorrücke, worauf sie ihr armselig dünnes Talent lang ausrecken. Können aber nicht seltsam betitelte Compositionen doch sehr schön in sich sein? Hatten nicht auch Beethoven, Haydn u. s. w. Seltsamkeiten? Gewiß; aber die Seltsamkeit war nicht Regel, nicht Princip; sie war ein Einfall und gab sich für nichts mehr. Diese Compositionen waren trotz der Seltsamkeit etwas Gutes, während die jetzigen durch die Seltsamkeit gut sein wollen. Das Quoique und parceque der französischen Politik tritt hier ein. Trotz der Seltsamkeit aber haben auch die vorliegenden Compositionen, wie wir schon Eingangs bemerkten, viel Gutes; nur daß sie unendlich mehr haben können, wenn das Gesetz ihre Grundlage wäre, nicht die Ausnahme vom Gesetz. Doch – sapienti sat! Der Componist wird es verstehen! Er zerbröckle sein Talent nicht mehr! Er gebe einmal etwas Ganzes, Organisches und sei dann in den kleinen Theilen desselben bedeutsam, so wird man ihm einräumen, daß er das Detail wie das en gros versteht; ohne letzteres aber bleibt das erste immer ohne selbstständigen Werth, den wir mit aufrichtigem Willen in dem Componisten anerkennen möchten.“

Rellstab sieht sich in seiner vom Werktitel *Kinderszenen. Leichte Stücke für das Pianoforte* ausgelösten Erwartungshaltung in mehrfacher Hinsicht getrogen. Dieses vermutlich bereits vor Sichtung des Notentextes geprägte Erwartungsmuster kann als Summe schematisch verallgemeinerter Merkmale begriffen werden, die aus der praktischen Kenntnis instruktiver Klaviermusik ableitbar sind. Jenes Bündel von Merkmalen, die als Beurteilungskriterien der Werkbesprechung zugrunde liegen, läßt sich aus Rellstabs Text unschwer rekonstruieren.

Schumanns Werktitel suggeriert kurze, kompositorisch solide gearbeitete, spieltechnisch leicht zu bewältigende und im Ausdruck (Inhalt) schlichte Klavierstücke, die – ohne einen besonderen Kunstanspruch zu erheben – in besonderem Maße für Kinder geeignet sind. Fügt man diesen Kriterien noch das äußerliche Merkmal einer im Schwierigkeitsgrad progressiven Anordnung der Einzelstücke hinzu, so erfaßte man damit das Opus classicum, an dem sich auch Rellstab insgeheim orientiert haben dürfte: Daniel Gottlob Türk's berühmte *Handstücke* (Leipzig und Halle 1789). In seiner Auffassung zeigt sich Rellstab keinesfalls subjektiv befangen; er artikuliert den zeitgenössischen traditionsverhafteten Sensus communis.

Schumanns Klavierminiaturen erfüllen kein einziges Kriterium des Merkmalkatalogs. Selbst die Forderung nach Kürze, die mehr als einen bloß quantitativen Aspekt in sich birgt, wird – wie noch zu zeigen ist – nur unzureichend erfüllt. Auch die technischen Anforderungen sind relativ hoch. Schon der zweite Akkord des ersten Stückes fordert eine große Handspannung, ein ‚drehändiges Kind‘; von gestalterischen Schwierigkeiten, die dem

Zyklus eigen sind, ganz zu schweigen. Ebenso wie die Spieltechnik überfordert auch die musikalische Substanz das kindliche Fassungsvermögen. Harmonisch kühne Wendungen (Nr. 1, T. 1), komplizierte rhythmische Strukturen (Nr. 9 und Nr. 10) und musikalische Prosa (Nr. 13) erschließen sich erst dem reiferen und erfahrenen Klavierspieler. Im Befund, Schumann habe zwar „unläugbares Talent, geistreiche An- und Einsicht“, stünde aber „im schärfsten Widerspruch mit sich selbst, mit Natur und Vernunft“, gibt sich Rellstab als Anhänger einer Aufklärungsästhetik zu erkennen. Statt sich auf kompositorische Normen zu besinnen, bewegt sich Schumanns Tonsatz außerhalb vermeintlich natürlicher und vernünftiger Gesetzmäßigkeiten. Daß Rellstab sich einer normativen Poetik verpflichtet weiß, hat Schumann klar erkannt: „Rellstab sieht aber wahrhaftig nicht viel über das ABC hinaus [...] und will nur Accorde [...]“⁵.

Dem für heutige Ohren nur noch schwer nachvollziehbaren Vorwurf der Normenverletzung⁶ kann man sich verstehend annähern, wenn man exemplarisch die Kinderszene *Von fremden Ländern und Menschen* ihrer harmonischen, melodischen und spieltechnischen Besonderheiten zu entkleiden versucht, die Komposition gewissermaßen auf einen hypothetischen ‚Normtonsatz‘ reduziert.

Glättet man die Stimmführung, vereinfacht man die Harmonik und ersetzt man die weit ausgreifende Mittelstimmenfiguration durch bequeme Spielfiguren, so ergibt sich für das genannte Eröffnungstück folgende Form:

d.c. al Fine

Von diesem restringierten Tonsatz aus betrachtet, erscheint Schumanns Komposition in der Tat als zum Prinzip erhobene Seltsamkeit. Andere Stücke des Zyklus (z. B. Nr. 10 und Nr. 13) lassen eine ebensolche Reduktion auf einen ‚Normtonsatz‘ überhaupt nicht zu: Die Originalversion müßte bei diesem Versuch bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt werden. Eine Unterscheidung zwischen ‚Normal‘- und Originalform ließe sich nicht mehr sinnvoll durchführen.

⁵ Robert Schumann's Briefe. Neue Folge, a. a. O., S. 147. Die gegensätzlichen ästhetischen Positionen zwischen Rellstab und Schumann kehrt auch Jürgen Rehm in seiner Dissertation hervor: *Zur Musikrezeption im vormärzlichen Berlin. Die Präsentation bürgerlichen Selbstverständnisses und biedermeierlicher Kunstanschauung in den Musikkritiken Ludwig Rellstabs*, Hildesheim 1983, insbesondere S. 175–192.

⁶ Noch 1865, zu einem Zeitpunkt, zu dem die *Kinderszenen* längst sich größter Beliebtheit erfreuten, handelt August Reißmann die Klavierwerke von Opus 1 bis 23 unter der Kapitelüberschrift „Die oppositionellen Compositionen“ ab. *Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1865, S. 32–74.

Auch das von Schumann rein quantitativ eingelöste Kriterium der Kürze wird, weil es daran geknüpfte satztechnische und formale Zusatzbedingungen nicht erfüllt, zum Gegenstand von Rellstabs Kritik. Kürze ist unabdingbar mit der Forderung nach satztechnischer Schlichtheit gekoppelt: melodische Einfachheit, schlichte Kadenzharmonik, sich dem Metrum unterordnende Rhythmik, klare symmetrische Phrasenbildungen und tonale Geschlossenheit. Die Ereignisdichte, insbesondere im harmonischen Bereich (vgl. z. B. die vier ersten Takte von Nr. 11), und die komplizierte Rhythmik (Nr. 9 und 10) provozieren den Vorwurf des Fragmentarischen, aphoristisch Hingeworfenen. Daß es aber Schumann gerade um die ästhetische Nobilitierung des Bruchstückhaften ging, demonstriert die Analyse der Nr. 4 *Bittendes Kind*.

Der Satz beginnt nicht eigentlich, sondern geht mit dem Dominantseptnonenakkord in medias res. Im offenen Schluß des Dominantseptakkordes findet diese Eröffnung ihr formales Äquivalent. Verengt man den analytischen Blick einzig auf die Oberstimmenmelodie, so entpuppt diese sich als ausgesprochen schlicht. Die erste Zweitaktphrase formuliert die melodisch-rhythmische Grundsubstanz des siebzehntaktigen Gebildes. Zwei Varianten dieses Erfindungskerns (T. 5–6 und T. 9–12) modifizieren lediglich den Melodieverlauf, behalten jedoch dessen rhythmisches Muster schematisch bei, als Ausdruck des vom Titel nahegelegten Insistierens. Die stereotype Addition von Zweitaktphrasen wird aber durch eine komplizierte Harmonik unterminiert. Von Dominantfunktionen überwuchert (der Satz ist ein Lehrstück über die Verwendungsmöglichkeiten dominantischer Funktionen), verblaßt die Tonika zum belanglosen Zwischenfall. Ein explizit zum Ausdruck gebrachtes funktionsharmonisches Zentrum fehlt. Der dominantische *A*-dur-Dreiklang (in T. 2 bzw. T. 4) wird als Tonikaersatz empfunden. Die orgelpunktartige Repetition des Grundtons *d* (in T. 5–8) verschleißt dessen harmonische Aussagekraft, so daß die im achten Takt erstmals als Schlußfunktion auftauchende Tonika eigenartig unbestimmt bleibt. Die Terzlage dieses Klanges unterstreicht die Offenheit.

1-4 5-8 9-12 13-16 17

D - Dur $\frac{9}{3}$ $\frac{9}{6-5}$ T $\frac{9}{7}$ D $\frac{9}{7}$ $\frac{9}{9^{\circ}}$ S $\frac{9}{D}$ S $\frac{9}{T}$ Tp D $\frac{7}{3}$ $\frac{7}{3}$ D $\frac{9}{7}$ $\frac{9}{6-5}$ T $\frac{9}{7}$ D $\frac{7}{7}$

Orgelpunkt

Bittendes Kind. Grundstruktur

Satztechnische Schlichtheit erscheint hier nicht mehr als unverzichtbares Korrelat der Kürze. Was als komplizierte Episode innerhalb eines größeren formalen Zusammenhangs durchaus ästhetisch gerechtfertigt sein könnte, weil es sich dort in einen weniger komplexen Kontext eingebettet und durch ihn getragen fände, löst Befremden und Verstehensprobleme aus, sobald diese Episode sich verselbständigt und Werkcharakter beansprucht. Das Hocharti-

fizielle, Rellstab würde vom Gekünstelten und Bizarren gesprochen haben, erscheint nicht mehr als ein kontextuell geborgenes Detail, sondern als Autonomie beanspruchende Substanz. Somit einer als natürlich und vernünftig verstandenen organischen Konstruktionslogik entzogen, gebärdet sich das Artifizielle selbstzweckhaft. Zwar könnte die poetische Überschrift die elaborierte Tonsprache legitimieren, die Argumente aber würden nicht mehr aus einer immanent-musikalischen Betrachtungsweise heraus gewonnen werden.

Unter allen kritischen Einwänden, welche Rellstab formuliert, reagiert Schumann am empfindlichsten auf den Vorwurf der musikalischen Grenzüberschreitung⁷:

„Ungeschickteres und Bornirteres ist mir aber nicht leicht vorgekommen, als was Rellstab über meine Kinderszenen geschrieben. Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne danach. Umgekehrt ist es. Doch leugne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Componiren; die Überschriften entstanden aber natürlich später und sind eigentlich weiter nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung.“

Wie ein Kommentar zu dieser privaten Unmutsäußerung vom 5. September 1839 verhält sich ein Passus, der wenige Tage später, am 24. September, im Rahmen einer Sammelrezension von Klavieretüden in der *NZfM* abgedruckt wurde⁸:

„Was die Ueberschriften [zu B. F. Philipps *12 Etuden und charakteristischen Stücken (songe et vérité)* op. 28] anlangt, so hätte sich der Componist besser zuvor an Hrn. Rellstab in Berlin gewendet, der sie z. B. an Henselt billigt, an Andern nicht, obwohl ohne Gründe.“

Die darauf bezogene, in den *Gesammelten Schriften* (1854) gestrichene Fußnote lautet:

„Es ist hier nicht der Ort, auf eine Recension des Hrn. Rellstab in der *Iris* zu antworten, in der er sich mit wahren Ingrimm über die Ueberschriften einer kleinen R. Schumann'schen Composition (Kinderszenen) ausläßt. Seine Ansichten ‚Musik müsse Musik sein, – B. Klein und L. Berger seien die Meister des Jahrhunderts‘ etc. sind bekannt genug, er verkündigt sie beinahe wöchentlich. Ehren wir das, wie auch seinen Tadel, nur aber den unbescheidenen nicht, wie er sich in jenem Artikel Luft macht, und dieser Ton der Unbescheidenheit einer anspruchslosen Gabe gegenüber ist es, der den Betreffenden der ausführlichen Antwort überhebt, welche der an und für sich für Ideenaustausch interessante Gegenstand vielleicht verdiente. Spricht schließlich bei derselben Gelegenheit Hr. Rellstab den Wunsch nach größeren Compositionen⁹ von demselben Verfasser aus, so ist es seine Schuld, daß er sich nicht besser vom Erscheinenden unterrichtet.“

So knapp Schumanns Replik auch ausgefallen ist, läßt sie dennoch durchscheinen, welche Mißverständnisse und Unterstellungen den Komponisten besonders getroffen haben:

– erstens der Komplex an Mißverständnissen, Schumann gebe sich in den *Kinderszenen* a) als musikalischer Illustrator, b) noch dazu von trivialitätsverdächtigen („kindischen“) und daher der Kunstmusik unwürdigen Sujets zu erkennen, die c) den unterstellten instruktiven Zweck völlig verfehlten;

– zweitens der Vorwurf, die Aphoristik der *Kinderszenen*, die selbst vor dem Fragmentarischen nicht zurückschreckt, zeuge von Unfähigkeit hinsichtlich der Gestaltung großer Formen (Sonaten).

Schumann reduziert seine Selbstverteidigung auf das unzureichende (und rezeptionsgeschichtlich fragwürdig erscheinende) Argument, es handle sich bei den *Kinderszenen* um eine

⁷ S. Anm. 1. Daß Schumann ausgerechnet ein „schreiendes Kind“ als Beispiel wählt, könnte ein Indiz dafür sein, daß sowohl Komponist als auch Kritiker sich insgeheim über die ästhetische Brisanz gerade des Stücks *Blittendes Kind* einig gewesen sind.

⁸ S. Anm. 3. Authentische Sperrung.

⁹ Schumann denkt offenbar an seine Klaviersonaten.

„anspruchlose Gabe“. Da es sich bei dieser Selbstbescheidung nicht um einen taktischen Schachzug handeln kann¹⁰, liegt die Annahme nahe, daß Schumann zum Zeitpunkt des Erstdrucks der *Kinderszenen* diese zwar sehr geliebt, ihren künstlerischen Anspruch und ihre innovatorische Potenz aber als relativ bescheiden veranschlagt hat¹¹. Auf die mißverständene Funktion der Überschrift reagiert Schumann wohl nicht zuletzt deshalb so gereizt, weil hier ein sensibler Punkt in der allgemeinen zeitgenössischen ästhetischen Diskussion angerührt worden ist.

Schumann kehrt – und dies ist bei seinen Stellungnahmen zu diesem Problem nicht das einzige Mal – die von Rellstab unterstellte Steuerungsrichtung um und insistiert auf dem Primat des komponierten Satzes. Das Klavierstück illustriert nicht durch musikalische Mittel die Überschrift, sondern der Szenentitel lenkt die Assoziation des Spielers (Hörers), um dessen „Vortrag und Auffassung“ zu verfeinern. Tendenziell wird also der Aussagestatus der Überschrift auf diejenigen von herkömmlichen Interpretationsanweisungen (wie Allegro, Andante etc.) abgewiegelt. In der Tat fehlen dem Erstdruck der *Kinderszenen* konventionelle Satzbezeichnungen. Erst spätere Herausgeber sahen sich genötigt, über Schumanns (umstrittene) Metronomangaben hinaus noch zusätzliche Tempobezeichnungen anzubringen.

Produktionsästhetisch gesehen mag Schumanns Klarstellung der ‚programmatischen‘ Steuerungsrichtung triftig sein, rezeptionsästhetisch ist sie jedoch weniger bedeutsam. Ob der Spieler oder Hermeneut die Überschrift als verkürzte Paraphrase einer sprachlich nur schwer zu umreißenden poetischen Ausdruckscharakteristik oder als Substitut und/oder als Verfeinerung herkömmlicher italienischer Satzbezeichnungen auffaßt oder das Werk naiv als musikalische Bebilderung der beigegebenen Überschrift begreift, entbindet ihn nicht von Bemühungen, den Tonsatz als ästhetisch akzeptablen und kompositorisch sinnvollen Text zu verstehen.

Im übrigen müßte die poetisierende Überschrift selbst historisiert werden, bevor sie als hermeneutisches Werkzeug beansprucht werden dürfte. Der beispielsweise durch den Titel *Von fremden Ländern und Menschen* konturierte Assoziationsbereich war im Vormärz sicherlich inhaltlich anders gefüllt als heute. So mag mit diesem Szenentitel um 1840 eine der zahlreichen Robinsonaden assoziativ verknüpft worden sein, die im Anschluß an Joachim Heinrich Campes *Robinson der Jüngere* (1779) die deutschsprachige Jugendliteratur überflutet haben. Aber auch völkerkundliche und geographische Jugendbücher, wie etwa das *Nationen-Bilderbuch für die wißbegierige Jugend. Mit 23 gemalten Kupfern und erklärender Beschreibung* (Reutlingen 1830), in dem sich u. a. die wissenschaftlichen Reiseberichte Alexander von Humboldts¹² mittelbar spiegeln dürften, könnten einen Verständnishintergrund liefern.

¹⁰ Als Schumann am 19. März 1838 brieflich die in Wien weilende Clara Wieck erstmals über die *Kinderszenen* informiert, sieht er sich zur Warnung genötigt, Clara müsse sich „aber freilich als Virtuosin vergessen“, die Stücke seien „leicht zum Blasen“ Clara Wieck war wenige Tage zuvor zur k. u. k. Kammervirtuosin ernannt worden! Auch die selbstironische Bemerkung vom 16. April 1838 gegenüber derselben Adressatin weist in die gleiche Richtung: Die *Kinderszenen* „habe ich sehr gerne, mache viel Eindruck damit, wenn ich sie vorspiele, vorzüglich auf mich selbst“. Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Eva Weissweiler, Bd. 1, Frankfurt/M. u. Basel 1984, S. 121 u. S. 145.

¹¹ Inwieweit der Komponist selbst in der Wertschätzung seines eigenen Opus 15 rezeptionsgeschichtlichen Wandlungen im Laufe seines Lebens unterworfen war, ist eine Frage, der hier nicht weiter nachgegangen werden kann. Doch scheint die Annahme plausibel, daß der Komponist als Rezipient eigener Werke nicht unabhängig von der öffentlichen Meinung über sein Werk zu sehen ist. Die interne Rezeptionsgeschichte korreliert sicherlich mit der zeitgenössischen externen.

¹² Schumann befaßte sich 1854 nachweislich mit Alexander von Humboldts *Kosmos* (5 Bde., 1845 ff.). Möglicherweise waren ihm frühere Schriften dieses Naturforschers und Geographen bereits als Jugendlichem zugänglich geworden. Vgl. Robert Schumann, *Haushaltbücher*, Bd. 2, Teil 2, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, S. 550, 554 f.

Ungeachtet dieser nur spekulativ zu lösenden Inhaltsfragen läßt sich jedoch feststellen, daß Schumann an die Stelle des ‚naiven‘ Gestus, den Rellstab bei den als Kinderstücke mißverstandenen *Kinderszenen* für den angemessenen hält, einen ‚sentimentalischen‘ setzt. „So können wir denn den Titel ‚Kinderszenen‘ nur für einen halten, der den Phantasiegang des Komponisten bezeichnen sollte, seine Schöpfung aber so wenig Kindern zuwieß, wie ein Pastorale für Hirten geschrieben ist“. Rellstabs, aus einem grundlegenden Mißverständnis geborenes Verdikt trifft des Komponisten Intention im Kern: Die *Kinderszenen* op. 15, heißt es in einem Brief Schumanns, seien „Rückspiegelungen eines Älteren für Ältere“¹³.

¹³ Robert Schumann's Briefe. Neue Folge, a.a.O., S. 248.

KLEINE BEITRÄGE

Daten zur Frühgeschichte der ungarischen Geigerschule von Ottó Szende, Budapest

Über den Ursprung und die Entwicklung des ungarischen Geigenspiels und Geigenunterrichts herrschen in der Fachliteratur außerhalb Ungarns höchst vage und zum Teil falsche Vorstellungen. Man kann einerseits lesen, die Zigeuner seien die Lehrmeister der Ungarn gewesen, andererseits wird oft behauptet, daß vor der Mitte des 19. Jahrhunderts eigentlich kaum von einer ungarischen Geigerschule oder von qualifiziertem Violinunterricht die Rede sein könne¹. Hinzu kommt, daß bei der Einteilung in ‚Schulen‘ in der Musikwissenschaft immer wieder nur der letzte der Lehrer bedeutender Interpreten berücksichtigt wird. Das Resultat dieser Betrachtungsweise ist, daß man vielfach einen vollständigen Ausbildungsgang kaum noch rekonstruieren kann. Doch gerade den ersten Lehrern großer Interpreten kommt oftmals entscheidende Bedeutung zu, sind sie es doch in der Regel, die die Genialität erkennt und die Grundlagen der weiteren Entwicklung gelegt haben. Mit Recht schrieb Flesch: „Die Bedeutung des Elementarunterrichts kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Die Sicherheit eines Gebäudes hängt vor allem von der Festigkeit des Fundaments ab“².

Geht man von dieser Überlegung aus, so fällt auf, daß eine Reihe der bedeutendsten Geiger des 19. Jahrhunderts nicht nur in Ungarn geboren sind, sondern daß sie auch ihren ersten guten Unterricht in Ungarn erhalten haben. Zu nennen sind hier u. a. Joseph Böhm, Edmund Singer, Joseph Joachim, Jakob Grün, Leopold Auer, Hermann Csillag und Theodor Nachez. Es stellt sich die Frage, wie lange und von wem sie ihre erste Unterweisung erhalten haben, wer ihr Talent entdeckt und gefördert hat. Um diese Fragen beantworten zu können, bedürfen die beiden oben erwähnten Irrtümer der Klärung.

Was die erste der beiden Thesen betrifft, so wurde diese zum Teil schon von Sárosi überzeugend widerlegt³. Die bekannten Zigeunerprimasse hatten fast ausnahmslos Geigenunterricht bei qualifizierten Lehrern erhalten. Schon Panna Czinka (1711 ?–1772), die berühmte Zigeuner-Virtuosin, erhielt auf Kosten des Gutsbesitzers Johann Lányi „von den besten Lehrern“ Unterricht in Rozsnyó⁴. Nur ein Mitglied der drei Großen der Verbunkosmusik, Johann Bihari (1764–1827), war Zigeuner und konnte keine Noten lesen, die anderen beiden, Anton Csermák (1774 ?–1822) und Johann Lavotta (1764–1820), waren hingegen gelehrte Musiker. Csermák war anfangs sogar Geigenlehrer in Wien⁵. Die im In- und Ausland bewunderten Zigeunerprimasse und Mitglieder der Orchester des 19. Jahrhunderts erhielten für längere Zeit Unterricht nicht nur auf ihren Instrumenten, sondern auch in Harmonielehre und Instrumentation. Ein berühmter Lehrer der Zigeunerkapellen war der in Pest tätige Adolf Ellenbogen.

Adolf Ellenbogen (1814–1886) war von 1836 bis zu seiner Pensionierung Mitglied des Orchesters des Ungarischen Nationaltheaters (es hieß bis 1845 noch Pester Nationale Bühne)⁶. Daneben war er seit 1853 Gründungsmitglied des Orchesters der Philharmonischen Gesellschaft. Er hat einen großen Teil der Zigeunerkapellen seiner Zeit geprägt und selbst auch Csárdásé, ungarische Rundtänze usw. komponiert sowie Potpourris aus Opern und Operetten zusammengestellt. Diese gehörten schon damals zum Repertoire der Zigeunerkapellen.

¹ Vgl. C. Flesch, *Erinnerungen eines Geigers*, Zürich 1960; W. Kolneder, *Das Buch der Violine*, Zürich 1972; E. Melkus, *Die Violine*, Bern und Stuttgart 1974; M. Pincherle, *Le Violon*, Paris 1966.

² C. Flesch, *Die Kunst des Violinspiels*, Bd. 2, Berlin 1928, S. 126.

³ B. Sárosi, *Zigeunermusik* (ungarisch), Budapest 1971, S. 58 f.

⁴ Ebda., S. 65.

⁵ Ebda., S. 101.

⁶ *Taschenbücher des Ungarischen Nationaltheaters 1840–1875*. Nationalbibliothek Budapest.

Auch unter den Studierenden der Violinklasse des Pester Konservatoriums befanden sich Zigeunermusiker. Vor Gründung dieses Instituts hatten, wie das Beispiel von Johann Kálózdí (1812–1882) zeigt, einige der großen Zigeunerprimasse ihre Ausbildung am Wiener Konservatorium erhalten.

Die ungarische Geigerkunst und -schule haben nicht die Zigeunermusiker begründet, sondern die aus dem Westen eingewanderten Musiker und das bodenständige Pester Musikertum. Ganze Musikerdynastien entstanden, in denen der Beruf handwerksmäßig von Generation zu Generation ‚weitervererbt‘ wurde. Jahrzehntlang wirkten Mitglieder der Familie Morawetz im Orchester des Pest-Ofener Deutschen Theaters⁷. Ähnliches gilt für die Familie Pischinger, deren vielleicht bekanntestes Mitglied, Alois Pischinger, jahrzehntlang Dozent des Konservatoriums und Mitglied des Opernorchesters war⁸.

Der Sachverhalt wird verständlich vor dem Hintergrund der geschichtlichen Situation: Der größte Teil Ungarns war mehr als 150 Jahre lang von den Türken besetzt. Buda wurde erst 1686 durch die österreichisch-ungarische Armee befreit. Bis dahin kann man von einer ‚Musikkultur‘ nur in Beziehung auf Westungarn, Oberungarn und Siebenbürgen sprechen. Aber schon für das Jahr 1720 lassen sich in Ofen und Pest zahlreiche Musiker nachweisen. Sie gründeten sogar eine eigene Konfraternität. Und Isoz⁹ benennt die Namen von neun Geigenbauern bis 1800 in Pest. Dies läßt auf eine stattliche Zahl von Geigern schließen.

Von der Aktualität des Musiklebens in Pest um 1800 zeugt die Tatsache, daß Haydns 1796–1798 entstandenes Oratorium *Die Schöpfung* bereits 1801 und seine 1801 vollendeten *Jahreszeiten* schon 1802 hier aufgeführt wurden¹⁰. Es kann hier nicht darum gehen, ausführlich die Geschichte des Musiklebens in Ungarn darzustellen. Aber vor dem hier angedeuteten Hintergrund sind die Überlegungen zur Frühgeschichte der ungarischen Geigerschule zu sehen. In diesem Kontext ist die Frage des Niveaus des Violinspiels in Ungarn im 19. Jahrhundert zu überprüfen. Der Erhellung dieser Frage sollen die folgenden Betrachtungen zur Ausbildung bekannter ungarischer Geiger jener Zeit dienen.

Gustav Ellinger (1811–1898) war der erste Lehrer von zwei hervorragenden Künstlern und Lehrern, Jakob Grün und Edmund Singer. Ellinger war von 1834 bis 1848 zunächst erster Geiger, dann Kapellmeister des Orchesters des Pester Deutschen Theaters. Über seine Biographie ist nur wenig bekannt. Bis 1896 ist er im Pester Einwohnerverzeichnis als Musiklehrer aufgeführt. Wahrscheinlich war er bis zu seinem Tode als Privatlehrer tätig.

Jakob Grün wurde am 13. März 1837 in Pest geboren. Er starb 1916 in Baden bei Wien. Als Dreizehnjähriger spielte er in Pest auf einem Wohltätigkeitskonzert zugunsten der Opfer des Hochwassers im Nationalkasino zwei Werke von Bériot. Nach dem Anfangsunterricht bei Ellinger wurde er am Wiener Konservatorium Schüler von Böhm (vgl. unten die Übersicht zur ungarischen Geigerschule). Seine weitere Laufbahn ist bekannt. Zu seinen Schülern zählen u. a. Pinelli, Flesch und Stwertka.

Edmund Singer wurde am 14. Oktober 1830 in Tata geboren und starb am 23. Januar 1912 in Stuttgart. Schon als Sechsjähriger war er Schüler von Ellinger. Drei Jahre später übernahm Ridley-Kohne seine Ausbildung, der später (1850) zum ersten Professor für Violine an das Pester Konservatorium berufen wurde. Bei seinem ersten Auftritt als Zehnjähriger spielte er ein Bériot-Konzert. 1842 absolvierte er mit Ridley-Kohne eine Konzertreise durch Siebenbürgen. Danach setzte er seine Ausbildung am Wiener Konservatorium bei Georg Hellmesberger d. Ä. und Joseph Böhm fort. Ein Jahr lang (1846) war er Soloviolinist und Konzertmeister am Pester Deutschen Theater, dann verließ er Ungarn und trat eine glänzende Laufbahn an, die ihn bekanntlich über Weimar nach Stuttgart führte.

Sowohl Grün als auch Singer waren Schüler von Joseph Böhm. Böhm wurde am 4. März 1795 in Pest geboren. Ersten Unterricht erhielt er von seinem Vater. Über das Niveau dieses Unterrichts schrieb Andreas Moser: „Böhm muß von seinem Vater eine höchst sorgfältige Vorschulung erfahren haben, um Rodes Interesse in dem Grade zu erregen, daß er ihn inniger mit seiner Spiel- und Vortragsweise vertraut machte als irgendeinen anderen seiner Schüler, Lafont und Rietz nicht ausgenommen“¹¹. 1808 ging, wie Moser berichtet, Böhm mit seinem Vater auf eine Konzertreise nach Polen, wo ihn Pierre Rode kennenlernte. Rode unterrichtete ihn 1812 oder 1813 in Wien¹². In Wien debütierte Böhm 1815. 1819 begründete er die Violinklasse am

⁷ *Taschenbücher des Pester Deutschen Theaters 1823–1851*. Nationalbibliothek Budapest.

⁸ *Jahrbücher des Nationalen Konservatoriums 1840–1944*. Bibliothek des Konservatoriums.

⁹ K. Isoz, *Instrumentenbau in Pest-Ofen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts* (ungarisch), Budapest 1936, S. 266 f.

¹⁰ E. Sebestyén, *Die großen Konzerte von Budapest in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (ungarisch), Budapest 1941.

¹¹ A. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, Leipzig 1923, S. 513.

¹² Ebda.

Wiener Konservatorium. Er war einer der bedeutendsten Lehrer des Violinspiels im 19. Jahrhundert. Eigentlich war er es, der die von Sittner¹³ als „Zweite Wiener[Geiger-]Schule“ bezeichnete Blüte des Violinspiels in Österreich ins Leben rief. Er bildete auch die Lehrer des Konservatoriums aus.

Joseph Joachim, einer der bedeutendsten Geiger des 19. Jahrhunderts überhaupt, wurde 1831 in Köpcsény geboren. 1834 zog die Familie für zehn Jahre nach Pest, in Pest-Ofen erhielt er vier Jahre lang Unterricht bei Stanislaus Serwaczynski. 1839 trat er bereits im Nationalkasino auf. Auf dem Programm standen Pechatscheks *Variationen auf den Trauerwalzervon Schubert*, und mit Serwaczynski spielte er das Doppelkonzert von Eck.

1840 wurde er Schüler von Böhm, nachdem G. Hellmesberger d. Ä. behauptet hatte, daß aus ihm nichts werde wegen der schlechten Technik seiner rechten Hand. Über die weitere Laufbahn von Joachim muß hier nicht berichtet werden. Interesse verdient in diesem Zusammenhang aber sein erster Lehrer, Stanislaus Serwaczynski.

Serwaczynski, geboren 1791 (laut Wasielewski) oder 1781 (laut Moser) in Lublin, war nach seiner Ausbildung zunächst im Lemberg tätig. Von dort aus unternahm er verschiedene Konzertreisen (1821 erschien in der *Wiener Musikzeitung* ein Bericht über sein Violinspiel). 1833 wurde er als Konzertmeister am Pester Deutschen Theater engagiert. Daneben gab er Konzerte, gründete ein Quartett und rief zusammen mit anderen Musikern eine Privatmusikschule ins Leben. Er war zeitweilig die führende Persönlichkeit des Pest-Ofener Musiklebens. Um 1840 kehrte er nach Lemberg zurück und wurde dort u. a. Lehrer von Henryk Wieniawski. Er starb 1862.

Einer der bedeutendsten Lehrer des neueren Violinspiels war Leopold Auer. Er wurde am 7. Juni 1845 in Veszprém geboren. Seinen ersten Unterricht erhielt er zwischen 1849 und 1853 von Leopold Liedl, einem Geiger der Domkapelle von Veszprém. Drei- bis viermal wöchentlich beschäftigte sich Liedl mit dem Kind. In den Jahren 1853 bis 1856 war Auer Schüler von Ridley-Kohne am Pester Konservatorium. Bei seinem Lehrer wohnte er auch. 1856 setzte er seine Ausbildung bei Dont und Hellmesberger in Wien fort. Danach trat er seine ersten Konzertreisen an (1859–1860) und vervollkommnete sein Violinspiel bei Alard und Joachim. Auf die weitere Laufbahn muß hier nicht eingegangen werden, sie ist hinreichend bekannt.

Sein zweiter Lehrer, David Ridley-Kohne, hat also – unter vielen anderen – ihn und Edmund Singer unterrichtet und beide für eine höchst erfolgreiche Geigerlaufbahn vorbereitet. Über die Tätigkeit von Ridley-Kohne könnte man eine separate Studie schreiben. Wie Auer stammte er aus Veszprém (geboren am 5. April 1812). Sein erster Lehrer war Ignaz Ruzitska (1777 Bazin – 1833 Veszprém), der erste Geiger der Domkapelle. Brodsky¹⁴ hielt ihn großen Geigern wie Bihari, Csermák und Lavotta für ebenbürtig. Nach dem Anfangsunterricht bei Ruzitska setzte Ridley-Kohne seine Ausbildung bei Hellmesberger und Böhm in Wien fort und entwickelte sich zu einem der besten Schüler des Wiener Konservatoriums. Um 1830 wirkte er dann in Wien, zunächst am Theater in der Josefstadt, dann als Mitglied und Solist der Oper. Im Jahre 1837 kehrte er nach Pest zurück. Nach Konzertreisen im In- und Ausland wirkte er bis zu seinem Tode in Ungarn: Er wurde Konzertmeister und Orchesterdirektor am Nationaltheater und wirkte 1850–1870 als Lehrer am Konservatorium. 1892 starb er in Maglód.

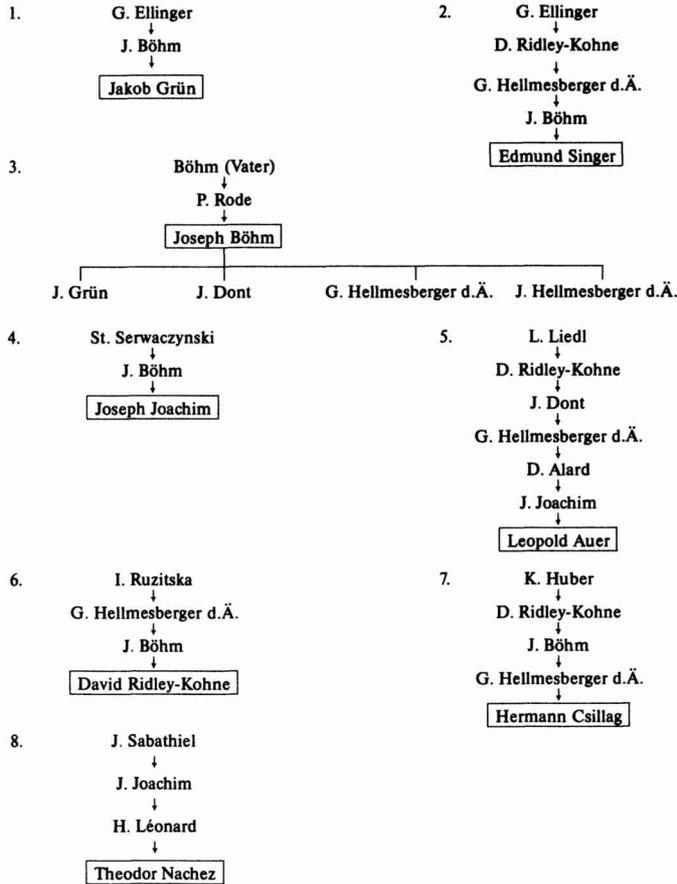
Hermann Csillag wurde 1852 in Bakonytelek geboren. Am Pester Konservatorium studierte er bei Karl Huber (1862–1863) und Ridley-Kohne (1863–1867). Danach setzte er seine Ausbildung bei Grün und Hellmesberger am Wiener Konservatorium fort. Anschließend wirkte er sechs Jahre lang im Hofopernorchester mit. Während dieser Zeit führte er mehrere Konzertreisen durch. Die weiteren Stationen seiner Laufbahn sind Baden-Baden (Soloviolinist), Düsseldorf (Konzertmeister des Allgemeinen Musikvereins), Hamburg (Konzertmeister am Stadttheater) und Rotterdam (ab 1877 Konzertmeister und Lehrer an der Musikschule). Später kehrte er offenbar nach Ungarn zurück. In den Jahrbüchern der Ungarischen Musikschule ist er 1889 und 1891 als Geigenlehrer aufgeführt.

Abschließend sei unter den Geigern dieser Generation Theodor Nachez genannt. (Eigentlich hieß er Naschitz.) Er wurde am 1. Mai 1859 in Pest geboren. Sein erster Lehrer war Joseph Sabathiel, der von 1866 bis 1896 als Konzertmeister am Nationaltheater, später an der Oper wirkte. Später wurde Nachez Schüler von

¹³ H. Sittner, *Zur Tradition der Wiener Geigenschule*, in: *Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart*, Wien 1975.

¹⁴ F. Brodsky, *Die Musikgesellschaft des Komitats Veszprém 1823–1832* (ungarisch), Veszprém 1941, S. 6.

Übersicht zur ungarischen Geigerschule: Die Lehrer und ihre Schüler



Joachim in Berlin und Léonards in Paris. Die übrige Biographie des 1930 in Lausanne gestorbenen Geigers ist allgemein bekannt. Wie sich gezeigt hat, ist auch die zweite der eingangs erwähnten Thesen unzutreffend: Bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wirkten in Ungarn qualifizierte Geiger. Die Begründer der ungarischen Geigerschule waren nach Ungarn umgesiedelte Musiker deutsch-böhmischer Abstammung, die rasch in Ungarn heimisch wurden. Sie sahen hier offenbar positive Perspektiven für ihr weiteres Wirken. Diese Entwicklung zog vielfältige Wechselwirkungen nach sich: Die von den eingewanderten Musikern auf dem Lande oder in Pest ausgebildeten Geiger setzten teils ihre Studien im Ausland fort, teils wirkten sie dort als Lehrer und Orchestermusiker. Ihre Ausbildung in Ungarn wurde so ein wesentlicher Bestandteil des europäischen Violinspiels.

Die Geigenklasse am Wiener Konservatorium wurde – wie schon erwähnt – 1819 durch den aus Pest stammenden Joseph Böhm gegründet. Am Pester Konservatorium wurde 1850 mit David Ridley-Kohne der erste Professor für Violine berufen. Die zeitliche Differenz von 31 Jahren ist im Zusammenhang mit der geschichtlichen Situation Ungarns zu sehen, nämlich der mehr als 150 Jahre währenden türkischen Besetzung und den in den Freiheitskampf von 1848/49 mündenden politischen Verhältnissen. Schon 1852 wurde mit Karl Huber ein zweiter Professor für Violine an das Pester Konservatorium berufen. Bis 1870 haben Ridley-Kohne und Huber die Schüler am Konservatorium ausgebildet. Sie haben sowohl die späteren Lehrer dieses Instituts als auch – zumindest teilweise – die Lehrer der Franz-Liszt-Hochschule geprägt. Hubers Sohn und Schüler war Eugen Hubay, mit dessen Wirken die ungarische Geigerschule ihren Höhepunkt erreichte. Repräsentanten dieser Schule wirken auch heute noch in aller Welt.

Zur Gesamtausgabe der Werke von Samuel Scheidt von Wolfgang Stolze, Hamburg

Zu den Meistern, deren Werke und Leben noch relativ wenig erforscht sind, deren Meisterschaft aber, zumindest für einige ihrer Werke, ganz unbestreitbar feststeht, gehört Samuel Scheidt. Die Wiederveröffentlichung seiner Werke begann als Paukenschlag mit dem ersten Band der *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, zu deren Initiatoren kein geringerer als Johannes Brahms gehörte. Die Denkmälerreihe wurde mit der berühmten *Tabulatura Nova* Scheidts eröffnet und der Ankündigung, daß auch seine Vokal- und Instrumentalwerke folgen sollten, was jedoch nicht verwirklicht wurde.

Schließlich nahm sich eine Außenseitergruppe Scheidts an, deren Seriosität wohl auch heute noch nicht von allen voll anerkannt wird: Scheidt war der Lieblingskomponist Hans-Henny Jahnn's, der mit anderen die Ugrinogemeinde ins Leben gerufen hatte und dessen engster Freund Gottlieb Harms den dazu gehörigen Ugrino-Musikverlag betreute. Er zeichnete für die ersten drei Bände der Gesamtausgabe verantwortlich.

Man begann mit dem letzten Werk Scheidts, der sogenannten *Görlitzer Tabulatur* (erschienen 1923). Danach folgten 1928 als Bände II und III der erste Teil der Spielmusik (*Prima Pars Ludorum Musicorum*). Nach dem Tode von Gottlieb Harms setzte Christhard Mahrenholz 1935 die Reihe fort mit den *Cantiones sacrae* als Band IV und in Band V 1937 mit den verstreut handschriftlich überlieferten Werken für Tasteninstrumente. Hans-Henny Jahnn war inzwischen ins Ausland gegangen, konnte aber von dort noch einiges für den Verlag tun. Nach 1945, nach der Rückkehr Jahnn's aus seinem Bornholmer Exil, wurde die Arbeit des Ugrino-Verlages und damit auch die Gesamtausgabe Scheidts fortgesetzt, aber nur unter großen finanziellen Schwierigkeiten. Durch eine Unterstützung der Volkswagenstiftung konnte die Weiterführung sicherlich wesentlich erleichtert werden. Jetzt beteiligten sich auch andere Musikwissenschaftler, wie Adam Adrio und seine Schülerin Erika Geßner, an den weiteren Ausgaben. Es erschienen, in der Betreuung von Christhard Mahrenholz, 1954 die dreibändige *Tabulatura Nova* (als zweite Wiederveröffentlichung nach Band I der DDT) und 1957 der 1. Teil der *Geistlichen Konzerte*. Adam Adrio besorgte dann den 2. und 3. Teil der *Geistlichen Konzerte* in Band IX (1960) und den Bänden X und XI (1964). Der 4. Teil der *Geistlichen Konzerte* (Band XII) wurde von Erika Geßner herausgegeben. 1962 waren auch als Band XIII die 70 *Symphonien auff Concerten manir* erschienen (von Mahrenholz betreut, von Hermann Keller ergänzt).

Dem Ugrino-Verlag ging es nicht gut, seinem Einsatz für Scheidt, Lübeck und Gesualdo war ausreichender Erfolg versagt, führende Musikwissenschaftler hatten Scheidt der Kritik ausgesetzt¹. So reagierten auch die Verlage zurückhaltend².

Die Ablehnung Scheidts, gegen die sich auch Adam Adrio 1954³ – aber leider vergeblich – gewandt hatte, ist um so unverständlicher, als sie einsetzte, bevor man überhaupt das Gesamtwerk zur Kenntnis nehmen konnte.

Der Ugrino-Verlag war schließlich, nach 1965, in seiner Isolation am Ende und mußte verkauft werden. In der Bundesrepublik rührte sich kein Finger für Scheidt, so ging der Verlag und damit auch die Nachfolge der Gesamtausgabe nach Leipzig, in die DDR, an den VEB Deutscher Verlag für Musik, wo der Leipziger Hans Grüß noch die *Concertus sacri* als Bände XIV und XV, 1970 und 1976, herausgeben konnte.

Der letzte Band der Gesamtausgabe, bereits Jahre zuvor in *MGG* angekündigt, erschien erst 1982 und wurde nach dem Tode des Herausgebers Mahrenholz von Erika Geßner und Christoph Wolff, beide USA,

¹ Vgl. *Musik und Kirche* 52 (1982), S. 115 ff.

² Mahrenholz berichtete mir am 14. Mai 1977, wenige Jahre vor seinem Tode (Anfang 1980), in leider vergeblicher Hoffnung auf Auslieferung des von ihm so sehnlich erwarteten letzten Bandes, er habe mit seinem Eintreten für Scheidt immer allein gestanden, ja man habe ihm die Herausgabe der weiteren Werke Scheidts als „seinen persönlichen Vogel“, d. h. Marotte angerechnet. Ein führender Verleger habe zu ihm gesagt: „Du kannst alles von mir haben, aber mit Samuel Scheidt laß mich zufrieden!“ Auch die Heinrich-Schütz-Gesellschaft habe seine Bitten abgelehnt, auf Schütz-Festen Scheidt entsprechend zu würdigen. Nach Mitteilung vom derzeitigen Präsidenten der Schütz-Gesellschaft, Prof. Kurt Gudewill, sind zwar hin und wieder auch einige Werke Scheidts auf Schütz-Festen aufgeführt worden, aber im wesentlichen nur Orgelwerke und keines der späteren *Geistlichen Konzerte*, auf die es Mahrenholz wohl in erster Linie ankam.

³ So in *Musik und Kirche* 24 (1954), S. 145.

vervollständigt, sicher so gut es bei den großen Entfernungen und den Komplikationen der trennenden deutsch-deutschen Grenze überhaupt ging⁴.

Es ist das Verdienst der Ugrinogemeinde und ihrer Initiatoren, Hans-Henny Jahnn, Gottlieb Harms und schließlich Christhard Mahrenholz, überhaupt eine Wiederveröffentlichung der Werke Scheidts betrieben zu haben.

Daß dieses Unterfangen sich überlang hinzog, von 1923 bis 1982, ist schon deshalb bedauerlich, weil inzwischen einige Kompendien abgeschlossen wurden, die ein unvollständiges, wenn nicht gar schiefes Bild von Scheidt zur Grundlage ihres Resümees machten.

Noch heute kann in einer mehr populären Schützbiographie Schütz uneingeschränkt als Meister turmhoch über alle seine Zeitgenossen, wie Praetorius, Schein und Scheidt, gestellt werden, während diese als ‚Kleinmeister‘ eingestuft werden⁵. Dabei spiegelt eine solche Biographie nur das wider, was die Fachwelt als Material geliefert hat, wobei die pointierte Aufbereitung – dem Verfasser sicher unbewußt – die Einseitigkeit der herrschenden musikwissenschaftlichen Betrachtungsweise aufdeckt.

Nur bedingt kann die Scheidt-Ausgabe des Ugrino-Verlags bzw. des VEB Deutscher Verlag für Musik als Gesamtausgabe bezeichnet werden, denn sie erfüllt nicht in allen Bänden den Anspruch, den man an eine Gesamtausgabe stellen muß.

Zu den vorzüglichen Bänden gehören die von Mahrenholz, Adrio, Grüß, wenn auch hier Berichtigungen nicht ganz auszuschließen sind. Aber da unter den heutigen Verhältnissen kaum mit Neuauflagen oder Anschlußausgaben gerechnet werden kann, dürfte es die verantwortlichen Herausgeber nicht ruhen lassen, durch nachträgliche Ergänzungen und Berichtigungen allen Bänden den Rang einer musikwissenschaftlich fundierten Gesamtausgabe zukommen zu lassen. Im folgenden soll auf einige Mängel dieser Ausgabe aufmerksam gemacht werden.

Zu Band II / III

Dieser Band enthält an sich unscheinbare Druckfehler, die sich aber recht folgenreich ausgewirkt haben, weil sie von der Scheidtliteratur unbesehen übernommen worden sind: Die Instrumentalstücke *Paduana*, *Galliarda*, *Couranta*, *Alemande*, *Intrada*, *Canzonetto* [...] (deren Fortsetzung später als *Secunda Pars Ludorum Musicorum* im Original-Druck bezeichnet wurde) sind lediglich numeriert und tragen im Original natürlich nicht die Bezeichnung „Cantus I, Cantus II“ usw., wie in der Gesamtausgabe geschehen: Cantus ist die Bezeichnung der 1. Diskantstimme, so wie die anderen Stimmen selbstverständlich Altus, Tenor, Quinta vox und Bassus lauten.

Der zweite irreführende Druckfehler, der zu den abenteuerlichsten Erklärungen geführt hat, ist der Titel der Nr. XXX: *Canzon super intra: Aethiopicam*. In der Gesamtausgabe steht: „Canzon super Intradam Aechiopicam“. Werner Braun spricht in *Britannia abundans* (1977, S. 228) vom bäuerlichen Charakter des Themas der „Intrada aethiopicam“ und schreibt im *Handbuch der Musikwissenschaft* (Bd. 4, 1981, S. 14): „aethiopicam heißt bäurisch klingende Aufzugsmusik“. Natürlich hat die Vorlage der *Canzon*, die *Intrada aethiopica* nichts mit „bäurisch“ zu tun, sondern heißt soviel wie: „Aufzug der Mohren“, denn Äthiopien galt früher als das klassische Mohrenland!

Ein weiterer, heute allerdings gravierender Einwand gegen den Anspruch als Gesamtausgabe: Die Bezifferung des Generalbasses ist nicht immer original; die Herausgeber haben sehr viel Bezifferung hinzugesetzt, wo sonst im Original keine Bezifferung vorhanden war.

Leider fehlt der sonst obligatorische Kritische Bericht, in dem auch Hinweise auf die Vorlagen hätten vermerkt werden sollen, z. B. bei *Cantio gallica* Nr. XXIX = *Est-ce Mars* oder bei *Cantio Belgica* Nr. XXXI = *Windecken daer het bosch afdrilt* usw. Im übrigen scheint es kaum Druckfehler im Notenbild zu geben (aber z. B. bei *Paduan II*, 3. Teil – die 9. Brevis muß *d* lauten; außerdem dürfte bei der *Courant XVII* der Tenor in Takt 11 ursprünglich *c-a* lauten; aber auch das Original weist hier *c-g* aus).

Bei der *Paduan IV* fehlt der originale Zusatz „dolorosa“, der sie zu einem gewissen Pendant der *Courant dolorosa* Nr. IX macht.

⁴ Zur Geschichte der Gesamtausgabe: Erika Geßner, *Samuel Scheidts Geistliche Konzerte*, Berlin 1961, S. 12 ff. und das Vorwort von Christhard Mahrenholz in Band XVI der Gesamtausgabe, Leipzig 1981.

⁵ Vgl. Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz*. München 1984, S. 36 und 52.

Zu den Bänden VIII bis XII

In diesen Bänden sind offenbar nicht alle Druckfehler des Originals im Kritischen Bericht berücksichtigt worden. Es handelt sich um fehlerhafte oder mangelnde Generalbaßbezeichnungen, auch um fehlerhafte Bindebögen oder gar falsche Noten.

Notenbeispiel 1*:

Nun komm, der Heiden Heiland

1. Pars à 3 voc.

GA:

richtig:

2. Pars à 2 voc.

Schon die Generalbaßbezeichnung des Originaldrucks ist nicht immer genau genug, nicht vollständig, oder steht nicht an der richtigen Stelle. Insofern muß dem Benutzer eine zusätzliche praktische Ausgabe an die Hand gegeben werden, weil schon aus diesen Gründen ein Musizieren nach der Gesamtausgabe schlecht möglich ist.

Beispiele irreführender Generalbaß-Bezeichnungen aus Band XII

(Geistliche Konzerte, IV. Teil)

Seite 14, Takt 15:

Der Bindebogen steht falsch und würde nach dem Vorwort Scheidts zu falscher Akkordbildung führen.

Seite 47, Takt 32:

Die 6 gehört zur 2. Note; es ist bei der 3. die 5 erforderlich, nämlich $\frac{6}{5}$.

Seite 75, Takt 93:

Statt 4 3 müßte es heißen 9 8.

Seite 25, Takt 28/29:

Die originale Bezifferung (siehe Revisionsbericht) wäre richtig gewesen, zwei Septimen hintereinander!

Seite 59, Takt 1:

Das Kreuz der 2. Note ist falsch.

Seite 64, Takt 4:

Die 6^b gehört unter die 2. H.d. 2. Taktzeit.

Seite 115, Takt 44:

Die 6 ist keineswegs überflüssig, wie der Kritische Bericht meint, sondern durchaus sinnvoll.

* Die Notenbeispiele der GA veröffentlichen wir mit freundlicher Genehmigung des VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.

Christhard Mahrenholz bat mich 1976 um Nennung dieser Fehler und kündigte mir an, daß eine Korrektur im letzten Band der Gesamtausgabe erfolgen würde. Er schrieb mir weiter, daß die ihm von mir genannten Unstimmigkeiten mit den von ihm festgestellten übereinstimmen würden. Im letzten Band, für den nach dem Tode von Christhard Mahrenholz sein Schwiegersohn Christoph Wolff verantwortlich ist, ist jedoch keine Druckfehlerberichtigung erschienen. Soweit sich die Druckfehler durch den Kontext der Stimmen erkennen lassen, sind sie für mögliche Aufführungen ohne große Bedeutung. Wenn jedoch – wie in einigen Fällen – in den konzertierenden Stimmen falsche Noten stehen, verfälschen sie dem unkundigen Benutzer der Gesamtausgabe den Eindruck der authentischen Komposition Scheidts.

Zu Band XIII

Ein falscher Eindruck der Komposition wird insbesondere durch einige *Symphonien* geboten, bei denen nicht nur die Generalbaßbezeichnung ungenau ist, sondern wo auch der fehlende Cantus II offensichtlich falsch ergänzt worden ist (überwiegend von Hermann Keller, in einigen Fällen auch von Christhard Mahrenholz). In der Ergänzung hat die zweite Cantusstimme nicht immer die Lage einer gleichhohen Cantusstimme, sondern geht bei einigen Abschnitten auch in die Altlage, wie bei einem sonst üblichen dreistimmigen Satz a cappella.

Teilweise haben die *Symphonien* eine Ergänzung erhalten, die nur aus Harmonietönen besteht und nicht aus dem Imitationsmotiv.

Bei den *Symphonien III* und *XXXII* bestehen die drei ‚konzertierenden‘ Stimmen fast ausschließlich aus dem Thema, auch in der Umkehrung, Vergrößerung und Verkleinerung; das ist vom Herausgeber der GA nicht berücksichtigt worden.

Notenbeispiel 2: *Symphonia XLIII*

GA:

Hier ist bei der Ergänzung des Cantus II kein weiteres Motiv unterzubringen, d. h. keine weitere Imitation möglich, ohne die harmonische Stimmigkeit empfindlich zu stören. Eine unvorbereitete Septime ist so bei Scheidt undenkbar.

Notenbeispiel 3: *Symphonia III*

GA:

Aber hier ist eine weitere Imitation möglich und sogar durch die Bezifferung fixiert.

Altonaer Scheidt-Ausgabe⁶:

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. Below the bottom two staves, there are several '6' symbols and a 'b' symbol, likely indicating fingerings or accidentals.

Es sind auch Ergänzungen vorgenommen mit offensichtlichen Quint- oder Oktavparallelen, die bei Scheidt – auch wenn es sich um eine Parallele mit einer übermäßigen Quart handelt – undenkbar sind.

Notenbeispiel 4: *Symphonia IX*

GA:

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. Below the bottom two staves, there are several '6' symbols, likely indicating fingerings.

Notenbeispiel 5: *Symphonia XXXI*

GA:

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. Above the first staff, there is a '2' symbol, likely indicating a fingering.

Altonaer Scheidt-Ausgabe:

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. Below the bottom two staves, there are several '6' symbols and a '3' symbol, likely indicating fingerings.

⁶ Hrsg. von W. Stolze, Hamburg-Altona 1978 ff.

Notenbeispiel 6: *Symphonia LV*

GA:

(Bei dieser *Symphonia* fehlt die originale Generalbaßstimme.)

Notenbeispiel 7: *Symphonia XXX*

GA:

Die Parallelführung zwischen Cantus I und II ist zur Zeit Scheidts noch nicht erlaubt.

Bei der *Symphonia XXII* signalisiert der Generalbaß in Takt 2 ein zweites chromatisches Motiv:

Notenbeispiel 8: *Symphonia XXII*

GA:

Altonaer Scheidt-Ausgabe:

Statt der falschen Tritonus-Parallelführung in Takt 9 ergibt sich aus dem Gb ein weiteres Imitationsmotiv für den Cantus II:

Notenbeispiel 9:

GA: *Symphonia XXII*

Altonaer Scheidt-Ausgabe:

Notenbeispiel 10: *Symphonia LXVIII*

An der falschen Stelle wird Imitation versucht, was Scheidts Stil keineswegs entspricht. Die 2. Stimme ist, wie der weitere Verlauf (Stimm-tauschimitation) erkennen läßt, in Parallelführung zu ergänzen.

Altonaer Scheidt-Ausgabe:

Notenbeispiel 11: *Symphonia XXX*

GA:

Musical score for Symphonia XXX, GA edition, measures 15-16. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). A measure rest is present in the first staff at measure 15.

Falsche Kanonbildung,
die den Echocharakter
zerstört.

Altonaer Scheidt-Ausgabe:

Musical score for Symphonia XXX, Altonaer Scheidt-Ausgabe, measures 15-16. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). A measure rest is present in the first staff at measure 15.

An empty musical staff with a bass clef, likely a placeholder or a continuation of the previous staff.

Notenbeispiel 12: *Symphonia L*

GA:

Musical score for Symphonia L, GA edition, measures 15-16. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The music is simple, consisting of quarter notes and half notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

unmotivierter Imitation

Musical score for Symphonia L, Altonaer Scheidt-Ausgabe, measures 15-16. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The music is simple, consisting of quarter notes and half notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). Fingerings 5 and 6 are indicated below the notes.

Altonaer Scheidt-Ausgabe:

Musical score for Symphonia L, Altonaer Scheidt-Ausgabe, measures 15-16. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The music is simple, consisting of quarter notes and half notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). Fingerings 5 and 6 are indicated below the notes.

Stimmtauschemitation, wie
ab Takt 16 in Cantus I und
Bassus

Bei *Symphonia XLVIII* findet in Takt 3 ff. eine falsche Kanonführung statt: Es fehlt ein Glied (Skala auf c), außerdem deutet die Gb-Bezifferung eine andere Motivimitation an.

Nun kann man, wäre es nur ein Ergänzungsvorschlag, nicht erwarten, daß er immer voll befriedigend sein kann. Wenn aber im Vorwort die Ergänzung als nahezu richtig angesprochen wird, kann es nicht verwundern, wenn *Symphonien* in dieser Form nachgedruckt und so musiziert werden (z. B. in Bläserausgaben für Posauenchöre von Wilhelm Ehmann).

Die originale Generalbaßbezifferung hat nicht, wie die Stimmhefte Cantus I und Bassus, ein Errataverzeichnis als Anhang bekommen. Insofern muß mit Druckfehlern des Originals gerechnet werden. Nun haben sich jedoch bei der Generalbaßbezifferung der *Symphonien* in Band XIII wiederum Druckfehler eingeschlichen, die eine kritische Prüfung des ergänzten Cantus II – ohne Kenntnis des Originals – erschweren und unbedingt einer Berichtigung bedürfen (z. B. fehlen in den *Symphonien I*, Takt 4, und *II*, Takt 12, die originalen Bezifferungen (6 unter der 1. bzw. 5. Note).

Auch die Anmerkungen des Kritischen Berichts sind hier nicht immer zuverlässig, z. B. zu *Symphonia III*: die Bemerkung zu Takt 11 stimmt nicht, das Original ist handschriftlich korrigiert:

Notenbeispiel 13:

III.

Takt 5 Bc 4. Note: 6 im Orig. über der 5. Note, 6 über der letzten Note im Orig. über der vorletzten.

Takt 11 Bc 2. Note: b im Orig. als Beziff. über der Note

Die III. Symphon. aus dem C.



Zu *Symphonia XXI*: Im Original sind die ersten beiden Noten des Bc. in Takt 12 handschriftlich korrigiert, nicht *H Ais*, sondern *d c#*.

Notenbeispiel 14:

XXI.

Das Thema dieser Sinfonie, das in Nr. 51 wiederkehrt, begegnet bei S. Scheidt häufiger; s. u. unter Nr. 51

Takt 1 und 2 Bc: Bindebogen hdschr. im Orig.

Takt 6 Bc. 2. und 3. Note: ♯ im Orig. als Beziff. über den Noten

Takt 8 und 9 Bc: Bindebogen hdschr. im Orig.

Takt 12 Bc 1.-3. Note: Orig. *H Ais H*

Takt 20 Bc: orig. Beziff. ♯6 2 9

XXI. Die I. Symphon. aus dem E.



Zu Band XVI

Die gravierendsten Mängel jedoch weist ausgerechnet der letzte Band der Gesamtausgabe auf, der von Mahrenholz dazu ausersahen war, Korrekturen für die bisherigen Bände aufzunehmen.

War schon die Edition des fünfchörigen *Nun danket alle Gott* nach einer Königsberger Handschrift durch den Hänssler-Verlag ein vielleicht noch entschuldbarer Irrtum, da man es nicht besser wissen konnte, so ist die Aufnahme dieses Werkes in die Gesamtausgabe ein unverzeihlicher Mißgriff: Von den Herausgebern muß erwartet werden, daß sie den Stil Scheidts kennen und über genügend Sachverstand verfügen, um die falsche Zuschreibung zu korrigieren. Scheidts Werke haben insgesamt ein ganz eindeutiges Stilmerkmal – insofern kann eine Zuschreibung nicht schwer sein –, das ist die Imitationsstruktur.

In *Nun danket alle Gott* gibt es zwar bei der Textstelle „der uns von Mutterleibe an“ eine kurze Imitationsfolge, die den Imitationsstrukturen Scheidts nahekommt; jedoch bei der weiteren Textstelle „und tut uns alles Guts“ wird ein neues, aber ähnliches Motiv so wenig real imitiert, wie Scheidt es sonst nie getan hat.

Die drei Sinfonien dieses Stückes weisen nur geringe Ansätze imitatorischer Gestaltung auf, die aber mit der Art, wie sonst Scheidt seine Instrumentalmusik mit Imitation ausstattet, nicht das geringste zu tun haben. Das gravierendste Indiz gegen eine Autorschaft Scheidts ist jedoch die ungeschickte und fehlerhafte Stimmführung, deren Vielzahl an Quintparallelen man auch in der Gesamtausgabe nicht verschweigen

konnte. Trotzdem kamen keine Zweifel an der Autorschaft Scheidts auf. Scheidt war von Anfang seiner Veröffentlichungen an ein so versierter Meister in der Satzkunst, daß dieses Machwerk seinem Können geradezu Hohn spricht.

Notenbeispiel 15:

Notenbeispiel 16:

Weitere Beispiele für Quintparallelen finden sich in den Takten 10, 33, 37, 50, 54, 86 und 105. Zu erwähnen sind ferner die ungeschickte Stimmführung in den Takten 15, 36 und 55 sowie die ungewöhnliche Quartsextakkordbildung auf betontem Taktteil in den Takten 61, 64, 75 und 78, die man sonst nicht bei Scheidt findet.

Da die gefundene Handschrift wohl eindeutig mit dem Namen Scheidt gekennzeichnet ist, kann man sich die Sache nur so erklären, daß ein Schüler Scheidts (der Naumburger Kantor Unger? – und Scheidt hatte bekanntlich Schüler, mit denen er nur schriftlich verkehren konnte) von Scheidt eine Kompositionsaufgabe erhielt, mit Angabe einer Thematik, die auszuarbeiten war und die nach Fertigstellung vom Schüler unter dem Namen Scheidts ausgegeben worden ist. Solche Dinge sind früher vorgekommen, man denke in diesem Zusammenhang auch an das Nachwort zu den *Lm I* („und sich bißweilen unverständige drüber gefunden, welche die Mittelparteyen so herrlich und künstlich darzu gemacht, daß, wenn ich sie darnach gehöret, mir die Ohren wehe gethan“).

Bei den weiteren nur handschriftlich überlieferten Vokalwerken wären Korrekturen offensichtlicher Schreibfehler des Originals oder des für die Gesamtausgabe erstellten Manuskripts erforderlich gewesen. Beispiele: Bei dem Grablied *Der Gerechte* (Nr. 6) fehlt im *Kritischen Bericht* eine Bemerkung über die andere Lesart am Schluß des Stückes („aus dem bösen Leben“), für die Mahrenholz in seinem Scheidtbuch von 1924 eine andere Fassung angibt.

Bei dem folgenden Danklied *Wohl an so kommet her* (Nr. 7) fehlt der Hinweis auf den Parodiecharakter des Stückes: Es ist bis zu den Worten „denn wir gewußt“ eine auf vier Stimmen reduzierte Fassung des Motettenritornells aus der Nr. 4 dieses Bandes, *Christo, dem Osterlämmelein*. Da diese Melodie sonst nirgends nachgewiesen ist, könnte auch sie von Scheidt stammen. Aber möglicherweise hat der Herausgeber des *Singenden Jesaja* aus Scheidts Motette *Christo, dem Osterlämmelein* parodiert und dem Text entsprechend selber den Schluß hinzukomponiert. Nach der Vorlage wäre dann auch die Parallelführung zwischen Sopran und Tenor in Takt 5 bei „Wei-nen“ zu berichtigen (statt *a : f*).

Bei *Ist nicht Ephraim* besteht in Takt 32 eine Diskrepanz zwischen Generalbaß und 2. Tenor, und in Takt 44 müßte im 2. Tenor die 1. Note *d* in *b* korrigiert werden. Auch bei *Christo, dem Osterlämmelein* wären in den Takten 17, 19, 40 und Takt 3 des 2. Teils Berichtigungen erforderlich (siehe die richtigen Versionen bei Hänssler in der Reihe *Die Motette*, Nr. 313).

Die Motette *Ich bin die Auferstehung* hat eine ganze Reihe von Ungereimtheiten, die aber schon auf Fehler der handschriftlichen Vorlage zurückgehen. Takt 2, Cantus 1, vorletzte Note und Tenor, Takt 6, 6. Note: jeweils *d* statt *e*. Cantus 1, Takt 23, letzte Note *f* statt *d*; Cantus 2, Takt 5: 3. Note *e* statt *f*. In Takt 51 gehört das Vorzeichen bei Cantus 2 vor die 5. statt vor die 4. Note; in Takt 55 müßte die 3. Note in Cantus 1 *g* statt *h* lauten. Weitere Beispiele:

Notenbeispiel 17: *Ich bin die Auferstehung*

Two musical staves are shown side-by-side, labeled '40'. Each staff has five lines of music with lyrics underneath. The lyrics are: '- ben, nim mer-mehr ster - - -', '- ben, nim - - mer-mehr ster - -', '- mer-mehr ster - ben, nim -', 'r-mehr ster - - ben, der wird', and 'mehr ster - - ben, nim-mer -'. In the left version, a box is drawn around the first measure of the top line. In the right version, a box is drawn around the second measure of the top line.

Hier könnte möglicherweise ein Schreibfehler des unbekanntenen Kopisten vorliegen: ein früherer Einsatz des Cantus 1 verdeutlicht die Vorhaltbildung des Tenors 2 und vermeidet das gemeinsame *h* mit dem Tenor 1.

Notenbeispiel 18: *Ich bin die Auferstehung*

Two musical staves are shown side-by-side, labeled '46'. Each staff has five lines of music with lyrics underneath. The lyrics are: '- mehr, nim - mer-mehr ster - - - - ben,', 'nim-mer-mehr, nim-mer-mehr ster - ben, ster - -', 'nim-mer-mehr, nim - mer-mehr ster - - ben,', 'ster - - ben, ster - - - - ben,', and '- mehr ster - - - - ben,'. In version 'a', the top line starts with a box around the first measure. In version 'b', the top line starts with a box around the second measure.

Diese Stimmführung (a) ist für Scheidt unüblich und gibt in der Parallelführung zum Cantus keinen Sinn. Üblich war jedoch ein anderes ‚Hineinlaufen‘ in die Vorhaltbildung (b).

Weitere offensichtliche Druckfehler der Gesamtausgabe (oder schon der Vorlage?):

Notenbeispiel 19: *Paduan VIII* (zu 4 Stimmen)

Two musical staves are shown side-by-side, labeled '12'. Each staff has four lines of music. The left version is labeled 'GA:' and the right version is labeled 'richtig:'. Both versions show a sequence of notes in the top line, with a box around the first measure. The 'richtig:' version shows a different rhythmic pattern in the top line compared to the 'GA:' version.

Notenbeispiele 22 und 23: *Drei schöne Ding sind* (zu 5 Stimmen)

A

len, wohl-ge-fal - - - len:
 bei-de Gott und Men-schen wohl-ge-fal - - - len:
 len, die bei-de Gott und Men-schen wohl-ge-fal - - - len:
 ten:
 len, wohl-ge-fal - - - len:

B

len, wohl-ge-fal - - - len:
 bei-de Gott und Men-schen wohl-ge-fal - - - len:
 len, die bei-de Gott und Men-schen wohl-ge-fal - - - len:
 ten:
 len, wohl-ge-fal - - - len:

Notenbeispiel 23:

A

Nach-barn sich lieb hab'n, und die
 Nach-barn sich lieb hab'n, und die
 und die Nach-barn sich lieb hab'n, die
 und die Nach-barn sich lieb hab'n,
 Nach-barn sich lieb hab'n,

B

Nach-barn sich lieb hab'n, und die
 Nach-barn sich lieb hab'n, und die
 und die Nach-barn sich lieb hab'n, die
 und die Nach-barn sich lieb hab'n,
 Nach-barn sich lieb hab'n, die Nach barn sich lieb hab'n,

Darüber hinaus muß in Takt 57 beim Altus die 3. Note natürlich *f* heißen statt *e*. In Takt 69/70 müßte man sich zur Vermeidung der Quintparallele zwischen Tenor II und Bassus etwas einfallen lassen.

Die Erläuterungen am Schluß des Bandes sind ebenfalls in einigen Punkten korrekturbedürftig. Es heißt im *Kritischen Bericht* auf S. 127 zu der handschriftlich überlieferten vielstimmigen Fassung von *Warum betrübst du dich*⁷: „Außerdem ist eine Bearbeitung des gleichen Textes in *GKI* Nr. 11 für CTB und Bc⁸ anzutreffen, die jedoch keine nähere Verwandtschaft [Sperrung vom Verfasser] zu der vorliegenden Komposition aufweist.“ Das Gegenteil ist der Fall. Scheidt hat ganze Abschnitte verkürzt in das Geistliche Konzert seines ersten Bandes (GA, Bd. VIII, Nr. 11) aufgenommen.

Die geringstimmige Fassung von 1631 zeigt, wie Scheidt parodiert hat. Dabei sind mehrere Umarbeitungsschemata erkennbar:

1. fast notengetreue Parodie mit kleinen Veränderungen des Gb, die eine Verbesserung der realen Imitationen ermöglichen, wie z. B. A Takt 62–63 = B Takt 22–23 oder A Takt 64 = B Takt 24.
2. Stimmtausch, wie z. B. bei A Takt 89 = B Takt 32, oder bei A Takt 86 u. 90 = B Takt 29/30, wobei aus dem Duett Altus-Tenor + Gb sogar eine Erweiterung auf ein Terzett Cantus-Tenor-Bassus + Gb erfolgt.
3. Textierung der Gb-Stimme: Das führt sogar wieder zur Erweiterung wie z. B. bei A Takt 24 ff. = B Takt 46 ff. und A Takt 80 ff. = B Takt 27 ff.
4. Reduzierung der Doppelchörigkeit auf drei Stimmen: Die jeweilige Oberstimme (= Choralzeilenabschnitt) wird zur ‚konzertierenden‘ Stimme Cantus oder Tenor, wobei eine vokale Bassus-Stimme als ‚konzertierende‘ Bassus-Stimme übernommen wird. Die Mittelstimme und der Bassus des einen Chores gehen im Gb. auf. Beispiele: A Takt 93 = B Takt 34 ff. und A Takt 92 ff. = B Takt 62 ff. (Reduzierung von vier auf drei Stimmen!).
5. Harmonische ‚Verfeinerungen‘, wie gleich zu Beginn: A Takt 1 ff. = B Takt 1 ff., aber auch bei dem unter 2 genannten Beispiel A Takt 86 = B Takt 30 oder A Takt 88/89 = B Takt 32.

Vergleichsmaterial mit ähnlichen Ergebnissen bietet die in Band VIII aufgenommene vielstimmige Fassung von *Nun lob mein Seel den Herren* mit der geringstimmigen Fassung im 1. Teil der *Geistlichen Konzerte* Nr. 10. Beide Fassungen zeigen, daß durch Reduktion, aber auch durch Erweiterung (harmonische, wie auch solche der Kompositionsstruktur) durchaus verschiedenartige Kompositionen entstanden sind, so daß es natürlich unmöglich ist, aus der geringstimmigen Fassung die vielstimmige Version rekonstruieren zu wollen.

Auch bei diesem Stück sind offensichtliche Schreibfehler im Manuskript nicht berichtet worden. Beispiele: In Takt 74 fehlt in dem Manuskript eine Pause; dadurch ist der Alt des ersten Chores falsch spartiert worden.

Weitere Beispiele von Ungereimtheiten finden sich in Takt 76: Der Gb müßte eigentlich dem Verlauf des Bassus des zweiten Chores entsprechen. In Takt 107 kollidiert der Altus in ungewöhnlicher Weise mit dem Cantus. Takt 17: Mißverhältnis zwischen Altus und Gb in der 1. Note des zweiten Chores, weiter: Takt 42, Cantus 2. Chor, 2. Note?, Takt 45, Cantus 1. Chor, 1. Note? Fehlende Vorzeichen: Takt 52, Altus 1. Chor; Takt 46, Tenor, 2. Chor; Takt 51 und 52, 1. und 2. Tenor.

Aber zurück zum *Kritischen Bericht*: Da man einige Bemerkungen zu dem Widmungsträger der *Lieblichen Kraftblümlein* im *Kritischen Bericht* findet, hätten sie wenigstens richtig sein sollen. In der Ausgabe von einigen Stücken der *Lieblichen Kraftblümlein* im Hänssler-Verlag (1981) ist, noch vor Auslieferung des letzten Bandes der Gesamtausgabe (1982), eine ausführliche Dokumentation des Widmungsträgers Joachim von Mitzlaff abgedruckt. Er war schon von Arno Werner in seiner ersten Scheidtbiographie⁹ genannt worden, ohne daß die folgenden Biographen, Mahrenholz, Hünicken und Serauky, darauf eingegangen wären.

Unverständlich ist, daß die intaviolierte Fassung von *An Wasserflüssen Babylon* nur als Incipit aufgenommen ist und daß die Reste der *Secunda* und *Quarta Pars Ludorum Musicorum* keiner weiteren Würdigung für Wert befunden worden sind als des Abdrucks der Incipits der Gb-Stimme, die nun wirklich nichts aussagen

⁷ A = vielstimmige Fassung aus der Dresdner Landesbibliothek (Steude-Verzeichnis Mus 1-C-2:11), Ms. wahrscheinlich aus Sangerhausen stammend (GA, Bd. XVI, Einzelwerke, Nr. 2).

⁸ B = geringstimmige Fassung des 1. Teils der *Geistlichen Konzerte* von 1631, Nr. XI.

⁹ Arno Werner, *Samuel und Gottfried Scheidt*, in: *SIMG* 1 (1899–1900), S. 401 ff.; ders. *Neue Beiträge zur Scheidt-Biographie*, in: *SIMG* 13 (1911–1912), S. 297 ff.

können, obwohl von anderen Musikwissenschaftlern von diesen vermeintlichen Totalverlusten vermutet wurde, daß sie interessante und wichtige Aufschlüsse liefern könnten. Es ist doch geradezu paradox, wenn man im *Kritischen Bericht* liest: „Die Altstimme [gemeint ist die der *Secunda Pars*] befand sich in der Bibliothek des Realgymnasiums zu Saalfeld, war aber 1923 [...] nicht aufzufinden.“ Sie ist jedoch für das Quellenlexikon der Musik gemeldet, und zwar vom Heimatmuseum Saalfeld, das die Bestände des Realgymnasiums übernommen hat. Es heißt dann weiter: „Aber alle meine Anfragen in Saalfeld, zuletzt 1977, sind leider unbeantwortet geblieben.“ Das ist nun in Leipzig so abgedruckt worden, obwohl von dort eher die Möglichkeit bestanden hätte, sich in Saalfeld selber umzusehen, wo die Stimme durchaus vorhanden ist.

Die Beschaffenheit des Altus-Stimmbuches ließ zusammen mit dem in Uppsala vorhandenen Gb-Stimmheft durchaus eine annähernde Rekonstruktion der *Secunda Pars* zu.

Bei der *Quarta Pars* hat man sich auch nur auf den Abdruck der Gb-Incipits beschränkt und lediglich vermerkt, daß auch noch von der Cantusstimme (1^{ma} und 2^{da} vox) Reste vorhanden sind. Man hat diese für so unwichtig angesehen – ebenso wie die sehr ausführliche lateinische Dedikation der *Quarta Pars* –, daß man sich auf die Wiedergabe der Gb-Incipits beschränkt hat. Dabei sind die „Reste“ der Cantusstimme immerhin so umfangreich, daß auch hier zusammen mit der Gb-Stimme eine recht genaue Rekonstruktion der *Quarta Pars* möglich wurde.

Die Dedikation enthält darüber hinaus Aufschlüsse zu Scheidts Kunstauffassung und Bemerkungen zur Generalbaßpraxis, die musikwissenschaftlich nicht ganz uninteressant sind.

Statt dessen enthält der *Kritische Bericht* als Anhang seitenlange Überlegungen zu verlorenen Werken, die nun wiederum den Anspruch suggerieren, daß der letzte Band der Gesamtausgabe eine umfassende Dokumentation der Werke Scheidts abschliesse.

Zu den verlorenen Großformen der *Geistlichen Konzerte* werden schließlich Bemerkungen aufgenommen, die den Eindruck erwecken, als wenn die Stimmbücher der *Geistlichen Konzerte* (in der Reduktionsform) der Marienbibliothek in Halle handschriftliche Zusätze enthielten, die auf die Aufführung der Großformen dieser Werke hinweisen.

Die handschriftlichen Vermerke beziehen sich jedoch auf mitgehende Instrumente, die sicherlich als colla-parte-Instrumente eingesetzt waren, aber keine Hinweise auf erweiternde Stimmen darstellen. Insofern sind diese handschriftlichen Vermerke noch nicht als Hinweise auf Aufführungen der Großform anzusehen.

Zum Schluß des Abschnittes „11. Großformen der Geistlichen Konzerte“ kommt der Herausgeber auf die Form der geringstimmigen Druckfassung zu sprechen, erwähnt die aussagekräftige Faktur der Reduktionsform und meint, daß man in besonderen Fällen die Besetzung C T B durch eine Altstimme komplettieren kann. Hier wird, ohne das ausdrücklich anzugeben, auf meine im Aufsatz über die *Geistlichen Konzerte* in *Musik und Kirche* 1976, S. 278, niedergelegte Auffassung zurückgegriffen, über die damals ausführlich mit Mahrenholz korrespondiert worden ist, der diese Bearbeitungsform für die Praxis gutgeheißen hat.

Grundsätzliches ist zur Umwandlung alter Notierung in heute übliches Notenbild zu sagen. Zur Zeit Scheidts war die Wandlung der Notierung in vollem Gange. Eine ausführliche Untersuchung von Hans Grüß¹⁰ bezeugt, daß wegen der völlig uneinheitlichen Notierung der Tripla bei Scheidt keine genauen Angaben über die *Proportio aequalis* zu *inaequalis* gemacht werden können. Der Notierungswandel wird auch an einem einzelnen Stück der *Secunda Pars* deutlich, wo die Altusstimme mit sechs Miniminen, die Generalbaßstimme dagegen mit sechs Semibreven notiert ist. Da es zudem bei Scheidt noch eine Tripla von sechs Semiminiminen gibt, auch anschließend an eine Tripla mit sechs Semibreven, müßte eine generelle Umwandlung aller Tripla-Abschnitte von sechs Semibreven auf ein Viertel ihres Wertes gerade solche Unterschiede verischen und außerdem den heutigen Benutzer möglicherweise zu einem zu schnellen Tempo verführen und ihn vergessen lassen, welche große Bedeutung noch für Scheidt die ‚deutsche Gravität‘ hatte (siehe dazu auch die ausdrückliche Tempoanweisung von Michael Praetorius in der Großmannsammlung *Angst der Hellen*)¹¹.

¹⁰ *Über Notation und Tempo einiger Werke Samuel Scheidts und Michael Praetorius*, in: *DJbMw* (1966), S. 72–85.

¹¹ O. Brodde, *Heinrich Schütz*, Kassel 1972, S. 84.

Insgesamt muß man wohl zu dem Schluß kommen: Waren schon die Herausgeber der Gesamtausgabe nicht von Irrtümern frei, weil sie nicht überall tief genug in das Schaffen Scheidts eindringen, um wieviel mehr muß dann den kritischen Bemerkungen und Beurteilungen¹² Scheidts in Gesamtübersichten, wie in der *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik* (Blume) oder dem *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft*, Band 4, *Die Musik des 17. Jahrhunderts* (Braun), mit Skepsis begegnet werden.

Unbekannte Briefe des Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen aus den Jahren 1904-1910 an den Hofkapellmeister Wilhelm Berger von Klaus Reinhardt, Ritterhude

1949 veröffentlichten Hedwig und Erich Hermann Müller von Asow den umfangreichen Briefwechsel zwischen dem Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und Max Reger, der die Hofkapelle von 1911 bis 1914 leitete¹. Die Schriftstücke stellen eine das kulturpolitische Selbstverständnis des Souveräns, der die Geschicke des Herzogtums seit 1866 lenkte, wie auch die künstlerischen Bestrebungen und Verdienste Regers in der letzten Phase der Meininger Kapelle höchst aufschlußreich spiegelnde Dokumentation dar.

Demgegenüber ist der im folgenden wiedergegebene Briefbestand, der die Zeit der Tätigkeit des Komponisten und ehemaligen Berliner Hochschullehrers Wilhelm Berger in Meiningen umfaßt, eher schmal zu nennen. Gleichwohl vermögen die erhaltenen Schriftstücke das bisher wenig beachtete Kapitel zwischen der Ära Fritz Steinbach und der Wirkungszeit Max Regers, d. h. die Jahre 1903 bis 1911, gut zu beleuchten². Bei den 1984 aus Privatbesitz³ aufgetauchten Briefen handelt es sich um 15 vollständige Schreiben von der Hand des Herzogs Georg II. an Berger; weitere zwei Briefe sind als Doppelbriefe angelegt, d. h. als Bittschreiben des Hofkapellmeisters, die dieser mit der Antwort des Herzogs zurückerhielt. Dazu kommen zwei Exzerptbögen von der Hand der Gattin Bergers, der Sängerin Isabella Oppenheim-B., die Auszüge aus der weiteren Korrespondenz zwischen dem Herzog und seinem Hofkapellmeister enthalten. Viele Briefe scheinen durch Kriegseinwirkungen verlorengegangen zu sein; so ist z. B. aus dem Jahre 1907 kein vollständiges Schriftstück erhalten. Auf eine mögliche Vervollständigung des Briefbestandes aus den Meininger Archiven wurde jedoch bewußt verzichtet, um die Zielsetzung einer Veröffentlichung aus dem Privatnachlaß nicht zu verändern und um den Umfang der Publikation im gegebenen Rahmen nicht über Gebühr auszudehnen. Aufgrund der Quellenlage geht es hier deshalb weniger um die Person Wilhelm Bergers – den zu Unrecht heute fast vergessenen Komponisten, dessen z. T. bemerkenswert gehaltvolle Werke (wie auch die seines Lehrers Friedrich Kiel) noch der Wiederentdeckung harren⁴ –, sondern vor allem um die Rolle des kunstfördernden und musikpolitisch eingreifenden Herzogs Georg II.

Die erhaltenen Briefe vermitteln ein lebendiges Bild von der ungeschminkt sich gebenden Persönlichkeit des greisen Herzogs, dessen große Verdienste auf kulturellem Gebiet außer Frage stehen; sie werfen aber auch ein Licht auf seine musikalisch engherzig wirkenden Urteile, seine autoritären Forderungen – bei nach

¹² Vgl. *Musik und Kirche* 52 (1982), S. 115 ff.

¹ Max Reger, *Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, Weimar 1949.

² Vgl. den Artikel *Meiningen*, in: *MGG*, Bd. 8, Kassel u. a. 1960, Sp. 1910-1913, mit entsprechenden Literaturangaben. Der unter Fußnote 1 angegebene Titel fehlt dort.

³ Es handelt sich um einen Teil-Nachlaß, der neben den erwähnten Briefen aus Dokumenten der Bremer, Berliner und Meininger Jahre sowie aus wenigen Manuskripten, den zahlreichen gedruckten Kompositionen Bergers und aus einer Sammlung von Rezensionen in Abschriften besteht. Der handschriftliche Hauptnachlaß befindet sich seit 1941 in der Berliner Staatsbibliothek Unter den Linden (Mus. ms. autogr. 1941.1532). Ich habe den Besitzern des Privat-Nachlasses, Frau Waltraud Berger, der Schwiegertochter, und Herrn Wilhelm Berger, dem Enkel des Komponisten, für die großzügige Überlassung des Materials herzlich zu danken.

⁴ Vgl. Wilhelm Altmann, *Wilhelm-Berger-Katalog, vollständiges Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienenen Tonwerke und Bearbeitungen*, Leipzig 1920; Gustav Ernest, *Wilhelm Berger. Ein deutscher Meister*, Berlin 1931; Artikel *W. Berger*, in: *MGG*, Bd. 1, Kassel u. a. 1949-1951, Sp. 1693 ff.

heutigen Begriffen mangelndem sozialen Mitgefühl –, denen sich der Hofkapellmeister und die ihm anvertrauten Kapellisten zu unterwerfen hatten. Sie zeigen einen Herzog, der in seinen Entscheidungen und „definitiven“ Beschlüssen vor dem Fachwissen und der künstlerischen Eigenverantwortlichkeit des vielseitig erfahrenen Komponisten, Interpreten, Hochschulprofessors und Mitglieds der Berliner Akademie der Künste nicht Halt macht.

Die brieflich häufig wiederkehrende Schlußwendung „Ihr treuer Georg“ ist als bloße Formel zu nehmen und nicht mißzuverstehen als leutselige Anbiederung. Dies hat später Max Reger klar durchschaut⁵, obgleich diesen ein weitaus herzlicheres Verhältnis mit dem Herzog verband, als es bei Berger der Fall war.

Am 26. März 1912 schreibt Georg II. an Reger⁶: „Berger muß in Berlin gute Freunde haben, die es übel genommen haben werden, daß ich ihn nicht mit der Kapelle sich dort blamieren ließ; deñ nach Allem, was ich über sein Dirigieren zu hören bekomēn habe, von meiner Tochter u meiner Frau, muß es gründlich langweilig gewesen sein, wollte letztere doch gar nicht mehr seine Concerte besuchen! [. . .] Berger soll ein guter Musiker gewesen sein, wie's mit seinen Orchesterwerken aussah, habe ich aber von kompetenter Seite nie [. . .] gehört, merkwürdiger Weise. In einer der ungünstigen Kritiken wird auch mir vorgeworfen, deñ um vorzuwerfen ist's gesagt, ich sei ihm nicht gewogen gewesen. Das ist richtig: Er war mir unsympathisch. Deshalb kannte ich ihn wenig, auffallend war mir nur sehr, seine wirkl. große Meinung von sich selbst. Wenn er eine Größe war, hatte er nicht unrecht, groß von sich zu denken, – aber war er eine ‚Größe‘? [. . .]“

Es ist müßig, nach den Gründen der Antipathie des Herzogs gegenüber Berger zu forschen, doch dürfte dessen Verhalten, das unhöfisch, weniger angepaßt-verbindlich war als die Umgangsart Regers, mit der Grund gewesen sein. Dies wird deutlich aus einer Schilderung, die Ernest in seiner Berger-Biographie gibt: Als Georg seinem Hofkapellmeister im Jahre 1909 nahelegt, nach München zum Brahms-Fest zu reisen, um dort den Darbietungen seiner eigenen Kapelle zu folgen, die unter ihrem ehemaligen Dirigenten Fritz Steinbach angeblich „authentische“ Wiedergaben der Werke des vom Herzog überaus geschätzten und geförderten Wiener Meisters bot, lehnt dies der sich gekränkt und übergangen fühlende Berger ab. „Er vermeinte, daß, so gut wie ein Dirigent bei einer Wiedergabe der älteren Meister nur seinem eigenen Gefühl und Verständnis folge, das auch für Brahms genügen müsse, und daß ein Festhalten an bestimmten Traditionen eher schaden als nützen könne. Der Herzog war in hohem Maße verstimmt über diese Weigerung und zögerte nicht, seinem Unwillen scharfen Ausdruck zu geben, was natürlich Berger in seinem Wunsch, Meinungen zu verlassen, erheblich bestärkte“⁷. Wilhelm Berger blieb in Meiningen – in der Folgezeit auftretende schwere Erkrankungen ließen ihm keine andere Wahl. Am 15. Januar 1911 verstarb er 49jährig in Jena an den Folgen einer Magenoperation.

Brief 1

Hofkapell Intendanz⁸

[Ohne Anrede]

Es besteht jetzt in der Hofkapelle ein Mißverhältnis zwischen der Zahl der fest Angestellten und der nicht fest Angestellten, indem es der Ersteren 36 und der Letzteren 14⁹ sind, und erscheint Einschränkung der

⁵ Max Reger, *Briefe an Fritz Stein*, hrsg. von Susanne Popp (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts Elsa-Reger-Stiftung 8), Bonn 1982, S. 168: „Wenn der Herzog an dich herzlich schreibt („Ihr treuer Georg“) etc., so lasse Dich nicht verblüffen; Du wirst sonst dieselben Enttäuschungen erleben wie ich; solche Worte schreibt er an jeden. Wenn Du aber 1 Pfennig Geld haben willst, ist Schluß!“ – Fritz Stein war als Nachfolger Regers in Meiningen vorgesehen, trat die Stellung jedoch infolge der Auflösung der Kapelle nicht an.

⁶ Müller von Asow, a.a.O., S. 175 f.

⁷ Ernest, a.a.O., S. 85 f.

⁸ Aufschrift auf dem Kuvert; alle Briefumschläge des Herzogs sind auf der Rückseite lackgesiegelt mit dem Wappen des Herzogtums Sachsen-Meiningen. – Wilhelm Berger, Professor am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, Mitglied der Königlichen Akademie der Künste Berlin seit 1903, hatte sich auf Empfehlung von Fritz Steinbach, der die Meininger Kapelle von 1886 bis 1902 geleitet hatte, um die Hofkapellmeisterstelle beworben und diese im September 1903 angetreten. Zu dieser Zeit war die Hofkapell-Intendanz (ein Gegenstück zur Intendanz des Meininger Hoftheaters) unbesetzt; die Amtsgeschäfte wurden vom Hofkapellmeister übernommen, der seinerseits dem Hofmarschallamt unterstand.

⁹ Daraus ergibt sich für 1903 die Mitgliederzahl 50; sie erhöhte sich in der Folgezeit auf 52.

Zahl der definitiv Anzustellenden dringend geboten im Hinblick auf die Kosten, welche die Kapelle macht und auf den Pensionsfond, welcher jetzt schon überlastet sein dürfte. Ich genehmige in Folge dieser Erwägung nur die definitive Anstellung von Fritz Muth¹⁰ u. Erhöhung seiner Bezüge auf 1050 M. – Concertreisen und deren ephemeren Einnahmen können für Verwendung der Gehalte der Kapellisten keine Grundlage abgeben, da sie vorübergehende Unternehmungen sind. Auch wenn Steinbach hier geblieben wäre, würden die Concertreisen in der Ausdehnung, wie er sie unternahm, nicht fortgeführt haben werden können; denn dieses Reisen war für Viele zu anstrengend und soll unter den Herrn eine Gegenströmung gegen diese Art zu reisen, bestanden haben: Bei Tage in der Eisenbahn zu sitzen und Abends zu spielen, ist ja auch nicht Jedermann's Sache!¹¹ Einnahmen werden, wenn auswärtige Concerte nicht in nahere Umgebung ohne besondere Kosten stattfinden, nur dann gemacht, wenn eine Reihe von Concerten sich so folgen, daß kein Tag verloren geht, es also jeden Tag zu einem Concert köm̄t. Ist in Folge mangelhafter Disposition dies unthunlich, entsteht sehr leicht ein Deficit, für welches aufzukommen, ich nicht die allermindeste Lust habe. Ich würde nur dann eine Herbsttournée erlauben, weñ jeden Tag gespielt (concertirt) werden kañ und wenn die Reise kurz ist.

M. 22.12.03

Georg

Der Etat werde an's Hofmarschallamt eingereicht.

Brief 2

Herrn Hofkapellmeister Berger

Hier

1 Composition. [Anlage nicht erhalten]

Mgn. 2.1.04.

Lieber Berger!

Wollen Sie die Güte haben, in Ihren Musestunden die mitfolgende Composition sich anzusehen und mir Ihr Urtheil mitzutheilen. Der Componist ist Kantor Köhler in Saalfeld unter dessen Direction ein recht guter Kirchenchor steht. Köhler ist guter Orgelspieler und guter Musiker.

Ihr treuer

Georg

Brief 3

Herzogliche Hofkapell Intendanz

[Poststempel:] Schweina 12.10.04

Meiningen

Abs: Hzg v S Mgn

Bei 5 Quartettabenden, sollte ich meinen, wäre es eine Leichtigkeit, 3mal ein Trio von Beethoven einzuschicken. Eine gratis Soirée halte ich nicht für praktisch: Einmal könnte Publicus auf den Gedanken kommen,

¹⁰ Fritz Muth (seit 1901 Hofmusikus) war als 1. Hornist in der Kapelle tätig. – Zum Vergleich das Gehalt des Hofkapellmeisters: Berger erhielt zu Beginn seiner Tätigkeit in Meiningen jährlich 4500 M, ab 1906 4800 M (davon 218 M 10 Pfg. in Naturalien aus-zuzahlen). Max Reger erhielt sogleich nach Amtsantritt 1911 6000 M, die übrigens auch schon sein Vorgänger Steinbach bekommen hatte – Bergers Berufung galt also als ‚Spar-Experiment‘ des Herzogs. Zu bedenken ist bei der Einschätzung der Verdienstmöglichkeiten in Meiningen, daß die Saison nur von Oktober bis März dauerte, was den Anreiz, eine Stelle in der Kapelle einzunehmen – abgesehen von ihrem bedeutenden künstlerischen Renommée – sichtlich erhöhte.

¹¹ Es handelt sich um eine Schutzbehauptung des Herzogs, um Berger gegenüber motivieren zu können, warum er Reisen in größere Städte drastisch einschränkte. „Ich sehe immer mehr, daß ich nicht mehr lange in Meiningen bleiben kann. Er verschließt mir alle größeren Städte und läßt mir die Dörfer zum Bereisen übrig!“ – so klagt Berger im Jahre 1906 und spricht von „dem glänzenden Elend“ seiner Stellung (zitiert nach Ernest, a.a.O., S. 84 f.).

„warum wird uns nicht alle Musik gratis geboten“ u dān hat der Zuhörer mehr Achtung vor dem, was er zu hören bekommt, wenn's ihn etwas gekostet hat¹². –

A[Itenstein]. 12.10.04

G.

Brief 4

Hofkapell Intendanz

Altenstein 11.12.04.

Lieber Berger!

Anbei folgen die mir gesandten Kritiken zurück¹³, welche mich interessierten. Zu dem, was die Rheinische Musik und Theater-Zeitung zu Ihrer neuen Composition sagt, gratuliere ich herzlichst. Die Concertkritiken erschienen mir so, wie ich es erwartet hatte. Immerhin können Sie zufrieden sein, nach so kurzer Kapelldirigentenzeit so befriedigt zu haben, wie es der Fall war. Eine Größe im Dirigieren haben Sie noch wohl nicht, Sie scheinen nach dem Erreichten sie aber noch erreichen zu sollen! Ohne große Anstrengungen wird das Orchester nicht auf seiner Höhe bleiben. Sollten Sie den Mitgliedern desselben gegenüber nicht vielleicht zu gut sein? Bülow war oft furchtbar und doch vergötterte ihn das Orchester. Dem sehr guten Paukenschläger rief er einmal zu, er werde ihm den Taktstock, aber mit Eisen beschlagen, an den Kopf werfen. Diese amüsante Anekdote soll übrigens kein Vorbild für Sie abgeben¹⁴.

Der Reinerlös der Tournée ist kein geringer, weñ Zinnaus's douceur¹⁵ in Höhe von 1000 M. davon schon abgezogen ist. Ich hatte im vorigen Briefe mir die Entscheidung, ob diesem Herrn 1000 M zu opfern seien oder nicht, vorbehalten: Sie sind ihm auszuzahlen, wenn nach Auszahlung dieser Sumē an ihn noch 1310 M 95 Pf bleiben.

Ihr treuer

Georg

Brief 5

An Herrn Hofkapellmeister

Berger

Hier

Mgn. 16.12.04

Lieber Berger!

Meiner Frau¹⁶ wird es große Freude machen von ihrer Loge aus einer Kammermusiksoirée beiwohnen zu können.

¹² Der Hofkapellmeister hatte auch die Programme der Kammermusikveranstaltungen in Meiningen zu betreuen bzw. mitzugestalten. In der Aufforderung Georgs II. zeigt sich dessen konkrete Einflußnahme auf die Programmgestaltung und sein entschlossener Einsatz für Beethovens in der Kammermusikpflege nach seiner Ansicht unterrepräsentierte Streichtrios – einerseits verdienstvoll, andererseits für die Programmplaner und die Interpreten eine künstlerische Bevormundung. „Gratis-Soirée“: Die Antwort des Herzogs auf den Vorschlag Bergers ist typisch für seine gegenüber sozial motivierten Neuerungen in der Konzertpraxis unempfindliche Einstellung.

¹³ Im Privatnachlaß nicht erhalten.

¹⁴ Hans v. Bülow leitete die Kapelle von 1880 bis 1885. Über seine Eigenwilligkeiten und Extravaganzen als Dirigent vermitteln auch der Brief 7 sowie der Briefausschnitt B verso, Sp. 1, Z. 25 ff., ein plastisches Bild.

¹⁵ Gemeint ist das nach der Meinung des Herzogs zu hohe ‚Trinkgeld‘ des Konzertagenten. Der erwähnte vorhergehende Brief ist nicht erhalten.

¹⁶ Helene Freifrau v. Heldburg (bürgerlicher Name: Ellen Franz) – seit 1873 mit Georg II. verheiratet – war von 1867 bis 1872 als Schauspielerin Mitglied des Meininger Hoftheaterensembles und später Klavierschülerin Bülows gewesen. Sie veröffentlichte: *50 Jahre Glück und Leid. Ein Leben in Briefen aus den Jahren 1873–1923*, Leipzig 1926.

5 Kammervirtuosen würden für eine Kapelle zu viel sein! Der Werth des Titels würde dadurch beeinträchtigt. Ich glaube, es ist am Richtigsten, es bei zweien bewenden zu lassen. Hoffentl. kommt Ihr Vorschlag, den Sie schon dem Hofmarschallamte gegenüber gemacht haben, indem Sie mit rother Tinte ihn hinter die Namen der Betreffenden setzten, durch dieses Verfahren nicht in die Oeffentlichkeit; denn es würde kränkend für die Vorgeschlagenen sein, wüßten sie darum, erwarteten sie den Titel und erhielten sie ihn nicht. Gland und Manigold sollen so famos blasen, daß ihnen der Titel zu Gesicht stünde; bei aller Achtung vor Abbaß, welcher wirkl. für 2 bratscht, kann ich aber nichts Virtuoses in seiner Manier finden; denn der Begriff der Virtuosität, weñ er dem ausübenden Künstler gegenüber gilt, deckt sich nicht mit Jemandem, der correct volltönig spielen und ausnahmsweise einmal einen Satz künstlerisch zur Geltung bringen kann. Was verstehen Sie unter Ihrer Aeüßerung bezügl. der 4 Herrn, welche auf einmal, wie vom Himmel gefallen, Wohnungszuschuß haben wollen, diese 4 Herrn hätten betont, am 1. Jan. sei Steuererhöhung zu gewärtigen. Wenn Gland statt 1700 M. 1800 erhalten soll, warum nicht auch Manigold 100 M mehr? Ich will um je 100 M. die Besoldung in die Höhe setzen von

Abbaß
Gland
Manigold
Möller
Funk und Preller¹⁷.

Die Zahl der fest angestellten Kapellmitglieder kan̄ nicht vermehrt werden!!! Obenein wird der 36ste fest Angestellte der Concertmeister sein, welcher aber natürlich seine mit ihm stipulirte Probezeit aushalten muß¹⁸.

Davon werden die Kapellisten nicht frisch und vergnügt, daß sie mir deren Wünsche vortragen, im Gegentheil, weil sie dieselben nicht selbst zurückweisen, werden sie begehrllich und werden sie unzufrieden, wenn ihre genährte Begehrllichkeit nicht befriedigt wird.

Wenn Koch heirathen will, thäte er besser, anderswo feste Anstellung zu suchen¹⁹. –

Ihr
treuer
Georg

Brief 6

eilt

Hofkapell Intendanz

Lieber Berger!

Untersuchen Sie, ob es wahr ist, was von Hofmusicus Fleischer in der E Graf'schen Erklärung steht und theilen Sie mir das Ergebnis mit.

Ihr
treuer
C. Martin
15.3.05. Georg

[Anlage: Zeitungsausschnitt aus dem *Werraboten* vom 11. März 1905²⁰]

¹⁷ Gustav Gland war ab 1884 als Oboist in der Kapelle beschäftigt; Manigold war ebenfalls als Bläser tätig; Alphons Abbas war 1. Bratschist, seit 1877 in der Kapelle angestellt; Paul Möller war Violoncellist; August Funk war ab 1872 Violinist; Louis Preller ab 1888 Klarinettist. – Die Angaben folgen dem Personen-Verzeichnis bei Müller v. Asow, a. a. O.

¹⁸ Betrifft den 1. Kapellmeister Hans Treichler, der 1904 probeweise diesen Posten erhalten hatte (vgl. Brief 7).

¹⁹ Die Bemerkungen zeigen, zu welcher Härte in der Behandlung seiner ihm untergebenen Kapellisten der Herzog fähig war, wenn er die sicherlich nicht unberechtigten Wünsche nach einer Besserstellung ihrer Verhältnisse kaltschnäuzig als „Begehrllichkeit“ auslegte. Die Kapellisten hatten vom Herzog Eheerlaubnis einzuholen. Ob der Violaspieler Walther Koch auf eine Heirat verzichtete, um in der Kapelle bleiben zu können, ist nicht bekannt; jedenfalls war er noch zu Regers Zeiten (1912) in Meiningen tätig.

²⁰ Beiliegend ein Zeitungsausschnitt mit zwei „Erklärungen“. Es handelt sich um öffentliche Entschuldigungen (Hofmusicus Fleischer und der Herausgeber des *Werraboten*) wegen verleumderischer Äußerungen gegenüber dem Vorgänger Bergers, Fritz Steinbach.

Brief 7

Herrn Hofkapellmeister

Berger

Hier

Villa Carlotta

26.4.05.

Lieber Berger!

Ich schreibe Ihnen die Antwort auf Ihre Zuschrift in Briefform, weil ich Letztere wahrschl. versehentlich an's Ministerium gesandt haben muß; denn das Schriftstück ist und bleibt verschwunden.

1) Ister Hornist²¹. Sein Wunsch sei genehmigt.

2) Kirchenconcert. Daß dasselbe so gut executirt wurde, freut mich. Als ich das Programm las, war ich bedenklich, ob die Composition Verdi's nicht sehr aus dem Rahmen fallen werde: der Kritiker im Tageblättchen war aber erbaut davon und so wird Verdi den übrigen Zuhörern aus der Harfenstadt wahrscheinl. auch und zwar ganz besonders geschmeckt haben. Als Verdi's Requiem zum ersten Male in Mailand zur Aufführung kam, weilte gerade Bülow dort und wurde feierlich Seiten's des Syndico der Stadt zu der Aufführung, die großes Aufsehen machte, eingeladen. Er nahm die Einladung aber nicht an und schrieb, erinnere ich mich recht, dem Syndico auch, warum er einer solchen Musik nicht zuzuhören im Stande sei. Er war nach diesem Ereigniß hier bei uns auf der Villa. Die Mailänder waren wüthend auf ihn.

Daß der Besuch des Kirchenconcert's so schwach war, hatte nicht einen bülow'schen Grund (hätte man gewußt, welchen genre's die Verdi'sche Musik sei²², hätte das im Gegentheil angezogen), sondern den, daß in letzter Zeit viele Aufführungen gewesen waren, die zu Ausgaben Veranlassung gegeben hatten. Dahin gehören vor Allem die gelungenen Preciosaaufführungen²³, auf die der Mgr ja ganz versessen war. Ich bekam u. a. von einem Ersten Besten aus Mgn die Bitte zugesandt, zu gestatten, daß er und die Seinigen sich in eine der Prosceniumlogen setzen dürfe, da er kein Billet mehr bekom̄en habe. Zur Zeit der Gastspielreisen der Meininger hatte Preciosa bei uns, dächte ich, eine solch' eminente Anziehungskraft nicht ausgeübt. Sie haben mit Preciosa einen sehr guten Griff gethan!

3) Reisen mit der Kapelle.

Es erscheint mir unbescheiden, wenn ich die Kapelle schon wieder nach Berlin gehen lasse. Würde es sich in Folge Fortbleiben der Kapelle aus Berlin zeigen, daß es den Berlinern trotz einer großen Musikpartei dort ein Bedürfniß ist, von meiner Kapelle gute Musik sich vorspielen zu lassen, à la bonheur, daß könnte Anno 06 Berlin wieder besucht werden²⁴.

²¹ Sein Name war Fritz Muth (vgl. Brief 1).

²² Verdi's *Requiem* wurde 1878 in Mailand uraufgeführt. Der Herzog bezieht sich auf eine Aufführung, die Berger – vermutlich mit dem Singverein der Stadt und der Meininger Kapelle – veranstaltete. In dem Urteil über den Komponisten Verdi – hier als Kirchenmusikkomponisten – schließt sich der Herzog an die bei den deutschen ‚Gebildeten‘ vorherrschende abfällige Meinung über den italienischen Musiker an – er galt ihnen als „Leierkastenmann“ (vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden u. Laaber 1980, S. 8). Daß sich Berger dieser Meinung nicht anschloß, spricht für seine unabhängige, aufgeschlossene Einstellung gegenüber Verdi, mit dem er auch korrespondierte (im Berliner Nachlaß ist ein Brief des italienischen Komponisten erhalten).

²³ Berger hatte 1906 die musikalische Leitung der Schauspielmusik zu *Preciosa* von C. M. v. Weber übernommen. „Gastspielreisen der Meininger“: Hier ist das Hoftheater gemeint, das unter dieser Bezeichnung bekanntlich in die Theatergeschichte eingegangen ist. In einem Brief an Max Reger verwarft sich Georg II. einmal energisch dagegen, als dieser den Namen „Meininger“ auf die Kapelle bezieht. In der Förderung und praktischen Unterstützung des Meininger Inszenierungsstils lagen die kulturellen Hauptverdienste des ‚Theaterherzogs‘, der in früheren Jahren z. B. die Bühnenausstattung zu maßgeblichen Aufführungen selber entworfen hatte.

²⁴ Vgl. die Einleitung (oben S. 136), in der die Vorbehalte Georgs gegenüber den Bemühungen Bergers um die Kapelle dargelegt sind. Allerdings ist die Reserve des Herzogs angesichts der von Berger wiederholt angestrebten Konzertreise nach Berlin nicht nur darauf zurückzuführen: Die Zeiten, in denen Bülow und Steinbach dort große Erfolge mit der Hofkapelle erzielen konnten, waren vorüber, seitdem das Philharmonische Orchester unter Nikisch, die Berliner Hofkapelle unter Richard Strauss und das Blüthner-Orchester unter v. Hausegger die Musikkultur der Reichshauptstadt maßgeblich bestimmten.

Gegen den Besuch der übrigen Städte, die Sie nennen, habe ich nichts einzuwenden nur wünsche ich, Poesneck noch hinzugefügt zu sehen.

4) Concertmeister. Von einer durchaus nicht uncompetenten Seite ist mir gesagt worden, der jetzt auf Probe fungierende Concertmeister stehe nicht so ganz auf der Höhe seiner Aufgabe, er spiele auch nicht sicher ganz rein. Ihr persönlich, freundschaftl. Umgang mit dem Concertmeister u. die Hoffnung, er werde in sein Amt hineinwachsen, machen es Ihnen wohl schwer, dem betr. Herrn zu sagen, er genüge nicht ganz. Andererseits muß man sich in Acht nehmen, einen so wichtigen Posten durch eine nicht vollkommen genügende Kraft zu besetzen; denn man hat es dann, wenn sie fest angestellt ist, nicht mehr in der Hand, sie los zu werden. Daß es unmöglich sei, eine genügende Kraft zu finden, kann ich nicht annehmen, da unter Steinbach wir nach einander 2 sehr vorzügliche Concertmeister hatten. Wer sucht, findet. – Vielleicht kann noch 1 Jahr gewartet werden, bevor die feste Anstellung erfolgt, um zu erproben, ob die Schwäche des Concertmeister's verschwinde²⁵.

Ihr treuer Georg

Ihr Schriftstück hat sich gefunden und ersehe ich aus ihm, daß Sie das neuliche Kirchenconcert im Oktober zu wiederholen wünschen. Das würde ja ganz gut gehen, vorausgesetzt, daß die Sänger damit einverstanden sind, und zwar an einem Sonntag in der 1sten Hälfte des Monat's. Auch bin ich mit dem Zweck, (Bach's Geburtshaus,) einverstanden. Im Programm könnten Sie vielleicht nach der klassischen Seite hin eine Modification vornehmen²⁶!

V. C.
27.4.05.

G.

Brief 8

Hofkapell Intendanz

Altenstein

Lieber Berger!

11.11.05.

Daraufhin, daß Damen des Singverein's in Bezug auf Mitsingen im Corps gelegentl. einer Aufführung der Fledermaus streiken, habe ich mich bei meinem Sohn Ernst, welcher die Operette kennt, erkundigt, ob dieselbe so lascive Stellen habe, daß ein solches Verhalten der Damen gerechtfertigt sei oder nicht. Er ist durchaus nicht prüde, ist aber der Ansicht, nirgend wohl würden Damen sich bereit finden, in dieser Operette mitzuwirken. Unter diesen Umständen sehe ich mich veranlaßt, sie vom Repertoire abzusetzen, es sei denn, Sie könnten sie ohne Mithilfe des Singverein's herausbekommen, was ich aber im hoechsten Grade bezweifele. Ich kenne die Operette nicht, kann mich auf meines Sohnes Urtheil aber verlassen.

Es wäre unklug, gegen die Ansicht der streikenden Damen die Sache durchsetzen zu wollen; denn Sie würden sich Ihre Position verderben und wahrscheinl. den Singverein sprengen. Räumen Sie daher den Stein des Anstoßes hinweg!

Daß die Solisten bereits engagiert sind, ist unangenehm, ein Skandal wäre aber unangenehmer.

Meine Entschließung ist definitiv²⁷.

Ihr
treuer Georg

²⁵ Es handelt sich um Hans Treichler; er blieb der Meininger Hofkapelle – zeitweise sogar als ihr Leiter – bis zur Auflösung derselben als 1. Kapellmeister verbunden. Er gehörte ab 1912 zusammen mit dem Violoncellisten Karl Piening zu dem von Reger ins Leben gerufenen Meininger Klaviertrio. Piening hatte (seit 1894 Solocellist) schon zu Bergers Zeiten einem von diesem gegründeten Trio angehört, in dem auch der durch seine Freundschaft mit Johannes Brahms berühmt gewordene Klarinetist Richard Mühlfeld mitwirkte, der seit 1873 bis zu seinem Tode im Jahre 1907 Hofkapellist war.

²⁶ Es handelte sich um ein Konzert zugunsten des Eisenacher Bachhauses, das lange als Geburtshaus J. S. Bachs galt. – Hier wie auch an anderen Stellen wird die Sorge des Herzogs um die Klassikerpflege deutlich. Musik von J. S. Bach selbst war mit seinem Hinweis nicht gemeint, obwohl Georg sich gegenüber Reger ausdrücklich als Bachfreund bezeichnete (vgl. Müller v. Asow, a. a. O., S. 563).

²⁷ Die „definitive“ Ablehnung einer Aufführung der *Fledermaus* von Johann Strauß Sohn (Uraufführung 1874) wegen den Meinin-

Brief 9

Hofkapell Intendanz

Wollen Sie mir bitte, die Namen derjenigen mitteilen, welche Sie von den 7 Solisten [„Sie“ durchstrichen] für die Medaille von Kunst u. Wissenschaften geeignet finden.

Einen Titel gebe ich nicht.

M.
22.1.06.

Georg

Brief 10

Mgn.
29.1.06.

Lieber Berger!

Ich halte es für gut, daß Monsieur Koppe auch decorirt werde, da er ein Mitglied des Königlichen Theater's in München ist, u. halte es ferner für wünschenswerth, daß Sie ihm nicht schreiben. Sie würden dadurch nur einen groben Brief an sich provocieren.

Seien Sie daher nicht außer sich!

Ihr
treuer
Georg

Brief 11

An
Herm Kapellmeister

fr Berger
Meiningen

Allemanne

[Kuvert ohne Inhalt. Ausländ. Poststempel nicht lesbar. Briefmarken entfernt. Rückseite: Poststempel „Meiningen 23.3.06“.]

ger Damen angeblich nicht zumutbarer „lasciver“ Szenen wirft ein Licht auf die puritanische Kunstauffassung der Meininger Gesellschaft. Gleichwohl ist es wenige Monate später doch zu einer bejubelten Aufführung der *Fledermaus* am Hoftheater Meiningen gekommen. In dem in humoristischen Versen abgefaßten *Vortrag zum Stiftungsfest der Klause* (Künstlerklause Meiningen) vom 10. Februar 1906 – „dem Oberklausner W. Berger gewidmet“ – heißt es beziehungsweise: „Ein Hofkapellendirigent/Ist auch ein Mensch nur doch am End;/Wenn er die ernste Kunst auch übt,/So doch es mal Momente gibt,/Wo er aus Symphonien heraus/Sich sehnt nach einer - Fledermaus,/’ne Operette will er geben;/Man kann nicht stets von Brahms nur leben . . .“ (Original im Privatnachlaß Bergers). Ob die Aufführung mit oder ohne die Damen des Singvereins zustande kam, ist nicht bekannt; jedenfalls scheint der Herzog seine ängstliche Ablehnung aufgegeben zu haben. Es ist sogar anzunehmen, daß die in den Briefen 9 und 10 genannten Solisten (siehe dort), von denen Georg II. einige mit einer „Dekoration“ auszeichnen wollte, die Darsteller der *Fledermaus* waren.

Brief 12

Herrn Hofkapellmeister

Hier

Ihre Auffassung ist die richtige!!!--
Vom neuen Jahre an können die Geiger eintreten, freilich werden Sie so schnell etwas Tüchtiges nicht finden. Tüchtig müßten sie sein und ist deshalb mit der Renumeration über 700 M in die Höhe zu gehen, 100-300 M höher. Mitten in der Saison ungenügende Kräfte einzustellen, würde schaden, weil sie nicht die Zeit von 15 Oct an bis 1 Jan bei der Kapelle gewesen und eingeübt worden sein würden.

Mgn
27/12 06

Georg

Euerer Hoheit

danke ich unterthänigst für die gnädige Bewilligung zweier Geigen [sic!] als erfreulichen Zuwachs der Kapelle. Eure Hoheit haben mir dadurch nicht nur eine große Freude bereitet, sondern auch wage ich zu denken, daß Eure Hoheit mir diesen Zuwachs als eine Art Vertrauensvotum zuteil werden ließen. - Und habe ich es richtig gedeutet, so liegt für mich darin der Ansporn, Eurer Hoheit mit erhöhter Freude weiter zu dienen! -

Eure Hoheit bitte ich um Mittheilung, für welchen Termin die Herren hinzutreten sollen und unter welchen Bedingungen. Die Renumeration beginnt mit 700 Mk.

Euerer Hoheit
unterthänigster

Wilhelm Berger.
M. 27/12 06.

Brief 13

Herzogliche Hofkapell Intendanz

Meiningen

Abs: Hzg v S. Mgn

[Kuvert ohne Inhalt. Poststempel: „Wildungen 28.6.07“. Papiersiegel an der Oberkante des Kuverts: „Intendanz des Herzogl. Hoftheaters Meiningen“. Poststempel auf der Rückseite: „Meiningen 29.6.07“]

Brief 14

Herrn Hofkapellmeister Berger

Hier

Dem Herzog!

Für die Zeit vom 27. Dez. bis zum 3. Januar bitten Eure Hoheit folgende Herren der Hofkapelle um Urlaub:

Schumacher, Loffa, Lampe,
Otto, Todt, Hitzacker, Koch²⁸

Es liegt in dieser Zeit nichts Dringliches vor.

Aufgefordert, in Berlin ein eigenes Werk zur Auf-
führung zu bringen, bitte Eure Hoheit ich für die
Tage vom 3/1 – 7/1 um Urlaub. Die Proben am 4.-7.
Januar würden Treichler und Piening für mich hal-
ten.

Berger.

Genehmigt

G.

M. 22/12 08.

Brief 15

Hofkapell Intendanz

Sie schrieben mir neulich, daß man in Darmstadt es als eine Demonstration ansehen werde, wenn eine Brahms'sche [!] Sinfonie dort gespielt werde. Der Vorstand des R Wagnerverein's schreibt mir nun, „die Brahmschen Sinfonien gelangten in der Mehrzahl oft und regelmäßig durch die dortige Hofkapelle zur Auf-
führung“.

Das sieht nach Ueberdruß an zu Vielen aus, nicht danach, daß Brahms verabscheut werde.

*

Lebt Ihr Bruckner²⁹ noch? Ist er Wagnerianer? Wo lebt er wen̄ er noch lebt?

M. 24.1.09

G.

Was haben Sie denn dem Wagner Comité geschrieben, nachdem ich Ihnen gesagt, entweder 4 Brahms sinfo-
nie³⁰ oder kein Concert in Darmstadt?

²⁸ Rudolf Schumacher, Kammermusikus, war ab 1896 als Geiger und Bratscher in der Kapelle tätig; Ewald Lampe, Kammervirtuose, war Oboist und Englischhorn-Bläser; Theodor Otto, Kammermusikus, war seit 1904 als Fagottist und Geiger, Bruno Todt als Kontrabassist in der Kapelle tätig.

²⁹ Daß Bruckner (gestorben 1896) dem Herzog noch im Jahre 1909 als Komponist völlig unbekannt war, geht aus dem Wortlaut deutlich hervor. Vgl. auch die Notiz vom 25. Januar 1909 auf dem Exzerptbogen A, Sp. 2, Z. 1-5, die Aufschluß darüber gibt, daß Berger Georg II. die Bedeutung der Brucknerschen Symphonik klarzumachen versuchte.

³⁰ Die Rigidität, mit der Georg II. hier mit Kennermiene bestimmt, welche der Brahms-Symphonien aufgeführt zu werden hat, wirkt kurios, wenn man bedenkt, daß er – wie der Herzog selbst in einem Brief an Regier vom 1. Mai 1912 (Müller v. Asow, a. a. O., S. 211) bekennt –, die Symphonien seines „Freundes“ Brahms nur nach den Nummern, nicht nach den Tonarten unterscheiden konnte. Vgl. auch Exzerptbogen A, Sp. 1, Z. 1-7 und Z. 31-34 sowie B, Sp. 1, Z. 10-15.

Brief 16

Berger [mit ungelenker fremder Hand in Blei]

Altenstein
4.8.09.

Lieber Berger!

Max Eichhorn (Meininger), Director der höheren Musikschule in Berlin, z. Z. in Salzungen, wünscht den Professortitel zu erhalten. Ich habe keine Kenntniß von seinen Vorzügen und frage bei Ihnen an, ob Sie seine Leistungen als Violin u Klavier Spieler, Lehrer und Director so schätzen, daß man sich nicht blamirt, wenn man seinen Wunsch erfüllt. Er behauptet, von früher mit Ihnen bekannt zu sein.

Ihr
treuer
Georg

Brief 17

Hofkapell Intendanz

Vor 25sten Dec finde im Theater keine musikalische Produktion statt. -

A. 27.11.09.

Georg

Brief 18

Hofkapell Intendanz

Die Festouvertüre von Weber³¹ ist morgen 27sten d. M's vor der Vorstellung auf der Bühne hinter dem Vorhang zu spielen mit dem ganzen Orchester.

M. 26.1.10

Georg

An
die Hofkapell Intendanz

Die Theater Intendanz ist
avertiert.

³¹ Gemeint ist die *Festouvertüre* op. 59 von C. M. v. Weber, komponiert 1818.

Briefexzerptbogen A (Doppelbogen rechte Innenseite)³²

1 Die Programme der Concerte hätten hier in Mgn gemacht zu werden, u unterliegen meiner Sanction. Eine Abweisung einer Sinfonie meines Freundes Brahms könne ich nicht gestatten lieber würde ich meine Kapelle an einem Orte, wo das stattfände, nicht concertiren lassen.

Lieber Berger

10 Ich gratuliere zu Ihrer Produktivität in Mgn u. bedauere, Ihre Compositionen nicht hören zu können³³

11.9.05. Ihr treuer Georg

15 Es gehört schon ein durch die „Jetztzeit“ nicht verderbtes Gemüth dazu, um die Jahreszeiten zu verdauen! - Zu Interessanterem besser gesagt, zu Packenderem als Sie hier vorschlagen (Ruinen v Athen Beethoven, Schumann

20 Faustszenen) gebe ich Genehmigung den Singverein zuzuziehen³⁵.
3.10.05.

Sollte nicht da ein Anderer nachgeholfen haben, der aus sicherem Versteck sein Müthen kühlen möchte (Neid) ---

Richard Wagner Verein Darmstadt (Bruckner gewünscht!) B ist entschieden eine ganz hervorragende Erscheinung 9 Sinfonien mit blühender Erfindung u großem sinfonischem Zug. Grade die 4te ist ein bedeutendes Werk (25.1.09. Schlittenfahrt von Zella nach Oberhof) – Eure Hoheit würden mich durch das Vertrauen sehr ehren, mir auf solche Weise Gelegenheit zu geben, in weiteren Kreisen zu zeigen, daß ich meines Vorgängers nicht unwürdig bin, u. daß auch unter mir der hohe künstlerische Sinn der Kapelle gepflegt wird. Die Kapelle u. ich sind jetzt so gut eingearbeitet, daß das gewisse Etwas von unserem Zusammenwirken ausgeht worin stets die Größe u. Kraft der Kapelle bestand. (An die Stätte wo ich 25 Jahre der Kunst gedient habe Berlin)

22.4.04³⁴

Wittwen u Waisenfond 77.000 Mk
29.12.05

16.11.10 Magengeschwür !!!
1.11.9. Gallenstein

Die Beaufsichtigung der Gesangvereine des Herzogthums. (Steinbach 1600 mk)

Notturmo u Scherzo aus Sommernachtstraum (Mendelsohn) Zuckerwatte/Unmusik³⁶ [?]

30 Brahms IIte. Warum nicht die erste? Welche Bülow die 10te nannte. Von den 4 Sinfonien Brahms, ist die 2te die bequemste. Das

Herzog: Aus dem Entwurf kann etwas recht Ansprechendes werden. Wollen Sie den Künstler aber darauf aufmerksam machen, daß seine Figur außerordentlich gewinnen würde, wenn sie 8 statt weniger denn 7 Kopflängen hätte³⁷.

³² Die hier wiedergegebenen Briefauszüge von der Hand der Gattin Bergers finden sich auf zwei mit Bleistift geschriebenen Bögen im Privatnachlaß. Sie sind vom Hrsg. mit „A“ (= Doppelbogen, dessen Innenseiten beschrieben wurden) und „B“ (= zweiseitig beschriebenes Blatt) bezeichnet. Die originale zweiseitige Anordnung, die im Prinzip der Briefform entspricht, wie sie in den Briefen 12 und 14 vorliegt, läßt den ursprünglichen Dialogcharakter der Korrespondenz zwischen Berger und dem Herzog erraten; dieser ist jedoch nicht konsequent durchgehalten. Die Datierung ist leider spärlich – die Blätter galten nur als Gedächtnisstütze für Berger. Die Zeilenzählung wurde zur besseren Kennzeichnung der kommentierten Stellen vom Hrsg. hinzugefügt.

³³ Der Herzog hatte vor Jahren bei einem Jagdunfall einen Hörschaden erlitten, der ihm das Musikhören unmöglich machte. Vgl. auch A, Sp. 1, Z. 46 f. sowie B, Sp. 1, Z. 17 f.

³⁴ Wiederholte Bitte Bergers, in Berlin mit der Kapelle gastieren zu dürfen.

³⁵ Georg II. versucht, Berger von seinem Plan abzubringen, Haydns Oratorium *Die Jahreszeiten* aufzuführen, das er offenbar nicht schätzt, und macht einen Alternativvorschlag.

³⁶ Nicht ganz klare (unleserliche) Bemerkung (Georgs?) über Mendelssohns Musik zu Shakespeares *Sommernachtstraum*.

³⁷ Es ist unklar, auf welche künstlerische Darstellung (Plastik) Georg II. sich bezieht; möglicherweise ist die Brahms-Statuette gemeint, die in B, Sp. 1, Z. 32, erwähnt ist.

Publicum soll das Beste von B. hören!³⁸-2.1.08:
35 Warnung für die Reise von Herzog.

9. Juni 1904. Frankfurt? Todtentanz³⁸!

Es wäre wohl das erste Mal daß die IIte Sinfonie v. Beethoven einen großen Eindruck machte³⁹.

An Herzog Gerhart [?] in Jena 17/11.08 danach waren wir in Berlin (Geburtstag)

40

! gut bekommen 10.1.08. Jena, Saalfeld, Poesneck +

Eine leichte Darm Attaque, welche wieder überwunden ist. 30/12.08

A (linke Innenseite, linke Spalte)

Anfang Mai 1909 in Brikstadt [?] (Münchhausen) 10-20 Nov 08 in Berlin Opernhaus (Rüdel) am 12 Febr Dresdnen [!] Variationen u Fuge⁴⁰

Ich gratulire zu dem so schönen künstlerischen Erfolge Ihrer Reise mit der Kapelle u. zu der Aufführung Ihres bedeutenden Tonwerks, das nicht anhören zu können, mir sehr leid thut.

Sie sollten Ihr Werk doch auch hier vernehmen lassen u. dabei an Mühlfeld erinnern⁴¹.

Das würde das Interesse sehr steigern.

Mgn. 15.2.09

Briefexzerptbogen B recto

1 Herzog's Bemerkungen.

Wie kommt Bruch zur Popularität? Langeweile ist nicht populär⁴².

Euer Hoheit möchte ich es aussprechen, wie stark ich wieder die große, bedeutende Leistungsfähigkeit der Kapelle empfand. Ich habe viele Kapellen gehört – keine ist dem innersten Kenner nach das, was Euer Hoheit Kapelle bedeutet – Für mich ist es ein großer Schmerz u. ich bedauere es täglich, daß mein kunstsinniger Fürst durch mich nicht überzeugt werden kann, daß der alte Geist in der Kapelle lebendig ist. –

5 Sie sollten, lieber Berger, es aufgeben, mich überzeugen zu wollen; denn Sie sind der Kapellmeister u sprechen pro domo u. selbst mich zu überzeugen, auf welcher Höhe das Institut steht, ist mir benommen.

10 Das bezweifle ich: die 2te, so schön sie ist, ist nicht so hervorragend wie die 1ste, welche erschütternd wirkt. Durch diese wird den Dänen ein Knopf für Brahms aufgehen weil sie noch mehr Respect durch sie vor Brahms
15 bekommen werden als durch die 2te

(Kopenhagen) in diesem Falle die 2te Brahms weiß [!] zugänglicher erweisen dürfte als die erste.

³⁸ Bergers *Totentanz* (nach Goethes Ballade) für Chor und Orchester op. 86 wurde 1904 uraufgeführt.

³⁹ Vermutlich Bemerkung des Herzogs.

⁴⁰ u. ⁴¹ Bemerkungen beziehen sich auf Bergers *Variationen und Fuge* op. 97 für Orchester, die unter der Leitung von Ernst v. Schuch 1908 in Dresden uraufgeführt wurden. Das Werk war im Gedenken an den bedeutenden Klarinettenisten Richard Mühlfeld vollendet worden (siehe Vorwort zur Partitur, die bei Leuckart erschien), der 1907 verstorben war. Dieses Werk führte Reger 1912 mit der Kapelle in Eisenach auf.

⁴² Georg II. nimmt Stellung zur Musik von Max Bruch (1838-1920).

Urlaub steht zu Diensten. Ich gratulire zu Ihrer Productivität in Mgn, u. bedaure Ihre Compositionen nicht hören zu können. Ihr treuer Georg

20	Fest Angestellt unter Bülow	22
	" " " Steinbach	27
	" " " Berger	33

Bitte um den Theater Raum zur Verfügung
Der Consequenzen wegen, nein!

6/7.10 daß ich grade ein W vollendete. (Sonnenhymnus) Die Inspiration für die „Sonne“ holte ich mir in Venedig⁴³.

Brahms Clavierconcert auf dem neuen Flügel v. Prinzß M. zu Einweihung gespielt⁴⁴

Briefexzerptbogen B verso

25 Weber – *Euryanthe*.

Bülow machte sich das Vergnügen, bei der gewissen mysteriös heiligen Stelle dieser Overture, hinter der Coullisse Weihrauch steigen zu lassen, damit der Geruchsinn dem

30 Gehör zu Hilfe käme behufs des von Weber Gewollten⁴⁵. ---

Die Statuette von Brahms gefällt mir sehr
Haydn Symphonie B dur
Herzog

35 H dur [?] wäre ebenso populär, da man sich im letzten Satze während des Balls prügelt

Wenn dem Schumann der letzten Periode ein gewisses Überwuchern ungesunder Romantik
40 nicht abzusprechen ist, so ist doch grade diese erste Symphonie m. E. lebenskräftig geblieben (erzieht) weil Schumannsche Phrasirung u Rhytmik sehr belebend auf eine Musikanten- natur wirkt

45 (Willy's Antwort auf: Interessant dürfte Sch S nicht mehr sein daher nicht spielen)⁴⁶

17.5.06

Es hat keine Berechtigung, die Kapelle in Berlin gastiren zu lassen. Um Ihnen damit ein Vergnügen zu bereiten, kann ich von meiner Anschauung nicht abgehen; denn man würde mich schließlich dafür verantwortlich machen, daß ich ohne triftigen Grund mir herausnehme, meine Kapelle nach Berlin zu schicken. Zu Steinbach's Zeiten war's etwas Anderes, da dieser als intimer Freund von Brahms in dessen Musik ganz u gar eingeweiht war u. den Berlinern dieselbe gewissermaßen gebracht hat. So vollführte die Kapelle eine Mission – Die Berl. Orchester dürften hinter meiner Kapelle nicht zurück stehen ebenso wenig wie die Dresdner u Münchner Hofkapellen Wenn andere Städte meine Kapelle hören wollen, habe ich nichts dagegen, wenn diese sie besucht.

⁴³ Berger meldet dem Herzog die Vollendung seines *Sonnenhymnus* op. 106 für Chor und Orchester nach einem Text von R. Zoosmann (Uraufführung 1912 unter Ernst Wendel in Bremen).

⁴⁴ Marie Prinzessin von Sachsen-Meiningen (1853–1923) war Schülerin von Theodor Kirchner, Hans v. Bülow und Fritz Steinbach; sie war als Komponistin hervorgetreten. Die Prinzessin hatte dem Orchester einen Blüthner-Flügel gestiftet, der am 25. Dezember 1909 mit einem der Klavierkonzerte von Brahms eingeweiht wurde. Das geht aus einigen im Privatnachlaß erhaltenen Briefkarten hervor, in denen Marie von S.-M. auch die Künstler Bram Eldering (Geigenvirtuose, der 1894–1899 1. Kapellmeister der Meiningen Kapelle gewesen war) und Max von Pauer erwähnt, der im Januar 1908 in Meiningen einen Klavierabend gab.

⁴⁵ Bei der „mysteriösen Stelle“, die der Herzog erwähnt, handelt es sich um die Takte 129–143 der *Euryanthe*-Overture von Weber (Largo mit acht sordinierten Violinen).

⁴⁶ Berger verteidigt die *I. Symphonie* von Robert Schumann gegenüber der ablehnenden Meinung Georgs II.

Die Beteiligung Marteau's hängt jedenfalls mit seinem Wunsch einer Dekoration zusammen. Ich gebe ihm keine u. ebensowenig ein
50 Honorar, da gar kein Bedürfniß vorliegt, ihn zu hören. –

H. Marteau, Nachfolger Joachims hat sich in den Dienst der guten Sache (Pensionsfond)
55 gestellt.

Um Marteau's⁴⁷ halber geht kein Mensch mehr in's Concert – Engagieren Sie ihn weil leider mit ihm angebändelt ist, sollte er sich aber sträuben und lieber honorarlos spielen wollen kann er in Berlin bleiben. (Wenn es Euer Hoheit genehm ist engagiere ich Marteau gegen Honorar. Ich zweifle nicht daß die Einnahmen des Konzerts dieses Engagement gestattet [.]])

⁴⁷ Welche tiefergehenden Vorbehalte der Herzog gegenüber dem bedeutenden Geiger Henri Marteau (1874–1934) hatte, ist nicht bekannt.

BERICHTE

Symposium internazionale „Ferenc Liszt“ Assisi, 21. bis 24. Juli 1986

von Dorothea Redepenning, Hamburg

Auf Einladung der Accademia Musicale Ottorino Respighi (A.M.O.R.) kamen in Assisi dreizehn Referenten aus sechs Ländern zusammen und diskutierten unter dem Vorsitz von Ulrich Michels (Karlsruhe) und Roman Vlad (Rom) über Aspekte des Geistlichen und des Weltlichen im Schaffen Franz Liszts. Detlef Altenburg wies in seinem Eingangsreferat über die religiösen Momente in Liszts Klavierzyklen darauf hin, daß Liszt für die Komposition der *Dante-Sonate* offenkundig entscheidende Anregungen aus den der *Divina Commedia* gewidmeten Abschnitten in Chateaubriands *Génie du Christianisme* erhalten hat. Anhand der *Ave Maria*-Kompositionen zeigte Serge Gut, daß die Mariengestalt und die Gestalt der Marie d'Agoult bei Liszt gleichsam ineinander übergehen. Auch konnte er aufgrund eines Briefes vom 1. Juli 1842 nachweisen, daß das *Ave Maria I* nicht, wie bisher angenommen, 1846, sondern bereits 1842 entstanden ist. In seinen Überlegungen zu den Choralbearbeitungen Searle-Nummer 50 machte Dieter Torkewitz deutlich, wie Liszt im Bearbeitungsverfahren zwischen der unterschiedlichen historischen Herkunft seiner Vorlagen differenziert. Er interpretierte diese Choräle als einen Wiederhall früherer, gescheiterter Reformbestrebungen.

Den großen Orgelwerken waren zwei Beiträge gewidmet. Lajos Zeke machte auf die vielfältigen Verknüpfungen zwischen der *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“* und Meyerbeers *Prophète* aufmerksam und verdeutlichte zugleich, daß sich in der *Fantasie und Fuge* fünf verschiedene Formtypen überlagern. Die Berichterstatterin wies darauf hin, daß das Thema aus Liszts *Fuge über den Namen BACH* einer anonymen, einst Bach zugeschriebenen Fuge über *b-a-c-h* entstammt und daß Liszt dieser Fuge außerdem einige Eigentümlichkeiten der formalen und harmonischen Gestaltung entlehnt hat. Klara Hamburger gab einen umfassenden Überblick über die ungarischen Stilelemente in Liszts geistlichen Kompositionen; Thomas Mastroianni ging den italienischen Aspekten in Liszts Schaffen nach. Im Mittelpunkt seines Vortrags stand der Versuch, die Form des Klavierstücks *Sposalizio* mit dem Aufbau des gleichnamigen Gemäldes von Raffael zu deuten. Der Beitrag von Paul W. Merrick war der Rolle von Ganztonprogressionen und der Bedeutung der Tonarten im Oratorium *Christus* gewidmet.

Maria Eckhardt berichtete über Liszts Bibliothek, die im Liszt-Museum der Ungarischen Musikakademie aufbewahrt wird. 48 Bücher dieser Sammlung enthalten Glossen von Liszts Hand; auch Wagners Schriften sind mit ironisch-distanzierten Anmerkungen versehen, die das Verhältnis Liszt-Wagner erhellen und entmystifizieren dürften. Weitere Referate hielten Rossana Dalmonte, László Lukin, Dezsó Legány und Sergio Martinotti. Ein Kongreßbericht soll noch in diesem Jahr erscheinen.

Second International Josquin-Symposium Utrecht, 30. August bis 3. September 1986

von Frits de Haen, Nieuwegein

Der Bericht über das Josquin-Symposium Köln 1984 (*Mf* 38, 1985, S. 124 f.) erwähnte bereits Pläne zu einer weiteren Tagung. Diese wurde nun im vergangenen Jahr unter dem Thema *Authorship Problems* gemeinsam von der Rijksuniversiteit Utrecht, der Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis und des Holland Festival Oude Muziek Utrecht durchgeführt und bestand aus Vorträgen, Konzerten und Workshops.

Im Blickpunkt standen Werke mit widersprüchlichen Zuschreibungen, dabei besonders solche, die sowohl Josquin wie auch Philippe Verdelot, Antoine Brumel, Pierre de la Rue oder Jean Mouton zugewiesen sind. Dementsprechend gab es vier Konzerte und vier Workshops, in denen Josquin jeweils einem der vier genannten Komponisten gegenübergestellt wurde. So hörte man am ersten Abend das Hilliard Ensemble mit Kompositionen, für die sowohl Josquin wie auch Verdelot als Autor genannt werden. Zum Vergleich sang das Ensemble einige opera certa beider Komponisten. Nach dieser auditiven Begegnung bildeten am nächsten Tag dieselben Komponisten und ihre Werke das Thema des Workshops, in welchem Experten referierten und diskutierten (Norbert Böker-Heil, Martin Just, Klasien Knol, Joshua Rifkin). Auf gleiche Art und Weise standen die opera mit widersprüchlicher Zuschreibung an Josquin/Brumel, Josquin/La Rue und Josquin/Mouton auf dem Programm der Konzerte und Workshops. Die Konzerte wurden bestritten vom Ensemble Clément Janequin, von den Tallis Scholars und von der Chapelle Royale; in den Workshops jeweils am nächsten Tage sprachen: Barton Hudson, Chris Maas, Adeline van Campen, Herbert Kellman und Patrick Macey (Josquin – Brumel); J. E. Kreider, Jaap van Benthem, Lawrence F. Bernstein und Frits de Haen (Josquin – La Rue); Ton Braas, Rebecca Stewart, Robert Lüps, Howard M. Brown und Jeremy Noble (Josquin – Mouton).

Außerdem bot das Programm mehrere Vorträge. Willem Elders sprach über *Who was Josquin?*, Wim van Dooren über *General Problems of Authenticity in the Context of Renaissance Philosophy*, Patrick Macey über „*Caeli enarrant*“: *An Inauthentic Psalm Motet Attributed to Josquin* und Joshua Rifkin über *Josquin's Five-part Chansons*. Vier kleine Ausstellungen standen unter den Themen: *Josquin en de Bronnen van zijn Muziek*, *Josquin en zijn Verblijfplaatsen*, *Josquin en de Muziekinstrumenten van zijn Tijd* und *Josquin in de Muziekwetenschap*.

Sicherlich konnte man nicht erwarten, daß alle Authentizitätsprobleme zu lösen waren. Immerhin gab es Argumente und methodologische Anregungen, wodurch die wahrscheinlich falschen Zuschreibungen anzufechten und die korrekten zu bestätigen sind. Leider gelang es nicht immer, die Musiker der Konzerte an den Workshops teilnehmen zu lassen und ihre Erfahrungen mit den „zweifelhaften“ Werken zu nutzen. Die Referate sollen in der *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* veröffentlicht werden.

Geistliches Leben und geistliche Musik im fränkischen Raum zur Zeit von Joseph Martin Kraus (1756–1792) Interdisziplinäres Symposium vom 18. bis 21. September 1986 in Buchen

von Gabriela Krombach, Mainz

Zum dritten Mal veranstaltete die Internationale Joseph Martin Kraus-Gesellschaft e.V. ein Symposium in dem malerischen Odenwaldstädtchen Buchen. Historiker, Volkskundler, Liturgie- und Musikwissenschaftler trafen sich, um den Beziehungen zwischen Frömmigkeit, religiösem Brauchtum, geistiger Bildung, Liturgie und Kirchenmusik im Zeitalter des Umbruchs zwischen Barock und Aufklärung nachzuspüren. Das alte Herzogtum Franken galt einst als kirchliches und kulturelles Zentrum des Deutschen Reiches. Nirgendwo lagen zahlreiche Bistümer und geistliche Herrschaften so dicht beieinander wie im Raum zwischen Mainz, Speyer, Wimpfen, Mergentheim, Würzburg und Bamberg. Vor allem nach dem Dreißigjährigen Krieg entfaltete sich im Barockzeitalter ein reges geistliches Leben, das seinen Niederschlag fand in allen Bereichen der Künste, nicht zuletzt in der Musik. Anliegen der Referate war es, den Reichtum und den Widerstreit der geistigen und künstlerischen Ideen aufzuzeigen.

Der Kirchenhistoriker Friedhelm Jürgensmeier (Osnabrück) gab einen Überblick über das Mainzer Erzstift im Zeitalter von Barock und Aufklärung. Wolfgang Brückner (Würzburg) stellte am Beispiel des Lebensberichtes von Simon Joseph Schmitt (1766–1808) aus Klingenberg die fränkische Barockfrömmigkeit im Widerstreit mit der Aufklärung dar. Gottesdienst und kirchliches Brauchtum im Spannungsfeld von Spätbarock und Aufklärung erläuterte Hermann Reifenberg (Bamberg), und Friedrich W. Riedel (Mainz) zeigte

Gattungen, Formen und liturgische Funktion der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert auf. Walter Michel (Mainz) widmete sich dem geistigen und religiösen Bildungsweg von Joseph Martin Kraus während seiner Gymnasialzeit im Jesuitenkolleg in Mannheim, und Helmut Brosch (Buchen) beleuchtete Geistlichkeit, Schulwesen und Kirchenmusikpflege in Buchen und Umgebung während des 18. Jahrhunderts. Anhand archivalischer Quellen belegte Axel Beer (Fulda), daß kirchenmusikalische Kompositionen aus dem Bereich des Mainzer Oberstiftes auch ins benachbarte Fürstbistum Fulda ausstrahlten.

Drei Referate stellten die kirchenmusikalischen Kompositionen des in Buchen aufgewachsenen Joseph Martin Kraus in einen stilistischen Zusammenhang mit Werken seiner Zeitgenossen. Dabei untersuchte Magda Marx-Weber (Hamburg) Typen süddeutscher Miserere-Vertonungen im 18. Jahrhundert, Manfred Schuler (Mainz) beschäftigte sich mit Requiem-Vertonungen und Gabriela Krombach (Mainz) mit lateinischen Motetten. Ergänzend erläuterte Georg-Helmut Fischer (Stockholm) Abbé Georg Joseph Voglers Beziehungen zur deutschen und lutherischen sowie zur katholischen Gemeinde in Stockholm und seine Tätigkeit als Bischof für Schweden und Finnland.

Unter den zahlreichen musikalischen Darbietungen bot vor allem das Konzert der Freiburger Domkapelle unter Leitung von Domkapellmeister Raimund Hug eine wertvolle Bereicherung, in dem mehrere geistliche Werke von Joseph Martin Kraus, die vorher Gegenstand der Referate gewesen waren, erstmals wieder zur Aufführung gelangten.

Kolloquium „Musik im Wandel ästhetischer Kategorien“ vom 6. bis 8. Oktober 1986 in Brno/ČSSR

von Edelgard Spaude-Schulze, Freiburg

Welche Vielfalt und welche Möglichkeiten der Bearbeitung dieses Thema in sich birgt, zeigten die Beiträge der zahlreichen Teilnehmer aus dem In- und Ausland zu diesem Kolloquium, das traditionell dem internationalen Musikfestival in Brno eingegliedert ist. An drei Tagen mit dichtgedrängtem Programm wurde versucht, in Referaten und Diskussionen der Problematik näherzukommen. Den Beginn machte dabei Miloš Štědroň (Brno) eigenwillige, aber sehr originelle musikalische Auseinandersetzung mit traditionellen Normkategorien.

Das Eröffnungsreferat hielt H. H. Eggebrecht (Freiburg), der sich dem Begriff des „Schönen“ in der Musik zuwandte und dessen Ausführungen in der Folge immer mehr zu einem Orientierungs- und Angelpunkt der Diskussion wurden. Auch J. Vysloužil, der als Vorsitzender des musikwissenschaftlichen Ausschusses für dieses gelungene Kolloquium verantwortlich zeichnete, widmete sich dem Begriff des „Schönen“ und zwar, indem er im besonderen Husserls *Logischen Untersuchungen* nachging.

Neben notwendigen Rückgriffen auf die ästhetischen Systeme und Aspekte in der Vergangenheit, etwa in der Aufklärung, in der Frühromantik – hier von Chr. Eggebrecht (Freiburg) am Beispiel von Wackenroders Auffassung erörtert –, oder sogar auf das Erbe der Antike sich beziehend (M. Havlová, Brno), stand die vielschichtige Problematik der Ästhetik im 20. Jahrhundert im Vordergrund. Die besondere Situation des Umbruchs, nicht nur in der Musik, zu Beginn unseres Jahrhunderts und ihre tiefgreifenden Wirkungen auf ästhetische Kategorien kamen ebenso zur Sprache wie Reflexionen über aktuelle Fragen. Die Spannweite der Referate erstreckte sich dabei von Ausführungen zur musikalischen Ästhetik Arnold Schönbergs (H. Bracht, Mainz), über Darlegungen zu der von sehr unterschiedlichen ästhetischen Auffassungen bestimmten Zusammenarbeit zwischen Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss (P. Andraschke, Freiburg) und zu den Wirkungsmechanismen von Ideologien auf die Ästhetik in der slowenischen Musik der 1920er Jahre (Pr. Kuret, Ljubljana), über kritische Anmerkungen zu problematisch gewordenen ästhetischen Kategorien (I. Vojtech, Prag) und zu Ernst Blochs „Traum“ von der Musik innerhalb seines Werkes *Geist der Utopie* (A. Riethmüller, Freiburg) bis hin zu Überlegungen, die beispielsweise den Wandel des Begriffs „Avantgarde“ zum Gegenstand hatten. Zu diesem letzten Punkt referierten aus jugoslawischer Sicht M. Bergamo (Ljubljana) und aus deutscher B. Burkhardt (Berlin). Mit dem ästhetischen Umfeld heutiger Musik konfrontierte

J. Fukač (Brno), indem er sich auf moderne Medien wie Video bezog; G. Born (London) ging der Kritik des Avantgardismus in der Popmusik nach, und E. Burzawa (Rzeszów) schließlich befaßte sich mit ästhetischen Kategorien der Filmmusik.

Im Rahmen des 21. Musikfestivals in Brno fand gleichzeitig die 1. Biennale für zeitgenössische Musik statt; den Teilnehmern an dem Kolloquium war so eine freudig begrüßte Gelegenheit gegeben, einen lebendigen Eindruck vom Schaffen moderner tschechischer Komponisten zu gewinnen. Über die Entwicklung in den letzten zwei Jahrzehnten informierte zugleich eine instruktive und mit reichem Bildmaterial ausgestattete Jubiläumsschrift, die aus Anlaß des zwanzigjährigen Bestehens des Musikfestivals herausgegeben wurde.

„Chopin and Romanticism“ Internationales Symposium in Warschau vom 17. bis 23. Oktober 1986

von Renate Federhofer-Königs, Mainz

Die polnische Frédéric Chopin-Gesellschaft (gegr. 1934) hatte eine stattliche Anzahl in- und ausländischer Musikwissenschaftler eingeladen, die in über dreißig Referaten und in fünf Round-Table-Diskussionen zu fünf Themenkreisen Stellung nahmen: I. *Chopin and his Work relating to the Events and Trends of his Epoch – Romanticism and Romance in the Music of Chopin and of other Artists of the Epoch*; II. *Chopin's Musical Text – The Work's Intention and Notation – Le texte final ou les textes finaux de Chopin? Problème des variantes*; III. *Work of Chopin – Chopin's musikalische Poetik*; IV. *Pianistic Interpretation of Chopin's Compositions – Histoire et la théorie de l'interprétation pianistique des oeuvres de Chopin*; V. *The reception of Chopin's Work: from Romanticism to Modernism – Bekanntheit-Ausstrahlung-Bedeutung. Zur Chopin-Rezeption im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Da in absehbarer Zeit ein Kongreßbericht erscheinen soll, erübrigt sich eine detaillierte Berichterstattung; soviel aber sei gesagt: Dank der ausgezeichnet funktionierenden Simultanübersetzungen (deutsch, englisch, französisch, polnisch und russisch) kam es zu vielen Wortmeldungen und lebhaften Diskussionen.

Ein exzellentes Rahmenprogramm gestaltete den Aufenthalt in Warschau zu einem besonderen Erlebnis. Unter dem Motto *Chopin's Works* erstellte die Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Nationalbibliothek eine informative und vielseitige Ausstellung u. a. von Autographen, Früh- und Erstdrucken. Ein Vormittag war dem Besuch des in einem weiträumigen Park gelegenen Geburtshauses in Zelazowa Wola (ca. 60 km westlich von Warschau) vorbehalten, das seit 1946 von der Chopin-Gesellschaft betreut wird. Der fachkundigen Führung folgte ein Recital von A. Stefański, Warschau, der neben vier *Walzern* das *Andante Es-dur* op. 22 und die *Barcarolle Fis-dur* op. 60 meisterlich zu Gehör brachte. Eine in jeder Hinsicht gelungene Aufführung in der Kammeroper von St. Moniuszko (1819–1872) *Oper Halka* in der authentischen zweiaktigen Fassung von 1848 wird den ausländischen Gästen in bester Erinnerung bleiben.

Dank umsichtiger und gastfreundlicher Organisation, für die Z. Chechlińska, Z. Helman, I. Poniatowska, J. Sześewski und M. Tomaszewski verantwortlich zeichneten, verlief dieses Symposium reibungslos – trotz der Vielfalt an Gebotenem. Wissenschaftlicher und persönlicher Gedankenaustausch trugen zu einem durchaus positiven Resultat bei.

Internationales Othmar Schoeck-Symposium Bern, 22. bis 24. Oktober 1986

von Chris Walton, Oxford

Anläßlich des 100. Geburtstages von Othmar Schoeck luden das musikwissenschaftliche und das germanistische Seminar der Universität Bern zu einem internationalen Schoeck-Symposium ein. Das Symposium, das durch die Beer-Brawand-Stiftung ermöglicht wurde, umfaßte zwei Vorträge und sieben Referate.

Der Eröffnungsvortrag von Andres Briner (Zürich) bot einen einleitenden Überblick über Leben und Werk, der von Liedern Schoecks umrahmt wurde (Arthur Loosli, Bariton; Walter Stucki, Klavier). Die Referate von Hans Jürg Lüthi (Bern), Stefan Kunze (Bern) und auch des Berichterstatters waren Heinrich von Kleists Tragödie *Penthesilea* und ihrer Vertonung durch Schoeck gewidmet. Eigentlicher Schwerpunkt des Symposions war jedoch das Liedwerk. Kurt von Fischer (Zürich) sprach über den späten Zyklus *Das stille Leuchten* op. 60, Jürg Stenzl (Freiburg i. Ue.) über die frühen *Eichendorff-Lieder* op. 20 und 30; Einblicke in die Schlußgesänge der Liederzyklen sowie Anregungen zu einer Diskussion über das Spätwerk Schoecks gab der Beitrag von Rolf Urs Ringger (Zürich). Urs Frauchiger (Bern) griff mit seinen Ausführungen über das 2. *Streichquartett* op. 37 und das *Notturmo* op. 47 sodann auch auf das Instrumentalwerk über; ein Ensemble des Berner Konservatoriums brachte dazu zahlreiche Klangbeispiele zu Gehör. Der Schlußvortrag von Ernst Lichtenhahn (Zürich) behandelte Probleme und Mißverständnisse in der Rezeptionsgeschichte der Musik Othmar Schoecks.

Zum Programm des Symposions gehörten zwei Konzerte. Im ersten sang Niklaus Tüller (Bariton) eine Auswahl von *Eichendorff-Liedern* aus den opera 20 und 30 (am Klavier: Stefan Fahrni) sowie das *Notturmo* op. 47 (mit dem Berner Streichquartett); im zweiten spielte das Berner Symphonie-Orchester unter der Leitung von Peter Maag die dramatische Kantate *Vom Fischer un syner Fru* op. 43 (mit Barbara Martig-Tüller, Sopran; James Wagner, Tenor, und Erich Knodt, Baß).

Des 100. Geburtstages von Othmar Schoeck ist mit vielen Konzerten, Radiosendungen und Operninszenierungen gedacht worden. Ziel des Symposions war es, über diese kurzlebigen musikalischen Schoeck-Ehrungen hinaus zu einer nachhaltigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Leben und Werk des Komponisten anzuregen; die Breitenwirkung von Derrick Puffetts analytischer Studie über *The Song Cycles of Othmar Schoeck* z. B. läßt erahnen, welche positiven Auswirkungen dadurch für die Pflege des Schoeckschen Oeuvres, auch außerhalb des deutschsprachigen Raumes, zu erwarten sind. Es bleibt zu hoffen, daß die Impulse, die das Berner Symposion gegeben hat, weit über das Jubiläumsjahr hinausreichen. Die Vorträge und Referate sollen in Bände veröffentlicht werden.

Im Jahre 1986 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen*

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

Nachträge

Bonn. Hans-Werner Küthen: Beethoven Werke, Abt. III, Band 2: Klavierkonzerte I (Notenband und Kritischer Bericht) (1985).

Göttingen. Ursula Kersten: Stephen Heller, ein Klaviermeister der Romantik (1985).

München. Franzpeter Messmer: Altdeutsche Liedkomposition. Der Kantionalsatz und die Tradition der Einheit von Singen und Musizieren (1981).

Münster. Lothar Mattner: Substanz und Akzidens. Analytische Studien an Streichquartettsätzen (1985).

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

1986

Berlin. Freie Universität. Regine Allgayer-Kaufmann: O Oboio. □ Maria Dunkel-Helzel: Bandonion und Concertina. Ein Beitrag zur Darstellung des Instrumententyps.

Berlin. Technische Universität. Matthias Brzoska: Franz Schrekers Oper „Der Schatzgräber“. □ Patrick Dinslage: Studien zum Verhältnis von Harmonik, Metrik und Form in den Klaviersonaten Ludwig van Beethovens. □ Andreas Sopart: Giuseppe Verdis „Simon Boccanegra“ (1857 und 1881). Eine musikalisch-dramaturgische Analyse. □ Sylvia Sowa-Winter: Die Harfe im Art Nouveau.

Bochum. Wolfgang Köhler: Der Livre Cinquiesme des instruments à vent aus dem Traité des instruments der Harmonie universelle von Marin Mersenne.

Bonn. Jürgen Böhme: Komponieren um 1920 im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne, dargestellt am Beispiel der Klavier- und Kammermusik Arnold Mendelssohns. □ Reinhold Dusella: Die Oratorien Carl Loewes. □ Hans Engel: Die Stellung des Musikers im arabisch-islamischen Raum. □ Friedegard Hürter: Heilung durch Musik in Afrika. □ Jutta Lambrecht: Das sogenannte Heidelberger Kapellinventar von 1544 (Codex Pal. Germ. 318). Edition und Kommentar. □ Renate Wagner: Harfe und Harfenspiel von 1760-1820.

Frankfurt. Eric Fiedler: Die Messen Gaspar van Weerbekes.

Freiburg i. Br. Andreas Ballstaedt: Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis von 1830 bis zum I. Weltkrieg. □ Sabine Ehrmann: Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens. □ Volker Kalisch: Guido Adler – Entwurf einer Wissenschaft von der Musik. □ Wolfgang Scherer: „Klavier-Spiele“. Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert. □ Michael Schmidt: Ekstase als musikalisches Symbol. Studien zum symbolischen Gehalt der Musik Alexander Skrjabin unter besonderer Berücksichtigung seiner Klavierpoèmes. □ Wolfgang Treu: Maniera und Manierismus im Musikschrifttum. □ Michael von Troschke: Der Begriff „Expressionismus“ in der Musikkultur des 20. Jahrhunderts. □ Tobias Widmaier: Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis von 1830 bis zum I. Weltkrieg. □ Michael Wittmann: Vox atque sonus. Studien zur Rezeption der aristotelischen Schrift „De anima“ und ihrer Bedeutung für die Musiktheorie.

Freiburg i. Ue. Franz Seydoux: Der Orgelbauer Aloys Mooser (1770-1839). Leben und Werk.

Göttingen. Laurie Jane Koehler: Die Anwendung der pythagoreischen-platonischen Proportionslehre auf die Rhythmik der Ars nova und Ars subtilior. □ Sun-Woo Cho: Die Chorwerke Max Regers.

Hamburg. Heidi Gülow: Studien zur instrumentalen Romance in Deutschland vor 1810. □ Eva-Marie Heyde: Das absolute Hören bei differierenden Stimmtönen im Zusammenhang mit der musikalischen Praxis. □ Aloyse Michaely: Die Musik Olivier Messiaens. Untersuchungen zum Gesamtschaffen. □ Nikolai Petrat: Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse (1815-1848). □ Thomas Schacher: Idee und Erscheinungsformen des Dramatischen bei Hector Berlioz. □ Dorothea Schröder: Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers.

Hildesheim. Bernd Georg Kalusche: Harfenbedeutungen. Ideale, ästhetische und soziale Funktionen eines Musikinstruments in der Kunst.

Innsbruck. Monika Fink: Programmmusik nach Werken bildender Kunst. □ Rainer Gstrein: Die vokale Romanze in der Zeit von 1750-1850 – Eine Gattungsbestimmung.

Kiel. Winfried Richter: Die Gottorfer Hofmusik. Studie zur Musikkultur eines absolutistischen Hofstaates. □ Klaus Werner: Untersuchungen zur Oper „Falstaff“ von Giuseppe Verdi.

Köln. Bettina Felicitas Jeßberger: Ein dominikanisches Graduale aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts. Cod. 173 der Diözesanbibliothek Köln. □ Rainer Mohrs: Hermann Schroeder (1904-1984). Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner Klavier- und Kammermusik. □ Margot Philipp: Die Musikkultur der Jungferninseln. □ Alyson Elisabeth Roberts: Studien zur Bauweise und zur Spieltechnik des Dulzian. □ Danile Yohannes: Leier und Leiermusik im ostafrikanischen Grabenbruch (Kenia).

Mainz. Ursula Dannoritzer: Studien zum instrumentalbegleiteten Sololied um 1900 (1880-1920). □ Hartmut Möller: Das Quedlinburger Antiphonar. Musikwissenschaftliche und liturgiewissenschaftliche Untersuchungen zur Handschrift Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Mus. ms. 40047.

Marburg. Karl Georg Berg: Giacomo Puccinis Opern: Musik und Dramaturgie.

Münster. Ann Kersting: Carl Halle – Sir Charles Hallé – Ein europäischer Musiker.

Osnabrück. Margarete Zander: Schulfunksendungen im Fach Musik für die Sekundarstufe I an ARD-Anstalten. Eine Strukturanalyse.

Saarbrücken. Beate Früh: Aktivitäten deutscher Musiker in England (etwa 1660-1710), unter besonderer Berücksichtigung des Liedschaffens.

Salzburg. Thomas Hauschka: Stilkritische Untersuchungen zu Thema und Form in den späten Klavierwerken von Johannes Brahms. □ Gerhard Winkler: Das Magnificat von Krzysztof Penderecki und seine Stellung im Vokalschaffen des Komponisten; ein Beitrag zur Geschichte der Klangflächenkomposition.

Tübingen. Wolfgang Horn: Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire. □ Anette Ingenhoff: Drama oder Epos? Richard Wagners Gattungstheorie des musikalischen Dramas. □ Konrad Körte: Die Oper im Film, Analysen des Produktionsapparates und der Regie anhand von Giuseppe Verdis „Othello“ in der Inszenierung für den Film von Walter Felsenstein.

Wien. Barbara Boll: Der Kontrabaß im Avantgardejazz der frühen Sechzigerjahre. □ Edith Krautgartner: Das Paschen im Salzkammergut, Regionalstil – Individualstil. □ Renate Reichhart: Claudio Monteverdis „L'Orfeo“ und seine Bearbeitungen. □ Bernhard Trebuch: Orgel und Orgelbau im Bezirk St. Veit an der Glan (Kärnten).

Wien. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Ursula Schmolzmüller: Die Veränderung der akustischen Umwelt im 20. Jahrhundert und ihre Konsequenzen für die Musikpädagogik.

Würzburg. Markus Engelhard: Die Chöre in den frühen Opern Giuseppe Verdis. □ Thomas Hitzlberger: Studien zur Entwicklung der Harmonik im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts. □ Ludwig Seel: Studien zu Klangraum und Klangordnung in der Motette der späten Ars antiqua.

BESPRECHUNGEN

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

Nach dem Sonderband *Alte Musik – Praxis und Reflexion* zum 50. Geburtstag der Schola Cantorum Basiliensis stellt der vorliegende siebte Jahresband das Ergebnis der Jubiläums-Arbeitswoche zum Thema *Improvisation in der alten Musik* vor. Der Herausgeber Peter Reidemeister greift in einem Vorwort die Probleme der heutigen Musikwissenschaft und Musikpädagogik mit der Improvisation auf und fordert gerade für die Musik des Mittelalters und der Renaissance ein Umdenken zugunsten größerer musikalischer Kreativität und Phantasie. Christopher Schmidt beschäftigt sich anhand des Vatikanischen Organumtraktats mit der *Form in der organalen Improvisation*. Aus dem Gegensatz von modalen und nichtmodalen Melosbildung und den melodischen Prinzipien „Wiederholung, Versetzung und Variation“ entwickelt sich für ihn ein „Spiel kontrastierender Gesten“, das wiederum interpretatorische Konsequenzen nach sich ziehen sollte. Leo Treitler (*Der Vatikanische Organumtraktat und das Organum von Notre Dame de Paris: Perspektiven der Entwicklung einer schriftlichen Musikkultur in Europa*) beleuchtet die Notationsgeschichte unter den Aspekten „mündliche“ und „schriftliche“ Komposition, dem „Werden der Schriftlichkeit und der Entstehung einer vor-schriftlichen Kompositionslehre“.

Aus dem modellhaften Gegensatz zwischen traditioneller Musikpflege und schriftloser Musikpraxis entwickelt Wulf Arlt (*Instrumentalmusik im Mittelalter: Fragen der Rekonstruktion einer schriftlosen Praxis*) überzeugende Thesen zur instrumentalen Aufführungspraxis, wobei er die wichtige Bedeutung des Vokalen hervorhebt. Als Anhang stellt der gleiche Autor eine geistvolle Analyse einer Estampie aus dem Robertsbridge-Kodex vor, ausgehend vom Titel des Werks *Retrove*. Als Praktiker plädiert Kenneth Zuckerman (*Improvisation in der mittelalterlichen Musik – eine Suche nach Lernmodellen*) für

eine intensive Beschäftigung mit den musikalischen Quellen und der Improvisation. Aus seiner persönlichen Erfahrung mit der klassischen Musik Indiens stellt er neue Grundlagen in der Ausbildung vor und belegt dies an drei Arbeitsbereichen „Modus, Istampita, Clausula“.

Mit ausgezeichnetem Bildmaterial und einer tiefenpsychologischen Deutung des Instrumentariums zeigt Dagmar Hoffmann-Axthelm (*Zu Ikonomie und Bedeutungsgeschichte von Flöte und Trommel in Mittelalter und Renaissance*) dieses Zwei- bzw. Einpersonensembles im Bereich der Landsknechte, Stadtpfeifer und Spielleute, wobei dem Tanz (Moresca, Schwerttanz, Totentanz) große Bedeutung zukam. Der bekannten Besetzung aus zwei bis drei Rohrblatteinstrumenten und einer Posaune bzw. Zugsackpfeife nimmt sich Lorenz Welker an: *Alta capella – Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert*. Hervorragende Abbildungen vermitteln neben Untersuchungen zu Instrumentenbau, Spieltechnik und Repertoire (einschließlich der Transkription einer Improvisation über den Tenor *Filles à marier*) ein anschauliches Bild dieses Instrumentalensembles.

Den Aussagen über die Improvisation in Contrapunctus-Lehren spürt Klaus-Jürgen Sachs mit großer Sachkenntnis nach: *Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14. bis 16. Jahrhunderts*. Wesentlich für die Ausführung ist hier der vorgegebene Cantus firmus, der nur eine „partielle“ Improvisation erlaubt. Veronika Gutmann geht den Fragen zur Entstehung improvisierter Baßvariationen nach. Anhand der Diminutionen über die fünf-stimmige Chanson von Orlando di Lasso *Susanne un jour* von Bartolomeo de Selma y Salaverde (1638), in denen die letzten neun Mensuren im Baß Grundlage für elf Variationen bilden, zeigt die Verfasserin den Übergang von der Bearbeitung einer Einzelstimme zur kunstvollen Improvisation über ein Baßmodell.

Ein ausführliches Schriftenverzeichnis zum Arbeitsbereich historischer Musikpraxis 1981/82 rundet den vorzüglichen Eindruck dieses wichtigen Bandes zur Improvisation ab. Ohne Frage steht der Schola Cantorum Basiliensis hier wieder einmal die

wichtige Vordenker-Funktion auf dem Gebiet der musikalischen Aufführungspraxis zu, die dieses Institut in den fünfzig Jahren seines Bestehens zu einem der bedeutendsten europäischen Zentren für Alte Musik werden ließ.

(Dezember 1986)

Helmut Schwämmlein

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

Wenn die anderen Bände einer musikgeschichtlichen Reihe *Renaissance Music*, *Baroque Music* und *Classical Music* heißen, ist der Titel *Romantic Music* für ein Buch über das 19. Jahrhundert nahezu unvermeidlich. Natürlich ist Leon Plantinga bewußt, daß Verdi, Mussorgsky und Bizet keine Romantiker waren; und das vergilbte Problem, ob Beethoven, mit dem das Buch beginnt, ein Klassiker oder ein Romantiker gewesen sei, wird gar nicht erst aufgegriffen. In der Einleitung skizziert Plantinga, ohne sich in Probleme zu verlieren, die Geschichte des Terminus 'Romantik' und zieht dann aus Friedrich Blumes These von der Einheit der klassisch-romantischen Musik die Konsequenz, daß es von geringer Bedeutung oder sogar gleichgültig sei, wo ein Buch über die romantische Musik einsetze. Plantinga entscheidet sich für 1792, das Jahr von Beethovens Übersiedlung nach Wien.

Das Buch ist im Groben, ohne daß die Einteilung begründet, also historiographisch ernst genommen würde, nach Perioden gegliedert: Die erste reicht bis 1830, die zweite bis 1848, und die dritte umfaßt die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Bei den einzelnen Kapiteln scheint der Gesichtspunkt, unter dem die Stoffmassen zusammengefaßt werden, zu wechseln: Schubert und das Lied sind ebenso Thema eines Kapitels wie Paris zwischen 1830 und 1848 oder der musikalische Nationalismus. Im Grunde aber besteht das Buch, pointiert ausgedrückt, aus einer Reihe von Monographien über Komponisten. Die übergeordneten Gesichtspunkte bleiben abstrakt. Darüber, ob die englische Musik des 19. Jahrhunderts in einem ähnlichen Sinne „nationalistisch“ sei wie die tschechische oder die russische – was die Disposition suggeriert, der Text aber leugnet –, braucht man nicht zu rasonieren; denn die Problematik des Nationalismus wird von Plantinga zwar skizziert, bestimmt aber nicht die Darstellung im einzelnen.

In den Monographien über herausragende Komponisten – die *poetae minores* müssen sich in der Regel mit wenigen Zeilen begnügen – skizziert Plantinga einen biographischen Umriß und gibt dann einen Überblick über die Werke, wobei er zwischen gattungsgeschichtlichen und personalstilistischen Gesichtspunkten mit Geschick einen Ausgleich findet. Statt der historiographischen Unsitte zu folgen, über eine Vielzahl von Werken mehr oder weniger treffende Epitheta zu verstreuen, analysiert Plantinga von Wagner, Verdi oder Brahms ein einzelnes Werk ausführlich. Die Interpretationen sind allerdings, um mit Hans Keller zu sprechen, eher beschreibend als erklärend.

Daß sich Musikgeschichte als Bündelung von Monographien über einzelne Komponisten präsentiert, läßt sich beim 19. Jahrhundert mit dem Argument rechtfertigen, daß damit der Historiker nichts anderes tue, als sich die Überzeugungen, die in der von ihm geschilderten Epoche herrschten, zu eigen zu machen. Außerdem werde durch die monographische Methode die Forderung erfüllt, die Werke als eigentliche Substanz der Musikgeschichte in den Vordergrund zu rücken, so daß die Musikgeschichte nicht als bloße Illustration der Ideen- oder Sozialgeschichte, sondern als in sich selbst begründeter Prozeß erscheine. Man kann jedoch fragen, in welchem Sinne es sich bei Plantingas Darstellung überhaupt um Geschichtsschreibung, und das heißt: um die Rekonstruktion von synchronen und diachronen Zusammenhängen handelt. Plantinga neigt dazu, Werke dadurch zu charakterisieren, daß er frühere Werke nennt, an die sie unter dem einen oder anderen Gesichtspunkt – er beschränkt sich keineswegs auf thematische Anklänge – erinnern. Musikgeschichte ist jedoch weniger eine Kette von Einflüssen, als daß sie aus Antworten besteht, die Komponisten auf die Herausforderung geben, die die musikalische Überlieferung für sie darstellt.

Plantingas *Romantic Music* ist Teil einer *Introduction to Music History*, muß also als Lehrbuch verstanden werden, dessen didaktische Qualitäten – neben der selbstverständlichen wissenschaftlichen Zuverlässigkeit – ausschlaggebend sind. Und die sinnvolle Selektion des Stoffs, die Übersichtlichkeit der Anlage, der geglückte Ausgleich zwischen monographischer Erzählung und Werkinterpretation sowie der klare, präzise Stil sind wesentliche Vorzüge eines Buches, das primär einen pädagogischen Zweck erfüllen soll. Daß sich Plantinga in der umfangreichen Bibliographie fast ausschließlich auf Bücher und Aufsätze in englischer Sprache

beschränkt, ist schwer verständlich, wenn man nicht annehmen will, daß die Restriktion ein Zeugnis über die Studiengewohnheiten amerikanischer Studenten ist.

(September 1986)

Carl Dahlhaus

HERMANN DANUSER: Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag (1984). 465 S., Abb., Notenbeisp. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 7.)

Auf die Darstellung der Musik des 20. Jahrhunderts im Rahmen des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* durfte man besonders gespannt sein. Zwar ist die Zahl der Schriften über das, was noch immer mancherorts als „Neue Musik“ bezeichnet wird, seit den Tagen Paul Bekkers und Hans Merkmanns ins schier Unermeßliche angewachsen, und der informative Gehalt mancher dieser Publikationen – auch solcher aus der Feder von Musikkritikern oder Publizisten – ist nicht gering zu veranschlagen. Eine historiographische Konzeption dagegen findet man in kaum einer dieser Schriften durchgeführt. Die bloße Information über Persönlichkeiten, Techniken, Stile, Gattungen und Werke diktiert in der Regel den Modus der Darstellung, Sym- und Antipathien der Autoren traten mehr oder weniger unverhüllt zutage, und sei es auch nur im Totschweigen mißliebiger Tendenzen oder Persönlichkeiten. Oft genug stand der erklärte oder unausgesprochene Wunsch, auf den Gang der Entwicklung Einfluß zu nehmen, der methodologischen Reflexion von vornherein im Wege.

Hermann Danusers Buch liegt die Konzeption einer strukturgegeschichtlichen Darstellung der Geschichte der artifiziellen Musik des 20. Jahrhunderts zugrunde, ein Ansatz, den Carl Dahlhaus in seinen *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977) eingehend erörterte. Sozial- und institutionengeschichtliche Funktionszusammenhänge, kompositionstechnische Normen und ästhetische Ideen bilden in ihren vielfältigen Wechselwirkungen den Rahmen der Darstellung des Zeitraums zwischen 1907 und 1970, der mancherorts bis in die jüngste Gegenwart der frühen achtziger Jahre hinein überschritten wird. Danuser gliedert diesen Zeitraum in vier Kapitel („Strukturen“): 1907–1920, 1920–1932, 1932–1950 und 1950–1970; er entgeht der Gefahr, ausschließlich eine Geschichte der „Neuen Musik“ oder der Avantgarde zu schreiben durch Thematisierung der „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“. Neben der Dar-

stellung einer progressiven Entwicklung der Kompositionstechnik vermittelt er dem Leser auch, wie die Schatten vergangener Epochen länger werden und auf diese Entwicklung einwirken.

Das Konzept einer übernationalen Musikgeschichte bestimmt die in ihrer Vielfalt vortrefflich ausgewählten Notenbeispiele (darunter auch Skizzen und andere handschriftliche Zeugnisse) und die Abbildungen, deren sorgsame Kommentierung sich vorteilhaft abhebt von der mehr illustrativen Funktion der Abbildungen des alten Bücken-*Handbuchs*. Der übernationale Aspekt zeitigt freilich auch die Konsequenz, daß mancher Komponist nur am Rande (oder überhaupt nicht) einbezogen wird, dessen Werk einer eingehenderen Berücksichtigung wert gewesen wäre. Insgesamt aber erscheint die Auswahl, die zwangsläufig getroffen werden mußte, in sich wohl abgewogen. Sie enthält überdies eine nicht unerhebliche Zahl wenig bekannter und schwer zugänglicher Werke bzw. Materialien. Der positive Eindruck wird bestärkt durch die vorzügliche Ausstattung und gründliche Redaktion des Bandes; lediglich auf S. 190 ist in der Legende zum Szenefoto von Brecht-Eislers *Maßnahme* irrtümlich 1939 (statt 1929) als Aufführungsjahr angegeben.

Ein wenig irritierend wirkt gelegentlich die unterschiedliche Datierung von Bühnenwerken (Aufführungsjahr) gegenüber anderen Kompositionen (Entstehungsjahr). So wird zu Schönbergs *Erwartung* zweimal (S. 43 u. 77) 1924 – das Aufführungsjahr – angegeben; zwar verweist der Kontext hier auf die wesentlich frühere Entstehung (1909), was gerade bei einem solchen Schlüsselwerk unerlässlich ist, aber auch in anderen Fällen zu wünschen bleibt. In einem komprimiert formulierten Text gewinnen Jahreszahlen eine eigene Einprägsamkeit. Hoffen wir also, daß der Studierende, der sich anhand dieses Bandes informiert, Strawinskys *Renard* nicht ausschließlich mit dem Jahr 1922 (S. 94) in Verbindung bringt und daß er den (sehr klein gedruckten) Hinweis auf die Datierungsweise (S. 10) nicht übersieht.

Schwierigkeiten könnte dieser imaginäre Studierende auch bekommen mit einigen tragenden Stilbegriffen Danusers und ihrer dialektischen Verwendung: der Unterscheidung zwischen *Moderne* und „*Moderne*“, *Avantgarde* und „*Avantgarde*“, *Moderne der Neuen Musik*, *Postmoderne*, *Neomodern*, *Nachavantgarde* und ähnlichen Begriffen, die das jeweils Neue an der Neuen Musik zu fassen suchen. Das Glossar im Anhang gibt zwar manche Hilfe zur Aufschlüsselung dieses Netzwerks von Begrifflichkeit-

ten, die z. T. aus anderen Disziplinen übernommen wurden (die sich ihrerseits wiederum gern an der Musik orientierten), doch fragt es sich, ob ihrer Vieldeutigkeit und Unschärfe eine auf die Dauer tragfähige Basis historiographischer Reflexion abgewonnen werden kann. Dem Leser sei jedenfalls empfohlen, Danusers Differenzierung der Begriffe *Moderne* und *Avantgarde* (S. 286) als Basis dieser Reflexionen zur Kenntnis zu nehmen; sie könnten ihm andernfalls – etwa bei isolierter Lektüre eines späteren Kapitels – nicht leicht nachzuvollziehen sein.

Danusers Darstellung sucht nach einer Vermittlung zwischen „zusammenhängender Geschichtserzählung“ und perspektivisch gegliederter Beschreibung der Musik des 20. Jahrhunderts (S. 10). Beide Prinzipien kommen, aufs Ganze gesehen, auch durchaus zu ihrem Recht. Allerdings fragt man sich manchmal doch, ob bei der Anordnung des Stoffes nicht bald der Generationslage, bald der Chronologie der Ereignisse mehr Gewicht hätte beigemessen werden können: etwa, wenn in Kapitel I die Opern von Richard Strauss später behandelt werden als die „Aufbruchswerke“ Schönbergs, Strawinskys und Bartóks, oder wenn im Abschnitt über den Folklorismus Janáček's Spätwerk vor Bartóks *Bagatellen* erörtert wird.

Der sprachliche Stil der Darstellung ist anspruchsvoll und nähert sich nicht selten derjenigen eines philosophischen Diskurses. Sperrig wirken die zahlreichen mit „Insofern...“ eingeleiteten, meist langen und zuweilen schwer überschaubaren Sätze, von denen der Rezensent bekennt, daß er einige mehrfach lesen mußte, um ihres Sinnes habhaft zu werden. Andererseits: wer wollte einem Autor, der es sich selbst so wenig leicht macht, das Recht absprechen, auch von seinen Lesern einige Anstrengung zu verlangen? Schließlich ist es nicht zuletzt diese sprachliche Konzentration, durch die Danusers Buch sich so entschieden und wohlwärtig von dem feuilletonistischen Stil abhebt, der bei der Erörterung „Neuer Musik“ weithin dominiert.

Die souveräne Beherrschung der Materie, sowohl im Blick aufs Ganze wie auch in der Einzelinterpretation von Werkausschnitten, wird auf jeder Seite des Buches erkennbar. Mit Werturteilen verfährt der Verfasser zurückhaltend. Nur zweimal tritt er aus dieser Reserve heraus: bei Schönbergs *Moses und Aron* (S. 239) und bei Pierre Boulez' *Dritter Klaviersonate* (S. 349). Die Hervorhebung gerade dieser beiden unvollendeten Kompositionen als Gipfelwerke entspricht Jürgen Habermas' Auffassung der

Moderne als eines „unvollendeten Projekts“, die Danuser am Ende seines Buches zitiert.

(Februar 1987)

Peter Cahn

ELKE AXMACHER: „Aus Liebe will mein Heyland sterben“. Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag (1984). 257 S. (Beiträge zur theologischen Bachforschung 2.)

Erwartungen sind kaum zu vermeiden, wenn ein Buch als Titel bedeutsam eine Arie Bachs zitiert. Die Arbeit von Elke Axmacher versteht sich indes als Beitrag zur „theologischen Bachforschung“. Und Mißverständnissen begegnet der Untertitel, der Studien zur Passionstheologie ankündigt. Diese Eingrenzung ist nötig, um den Ertrag des Buchs zu erfassen. Zu seinen Vorzügen gehört die Vielfalt der Ergebnisse ebenso wie die Konsequenz des Verfahrens. Ein erster Teil (Kap. 1–3) geht von Luthers Passionspredigten aus, um sie mit Heinrich Müllers Predigten (Rostock 1679/81) zu vergleichen und dann eine „allgemeine Charakteristik“ der Passionsstheologie im 17. Jahrhundert zu umreißen. Dagegen gilt der zweite Teil (Kap. 4–7) den Passionslibretti des 18. Jahrhunderts und mündet in der vergleichenden Analyse der Texte von Barthold Hinrich Brockes sowie der beiden Passionen Bachs. Damit zielt die Disposition auf die Werke Bachs, deren Musik jedoch ausgeklammert bleibt. Zur Begründung heißt es (mit Hans Besch), das Verständnis der Musik als Textauslegung setze den „Weg der Textbefragung“ voraus (S. 8).

So eindringlich wie die Analysen von Luthers Predigten sind auch die Untersuchungen zu Heinrich Müllers Texten. Der Vergleich läßt die Kontinuität erkennen, die das lutherische Passionsverständnis trotz wechselnder Akzente bewahrte. Beindruckend ist nicht nur die souveräne Kenntnis der frömmigkeits- und literarhistorischen Quellen. Gleichermäßen überzeugt auch die Umsicht, mit der theologische und literarische Aspekte gepaart werden. Zu den Einsichten zählt ein differenziertes Bild der geschichtlichen Wandlungen, die in den Passionen der Bachzeit hervortreten. Hilfreich sind auch die Hinweise auf die Variabilität der Stillagen in der geistlichen Dichtung, die eine Unterscheidung zwischen den Passionslibretti erlauben (S. 102 ff.). Während das Passionsoratorium – als Exempel dient Christian Friedrich Hunolds Text – dem hohen Stil zugeordnet wird, entspricht dem niederen Stil

die oratorische Passion. Zur ihr wird neben Bachs Vorlagen auch die Brockes-Passion gerechnet, da der gereimte Evangelistenbericht der „Tradition der paraphrasierenden Bibeldichtung“ folge (S. 121). Wieweit damit einer Scheidung von Gattungen Rechnung getragen wird, wäre freilich erst mit musikalischen Kriterien zu klären. Treffend werden abschließend Tendenzen des Wandels resümiert (S. 204–216). Der lutherische Gedanke vom „Strafleidenden“ Christi wird in den Passionslibretti zum Selbstopfer Jesu für die Menschen reduziert, die anthropozentrische Sicht führt zum Gefühl des Mitleids, Reflexion der eigenen Schuld wird durch subjektive Emotion ersetzt, an die Stelle dialektischer Spannung tritt beruhigte Jesusliebe, und dem Ziel der Bekehrung dient die innere Erschütterung.

Solche Wandlungen werden am Text von Brockes verfolgt, dessen Haltung mit der Formel „Erlösung ohne Versöhnung“ bestimmt wird (S. 142). Dagegen erweist sich, daß der Text der *Johannespassion* – trotz der Anleihen bei Brockes – weit mehr in der Tradition der Passionstheologie gründet. Dem zurückhaltenden Einsatz emotionaler und dramatisierender Mittel entspricht die Textwahl im Eingangsschor, dessen christologische Perspektive dem Johannesevangelium gemäß ist (S. 163 ff.). Ähnlich aber wahr gegenüber Picanders *Erbaulichen Gedancken* (1725) sein Text der *Matthäuspasion* den theologischen Gehalt gerade dort, wo er deutlich an die Predigten von Müller anschließt. Dieser Rückgriff auf Müller wird klar einsichtig, auch wenn die Textparallelen nicht immer gleichermaßen überzeugen. Zwar übergeht Picander theologische Argumente der Vorlage, er eliminiert den handelnden Gott, und er pointiert die Bindung des Ich an Jesus. Doch ist es der Rekurs auf Müller, der das Libretto vor theologischer „Entleerung“ rettet (S. 184). Dazu tragen aber vorab die Choralstrophen bei, die in Picanders Druck fehlen und auf Bachs Anteil deuten. Denn sie zeigen nicht nur Geschick in der Auswahl, sondern sie betonen im Hinweis auf Christi Opfertat den theologischen Kern (S. 197 ff.).

So plausibel die Ergebnisse der Textanalysen sind, so offen lassen sie doch Fragen, die auf die Musik selbst verweisen. Ginge es der Arbeit primär um den Wandel des Passionsverständnisses, so wäre zu begründen, wieso als Beispiele Bachs Vorlagen gewählt wurden. Denn historisch könnten andere Passionstexte, die weiter verbreitet waren, eher repräsentativ sein. Daß die Wahl auf Bachs Texte fiel, ist offenbar durch den Rang der Musik motiviert. Dann aber überrascht die Konsequenz, mit der

die Musik ausgeklammert bleibt. So fehlen nicht nur Hinweise auf neuere Studien zu Bachs Vokalwerk, sondern auch die Traditionen der Texttropierung vor Bach bleiben ungenannt. Dabei kann es auch zu Mißverständnissen kommen, wenn etwa Hunolds Berufung auf das italienische Oratorium als Rekurs auf eine weltliche Gattung erscheint (S. 105 ff.). Wo von Müllers Verhältnis zum Pietismus die Rede ist, fehlt ein Verweis auf die Studien zu *Kirchenmusik und Seelenmusik* von Christian Bunners (1966). Daß Picander als Autor ohne Bachs Musik heute „vergessen“ wäre (S. 166), beweist zwar wieder das Gewicht der Musik, immerhin wäre auch an neuere Arbeiten wie die von Ferdinand Zander (1968), Harald Streck (1971) oder Klaus Häfner (1975) zu erinnern. Wird Picanders Texten der „theologische Substanzverlust“ bescheinigt (S. 184), so erstaunt doch die Gewißheit des Urteils in einer dezidiert historischen Studie. Maßgeblich ist eine genuin lutherische Passionstheologie, der gegenüber spätere Wandlungen latent als Verfall oder Auflösung bewertet werden. Umgekehrt erscheinen kritische Urteile über Brockes bei Chrysander oder Spitta als Irrtümer (S. 117 ff.). Kaum bedacht wird aber die Begründung solcher Kritik, der die Kompositionen nach Brockes nicht nur als historische Quellen, sondern als fortwirkende Werke galten. Spürbar wird der Verzicht auf die Musik zumal, wo die Eingangssätze der Passionen Bachs erörtert werden (S. 163 ff., 189 ff.). Auch bei den Arien kommt aber nicht der Gedanke auf, daß die Straffung der Vorlagen von Brockes oder die Konzentration in Picanders Texten auf kompositorische Formkategorien deuten könnte.

Statt einer verdienstvollen Arbeit mangelnde Rücksicht auf musikhistorische Fragen anzulasten, wären die Resultate zunächst in der Musikforschung nutzbar zu machen. Der Schlußteil indes zieht auch „Folgerungen für die theologische Bachforschung“ (S. 216 ff.). Zugestanden wird, daß „biographische Zeugnisse zu Bachs Passionsauffassung“ fehlen, während auf die „einzig direkten Quellen“ – die Vertonungen – „grundsätzlich verzichtet wurde“ (S. 217). Der scheinbare Mangel rechtfertigt sich aber, da die „Deutung“ der Werke auf ein „richtiges Verständnis“ der Texte angewiesen sei: „Methodisch hat daher die Textinterpretation eindeutig den Vorrang“. Welcher Rang aber bliebe dann der Musik als direkter Quelle? Als „indirekte“ Quelle für „Bachs persönliches Passionsverständnis“ erscheinen die Predigten Müllers, die Bach selbst Picander „als Vorlage“ empfohlen habe. Früher jedoch wurde gezeigt,

daß sich Picander primär auf die Texte Müllers bezog, die nicht in Bachs Besitz waren (S. 170). Daher wäre „die Annahme einer Übereinstimmung mit Bachs eigenem Passionsverständnis“ (S. 217) einzuschränken. Unabhängig von der Bewertung der Quellen bleibt jedoch zu fragen, was eine Methode erreichen kann, die sich auf die Texte stützt, um die Musik auszuklammern. Die Musik indes ist kaum allein „historisch“ zu interpretieren, denn ihren geschichtlichen Ort entfaltet sie im Wandel ihres Verständnisses.

(August 1986) Friedhelm Krummacher

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

Mit Bernd Scherers' *Studien zur Orgelmusik der Schüler César Francks* liegt eine Dissertation vor, die vom Standpunkt des praktizierenden Organisten aus den wissenschaftlichen Zugang zur späten französischen Orgelromantik sucht. Scherers legt Wert auf den „Zusammenhang zwischen den musikwissenschaftlichen und den interpretatorischen Aspekten“, und das vorliegende Ergebnis darf als gelungene Synthese beider Bereiche angesehen werden.

Den Untersuchungen zu Kompositionen einzelner Schüler Francks geht eine ausführliche Geschichte der Orgelkomposition und des Orgelspiels im Frankreich des 18. und 19. Jahrhunderts voran. Diese allgemeinen Ausführungen scheinen auf den ersten Blick den Rahmen der eigentlichen Thematik zu sprengen. Jedoch erweisen sie sich als eine komprimierte und lesenswerte Darstellung der französischen Orgelmusik – in all ihren Abhängigkeiten von historischen Ereignissen, sich veränderndem Klangideal und unterschiedlichen Auffassungen über die Funktion der Orgelmusik –, die wesentlich zum Verständnis und zur Einordnung der Schüler Francks beiträgt. Vor allem die Wechselbeziehungen zwischen technischen Neuerungen im Orgelbau (führend auf diesem Gebiet: Cavallé-Coll) einerseits und der durch Hesse und Lemmens eingeführten „manière allemande“ des Pedalspiels, der Bach-Rezeption unter Boëly und der Entstehung der dem neuen Klangideal entsprechenden orchestralen Schreibweise andererseits werden genau beleuchtet. Entstehung und Geschichte des Pariser Conservatoire und der Institution Nationale des Jeunes Aveugles, die quasi „Zulieferungsfunktion“

für das Conservatoire leistet, werden in ihrer zentralen Bedeutung für das französische Orgelwesen des 19. Jahrhunderts gezeigt.

Scherers stellt mit der Auswahl dreier Kompositionsschüler Francks drei unterschiedliche Möglichkeiten der Anknüpfung und Weiterentwicklung der französischen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts vor. Dabei sieht er die den Komponisten zur Verfügung stehende Orgel als konstitutiv für die jeweiligen Orgelkompositionen an.

Guy Ropartz (1864–1955) wird als nicht praktizierender Organist angeführt, für den Franck weniger Orgellehrer als Anreger und Begutachter seiner Kompositionen war. Ropartz' Orgelwerk entspricht in der Bevorzugung kleinerer Formen sowohl der ihm in Nancy zur Verfügung stehenden kleinen Orgel als auch einem ästhetischen Ideal, das entscheidend durch die bretonische Folklore geprägt ist. Die der Volksmusik entlehnten Elemente wie irreguläre musikalische Phrasen, Dur-Moll-Wechsel und diatonische Modi werden durch den an Franck erinnernden Gebrauch der Chromatik als Farbwert und durch die Beeinflussung der liturgischen Orgelmusik durch die Gregorianik zu einem individuellen Personalstil ergänzt.

Charles Tournemires (1870–1939) Kompositionen wirken wie „rekonstruierte Improvisationen“ auf der Grundlage gregorianischer Melodien. Scherers weist für Tournemire wie für Vierne, der als dritter angeführt wird, eine enge Beziehung zwischen Klangfarbe und musikalischer Struktur nach, indem er die jeweiligen Orgeldispositionen zu rekonstruieren versucht. Die Verschmelzung von Variationskunst, Gregorianik, symbolischem Konzept und Welt der „Noëlisten“ ergibt die spezifisch Tournemiresche Form der „paraphrase religieuse“, die in seinem Hauptwerk, der *Orgue mystique* von 1928–1936, gipfelt.

Die enge liturgische Anbindung weicht bei Louis Vierne (1870–1937) einer großzügigeren Konzeption, die sich in der Bevorzugung von Symphonie und Fantasiestück widerspiegelt. Für Vierne, in dessen Schatten Tournemire, wie viele zeitgenössische Organisten, zeitlebens stand, ist das Vorbild Widors prägend. Das zeigt sich schon in der Übernahme der symphonischen Form, aber auch in der Konsequenz des formalen Aufbaus. Einflüsse Francks bestehen vor allem auf dem Gebiet der Harmonik und in der Übernahme des zyklischen Prinzips.

Die Ausführungen Scherers' werden durch ein ausführliches Literaturverzeichnis und ein Personenregister ergänzt. Der Notenanhang mit dem

Abdruck des „tableau musical“ *La Procession de la Fête d'un village surprise par un orage* von J. Blanc (1868) lockt zwar einiges Schmunzeln hervor, ist im Grunde aber überflüssig und hätte durch andere, informativere Notenbeispiele ersetzt werden können. Die Werkverzeichnisse an den Kapitelenden sind hilfreich; allerdings sind nur die Daten der Drucklegung angeführt, während unverständlicherweise die Angabe des Verlages grundsätzlich fehlt. Überdies wäre gerade bei der starken „Geschichtslastigkeit“ zugunsten der französischen Orgelmusik vor Franck ein stärkeres Herausarbeiten der Linien, die ins 20. Jahrhundert weiterführen, sinnvoll gewesen. Trotz dieser kleinen Einschränkungen legt Scherers hier ein Buch vor, mit dem sich schon von der formalen Konzeption her sehr gut arbeiten läßt und das inhaltlich in komprimierter Form einen hervorragenden Einblick in die französische Orgelgeschichte gewährt.
(Juli 1986) Anne-Katrin Nauen

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

Der Titel *Die Symphonie in Deutschland und Österreich in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen* dieser Dissertation aus Münster läßt offen, ob allgemeine musikhistorische, spezifisch gattungsgeschichtliche, oder eher bibliographische Sachverhalte akzentuiert werden. Überraschenderweise nähert sich Gervink keinem dieser Problemkreise: Weder skizziert er zusammenhängend übergreifende musikhistorische Wandlungen, die sich im Bereich der Symphonik jener Zeit in Deutschland und Österreich niederschlagen, noch stellt er eine spezifisch deutsche oder österreichische gattungsgeschichtliche Situation der Symphonie dar, die sich möglicherweise von der in anderen Ländern unterscheidet, noch bemüht er sich um Vollständigkeit von Komponisten und Werken. Gervink liefert vielmehr fast ausschließlich Werkbeschreibungen, die sich am jeweiligen Verhältnis von Form und Thematik zu orientieren versuchen und greift dabei oft nur paraphrasierend auf die Literatur über die behandelten Werke zurück.

Mangelndes historisches Problembewußtsein, unkritischer Anschluß an die Literatur, unzureichendes analytisches Differenzierungsvermögen

und Unvollständigkeit der untersuchten Werkgruppe mindern nicht nur den Wert, sondern sogar den Sinn dieser Arbeit. Einige wenige Beispiele seien hier angeführt. Die symphonischen Werke der Komponisten Pfitzner, Franz Schmidt und Zemlinsky etwa werden unter dem (völlig verfehlten) Titel „Die ältere Generation: Epigonen der Spätromantik“ (S. 7 ff.) dargestellt, ohne daß Gervink auch nur ansatzweise versucht, die Ambivalenz der Epoche der „Moderne“ zwischen musikalischen „Renaissance-Idealen“ (Walter Niemann) und unabdingbarem musikalischen Fortschritt zu beschreiben, der jene Komponisten entstammen; hier hätte darüber hinaus das Problem der Symphonik bei Reger und Busoni sowie die Bruckner-Rezeption der zwanziger Jahre dargestellt werden können. Eisers hübsche, freilich verspätete und mit ihrer „kritischen“ Intention ins Leere stoßende *Kleine Symphonie* op. 29 (1932) erfährt offensichtlich nur aus dem Grund eine völlig übertriebene Gewichtung (S. 89 ff.), weil über dies Werk eine reiche (apologetische) Literatur existiert. Wenn Gervink schließlich dankenswerterweise z.T. allgemein kaum mehr zugängliche Werke von Jelinek, Erdmann, Schnabel, Höffer oder Pepping berücksichtigt, die als Komponisten kaum die Musikgeschichte unverwechselbar geprägt haben, so bleibt es unverständlich, warum er nicht auch entsprechende Werke von Butting, Gerster, von Bauszner, Josef Marx, Kornauth, Toch, Weismann, Sekles oder Zilcher – um nur einige Komponisten zu nennen – heranzieht oder wenigstens erwähnt (Gervink übersieht auch entsprechende Werke der berücksichtigten Komponisten, etwa Weills *Sinfonia sacra* op. 6, 1922). Und wenn Gervink zudem Werke, die – auch nur wenige Jahre – „außerhalb des Untersuchungszeitraumes“ von 1920–1940 liegen, rigoros nicht zur Kenntnis nimmt, so muß man solch ein Vorgehen, das „arbeitstechnisch“, aber keinesfalls sachlich motiviert werden kann, als borniert bezeichnen.

Aber auch in der Disposition der Arbeit stößt man auf grundsätzliche Mängel. Monographien tendieren stets zur Individualisierung der Werke, und so gerät Gervink denn auch in die Schwierigkeit, seine Untersuchungen sinnvoll nach übergeordneten Kriterien zusammenzustellen. Er wählt die Gliederung nach vier Komponistenschulen („1. Die ältere Generation: Epigonen der Spätromantik“, „2. Die Dodekaphonie und die Neue Wiener Schule“, „3. Der Einfluß der Wiener Schule“, „4. Neoklassik, Neue Sachlichkeit; Paul Hindemith und sein Einfluß“) und ordnet Komponisten auch dann

jeweils einer jener Richtungen zu, wenn seine eigenen Werkbeschreibungen solch eine Zuordnung als geradezu absurd erscheinen lassen, z. B. die Zuordnung der Werke von Jelinek, Dessau, Krenek, Erdmann, Schnabel oder Vogel zum Kapitel „Der Einfluß der Wiener Schule“.

Gervink zeigt sich der Bewältigung seines sehr schwierigen Themas kaum gewachsen, und hier hätten seine musikwissenschaftlichen Lehrer vielleicht doch eingreifen müssen. Seine Arbeit, die man als eine vorläufige Materialsammlung benutzen kann, macht freilich auf eine in ihrer Ambivalenz und Widersprüchlichkeit höchst fesselnde Epoche der Gattung aufmerksam und das allein ist gewiß nicht wenig.

(Juli 1986)

Giselher Schubert

ARNOLD MÜNSTER: Studien zu Beethovens Diabelli-Variationen. München: G. Henle Verlag (1982). 230 S. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung VIII.)

Beethovens *Diabelli-Variationen* sind vergleichsweise spät ins Blickfeld der Analyse gerückt. Die Vermutung indessen, dies habe mit der besonderen Problematik des späten Beethoven zu tun, und deren besseres Verständnis werde angemessene Zugänge öffnen auch zu einem Werk, das mindestens vom Datum des Arbeitsbeginns (1819) her nicht von vornherein dem Spätwerk zugezählt werden könne, bestätigt die vorliegende Untersuchung nicht. Ihr Verfasser, emeritierter Ordinarius der Theoretischen Physikalischen Chemie, hat derlei Bezugnahmen weitgehend vermieden – und nicht zum Schaden einer Untersuchungsweise, welche als Plädoyer für wissenschaftliche Grenzübertritte gelesen werden mag ebenso in der umsichtigen, durchaus detailfrommen Sorgfalt der Darstellung wie im Rekurrenieren auf erste, elementare Eindrücke („Wenn man nach dem Diabelli-Walzer die erste Variation hört, hat man das Gefühl, in eine andere Welt versetzt zu sein“, S. 61). Musterhaft genau hört, liest und beschreibt Münster die Musik zunächst, bevor er sich aufs Deuten einläßt, aller Spekulationsfreude abhold, die sich nicht selten beim späten Beethoven präventöse Aussagen zutraute, ohne wesentliche kompositorische Sachverhalte zuvor erfaßt zu haben. Ähnliches gilt für die Aufarbeitung des bisher über die Variationen Geschriebenen (Czerny und Tovey fehlen); man ist dankbar z. B. für

die ausgewogene, übersichtliche Darstellung der verschiedenen Großgliederungen (S. 165 f.) und die Ersetzung der – auf Schindler zurückgehenden – Entstehungslegende durch eine Darstellung der vermutbaren Entstehung, welche, durch die Auswertung des Skizzenmaterials gestützt, tiefer in die besondere Problematik der Komposition hinein führt als alle – immer wieder fortgeschriebenen – anekdotischen Ornamente. Dafür nimmt man auch Einseitigkeiten bei der Bestimmung des besonderen Standortes der Variationen in Kauf, etwa die, daß „zwischen den *Diabelli-Variationen* und der 9. *Sinfonie* kaum Beziehungen zu erkennen“ seien (S. 23) oder in einer allzu dichotomischen Gegenüberstellung variativer und sonatenmäßiger Strukturen (S. 27).

Vielleicht hat der Verfasser, indem er dies überaus faire Kompendium bislang vorliegender Untersuchungen gab, deren Maßgaben sich allzu treu unterstellt und damit die von ihm eingangs geschilderten Verlegenheiten (S. 24 ff.) um die Variationen eher festgeschrieben denn aufgelöst, wo nicht gar implicite eingestanden, daß der Kreis der strukturell-architektonischen Deutungen ausgeschritten sei. So liegt die Frage nahe, ob und inwieweit sie die einzigen bzw. der Variationsform angemessenen seien, ob ihre Grenzen nicht gerade aufscheinen anhand eines in vieler Hinsicht enigmatischen Werkes, u. a. einem „bei allem, was es an Ernst und Lyrik, an Geheimnisvollem und Depressivem, an Sprödigkeit und besessener Virtuosität enthalten, ... Kompendium musikalischer Komik“ (Alfred Brendel). Nicht nur, weil z. B. die Kriterien der vorgeschlagenen Gruppierungen weit oberhalb des unmittelbaren Höreindrucks bleiben, muß man fragen, inwieweit sie sich mit den bestimmenden formbildenden Intentionen decken, ob man analysierend nicht stärker bei der besonderen Nähe des Variierens zum Improvisieren anzusetzen und gegenüber der Statik einer übergreifenden Architektur nicht viel stärker die Unmittelbarkeit des musikalischen Prozesses zu beachten habe, auch die Wandlungen dessen, was da variiert wird (der Bezugspunkt der variierenden Phantasie wandert hier gewissermaßen mit, und nicht den geringsten Anreiz mag das Thema für Beethoven darin geboten haben, daß es nach einer „Initialzündung“ noch alles zu tun und aufzubauen übrig ließ), die Stimmigkeit der Anschlüsse und Übergänge, die Direktheit, mit der immer wieder eine Variation auf die vorangegangene reagiert. Zur Erhellung des rätselhaften Ineinanders von struktureller Durcharbeitung und

scheinbarer Willkür könnte so auch beitragen, was über Beethovens Phantasien, Introduktionen o. ä. geschrieben worden ist – u. a. zu einem Verständnis jener Empfänglichkeit gegenüber Akzidentiellem, welches das Mozart-Zitat der 22. Variation nicht ausschließlich daher erklären muß, daß Beethoven sich „herankomponiert“ habe wie an das Händel-Zitat der *Missa solennis*. Zu solchem Komponieren, das die Tuchfühlung mit der Improvisation nicht aufgeben will, würde auch gehören, daß es sich leisten kann, angesichts seiner „punktuellen“ Unmittelbarkeit (wie auffällig die Nähe mancher Variationen zu den Bagatellen!) das für den Diskurs der Sonate charakteristische „Ortsbewußtsein“ – wo man stehe, woher man komme, wohin man gehe – scheinbar zu verlieren, um es später emphatisch wiederzugewinnen: wie es sich am Ende des Zyklus' ereignet auf eine Weise, welche jenen Betrachttern einiges Recht gibt, die von hier aus weiterdachten zur *Arietta* aus op. 111. Tatsächlich läßt sich gut vorstellen, daß derjenige, der bei dem „petit rien“ des Diabelli-Waltzers einsetzte und sich von hier aus durch eine geradehin Jean-Paulsche Bilderfülle an die letzten Arcana seiner Kunst heranphantasiert, auch hier noch nicht haltmacht und auch noch diesen letzten „Epilog im Himmel“ ins Auge faßt. Einer solchen Betrachtungsweise hat sich der Verfasser mit soliden Begründungen verweigert, hat ihr freilich vielerlei Anstöße und Materialien an die Hand gegeben. Wäre dies nicht der Fall, müßte es unbillig erscheinen, ihm vorzurechnen, was er nicht getan hat und nicht hat tun wollen. Unentbehrlich als nunmehr solideste Grundlage für alle weitere Beschäftigung mit den Variationen ist seine Arbeit onedies.

(November 1986)

Peter Gülke

Brahms-Bibliographie, zusammengestellt und hrsg. von Siegfried KROSS. Tutzing: Hans Schneider 1983. 285 S.

RENATE und KURT HOFMANN: *Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk. Tutzing: Hans Schneider 1983. V, 286 S. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 8.)*

JULIUS OTTO GRIMM: *Zukunfts-Brahmanen-Polka. Hrsg. von Otto BIBA. Tutzing: Hans Schneider 1983. 5 ungez. Bl.*

Johannes Brahms Autographs. Facsimiles of Eight Manuscripts in the Library of Congress. Introduction by James WEBSTER. Notes about the Manuscripts by George S. BOZARTH. New York & London: Garland

Publishing 1983. XXVI, 286 S. (Music in Facsimile. Volume 1.)

Eine umfassende Bibliographie der über Brahms veröffentlichten Arbeiten stellte seit Jahren ein dringendes Desideratum der Brahms-Forschung dar. Die von Siegfried Kross vorgelegte *Brahms-Bibliographie* umfaßt 2218 Nachweise selbständiger Publikationen und Beiträge in Zeitschriften, Sammelbänden und Kongreßberichten, auch fallweise Rezensionen bei selbständigen Veröffentlichungen, diese jedoch unvollständig, wobei zwischen Publikationen mit und ohne Autorenangabe (1–2066 a und 2067–2218) unterschieden wird. Innerhalb eines Anhangs werden „Ausstellungen und Gedenkstätten“ (S. 251–253) – die hier angeführte „Brahms-Ausstellung Bremen 1983“ (S. 252) kam nicht zustande –, „Brahms-Feste“ (S. 254–260), „Brahms-Konferenzen und -Symposien“ (S. 261–262) und „Zeitgenössische Rezensionen“ (S. 263–276), nicht aber etwa Aufführungskritiken über Brahms als Interpret älterer Musikwerke, wahrgenommen. Das Werk wird durch ein Sachregister abgeschlossen (S. 277–285), von dem auf die laufenden Nummern des Verzeichnisses verwiesen wird. Die bibliographischen Nachweise werden mit Verfassernamen, Titel, Erscheinungsort und -jahr sowie bei Zeitschriften- und Zeitungs-Artikeln in der Regel mit Angabe der Anfangsseitenzahl, zum Teil auch mit Anfangs- und Endzahl oder ohne Seitenangabe dargeboten.

Die Bibliographie fußt für die frühere Zeit auf dem Verzeichnis von Otto Keller, *Johannes Brahms-Literatur (Die Musik 12 [1912/13], S. 86–101)* mit *Nachtrag zu Otto Kellers ‚Johannes Brahms-Literatur‘* von Artur Seidl (*Die Musik 12 [1912/13], S. 287–289*) und vor allem auf der von Lajos Koch herausgegebenen *Brahms-Bibliographie* (Budapest 1943) (Stand: 1. September 1943). Die seit 1943 verzeichnete Literatur ist das Ergebnis der kompilatorischen Arbeit des Herausgebers. Hierbei sind auch umfassendere Werke einbezogen worden, in denen Brahms oder seinen Kompositionen ein Kapitel oder mehrere Seiten gewidmet sind. Im Ganzen gesehen ist diese Bibliographie, in der nach Möglichkeit Vollständigkeit angestrebt wurde, durchaus als grundlegend und umfassend zu betrachten. Die Zuordnung der laufenden Nummern wurde indes nicht immer konsequent gehandhabt. So sind etwa Übersetzungen zum Teil den Original-Ausgaben zugeordnet, teilweise aber auch gesondert numeriert; ähnlich verschieden wurde mit späteren Auflagen verfahren. Zuweilen wurden Buchpublikationen wie Sammelbände behandelt und sowohl dem Buch als auch

einzelnen Kapiteln eigene Nummern zuerkannt, etwa das Werk *Brahms und Bruckner* von Constantin Floros (Wiesbaden 1980), das auf die Nummern 429, 431, 432, 433, 436 und 437 verteilt ist, so daß die Gesamtzahl von 2218 Nummern nur annähernd der tatsächlichen Anzahl bibliographischer Einheiten entspricht – auch springt die Numerierung von 1317 auf 1325 (S. 155) –, wiewohl andererseits nachträglich aus dem Jahre 1983 hinzugekommene Titel mit Buchstaben-Exponenten versehen sind und die Angaben im Anhang unnummeriert blieben.

Einige Korrekturen und Ergänzungen seien noch angeführt:

Nr. 67: Identisch mit der unter „op. 24“ (S. 265) gemachten Angabe, jedoch bibliographischer Nachweis bei Nr. 67 unzutreffend und auf S. 265 unvollständig. Es muß heißen: *Deutsche Musikzeitung* 3 (1862), S. 323–325, anstatt: *Allgemeine Musikalische Zeitung* (= *AmZ*), N.F., Jg. 1 (1863), S. 626. An dieser Stelle (Sp. 625–628) steht eine Rezension über op. 26. Nr. 68: *AmZ* N.F. 1 (1863), Sp. 461–467, anstatt S. 463. Nr. 282: S. 163–171, anstatt S. 468; ist identisch mit der auf S. 268 unter „op. 52“ gemachten Angabe. Nr. 286: 1869 anstatt 1890. Nr. 368: *Ruch Muzyczny*, anstatt *Ruck* ... Nr. 399: Erste Auflage in Wien, Selbstverlag, nicht Leipzig, Breitkopf & Härtel, erschienen. Nr. 669 ist identisch mit Nr. 679. Nr. 738: Hillman anstatt Hillmann. Nr. 998: Heinrich Adolf Köstlin anstatt Heinrich August ... Nr. 1219: An angegebener Stelle, von Lajos Koch übernommen, nicht auffindbar. Nr. 1385: Erste Auflage 1898 bei Simrock, Berlin, nicht, wie angegeben, bei der 1906 gegründeten Deutschen Brahms-Gesellschaft erschienen. Nr. 1924: *Die Klavierballade um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, anstatt *Die Klavierabende* ... – Op. 25 (Wien, 16. November 1862): Zu ergänzen: 3 (1862), S. 375–376. – *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 8 (1862), S. 377, anstatt Zellners *Blätter für Musik*. – Op. 29: Sp. 576–577, anstatt S. 576. Zu ergänzen: (S. Bagge), hierin auch op. 30 berücksichtigt. Voraus geht eine Besprechung von op. 31, 1–3, Sp. 573–576 (S. Bagge), die hier fehlt. – Op. 46–49: S. 107–109, anstatt S. 106. – Op. 50: *AmZ* 5 (1870), S. 98–101, 105–107, anstatt 4 (1869). – Op. 52: S. 163–171, anstatt S. 468. Identisch mit Nr. 282. Zu ergänzen wären etwa auch die in der *Deutschen Musik-Zeitung* (Wien) erschienenen Beiträge Carl von Noordens sowie in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* enthaltene Rezensionen zu op. 26, 38, 39 und 40 von Selmarm Bagge und zu op. 23, 25, 34 und 36 von Hermann Deiters. Diese Hinweise sollen den Wert der durchaus verdienstvollen Arbeit von Siegfried

Kross in keiner Weise schmälern.

Im Rahmen der von Renate und Kurt Hofmann vorgelegten *Zeittafel zu Leben und Werk* von Brahms werden in chronologischer Folge Daten zur Biographie und zum kompositorischen Schaffen des Meisters vorgelegt und in einem Anhang Daten von Uraufführungen seiner Werke gebracht, was sich als durchaus nützlich für den Forscher wie auch für den ernsthaften Musikfreund erweist. Zur Erschließung solcher Daten wurden Biographien, die vorliegenden Briefausgaben, Erinnerungen von Zeitgenossen, in Zeitschriften und Zeitungen erschienene Aufsätze und Berichte, Auktionskataloge, die noch unveröffentlichten Notizbücher von Brahms aus der Stadt- und Landesbibliothek Wien, handschriftliche Notizen Max Kalbecks, die umfangreichen Programm-Sammlungen von Viktor von Miller zu Aichholz in Gmunden und von Kalbeck (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien) sowie die eigene Sammlung von den Autoren herangezogen. Die Zeittafel, bei der vor allem Gewicht auf nachweisbare Konzerte und Konzertreisen von Brahms gelegt wurde, ist mit einem Personen- und einem Sachregister ausgestattet. Bei den im Anhang als „Uraufführungen“ bezeichneten, nach Opuszahlen und Werken ohne Opuszahl (WoO) angeordneten Daten handelt es sich vielfach nicht um Uraufführungen im eigentlichen Sinne, sondern um erste nachweisbare Aufführungen. Hierbei werden teilweise nur öffentliche Aufführungen, zum Teil aber auch Privataufführungen neuer Werke des Komponisten angeführt. Jedoch ist nicht immer klar ersichtlich, wo hier die Grenze gezogen wurde. Einige ergänzende Daten seien noch genannt: 6. November 1864: Private Uraufführung von op. 34 im Hause Hermann Levis in Karlsruhe mit Clara Schumann am Klavier. 12. Juli 1878: Privataufführung der beiden vierstimmigen Teile (I und IV) der *Motette* op. 74, I aus dem Manuskript im Hause Billroths in Wien. 22. November 1883: Aufführung der *III. Symphonie* op. 90 auf zwei Klavieren durch Brahms und Ignaz Brüll im Klaviersonnen von Ehrbar in Wien vor einem Kreis geladener Gäste (Hans Richter, Hanslick, Pohl, Gänsbacher, Robert Fuchs, Kalbeck, Standhartner). 21. Oktober 1886: Erste vollständige Privataufführung von op. 99, 100 und 101 von Brahms mit Marie Soldat und Robert Hausmann im Hause Dr. Fellingners in Wien im Beisein von Hanslick, Billroth, Dömpke u. a. 10. Januar 1896: Konzert in Berlin. Im Anschluß an die beiden *Klavierkonzerte* op. 15 und 83 dirigierte Brahms noch seine *Akademische Fest-Ouverture* op. 80 (bei Kal-

beck unrichtig überliefert).

Bei der *Zukunfts-Brahmanen-Polka* für Klavier handelt es sich um eine scherzhaftige Gelegenheitskomposition über die musikalischen Buchstaben des Namens Brahms (B \ddot{R} AH \ddot{R} ES) von Julius Otto Grimm, die dieser seinem Freund Brahms zu dessen 21. Geburtstag (7. Mai 1854) in Düsseldorf darbrachte. Diese Komposition war bisher nur dem Titel nach bekannt (vgl. Kalbeck I, Berlin ³1912, S. 170, Fußnote 1, und Franz Ludwig, *Julius Otto Grimm*, Bielefeld und Leipzig 1925, S. 52). Die mit allerlei Anspielungen ausgestattete Handschrift, die Otto Biba im Faksimile mit Transkription und Nachwort vorlegt, stammt aus Brahms' Nachlaß und wird im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, aufbewahrt.

Eine umfassende Faksimile-Ausgabe ist acht Autographen Brahms'scher Werke aus der Musikabteilung der Library of Congress in Washington gewidmet. Sie enthält das *Streichsextett* op. 18, das *Klavierquintett* op. 34, die *Walzer* op. 39 in originaler und erleichteter Ausgabe, das *Horn-Trio* op. 40, das *Klavier-Trio* op. 87 sowie die *Intermezzi* op. 118, 1 und 119, 1, enthält somit alle originalen Instrumentalwerke dieser Sammlung im Rahmen von Brahms' Klavier- und Kammermusik. James Webster stellt in seiner Einleitung grundsätzliche Überlegungen zur Bedeutung von Autographen an und schließt eine allgemeine Charakteristik Brahms'scher Autographe an, wobei er sich auf die hier vorgelegten Handschriften bezieht. In seinen „Notes about the Manuscripts“ beschreibt George S. Bozarth die Autographe sorgfältig nach Herkunft, Maßen, Beschaffenheit des Papiers, Farbe der Tinte und anderer angewandter Schreib-Utensilien (etwa Blaustift), differenziert die Einträge und gibt in diesem Zusammenhang auch Hinweise auf Brahms' Schaffensprozeß im Rahmen dieser Werke. (Dezember 1986) Imogen Fellingner

LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT: *Henricus Finck – musicus excellentissimus (1445-1527)*. Köln: Gitarre und Laute Verlagsgesellschaft 1982. 244 S., Notenbeisp.

Auf sein im Jahre 1964 erschienenenes Buch über Thomas Stoltzer hat Lothar Hoffmann-Erbrecht nun einen Band über Heinrich Finck folgen lassen. Er hat darin wiederum einen deutschen, wenn auch fast fünfzig Jahre älteren Meister zum Gegenstand seiner Untersuchungen gemacht. Mit Stoltzer ver-

bindet Finck das langjährige Wirken im europäischen Osten, die Pflege weitgehend derselben musikalischen Gattungen und Formen, auch eine ähnliche Situation der Überlieferung seiner Werke, vielleicht sogar ein direktes Schüler-Lehrer-Verhältnis; im Hinblick auf eine monographische Untersuchung ist beiden Komponisten jedoch zunächst und vor allem eine überaus schlechte Quellenlage gemeinsam.

Diese letzte Feststellung mag auf den ersten Blick als eine Banalität erscheinen. Eine genauere Lektüre des vorliegenden Buches macht dann allerdings fast bedrängend bewußt, wieviele in Fincks Leben und Schaffen infolge dieser miserablen Quellenlage unklar oder gar unbekannt bleibt. Unter diesem Eindruck möchte man die zugespitzte Aussage treffen, daß sich der Wert einer Finck-Monographie nicht nur an der musikhistorischen Kenntnis und der in die Tiefe vorstoßenden Interpretationsfähigkeit bemißt, mit denen der Verfasser sein Material behandelt; unter den beschriebenen Voraussetzungen entscheidet sich der Wert einer Darstellung besonders auch an der Disziplin und der Selbstkontrolle, mit welcher der Autor die zahllosen Quellenlücken als solche erkennt, darstellt und gegebenenfalls auffüllt. Bei allen Verdiensten, die das vorliegende Werk zweifellos hat, läßt es doch in beiderlei Hinsicht auch Wünsche offen.

1. Doch sei zunächst festgehalten, daß Hoffmann-Erbrechts Buch als Versuch, das heute zur Verfügung stehende Wissen um Fincks Leben und Schaffen festzuhalten und zusammenzufassen, nicht freudig genug begrüßt werden kann. Seit Hans Albrechts Artikel in *MGG* 4 (1955) ist – sieht man einmal von Hoffmann-Erbrechts sonstigen Finck-Arbeiten ab – von kaum einem Autor sonst wesentlich über Finck gearbeitet worden. Zweifellos wird die Musikforschung das vorliegende Werk jederzeit dankbar als Grundlage jeder weiteren Beschäftigung mit Finck anerkennen.

Hoffmann-Erbrechts Band selbst kommt einer solchen Beschäftigung auch durchaus entgegen. Die Quellenlage verbietet es, die Darstellung von Leben und Werk zusammenzufassen und diese sich durchdringen zu lassen. Deshalb disponiert der Verfasser sehr vernünftig und übersichtlich in ein erstes, „Leben und Umwelt“ erfassendes und ein zweites, „Werk und Überlieferung“ darstellendes Kapitel; beide Kapitel sind in sinnvolle Unterabschnitte gegliedert und man fragt hier höchstens, ob die Verbindung von „Rhythmik und Klauseln“ in Abschnitt B. II. 4 zwei wirklich zusammengehörige satztech-

nische Phänomene verknüpft. Willkommen ist auch, daß die beiden großen Kapitel nur äußerlich, aber nicht inhaltlich voneinander gesondert sind: Die Behandlung von „Werk und Überlieferung“ bezieht sich, wo dies nötig und möglich ist, immer wieder auf die gleichzeitigen Gegebenheiten der Biographie Fincks. Schließlich bietet ein letztes, verschiedene „Verzeichnisse“ enthaltendes Kapitel die nötigen Quellen-, Werk- und Literaturlisten sowie Indices, wodurch der Band leicht erschließbar wird (im Literaturverzeichnis vermißt man die Studie von Conradin Bonorand, *Joachim Vadian und der Humanismus im Bereich des Erzbistums Salzburg*, St. Gallen 1980).

2. Die Hindernisse, welche die schlechte Quellenlage aufbaut, werden bereits im ersten Kapitel über „Leben und Umwelt“ unübersehbar deutlich. Die überlieferten Zeugnisse sind nicht nur spärlich an Zahl, sondern leider auch oft chronologisch unklar oder gar unter sich widerspruchsvoll. Natürlich hat sich der Autor bemüht, diese Lage zu entwirren, die Zeugnisse so treffend als möglich zu interpretieren und in ein sinnvolles Verhältnis zueinander zu bringen. Er tut dies erfreulicherweise auch so, daß er immer wieder das historische Umfeld nachzeichnet, in das die Belege gehören. Indessen hat er sich die methodischen Probleme bei der Interpretation der Zeugnisse offenbar nicht immer voll auf bewußt gemacht, so daß diese Interpretation mitunter forciert und ins Spekulative hinein ausgeweitet erscheint. Dazu und zum Lebenslauf Fincks überhaupt seien im folgenden einige Bemerkungen vorgetragen.

Nach der Altersangabe auf Fincks Gedächtnismedaille muß dieser in der Mitte der vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts geboren sein; der Verfasser erwägt die Jahre 1443, 1444 oder 1445 (S. 3), schränkt diese dann allerdings ohne weiteres auf 1444 oder 1445 (S. 8), im Titel des Buches sogar auf 1445 allein ein. Wichtiger ist freilich, daß sich im Sommer 1482 an der Universität Leipzig ein „Henricus Finck de Bambergia Bav.“ immatrikuliert hat. In einer der Leipziger Matrikel-Handschriften hat, was Hoffmann-Erbrecht wohl nicht deutlich genug hervorhebt, eine zweite Hand der Zeit diesem Namen den Zusatz „bonus cantor“ beigegeben (freundliche Überprüfung durch das Leipziger Universitätsarchiv). Auf der Grundlage dieses Nachtrags hat Hoffmann-Erbrecht die Identifikation dieses Studenten mit dem Komponisten Finck für erwiesen angesehen und darauf sowie auf in der Folge aus Bamberger Archivalien gewonnenen Informationen sogar

einen Stammbaum der Bamberger Familie Finck aufgebaut, in den nun auch der Komponist — für den es in Bamberg freilich keinen direkten archivalischen Nachweis gibt — eingefügt wird. Gewiß, Hoffmann-Erbrecht bezeichnet alle diese Ausführungen als „Hypothese“ (S. 8), aber er gibt ihnen durch die eindringliche und breite Darlegung der Bamberger Verhältnisse ein Gewicht, das offenbar an die Richtigkeit dieser Hypothese glauben machen soll (vgl. schon S. 3); an späterer Stelle ist aus der Hypothese bereits ein bewiesenes Faktum geworden (z. B. S. 12). Der naheliegende Gedanke, es könnte der Schreiber des Leipziger Matrikelnachtrags sich vielleicht geirrt und einen anderen Heinrich Finck fälschlich als den Komponisten bezeichnet haben, wird nicht ausgesprochen, obschon dieser, was auch Hoffmann-Erbrecht als problematisch, wenn auch nicht ausgeschlossen, ansieht., 1482 ein schon 37 Jahre alter Student gewesen wäre. Man verstehe recht: Die Hypothese des Autors soll und kann hier nicht einfach als unzutreffend bezeichnet, aber es soll das zu wenig Reflektierte daran in Frage gestellt werden. Auch soll auf diese Weise deutlich werden, wie bedrängend schmal und ungewiß die biographische Grundlage ist, die sich aus dem kurzen Leipziger Nachtrag ergibt: Wäre sie irrig, so müßten die umfangreichen Ausführungen über die Bamberger Familie des Komponisten völlig in sich zusammenbrechen.

Ähnlich problematisch bleiben auch einige Belege für Fincks frühe polnische Zeit. Hoffmann-Erbrecht rekonstruiert, zum Teil nach den Angaben des Großneffen Hermann Finck, zum Teil ohne direkten Beleg, frühe Krakauer Jahre Fincks als Kapellknabe, später als Kapellsänger, sodann ein Krakauer Universitätsstudium, ja sogar eine Priesterweihe zwischen 1468 und 1470 (S. 11f.). Auch dies alles wird als „hypothetisch“ bezeichnet; das Universitätsstudium zumindest findet eine gewisse Bestätigung in Fincks Fähigkeit, sich eines humanistischen Brieflateins zu bedienen, vielleicht auch in einem Brief von 1494 (?), in dem Finck den vorher ebenfalls in Krakau tätigen Konrad Celtis als einen vertraten „amicus singularis“ anspricht. Priester war Finck, nach seinem Brief an Vadian von 1524, jedoch gerade nicht („Ego vero pauca principis liberalitate adiutus, non quod *non* prespiterio ordini dedicatus, sed sacelli lucubrationum gratia“, S. 53f.; s. unten).

Spätestens 1494 (1492?) hat Finck nach eigener Aussage Polen und das vorübergehend besuchte Ungarn verlassen und sich in Wien aufgehalten.

Eine Torgauer Notiz, daß 1494/95 „des Königs von polenn singer“ Zehrung gewährt worden sei, wird als „höchstwahrscheinlich“ Finck betreffend bezeichnet (S. 23) und unmittelbar darauf als bewiesen angesehen („Die Wahl des kursächsischen Hofes ist für Finck wiederum sehr charakteristisch“, S. 24). Daß Kompositionen Fincks in eben dieser Zeit in die Handschriften Berlin 40021 und Leipzig 1494 eingetragen werden, macht – streng genommen – den genannten Aufenthalt Fincks im mitteldeutschen Torgau auch nicht gewisser: Eine solche Argumentation übersieht die Leichtigkeit des Austausches und die immensen Verluste von Musikalien aus jener Zeit völlig.

Zwischen 1498 und 1505 war Finck wieder in Polen tätig, und zwar erst unter dem Großfürsten von Litauen, später in der königlichen Hofkapelle. Hier vermag Hoffmann-Erbrecht Regesten auszuwerten, die Hans Joachim Moser 1940 nach polnischen, inzwischen verlorenen Archivalien herstellen ließ; es fällt freilich auf, daß auch in diesen knapp dreißig Rechnungsbelegen Finck niemals mit seinem Familiennamen, sondern nur als „Magister Enricus (senior)“, als „Henricus cantor“ u. ä. bezeichnet wird.

In den Jahren 1510–1512 erscheint Finck sodann am Stuttgarter Hofe Herzog Ulrichs von Württemberg, und nach einer nicht belegten Zeit schreibt er zwischen 1514 und 1516 dem Humanisten Vadian einen Brief, der ihn offenbar als zur maximilianischen Hofkapelle gehörig ausweist; Parallelbelege dazu fehlen. 1517 werden im Brief eines Dritten aus Mühlendorf von ihm Grüße übermittelt; ob dies eine persönliche Anwesenheit voraussetzt, wie Hoffmann-Erbrecht meint (S. 50), ist unsicher; eine danach erwogene, bereits für 1517 gültige Tätigkeit unter Matthäus Lang erscheint jedoch sehr fraglich. Diese ist erst durch Fincks zweiten Brief an Vadian von 1524 erwiesen; übrigens sind die übersetzenden Paraphrasen, die Hoffmann-Erbrecht zu einigen Schlüsselsätzen dieses Briefes gibt, ziemlich mißraten (S. 54; „Ego vero pauca principis liberalitate adiutus, non quod non prespiterio ordini dedicatus, sed sacelli lucubrationum gratia“ = „Denn er [Finck] macht deutlich, daß sein Fürst ihn nicht etwa deshalb unterstützte, weil ihn der ‚Priesterstand ehre‘, sondern weil er ‚Nachtarbeit‘ für die Kapelle leiste“; in Wirklichkeit fühlt sich Finck von Lang wenig gefördert, „nicht, weil ich nicht dem Priesterstand angehöre, sondern wegen der Überlastung mit Kapellarbeiten“. Oder: „Sororii tui negotio fuissem libens functus, nisi Paulus organicen

hoc sibi factu facilius animo pergrato acceptasset“ = „Mit Vadians brüderlicher Hilfe hätte er [Finck] jedoch alles leichter überstanden, so wie der Organist Paul [Hofhaimer] dank seines ausgeglichenen Gemüts mit dem Leben in Salzburg besser zurechtkomme“; gemeint ist aber mit dem „sororii tui negotium“ ein „Geschäft“, ein Anliegen von Vadians Schwager (Bartholomäus Steck), das Finck gerne übernommen hätte, wenn ihm Hofhaimer nicht dankbar zuvorgekommen wäre). Da Vadian Finck, im Gegensatz zu Senfl und Stoltzer, in seinem Poetik-Traktat von 1518 nicht nennt, wird man in beiden Vadian-Briefen Fincks keine für eben diesen zentrale Zeugnisse erkennen dürfen, so aussagekräftig sie wenigstens in Teilen sein mögen; auch diese beiden Belege sind für Finck also sehr schwierig auszuwerten. Dies gilt um so mehr, als Finck nach einer Chronik von 1586 schon seit 1517 wesentlich daran beteiligt gewesen sein soll, im Wiener Schottenkloster – in dem er zehn Jahre später auch verstorben ist – eine Kantorei aufzubauen. Diese Mitteilung ist ebenfalls nicht ohne Probleme und wird, wie es scheint, vom Verfasser nicht hinreichend kommentiert: Wenn Finck spätestens 1525 aus den salzburgischen Diensten bei Lang ausgeschieden ist (S. 57), so hätte Hoffmann-Erbrecht deutlicher sagen müssen, wie man sich die gleichzeitige Wahrnehmung der Aufgaben in Salzburg und im Wiener Schottenkloster von 1525 vorzustellen hätte. Auch zur Gleichzeitigkeit der späten Bestallung Fincks zum Hofkapellmeister Ferdinands I. im Jahre 1527 und zu der offenbar weitergeführten Tätigkeit im Wiener Schottenkloster hätte man gerne eine Erklärung gelesen.

3. Hoffmann-Erbrecht hat zu Fincks kompositorischem Werk und dessen Überlieferung breite Untersuchungen angestellt. Der größte Teil des Materials dürfte dabei namhaft gemacht worden sein. Danach umfaßt dieses Material vier vollständige und drei fragmentarisch erhaltene Messen, fast achtzig größere und kleinere Motetten und Motetengruppen verschiedenster liturgischer Bestimmung (Proprien, Sequenzen, Responsorien, Antiphonen, Magnificat, Hymnen) sowie etwas mehr als dreißig meist weltliche deutsche Lieder; schließlich werden zehn zweifelhafte und etwa gleich viele unechte Werke aufgeführt. Überliefert ist dieses Oeuvre in fast siebenzig handschriftlichen und gedruckten Quellen. Auch dazu seien im folgenden einige Bemerkungen vorgelegt.

a) Von Hoffmann-Erbrecht übersehen worden ist die Motette *Beati estis* zu sechs Stimmen, welche

die Handschrift Regensburg, Proske-Bibliothek, Ms. B 211-215, Nr. 81, überliefert. Das Stück ist im Diskant-Stimmbuch mit der Marke „HF“ gezeichnet, was allerdings schon die (in mancher Hinsicht unzureichende) Arbeit von Peter Mohr verschweigt. Auch die Chance, möglicherweise eine weitere, bisher unbekannte Messe Fincks aufzuspüren, hat sich Hoffmann-Erbrecht entgehen lassen. Das Chorbuch München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Ms. 65, überliefert Fincks *Missa Dominicalis*. Unmittelbar auf diese und ohne jede Unterbrechung der Eintragungsfolge schließt sich eine anonyme *Missa Ferialis*, ebenfalls zu vier Stimmen, an. Der Verdacht drängt sich auf, daß hier ein Messenpaar für Sonn- und Werktage vorliegt und daß beide Teile von Finck stammen. Die *Missa Ferialis* paßt, wie es scheint, stilistisch durchaus in Fincks Oeuvre (Herrn stud. phil. Jürgen Heidrich danke ich bestens für die Überlassung einer Sparte).

b) Die Handschriften Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Ms. Freie Künste Musik 2-3 und 76 Abth. II, sowie Rostock, Universitätsbibliothek, Ms. Mus. Saec. XVI-42 (1-2) sind vom Verfasser als Finck-Quellen offenbar nicht erkannt, jedenfalls nicht aufgeführt worden. Ebenfalls unbekannt ist Hoffmann-Erbrecht das Warschauer Fragment einer Orgeltabulatur aus der Zeit um 1520/30 geblieben, das den Beginn von Fincks Motette *Et valde mane* enthält; dies ist deshalb wichtig, weil sich so vielleicht die von Hoffmann-Erbrecht vorgeschlagene Datierung dieser Motette in Fincks polnische Zeit bestätigen ließe (S. 144). Sodann sind die Handschriften Berlin, ehem. Preußische Staatsbibliothek, Ms. ms. 40013 und 40098 nicht Kriegsverlust (S. 196), sondern in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau erhalten; gerettet ist auch wenigstens das Baß-Stimmbuch der Handschrift Königsberg, ehem. Staats- und Universitätsbibliothek, Ms. 1740 (heute in Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz/ehem. Göttingen, Staatliches Archivlager, Ms. 7). Schließlich ist das Manuskript Basel, Universitätsbibliothek, F. X. 1-4 mit „um 1540“ etwa fünfzehn Jahre zu spät datiert (S. 180 oder 196); entsprechend wäre der Text oben auf S. 181 zu modifizieren.

c) Man fragt sich, ob die Angaben des Neuburger Kapellinventars (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 318) nicht hätten etwas weiter verfolgt werden können (S. 73f.), und dies um so mehr, als sie dem Verfasser die Identifikation der *Missa Ave praeclara* von Finck ermöglicht haben (dazu s. unten). So könnte dessen erhaltenes *Alle-*

luia Caro mea (S. 204, Nr. 8) zur *Historia De Corpore Christi* des Inventars gehören; und hätten sich nicht in anonymer Überlieferung die bloß erwähnten sechs- und fünfstimmigen Motetten *O venusta gratiosa* (natürlich nicht *O vernista gratiosa*, S. 74) und *Salve conditor caeli* noch aufspüren und dem Komponisten zuweisen lassen? Schließlich: ist der im Inventar dreifach genannte, aber verlorene *Maruscaj Tantz* vielleicht mit dem in einer Krakauer Tabulatur enthaltenen Finckschen Tanz-Satz identisch, dessen Titel *Melchisedeck* so sehr nach Verballhornung einer anderen, unverständlich gebliebenen Textmarke aussieht (S. 216, Nr. 107)? Vielleicht darf an dieser Stelle auch der Hinweis auf das, allerdings zerstörte Stettiner Musikalieninventar des Paul Praetorius erfolgen, das von Finck fünf Messen, ein Magnificat und einen Hymnus aufgeführt hat (vgl. Rudolph Schwartz, *Der Stettiner Ratskantor Paul Praetorius (Schulz) 1520-1597*, Gedenkboek... Dr. D. F. Scheurleer, 's-Gravenhage 1925).

d) Inkonsequent erscheint, daß der durch keine Zuschreibung an Finck gesicherte *Introitus Puer natus* ohne weiteres unter die echten Werke des Komponisten aufgenommen wird (S. 205, Nr. 15), daß aber die Hymnen *Festum nunc celebre, Sit laus deo, Te lucis ante terminum* und *Triumphat ille splendidum*, die ebenfalls nicht aufgrund einer förmlichen Quellenzuschreibung für Finck beansprucht werden, unter den zweifelhaften Stücken rangieren (S. 218, Nr. 118, 123-125). Leider fehlen mitunter auch Angaben, welche rechtfertigen, warum Stücke als zweifelhaft betrachtet werden. Dies gilt etwa für die Lieder *Ich wird erlost* und *In meinem Sinn* (S. 218, Nr. 120 und 121); dieses zweite Lied erscheint übrigens, was Hoffmann-Erbrecht verschweigt, in einer, auf Isaac lautenden Konkordanz in der Amerbach-Tabulatur Basel, Universitätsbibliothek, Ms. F. IX.22). Auch eine grundsätzliche Diskussion der seinerzeit zweifellos Verwechslungen ermöglichenden Initialien „HF“ in den alten Quellen (Heinrich Finck, Hans Fritz/Hans Fries, Heinrich Faber) sucht man vergebens.

4. Hoffmann-Erbrecht geht bei der Würdigung und Interpretation des kompositorischen Werks von Finck sehr einleuchtend so vor, daß er zunächst an den vollständig erhaltenen Messen Wesentliches für Fincks Stil herausarbeitet: die Technik der Choralbearbeitung, die Vorliebe für Redicta und Sequenz, auch das Besondere an Wort-Ton-Verhältnis und Imitationstechnik sowie schließlich Fincks Umgang mit Rhythmik und Klauseln. Im einzelnen werden hier auch mögliche Vorbilder oder zumin-

dest Vergleichsgrößen diskutiert, etwa Kompositionen von Alexander Agricola für die Wiederholungs- und Sequenzbildung oder von Johannes Regis für die in textarmen Abschnitten zuweilen höchst inkomplex gehandhabte Rhythmik Fincks; es werden auch musikalische Ausdrucksfiguren und Beispiele möglicher Zahlensymbolik vorgeführt. Manches von dem hier Erkannten kann der Verfasser bei der anschließenden Behandlung des vielfältigen Motetten- und Hymnenwerks bereits voraussetzen. Er behandelt dort exemplarisch einige motettische Cantus-firmus-Kompositionen in ihrem frühen, mittleren und späten Stil, sodann Motetten textgeprägter Struktur und schließlich die Hymnen; eben hier werden auch die deutschen Lieder eingeschlossen. Dabei wird jeweils sinnvoll nach den bereits für die Messen formulierten Gestaltungskriterien gefragt. Insgesamt stellt Hoffmann-Erbrecht eine Entwicklung heraus, die von einer, durch unruhige Linienführung der Einzelstimmen und reichen Gebrauch von oft stereotypen „redictae“ gekennzeichneten Haltung über das Bemühen, Satzanfänge und -verläufe durch Imitation und andere Mittel stärker zu integrieren, bis zu einem ausgeglicheneren, auch das Wort inniger berücksichtigenden, technisch virtuosen Stil führt. Diese Entwicklung erfolgt nach Hoffmann-Erbrechts Darlegung unter dem Einfluß großer niederländischer Vorbilder, aber auch des italienischen Laudienstils; der Verfasser betont dabei auch immer die Elemente des Klanglichen, des Rhythmischen und des Konstruktiven in Fincks Satz. Insgesamt demonstriert die geschilderte Entwicklung nicht dessen Absicht, niederländischen Stil förmlich zu kopieren, sondern allein „ihn in Einklang mit der deutschen Tradition zu bringen“ (S. 191). Man ist gerne bereit, dieser Einsicht im wesentlichen beizustimmen und auch eigene Aussagen früherer Zeit in diesem Sinne zu modifizieren. Freilich möchte man in diesem interpretierenden Kapitel zu Hoffmann-Erbrechts Beweisführung und Methode, aber auch zu einzelnen Kompositionen, noch das eine oder andere ergänzen oder kommentieren.

a) Hoffmann-Erbrecht weist für *Kyrie*, *Gloria* und *Sanctus* der dreistimmigen Messe Fincks chorale Melodien des *Graduale Romanum* nach; zu *Credo* und *Agnus* will dies nicht gelingen (S. 88). Zunächst ist es, wie auch in den beiden folgenden Fällen, grundsätzlich zweifelhaft, Vorlagen zu Kompositionen des 15. und 16. Jahrhunderts im modernen *Graduale Romanum* zu suchen und nachzuweisen, denn selbst wenn sich die Melodien hier wiederfinden,

läßt sich ohne Kenntnis der zeitgenössischen Melodiefassungen über die besondere Choralverarbeitung nichts wirklich Sicheres sagen. Sieht man aber von dieser methodischen Frage einmal ab, so deutet die Komposition selbst mit einiger Bestimmtheit darauf hin, daß hier keine Chormelodien verwendet oder auch nur zitiert worden sind. Die vom Verfasser genannten „Zitate“ bei Finck sind so kurz und werden im ganzen Zyklus so oft wiederholt (vor allem der in die Sext aufsteigende und wieder abfallende Melodiebogen), daß an sich satzweise verändernde chorale Ordinariumsvorlagen nicht gedacht werden kann und deshalb alles dafür spricht, das Stück vielmehr in jene Tradition der dreistimmigen Messen des 15. Jahrhunderts einzuordnen, die burgundisch-niederländische Komponisten gepflegt haben: Diese sind entweder (und seltener) frei komponiert (z. B. Barbingant, *Missa sine nomine*) oder durch gleiche oder variierende Parodie-Elemente meist in mehreren Stimmen der Satzköpfe zyklisch gestaltet (man vergleiche die meisten der dreistimmigen Messen in den Handschriften Berlin 40021 oder Leipzig 1494). Von eben dieser zweiten Ausprägung her und vielleicht sogar als Parodiekomposition erklärt sich Fincks Messe viel natürlicher als mit der These Hoffmann-Erbrechts, es handle sich um eine chorales Material verarbeitende Komposition; übrigens würde sich eine solche neben der sonst so peinlich der choralen Ordinariummelodie entlangkomponierenden Messenvertonung, wie sie in mittel- und ostdeutschen Quellen noch bis weit ins 16. Jahrhundert hinein auftritt, höchst ungewöhnlich ausnehmen.

Gegen diese Annahme kann auch Hoffmann-Erbrechts vermeintliches Muster für Fincks Messe kein Argument sein, ein anonymer dreistimmiger Ordinariumszyklus im Apel-Codex (Nr. 158). Einmal handelt es sich bei diesem nicht, wie Hoffmann-Erbrecht meint (S. 122f.), um die Vertonung einstimmiger Chormelodien oder deren Teile, sondern – und augenfälliger könnte dies gar nicht sein – um eine Parodiekomposition nach einer, freilich bisher nicht bestimmten Chansonvorlage. Der vom Verfasser genannte dreistimmige Satz *Pende chose* im Manuskript Florenz, Biblioteca Nazionale e Centrale, B. R. 229, sodann ist mit Sicherheit nicht Vorlage der Messe gewesen, denn dazu ist die kurze musikalische Entsprechung nur in einer einzigen Stimme viel zu gering. Und selbst wenn sie es gewesen wäre, bliebe Hoffmann-Erbrechts Rückschluß „auf gregorianischen Ursprung“ der Chansonsubstanz unverstänlich: die Erklärung der Textmarke

Pende chose als *Pentecostes*, also als „Pfingsten“, ist unhaltbar (S. 123); dieses durchaus weltliche Florentiner Stück muß ursprünglich eine französische Textmarke wie *Bien de choses* oder *Peu de choses* getragen haben, die vom italienischen Schreiber nicht verstanden und verballhornt wiedergegeben worden ist. Hier hat sich der Verfasser durch irrige Ansichten die Möglichkeit verbaut, die Einordnung des Finckschen Werkes gerade innerhalb der burundisch-niederländischen Tradition überzeugend zu vollziehen.

b) Vorbehalte wird man auch zu den Ausführungen anbringen müssen, die Hoffmann-Erbrecht zu Fincks sechsstimmiger *Missa in Summis* vorträgt (S. 89). In dieser sind die Messensätze, mit Ausnahme des *Credo*, nun wirklich auf deutlich verfolgbare und durchlaufende chorale Ordinariums melodien aufgebaut. Die Identifikation, die der Verfasser mit Hilfe des *Graduale Romanum* vollzieht (S. 89), ist aus den vorstehenden Erwägungen wiederum unzweckmäßig, aber in diesem Fall auch deshalb, weil im *Graduale Romanum* die Melodien des *Sanctus* und *Agnus*, entgegen den Verhältnissen in Fincks Messe, differieren. Der Komponist hat vielmehr ein *Kyriale* verwendet, in dem, wie häufig im späten Mittelalter, *Sanctus* und *Agnus* musikalisch übereinstimmen. Wenn die *Sanctus*-Melodie in der von Hoffmann-Erbrecht ebenfalls genannten Stuttgarter Choralhandschrift HB XVII Cod. mus. 2 wirklich zu einer *Missa tempore paschali* gehört, wie – wohl nach Karl Hasse und Otto zur Nedden – zu lesen ist (S. 89), dann wird überdies die Lokalisierung und zeitliche Fixierung der Finckschen Messe in Stuttgart und in die Zeit von 1510/11 in höchstem Maße fraglich. Denn eine Hochzeitsmesse, als welche dieses Stück vom Verfasser mehrfach bezeichnet wird (z. B. S. 42), kann bei der engen Liturgiegebundenheit Deutschlands in jener Zeit ein Oster-*Sanctus* unmöglich aufgenommen haben. Damit wird die besondere Bestimmung des Stücks als Hochzeitsmesse zweifelhaft; wenn die Stuttgarter Vorlage für *Sanctus* und *Agnus* tatsächlich, wie man nach Hoffmann-Erbrecht vermuten muß, mit dem *Sanctus*- und *Agnus*-Formular des *Graduale Romanum* übereinstimmt, dann kann der Zyklus auch deshalb so, wie er vorliegt, nicht in Stuttgart, sondern nur an einem anderen Ort komponiert sein, an dem *Sanctus*- und *Agnus*-Melodie identisch sind. Soviel vorläufig erkennbar wird, ist dies etwa in den Diözesen Passau und Naumburg der Fall gewesen.

Das Ausgeführte macht ein erstes Mal den grundsätzlichen Mangel der Arbeit Hoffmann-

Erbrechts klar, daß eine Auseinandersetzung mit den choralen Vorlagen der Zeit nicht oder nicht eindringlich genug erfolgt ist; auf einen zweiten Fall wird noch hinzuweisen sein. Daß die Bestimmung der ganzen *Missa in Summis* als einer für die Hochzeit Herzog Ulrichs von Württemberg komponierten Messe fraglich ist, geht allerdings auch noch aus zwei anderen Beobachtungen hervor. Die eine deutet der Verfasser selbst an (S. 43f.): Nach einem zeitgenössischen Bericht soll damals die Orgel mit den Sängern alterniert haben – Fincks *Missa in Summis* ist aber nicht alternatim angelegt, sondern durchlaufend vertont. Die andere Beobachtung muß bei der Einsicht Eric F. Fiedlers einsetzen, wonach der Cantus prius factus des *Credo* der weltlichen Liedmelodie *O Venus bant* folgt: Damit könnte positiv auf das festliche Ereignis der herzoglichen Hochzeit angespielt sein. Nun nennt aber das schon genannte Neuburger Kapellinventar „Kirie et in terra, Sanctus De B. virgine. Patrem 7 vocum Finckh.“ (fol. 29). Die Sonderung des *Credo* von den vorstehenden Sätzen einer Marienmesse (?) in dieser Notiz ist augenfällig, und wenn die Eintragung eines vereinzelt „Patrem 7 vocum“ (ebenda, fol. 10) ebenfalls Fincks *Credo* aus der *Missa in Summis* meinen sollte, würde eine ursprüngliche Eigenexistenz dieses *Credo* einige Glaubwürdigkeit gewinnen. Damit müßte dem Gesamtzyklus aber gerade jene Liedmelodie *O Venus bant* verlorengehen, die eine Zuweisung zur Hochzeit am besten stützt; die Selbständigkeit des *Credo* im Ordinariumszyklus ist auch Hoffmann-Erbrecht nicht fremd (S. 89ff.). Man wird somit fragen müssen, ob Finck vielleicht allein das *Credo* in den Jahren 1510/11 komponiert hat; dieses wäre damals oder erst später in einen früher oder später gesondert geschaffenen Zyklus nach choralen Ordinariums melodien eingefügt worden. Eine solche Annahme würde auch die naheliegende Frage beantworten, warum Finck nicht gleich alle Sätze der Messe auf die Melodie *O Venus bant* aufgebaut hat.

c) Fincks vierstimmige *Missa Dominicalis* soll, wie Hoffmann-Erbrecht schreibt (S. 91f.), denselben Choral melodien folgen wie die gleichnamige Komposition Ludwig Senfls. Nachdem Fincks Werk in zwei Münchner Handschriften überliefert ist, hält es der Verfasser für „süddeutsch“ und datiert es, im Einklang mit Fincks Biographie, „vor 1520“ (S. 92). Der geschilderte Mangel, der den Verfasser die Choralvorlagen in zeitgenössischen Quellen nur unzureichend hat untersuchen lassen, wird auch hier erkennbar.

Die von Finck verwendeten Vorlagen sind näm-

lich, wie der Vergleich mit Senfls Messe leicht ergibt, nur teilweise identisch: Fincks *Kyrie* entspricht der Melodie Melnicki Nr. 151 (die im von Hoffmann-Erbrecht wohl nach der Senfl-Ausgabe zitierten Choralmanuskript München Clm 14013 übrigen völlig fehlt), dasjenige Senfls Melnicki Nr. 144; der *Gloria*-Satz Fincks folgt der Melodie Bosse Nr. 48, derjenige Senfls der Melodie Bosse Nr. 43. Es liegt auf der Hand, daß diese Abweichungen, selbst wenn die Vorlagemelodien für *Sanctus* und *Agnus* der beiden Komponisten übereinstimmen, es verbieten, die Messe Senfls ohne weiteres als Orientierungsgröße zur Bestimmung von Entstehungsregion und -zeit der Komposition Fincks zu nehmen. Deren vorgeschlagene Datierung „vor 1520“ kann jedenfalls aufgrund der vom Verfasser vorgetragenen Argumentation nicht glaubhaft erscheinen.

d) Der Fund, der Hoffmann-Erbrecht vor einigen Jahren mit Fincks *Missa Ave praeclara* geglückt ist, bedeutet eine äußerst wichtige Ergänzung zum Messenschaffen des Meisters. Das gilt vor allem deshalb, weil Finck sich hier einer Werkanlage bedient hat, wie sie „niederländischer“ kaum denkbar ist: Nachdem die Melodie der ersten Strophe der Sequenz *Ave praeclara* in der Hauptstimme des *Kyrie* erklingen ist, wird der Anfang dieser Strophe auch in den Folgesätzen und -satzteilen immer wieder zitiert, obwohl die neun Sequenzstrophen in diesen als *Cantus prius facti* sukzessive hörbar werden. Daß das oben ausgeführte Anlageprinzip der dreistimmigen Messe Fincks auch von eben dieser Wiederholungspraxis her leichter verständlich wird, mag hier nur beiläufig festgehalten werden; wichtiger ist, daß die Gleichzeitigkeit von abschnittweiser Vorlagemelodie und von den zyklischen Zusammenhalt betonender Wiederholung des Melodiekopfs gewiß keine Erfindung Fincks sein kann, sondern vielmehr auf niederländische Anregungen zurückgehen muß. Ein auf die Spitze getriebenes Beispiel solcher Kombinationsanlagen ist etwa in Obrechts *Missa Sub tuum praesidium* erhalten geblieben, und es ist denn auch schwer verständlich, daß hier Name und Werk gerade Obrechts vom Verfasser nicht genannt oder herangezogen werden, und zwar nicht einmal dort, wo er über mögliche „kompositorische Vorbilder“ der *Missa Ave praeclara* handelt (S. 93ff., 125f.). In Obrechts Messenwerk hätte sich auch sonst ein besonders geeignetes Vergleichsmaterial angeboten; seine Heranziehung hätte gewiß Übereinstimmungen, aber auch das Eigenständige an Fincks Messe besonders deutlich machen können. Ihre Nähe zum „Niederländi-

schon“ wäre dabei noch klarer ans Licht getreten, zumindest in der Anlage; im „Idiomatischen“ hätte sich wohl Fincks Individualstil stärker profilieren lassen, obgleich satztechnische Phänomene wie „*redictae*“, Sequenzen und Ostinatobildungen gerade auch bei Obrecht große Bedeutung haben.

e) Ein besonderes Wort gelte hier auch den Schlußsteigerungen, die mit ostinat wiederholten oder sequenzierten Elementen arbeiten (z. B. S. 102, 175). Solche Gestaltungen sind zwar noch nicht systematisch untersucht, aber sie sind offenbar ein von den Niederländern geliebtes Mittel, einen Satz oder einen Satzteil gewissermaßen mit einer kräftigen „*Stretta*“ abzuschließen; sie finden sich auch bei Isaac immer wieder. Auch hierin wird man eine entschiedene Bemühung Fincks erkennen dürfen, niederländischen Modellen zu folgen.

f) Zur Würdigung des Motettenwerks durch Hoffmann-Erbrecht soll hier nur wenig gesagt sein; manches hierzu Ausgeführte ist willkommen und einleuchtend. Das, was vielleicht am ehesten als fraglich erscheinen muß, sind Überlegungen zur Datierung der Entstehung von einzelnen Stücken: Sie lassen gelegentlich durchblicken, daß hinter ihnen die Vorstellung einer organischen und konsequenten stilistischen Entwicklung, ja Vervollkommnung Fincks steht: „... zeigt ein ... Satz ... so bemerkenswerte kompositorische Fortschritte, daß er wohl sicher [...] der Gruppe der in den neunziger Jahren entstandenen Werke zugeordnet werden kann“ (S. 131); „... die Antiphon *Salva nos* ..., die erst um 1541 ... singular überliefert wird, aber zweifellos [...] schon in den neunziger Jahren entstanden sein dürfte [...]“ (S. 134). Oder: „Da sich dieses *Magnificat* überdies durch hohe stilistische Meisterschaft auszeichnet, darf es mit Sicherheit der späten Schaffenszeit zugeordnet werden“ (S. 147). Offenbar sind solche Feststellungen denn auch die Grundlage für eine Finck nachgesagte „Bereitschaft, sich ständig weiter zu vervollkommen“ (S. 187). Gewiß hat es auch bei Finck so etwas wie eine allgemeine kompositorische Entwicklung gegeben, eben etwa jener Art, wie sie oben unter 4. referiert worden ist. Daß sich jedoch jedes seiner Stücke in diese Entwicklung ohne weiteres und widerspruchslos eingefügt hätte, ist fraglich, denn genauso wie andere Komponisten könnte auch Finck einmal zu einem späteren Zeitpunkt stilistisch „zurückgegriffen“ haben (wer würde Mozarts *Kleine Nachtmusik* allein aus stilistischen Erwägungen für später geschrieben halten als die kleine *g-moll-Symphonie*). Auch bei Finck stehen an Orientierungshilfen in der Regel zunächst nur

jene Termini ante quos zur Verfügung, wie sie mit den Entstehungszeiten der entsprechenden Quellen gegeben sind; es ist bedauerlich, daß die Forschung gerade in älterer Musik vielfach dazu gezwungen ist, Datierungen aufgrund stilistischer Kriterien besser nur als Vorschläge, nicht als ein für alle Male feststehende Einsichten zu bezeichnen.

5. Einige kleinere Irrtümer bedürfen der Berichtigung: Die Bamberger Motettenhandschrift entstammt nicht dem frühen 13. Jahrhundert und dem Bamberger Bereich (S. 4); Isaac ließ sich spätestens 1515, nicht 1512, für immer in Florenz nieder (S. 49); Erasmus Lapidica und der in den italienischen Quellen des frühen 16. Jahrhunderts auftretende „Rasmo“ sollten besser nicht als derselbe Komponist identifiziert werden (S. 56); Wioras Bezug des Luther-Wortes über Josquin auf den abgerichteten Finken im Käfig erscheint nach wie vor als sehr fraglich (S. 63f.); die Angaben von Peter Mohr über die Schreiber von Regensburg, Ms. B 216-219 sind weitgehend falsch und durch Martin Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs*, 1, S. 77f., längst einer ersten Klärung zugeführt (S. 81); der Komponist Agricola ist Alexander, nicht Martin Agricola (S. 90); die angeführte Sonderform der vielstimmigen Klausel bekommt in beiden Stimmen das beschriebene Subsemitonium oder in beiden Stimmen gerade kein Subsemitonium (S. 119); die beiden Hinweise im Apel-Codex sind von Hoffmann-Erbrecht nicht nur frei, sondern auch falsch verstanden und übersetzt: „Suspirium esse videtur omissum“ und „forte sic ponendum“ meint nicht, wie hier suggeriert wird, der Sänger, sondern der Schreiber: „die Pause scheint ausgelassen zu sein“ und „vielleicht muß man so schreiben“ (S. 131); Anlehnungen und Zitate lassen um 1500 nicht „in der Regel auf ein Lehrer-Schüler-Verhältnis schließen“ (S. 150); Kontrafakturen – und das meint Hoffmann-Erbrecht, wenn er hier von Parodien spricht – vom Weltlichen ins Geistliche oder umgekehrt sind natürlich auch nach 1500 noch zu beobachten (S. 167); die Behauptung schließlich, daß das in den Hymnus *Veni creator spiritus* in München 3154 miteingefügte „alte Tannhäuser-Lied *Tannhäuser, ihr seid mir lieb*“ den „in die Sünde verstrickten Tannhäuser den Grundgedanken des Pfingstfestes für jeden Gläubigen sinnfällig unterstreichen“ lasse, ist widersinnig, wenn man weiß, daß dieses Incipit in den alten Liedfassungen ausgerechnet der Frau Venus in den Mund gelegt wird (S. 172).

6. Hoffmann-Erbrechts Sprache ist im allgemeinen leicht verständlich formuliert. Gelegentlich

sind Leichtfertigkeiten oder Unklarheiten stehen geblieben; auf sie und auf verschiedene Druckfehler sei im einzelnen hier jedoch nicht eingegangen. Zusammenfassend wird man feststellen, daß Hoffmann-Erbrechts Buch über Finck als Ganzes durchaus seine Verdienste hat, daß der Verfasser aber an einzelnen Stellen sich hätte methodisch bewußter, sachlich korrekter und mehr in die Tiefe dringend äußern sollen. An anderen Stellen hätte er die Schwierigkeiten der schlechten Quellenlage vielleicht gerade dadurch besser gemeistert, daß er sich eher zurückgehalten und Unsicheres oder Unklares weniger spekulativ dargelegt hätte.

(März 1986)

Martin Staehelin

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

Daß gerade Georg Knepler die Beschäftigung von Karl Kraus mit dem Werk Jacques Offenbachs ins Zentrum eines Buches rückt, ist eigentlich nicht überraschend: zum einen kannte der Autor Kraus persönlich und begleitete diesen in den Jahren 1928 bis 1931 bei einigen seiner Offenbach-Vorlesungen am Klavier, zum anderen hat er sich schon früher einmal, in seiner *Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, mit Offenbach auseinandergesetzt.

Im Vorwort werden hohe Ziele anvisiert: der Leser soll etwas „über Offenbach, über Karl Kraus, über die Operette, über das Theater und über die Welt erfahren“ (S. 9). Bei einem solchen Vorsatz ist es nicht verwunderlich, daß Knepler nicht nur eine Fülle von Material ausbreitet (u. a. eine Liste aller Offenbach-Vorlesungen, seltene Rezeptionsbelege zu Kraus' *Theater der Dichtung*, unzählige, teilweise erstmals veröffentlichte Zeitstrophen, die der Autor singender- und klavierspielenderweise auf der beiliegenden Platte zum Leben erweckt; daß das Buch freigiebig mit Notenbeispielen und einem Bildteil ausgestattet ist, erscheint dann fast schon selbstverständlich), sondern auch die verschiedensten Aspekte anschneidet (etwa wenn er dem heutigen Leser nahezubringen versucht, wie Kraus, der musikalische Laie, Offenbach vorlas und -sang, oder wenn er in einer weitgespannten historischen Rundschau fordert, die Geschichte des „Lachtheaters“ in ihrer Eigenständigkeit und relativen Selbständigkeit zu betrachten). Im Prinzip verfolgt das Buch jedoch drei Fragenkomplexe: Wie stellt sich im Falle Offenbachs das immer wieder problemati-

sierte Verhältnis von Komponist und Gesellschaft dar (S. 18-84, 200-210)? Wie hat Kraus sich mit Offenbachs Operetten auseinandergesetzt (S. 90-181)? Und wie ist Kraus in seinem letzten Lebensjahrzehnt 1926-1936 weltanschaulich einzuschätzen (S. 84-90, 181-195, 237-249)?

Knepler sieht den „Schlüssel zum Verständnis“ Offenbachs in einer Art „balzacischem Verhalten“, „das heißt, daß er künstlerisch formulierte, was er nicht ganz durchschaute“ (S. 74). Ausführlich exemplifiziert er seine These an den Opéras bouffes, die nach 1866 entstanden sind und auf die Kraus später großenteils zurückgegriffen hat. Natürlich enthalten diese Werke Parodien auf die bürgerliche Gesellschaft der Zeit, ohne jedoch das Publikum, von dem Offenbach letztlich ökonomisch abhängig war, zu vergraulen. Knepler entdeckt jedoch unter der auf Zeitereignisse bezogenen Oberfläche ein grundsätzliches kritisches Moment. Fast allen Operetten ist das Motiv „des sozialen Rollentauschs“ (S. 20) gemeinsam: sozial tieferstehende Figuren schlüpfen in die Rollen von sozial höherstehenden und sind den eigentlichen Rollenträgern menschlich überlegen. Offenbach übersetzt diese soziale Differenz in eine kompositorische, indem er die negativen Akteure, die Höherstehenden, martialisch-mechanische Couplets singen, dagegen die positiven Figuren, die kleinen Leute, mit graziös-melodischen Weisen auf die Bühne kommen läßt.

Während in diesen „utopischen Rollentauschstücken“ zumindest noch mit der Idee eines sozialen Wandels gespielt wird, sieht Knepler in *Hoffmanns Erzählungen* den Gegensatz von bürgerlicher Gesellschaft und Menschlichkeit als unüberbrückbar dargestellt. In beiden Fällen reagierte Offenbach in seinem Werk auf gesellschaftliche Erfahrungen, ohne daß er sich dessen bewußt gewesen sein muß. Bestechend ist, wie Knepler mit analytischem Scharfblick der Musik Offenbachs Bedeutungen abgewinnt, etwa wenn er am Verhältnis von Melodie und Begleitung in den Couplets das Moment der Satire erläutert oder Offenbachs „Kunst der Beschränkung“ analysiert. Eine ernstzunehmende Offenbach-Forschung – Knepler selbst bedauert zu Recht den absolut desolaten Zustand unseres Wissens über Offenbach; noch nicht einmal die rudimentärsten Vorarbeiten (Werkverzeichnis, Briefe, Rezeptionsbelege etc.) sind bisher geleistet – wird an diesen Überlegungen nicht vorbeikommen und sie am „ganzen“ Offenbach erproben müssen.

Der zweite Fragenkomplex des Buches kreist um die von Knepler in drei Phasen gegliederte Ausein-

andersetzung von Kraus mit Offenbachs Operetten. Dabei zeigt sich, daß die Offenbach-Vorlesungen eng verknüpft waren mit den Kampagnen, die Kraus seinerzeit führte und die ihren Niederschlag in rund 350 Zeitstrophen zu Offenbach-Couplets fanden. Knepler entschlüsselt kenntnisreich die verschiedenen historischen Bezüge und zeigt, wie sich öffentliche Ereignisse auf die Wahl der vorzulesenden Operetten auswirkten. Spannend geschrieben, ist dieser Teil des Buches mit seiner Informationsfülle geradezu erschlagend; selbst eingefleischte Kraus-Kenner dürften hier noch Neues finden. Welcher Stellenwert der singulären Leistung von Kraus innerhalb der Offenbach-Rezeption insgesamt zukommt, läßt sich wohl erst abschätzen, wenn wir mehr über Offenbachs „Weiterleben“ auf der Bühne wissen.

Der letzte Fragenkomplex, Kraus' politische und weltanschauliche Haltung in seinem letzten Lebensjahrzehnt, liegt Knepler besonders am Herzen. Er behauptet allen Ernstes, daß Kraus angesichts seines Entsetzens über den Ersten Weltkrieg und seines Bruchs mit der österreichischen Sozialdemokratie Mitte der 20er Jahre sich der „Gedankenwelt des wissenschaftlichen Sozialismus“ (S. 89) und „den theoretischen Positionen, des Kommunismus“ (S. 240) genähert habe, daß er „das Konzept des Kommunismus mehr als ein Mal über das der Sozialdemokratie gestellt“ habe (S. 90) und daß er für eine revolutionäre Umgestaltung der „Bürgerwelt“ durch die Arbeiterschaft eintrat (S. 188f.). Eines garantieren solche Überlegungen sicherlich: sie stechen erst einmal aus der schier unerschöpflichen Flut an Literatur über Kraus hervor, weil bisher noch niemand auf die Idee kam, den genialen Ego-manen und „Nörgler“ großbürgerlicher Abkunft, den selbsternannten „Abgeordneten der Menschheit“ und späteren Dollfuß-Befürworter in die Nähe des Sozialismus zu rücken. Um seine Thesen belegen und damit die von Widersprüchen bestehende Person Kraus' beerben zu können, muß sich Knepler der Kunst des Zurecht-Lesens bedienen. Man wird dabei den Verdacht nicht los, daß er sich ähnlich selektiver Rezeptionsmethoden bedient, wie er sie der bürgerlichen Kraus-Literatur vorwirft.

Gehen wir, notgedrungen, ins Detail: Knepler legt Kraus, teilweise als Zitat, z. B. folgende Aussage in den Mund: „man könne den Kommunismus ‚sub specie aeternitas‘ nicht in einem Atem mit der Sozialdemokratie nennen“ (S. 240). Wenn man Kraus jedoch ungekürzt, im Original liest, schrumpft die

bedeutungsschwangere Ewigkeit, und der Satz ändert seine Tendenz: „Gewiß darf man den Kommunismus sub specie aeternitas, mag diese auch zunächst nur auf fünf Jahre veranschlagt sein, nicht in einem Atem mit der Sozialdemokratie nennen, die immer sein wird“ (*Die Fackel*, Nr. 890-905, 1934, S. 201). Nur wenige Zeilen vorher schreibt Kraus, was er offenbar von den weltanschaulichen Differenzen innerhalb der Linken damals hielt: „Ein größeres Wagnis wäre es, sich auf die Dummheitsunterschiede zwischen den Linksgruppen einzulassen, die noch heute wännen, daß die Bretter vor den Stirnen die Welt bedeuten“ (ebda). Dieser Satz findet sich in Kneplers Belegstellen natürlich nicht. An anderer Stelle zitiert er eine der wenigen Stellen, wo Kraus auf Marx, und hier durchaus wohlwollend, zu sprechen kommt (S. 89), übergeht jedoch Kraus' Credo, das nur eine Seite weiter folgt: „Er [i. e. Kraus] weiß, daß ihm hienieden nichts zu leisten bleibt, als, frei von Marx, bloß mit den Mitteln und im Spiegel der Sprache und der Stimme Formen der Abirring darzustellen [...] und Formen der Vollen dung zu erstreben“ (*Die Fackel*, a. a. O., S. 44). Sicher hat auch Kraus in den Schriften von Marx gelesen – welcher Intellektuelle hätte eine solche Phase nicht gehabt? –, aber aus dem verbalen Antikapitalismus, der bei Kraus temporär aufscheint, auf seine weltanschauliche Haltung und Überzeugung zu schließen, scheint problematisch. Was Knepler für die Interpretation von Offenbach forderte, ihn nicht zu sehr auf eine Perspektive zurechtzuschneiden, gilt um so mehr für eine so schillernde Person wie Kraus. Ironie des Themas: gerade Offenbach, so Kraus, habe ihn vor diversen geistigen Kinderkrankheiten, für die Namen wie Marx, Wagner, Nietzsche, Freud und Heine stehen, bewahrt (vgl. *Die Fackel*, a. a. O., S. 46). (März 1986) Andreas Ballstaedt

JÜRGEN J. LEUKEL: *Studien zu Puccinis „Il Tritico“. Il Tabarro – Suor Angelica – Gianni Schicchi. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1983. 172 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 18.)*

Schenkt man von seiten der deutschen Musikwissenschaft bzw. Musikgeschichtsschreibung den „Ahnherren“ des Verismo, wie Mascagni, Leoncavallo oder Giordano etc., nach wie vor kaum Beachtung, so läßt sich bei Puccini, dem wohl bedeutendsten Vertreter dieser Operngattung (oder etwas unvernünftiger ausgedrückt, der sog. „scuola giovane“

Italiens) ein erfreuliches Ansteigen der Literatur feststellen – angefangen von den Arbeiten W. Seiferts, H.-J. Winterhoffs und N. Christens bis herauf zu jenen E. Krauses und G. Haffners, um nur einige Autoren zu nennen. In diese Reihe von teils Gesamtdarstellungen, teils Untersuchungen zu einzelnen Werken reiht sich auch Jürgen Leukels Buch, eine Auseinandersetzung mit dem in *La Fanciulla del West* sich schon deutlich anbahnenden und in *Il Tritico* schließlich zum Durchbruch gelangenden Stilumschwung im musikdramatischen Schaffen Puccinis. Der Verfasser, ein Kompositionsschüler Heinrich Sutermeisters, also ein Praktiker – was einer primär analytischen Arbeit, wie in vorliegendem Falle, besonders zugute kommt –, befaßt sich intensiv mit Harmonik, Melodik, dem Verhältnis zwischen Musik und Sprache sowie den Libretti der drei Einakter, wobei es ihm im speziellen um die dramaturgischen Funktionen bestimmter, hier zur Anwendung kommender Typica von Puccinis musikalischem Sprachvokabular, wie Orgelpunkt, Ostinatotechnik, Mixturen, Sequenzbildung etc., geht. Zur Sprache kommen aber auch die auffällige Reduzierung der Kantabilität in diesen Werken und das im Handlungsablauf z. T. bewußte Loslösen von der sinnlichen Liebe und deren Hebung auf eine höhere Ebene. (Letzteres hat dann ja bekanntlich seine Erfüllung in der *Turandot* gefunden, von der Adorno einmal nicht zu Unrecht gesagt hat, daß Puccini mit ihr „seinen Parsifal“ geschrieben hätte, jene Oper Wagners, die er am meisten liebte und die er sich immer nur aktweise anhörte.)

Ist dieser analytische Teil sehr befriedigend und überzeugend dargestellt, so hätte man sich auf historischer Seite vielleicht ein etwas intensiveres Eingehen auf die Frage gewünscht, wieso Puccini erst so spät zur Form des Einakters überhaupt gefunden und nicht unmittelbar – wie viele seiner italienischen Kollegen – an die Vorbilder *Cavalleria rusticana* oder *I Pagliacci* angeknüpft hat, insbesondere, warum er seine Absicht, Vergas *La Lupa* zu vertonen, nicht verwirklichte. Wenig wahrscheinlich erscheint hier die von Leukel u. a. vertretene Ansicht, daß Puccini mit seinem Triptychon auch den Mißerfolg von *Le Villi* beim Concorso-Son-zogno (1883/84) „kompensieren“ wollte, denn dies hatte der damals schon weltberühmte Komponist wohl kaum mehr nötig. Darüber hinaus weiß man ja heute auch längst, daß Puccini bei jenem Wettbewerb nicht wegen mangelnder musikalischer Qualität oder gar an der Unleserlichkeit seiner Partitur (so die damals offizielle Version), also an seinem eige-

nen Unvermögen scheiterte, sondern an Veranstalter und Geldgeber Edoardo Sonzogno, der sich trotz massiver Befürwortung von Ponchielli und Boito das Recht der letzten Entscheidung vorbehielt und bekanntlich einem anderen Komponisten den ersten Preis verlieh. Fraglos zu Recht besteht hingegen Leukels Feststellung, daß Puccinis „handwerklich-technischer Reifeprozess“ und die „neuen Strömungen der Zeit“ einen großen Anreiz zur Wahl der Form der Einaktigkeit darstellten, wobei (und dies sei hier ergänzend bemerkt) auf der musikalischen Seite sicherlich auch Strauss' *Salome* und *Elektra*, für die der Komponist großes Interesse und Bewunderung zeigte, und auf dem literarischen Sektor im speziellen (nachweislich) die Pariser Theatermode des *Grand Guignol*, mit ihrer unmittelbaren Aufeinanderfolge von drei stimmungsmäßig gänzlich verschiedenen, aber dennoch zusammengehörenden Stücken, in besonderer Weise Einfluß ausübte. Was letzteres betrifft, so sind doch der dramatische *Mantel*, die lyrische *Schwester Angelica* und der burleske *Gianni Schicchi* nichts anderes als drei musikalische Varianten über das Thema Liebe und Tod. (November 1986) Josef-Horst Lederer

S. xxx 21

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

Bei wohl kaum einem anderen, im landläufigen Sinn als „noch tonal“ geltenden Komponisten seiner Generation stellt sich die Frage nach dem Tonsatz dringlicher als bei Max Reger. Dies um so mehr, als der vielfach recht pauschal in das diffuse Licht der Spätromantik gerückte Musiker die analytischen Bemühungen um grundlegende Erkenntnisse seines Schaffens an zwei diametrale Ausgangspunkte drängt: an den eines (mit dem Blick auf das 19. Jahrhundert verstandenen) Primats der Harmonik und den eines (an Regers eigenen Bachbeziehungen orientierten) polyphonen Grundanspruchs. Die kontroverse Diskussion um die Kompositionspraxis Regers, auf die er gleich zu Beginn seiner Arbeit mit generellen Zitaten verweist und mit der er sich im weiteren Verlauf wiederholt kritisch differenzierend auseinandersetzt, hat Martin Möller zu seinen *Untersuchungen zur Satztechnik Max Regers* animiert. Konnte es dem Autor nicht darum gehen, schlüssige Beweise für die Richtigkeit der einen

oder anderen These beizubringen, so lag die Annahme näher, daß die zuweilen äußerst komplexe Satzstruktur Regers nur in der wechselseitigen Durchdringung gegenläufiger Prinzipien verstehbar ist. Dies und die Grundeinsicht, daß der methodische Inhalt einer Theorie nur bedingt für die Analyse einer fertigen Komposition brauchbar ist, hat den Autor Verfahrensweisen entwickeln lassen, die außer der Musiktheorie Hugo Riemanns (des Lehrers von Reger) als „Folie“ auch andere Kompositionslehren in analog modifizierter Form einbeziehen. Konnte und sollte daraus kein neues geschlossenes System entstehen, so doch ein flexibel gehandhabtes definitorisches Instrumentarium für die Untersuchung der (als Materialauswahl gut begründeten) „Kopfsätze der Kammermusik für zwei und mehr Instrumente“.

Die auf bemerkenswertem Niveau angestellten begrifflichen Überlegungen erhärten die Grundkonzeption, daß trotz der Unterscheidbarkeit analytischer Ansätze die tatsächliche Untrennbarkeit der stets aus Zusammenklängen und Stimmführung sich konstituierenden Struktur im Blick behalten werden muß, daß letztlich „der Sinn des analytischen Ansatzes ... vom Gegenstand der Analyse“ abhängt. Diese Prämisse erst erlaubt es Möller, in seinen Analysen bei der Stimmführung anzusetzen, die zusammen mit dem anderen Terminus „Stimmigkeit“ wie ein roter Faden die Untersuchungen durchzieht. Wird Stimmführung (unabhängig von kontrapunktischer Ausprägung) als „selbständiges Moment des Tonsatzes“ und damit als möglicher Gestaltungsfaktor auch im homophonen Satz erkannt, dann gewinnt auch das Begriffspaar Homophonie/Polyphonie differenziertere Konturen. Fragen nach Kriterien für „Stimmigkeit“ (dem „melodischen Charakter“ einer Stimme), die sinngemäß in solche nach Klassifizierungen von Kontrapunkt und Dissonanzen münden, zielen schließlich auf die getrennte Darstellung homophoner, von „Polyphonisierungstechniken“ durchzogener Satzanlage als erstem analytisch erfassbaren Komplex vor derjenigen grundständiger Polyphonie.

Möller zeigt, daß selbst in den seltenen Fällen akkordischer Homophonie Regerscher Musik die stimmungsführungstechnische Dimension nie vernachlässigt wird. Die vielfältige Polyphonisierung im homophonen Satz – als ästhetische Aufwertung verstanden und als „Verschleierung“ der homophonen Satzanlage vom Komponisten bewußt bis an die dem Hören gesetzte Unterscheidbarkeitsgrenze gegenüber eigentlicher Polyphonie getrieben – zeitigt

auch jene charakteristische Erscheinung kaum individualisierter Stimmen, deren große Beweglichkeit sie nur als Verbund akustisch wirksam werden läßt. Als „Alternative“ dazu gleichen später Individualisierung der Stimmen und geringer bewegte Melodie eine erhöhte harmonische Komplexität aus. Reicher bestellt als das unter dem Oberbegriff des homophonen Satzes subsumierte Feld verschiedenartiger Techniken ist erwartungsgemäß das der polyphonen Satzanlage zugeordnete. Allein schon deshalb, weil in diese nicht nur – im Umkehrverfahren – homophone Elemente in Gestalt von Ergänzungsakkorden und -stimmen eingearbeitet sind, sondern letztere oftmals ihrerseits Polyphonisierungstechniken aufweisen. Methodisch gliedert Möller seine Analysen, tradierter Disposition folgend, in zweistimmigen (ober- bzw. außenstimmenbezogenen), dreistimmigen und vierstimmigen Kontrapunkt, jeweils als Satzgrundlage verstanden. Die durch das Hinzutreten von Ergänzungsstimmen aufkommenden Fragen stimmlicher Selbständigkeit oder Zuordnung diskutiert er mit definitorischer Akribie. Nicht ausbleiben können dabei alternative Deutungsmöglichkeiten verschiedenen Komplizierungsgrades, in die rhythmisch-metrische und melodische Kriterien (Reduzibilitätsproblem) ebenso eingehen wie Fragen nach Motivbildung, Phrasierung, Klangfarbe oder „vertikaler Stabilität“. Widmet Möller auch der Anwendung des Hindemithschen Begriffs „Neutralstil“ auf Regers Übergänge zwischen Satzweisen gebührende Aufmerksamkeit, so zeigt er anhand eines klug gewählten seltenen Beispiels „Regers außerordentliche Begabung“, selbst „das Ideal eines Verbundes von freien gleichberechtigten Stimmen“ (den „polyphonen Satz ohne Ergänzung“) realisieren zu können. Untersuchungen über die Verteilung der Satzweisen im Zusammenhang mit Regers Sonatensatzgestaltung und eine abschließende Diskussion um den Vorrang harmonieorientierter oder linearer Gestaltung im Regerschen Satz (den er überwiegend auch mit Akkordanalysen begleitet hat) runden die recht beachtliche Arbeit ab.

(April 1986)

Günter Weiß-Aigner

Verdi's Macbeth. A Sourcebook, ed. by David ROSEN and Andrew PORTER. Cambridge usw.: Cambridge University Press (1984). XVI, 527 S.

In Danville (Kentucky) fand im November 1977 der 5. Internationale Verdi-Kongreß statt, der der

Oper *Macbeth* gewidmet war und in dessen Rahmen eine Inszenierung der Originalversion von 1847 zur Aufführung kam. Diese Fassung ist im Vergleich zu der von Verdi 1865 für Paris vorgenommenen Überarbeitung immer noch benachteiligt. In dem Widmungsbrief an seinen Schwiegervater schreibt der Komponist: „Hier ist also nun der *Macbeth*, den ich all meinen anderen Opern vorziehe.“ Obwohl dem Werk ein durchschlagender Erfolg versagt blieb, ist seine Wichtigkeit für Verdis weiteres Schaffen immer wieder betont worden. Einige Gründe dafür lassen sich in dem sieben Jahre nach dem Kongreß erschienenen *Sourcebook* nachvollziehen, das mehr ist als ein Kongreßbericht. In ihm werden nicht nur viele der damals gehaltenen Referate abgedruckt, sondern auch Briefe und Lebenserinnerungen vom Komponisten, von Sängern, Verlegern oder Freunden, sowie Zeitungskritiken zu beiden Fassungen. Damit steht der Benutzung des Buches im Hinblick auf die in der Einleitung erklärten Ziele der Herausgeber nichts im Wege: Die Ergebnisse aus den Vorträgen sollen in Verbindung mit der breit angelegten Materialsammlung den Leser zu eigenen Gedanken anregen.

Daß dies durchaus auch interdisziplinär gemeint ist, zeigt z. B. der Beitrag von H. Robert Cohen über Bühnen- und Kostümentwürfe zur Pariser Aufführung. Aufschlußreich sind Verdis Wünsche an die Bühneneffekte in den „übernatürlichen“ Szenen, wie sie Marcello Conati in seinem Artikel darstellt. In diesem Zusammenhang dürfte ein Vergleich Verdischer Auffassungen von 1847 und 1865 interessant sein, scheint es doch, als hätte sich der „Theaterpraktiker“ Verdi von seiner anfänglichen Begeisterung für Bühneneffekte distanziert und in späteren Jahren die Musik in den Vordergrund gestellt.

Die Rezensionen zur Florentiner Uraufführung (kritisch bewertet in dem Aufsatz von Leonardo Pinzauti) bemängeln neben der Qualität des Librettos die übernatürlichen, fantastischen Szenen und vergleichen sie mit zeitgenössischen Opern von Donizetti, Bellini und Meyerbeer. Die wirklichen Hauptstücke der Oper (das Duett *Lady Macbeth* – *Macbeth* im ersten und die Schlafwandelszene im vierten Akt) werden dagegen als gelungen bezeichnet und zu Verdis besten Einfällen gezählt.

Ausführlich wird die Entstehung des Librettos behandelt. In dem handschriftlich angefertigten Entwurf sind die Korrekturen des Shakespeare-Übersetzers und Freundes Verdis, Andrea Maffei, kenntlich gemacht und können mit den entsprechenden Briefstellen an den Librettisten Piave und

dem endgültigen Text von 1847 verglichen werden. William Weaver behandelt Verdis Shakespeare-Kenntnis und beweist schlüssig, daß neben Rusconi, Maffei und Piave zu den Helfern und Übersetzern auch Giuseppina Strepponi, Verdis zweite Frau, zu zählen ist.

Im Rahmen der musikalischen Analysen behandelt Julian Budden die Unterschiede in der Instrumentation: Das „konzertante“ Element wird in der zweiten Fassung weitgehend entfernt. Instrumentenkombinationen werden benutzt, nicht um dekorativ, schön oder neu zu sein (wie bei der von sechs Celli begleiteten „preghiera“ in *Nabucco*), sondern zur Verdeutlichung der Situation; bemerkenswert ist z. B. die Instrumentation beim ersten Zusammentreffen von Macbeth mit den Hexen: Ob., Trp., Klar., Fag., Pos. Verdis Versuch, in der Bankett-Szene zum ersten Mal eine Großform zu schaffen, die über ein herkömmliches „Finale“ hinausgeht, wird von John Knowles beschrieben. Ein Vergleich macht deutlich, daß Verdi das Muster in späteren Opern wieder aufgegriffen hat, so z. B. in *Rigoletto*, *La Traviata*, *Les Vêpres Siciliennes*.

Der spezifische Gebrauch der Tonarten – also Verdis Tonartencharakteristik – wird von Martin Chusid verdeutlicht. So benutzt Verdi für die übernatürlichen Erscheinungen die Tonart *E-dur*; ist das Auftreten des Todes- oder Mordgedankens mit einer Schuld verknüpft, steht die Stelle in *Des-dur*, bei Darstellung des Todes als Wahrheit und Wirklichkeit dagegen in *D*. Auch hier ist der Vergleich wichtig, denn in der Pariser Fassung achtet Verdi noch mehr auf den Sinn der Worte und transponiert einige Arien in die „richtigere“ Tonart. So wird auch seine Weigerung verständlich, Transpositionen nur aus klanglichen oder Stimmumfangsgründen vorzunehmen.

Mit den psychoanalytischen Strukturen im Drama erklärt Daniel Sabbeth Verdis (unbewußtes?) Bestreben, die Auftritte von Macbeth und Macduff harmonisch ähnlich zu gestalten; obwohl sie gleichsam Gegenpole darstellen – Mörder und Held –, stehen beide für die Redensart „a bad son will make a bad father“.

Mit dem Buch ist aufgrund der vielen Querverweise gut zu arbeiten; die Begeisterung für Verdis *Macbeth* als seinem ersten Versuch, etwas sowohl musikalisch als auch für die Opernbühne völlig Neues zu schaffen, ist auch in den hier nicht referierten Aufsätzen zu spüren. Der Anhang enthält unter anderem eine Zusammenstellung sämtlicher Aufführungen bis 1981, Hinweise auf andere Ver-

tonungen des Macbeth-Stoffes sowie ein knappes Personenlexikon.

(Juni 1986)

Uwe Schlottermüller

MANFRED HERMANN SCHMID: Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner. Tutzing: Hans Schneider 1981. 368 S., 16 Bildtaf., Notenbeisp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 33.)

Das Anliegen dieses Buches wird eigentlich gegen Ende erst unmißverständlich ausgesprochen: „aus dem Werk eine Anschauung von Wagners Musik und ihrem Platz in der Musikgeschichte zu gewinnen“ (S. 285). Trotz des auf drei Komponisten bezogenen Untertitels handelt es sich im Grunde um ein Wagner-Buch. Hintergrund ist die Überzeugung, daß in Wagners Musik „alle Brücken zur überkommenen, gegenständlichen Musik ... abgebrochen seien“. In diesem Sinn identifiziert sich der Autor mit Nietzsches Diktum, Wagner gehöre „woandershin als in die Geschichte der Musik“, so weitgehend, daß er es „wirklich“ für „unmöglich“ hält, „Wagners Werke in engerem Sinne historisch zu verankern, auch wenn es Anknüpfungspunkte gibt ...“ (S. 288). Zwar hatte Nietzsche an dieser Stelle eigentlich nur gemeint, Wagner gehöre statt in die Geschichte der Musik in die nach seiner Ansicht viel umfassendere der Schauspielkunst, aber die Akzentuierung von Wagners „unheimlichem“ „Instinkt“ für das „Elementarische“ tendiert in der Tat in die Richtung einer Auflösung von Geschichte. Es ist nicht leicht, einem Buch auf musikhistorischer Argumentationsebene gerecht zu werden, dessen Autor es für nötig hält, „die andere, die historisch gebundene Wirklichkeit auf(zu)geben“, um „in Wagners Welt ein(zu)treten (und) sich selbst dafür (zu) disponieren“ (S. 290). In einer solchen Perspektive nehmen sich die Teilhaber am vorausgegangenen musikhistorischen Prozeß zwangsläufig als Wegbereiter für dessen Vollender und Liquidator aus. Und der Hinweis auf die unterschiedlichen Voraussetzungen der drei Komponisten und ihre daraus resultierende Unvergleichbarkeit verstärkt eher die Irritationen. Vollends die teilweise Rehabilitation der formalistischen Wagner-Exegese von Alfred Lorenz sowie deren und der „Romantischen Harmonik“ von Ernst Kurth Erhebung zu den auch heute noch wirksamen Polen der analytischen Beschäftigung mit Wagners Musik könnte den Eindruck erwecken, das Buch stelle sich quer zu allen

Bemühungen der Musikwissenschaft in den letzten Jahrzehnten, die Beschäftigung mit Wagner zu einem Gegenstand der historischen Untersuchung zu machen wie andere auch. Kündigt sich hier eine „Wende“ an?

Ausgangspunkt der Untersuchung ist ein zentrales Problem der Musik des 19. Jahrhunderts: Wie ist eine Musik beschaffen, die ihr Erscheinendes transzendiert, die auf Bedeutungen verweist, die außerhalb ihrer selbst liegen, ohne doch selbst wieder der Welt der Erscheinungen anzugehören; eine Musik also, die weder in sich selbst vollendete Bewegungserfüllung eines kohärenten Zeitablaufes noch Programmmusik ist. Als zentrales Ereignis, das die Erscheinung der Musik in diesem Sinn veränderte, wird die Auflösung zweier Eindeutigkeiten erkannt: Auf der tonalen Ebene weiche die Eindeutigkeit des punkthaft bestimmten Einzeltones und der aus den Einzeltönen zusammengesetzten melodischen Linie dem räumlich erweiterten und diffusen, vielfach aus der Ferne kommenden Klang; und auf der zeitlichen Ebene trete an die Stelle des durch eindeutige metrische Gliederung bestimmten Takt- und Periodenablaufes die rückblickend-erinnernde oder auch vorausweisende subjektive Verfügung über die musikalische Zeit, woraus sich einerseits vielfache Überlagerungen von Zeitebenen ergeben und andererseits der Primat vom eindeutig zielgerichteten Ereignisablauf an die Zeitdauer des Einzelereignisses übergehe, was bis hin zum Eindruck des „Stillstehens“ der Musik führe. Dabei verweise die Musik vermittels solcher veränderter Zeitstrukturierung auf sich selbst bzw. auf solche Musik, in der der kohärente Zeitverlauf intakt ist, die damit der Wirklichkeitssphäre angehöre. Die Musik des 19. Jahrhunderts wird also wesentlich unter die Kategorien des Zitierens, damit des „Indirekten“ subsumiert und ihre Beziehung auf die unmittelbare, „direkte“ Musik als erinnernd oder im Vorgriff gekennzeichnet: Der Bezugspunkt des Realen könne sowohl durch den konkreten Tanz als auch durch das Lied oder auch lediglich durch das von ihm abstrahierte Formschema der Periode repräsentiert werden. Diese Grundidee wird nun in exemplarischen Analysen entfaltet, deren hoher Wert in ihrem neuartigen methodischen Ansatz und in der Subtilität liegt, mit der die Musik durchgehört wird. So wenig man die Prämissen, die die Auswahl der betrachteten Werke bestimmen, akzeptieren mag, so wenig wird man andererseits auf Einsichten verzichten können, die insbesondere auf einem neuartigen analytischen Zugriff auf die Orchester-

farben gewonnen werden. Die am *Freischütz* (namentlich am *Ouvertüren*-Beginn und am Übergang des *Walzers* in die Szene des Max) minutiös dargestellten orchestral-harmonischen Strukturen repräsentieren eine wesentliche Seite eines neuen kompositorischen Denkens und bedeuten einen fruchtbaren Ansatz zu einer längst fälligen intensiveren analytischen Beschäftigung mit Weber. Auch die Neigung zum „Perspektivenwechsel“, d. h. zu einer Veränderung des rhythmisch-harmonischen Zusammenspiels im Sinne von Rückblick und Erinnerung, ist ein wesentliches Moment der Musik des 19. Jahrhunderts, das es weiter zu verfolgen gilt. Die Vorstellung allerdings, ein einzelnes Stück wie jener szenische Übergang im *Freischütz* habe bis zu Schumanns *Rheinischer Sinfonie* und Wagners *Tristan* nachgewirkt, erscheint nicht ohne weiteres plausibel. Hier handelt es sich doch wohl eher um einen allgemeinen Wandel des musikalischen Bewußtseins, an dem sehr viele Komponisten mehr oder weniger intensiv beteiligt sind. Und es ist darüber hinaus wahrscheinlich, daß das Verfahren, das Weber im *Freischütz-Walzer* anwendet, seinerseits auf ältere Traditionen zurückgeht.

Überzeugend sind die Ausführungen zur Orchestertechnik Schumanns, die von dem Bestreben her erklärt wird, den „Quasi-Charakter“ des Klaviertones, die Uneindeutigkeit der Baßfunktion und die Verdunklung des Klanges auf das Orchester zu übertragen. Von daher wird das Plädoyer für die zweite Fassung der *d-moll-Sinfonie* (entgegen dem Votum von Brahms und anderen) einsichtig.

Der umfangreichste Teil der Arbeit ist Werken Wagners, vor allem dem *Tristan*, gewidmet. Anhand des *Nachtgesanges* des 2. Aktes sowie des *Liebestodes* werden die Stadien des kompositorischen Prozesses eingehend auf der Grundlage von Quellen diskutiert, wobei sich die Untersuchung auf die erstmals teilveröffentlichte Kompositionsskizze zum 2. Akt stützen kann. Das funktionale Verhältnis von Singstimme und Orchester im Wagnerschen Musikdrama wird im Zusammenhang mit der veränderten Zeitstruktur und der Auflösung der tonalen Eindeutigkeit in ein allgemeines „Tonartengefühl“ grundlegend neu durchdacht; hierbei kommt es zu den bereits angedeuteten Schwierigkeiten, deren detaillierte Diskussion allerdings den hier gebotenen Rahmen bei weitem sprengen würde.

(Januar 1987)

Arnfried Edler

ROBIN STOWELL: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries.* Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1985). XVI, 411 S., Abb., Notenbeisp.

Die Dialektik, die die Geschichte eines Instruments färbt – daß klangliche Gegebenheiten dem Musikmachen neue Impulse zuführen, wie umgekehrt ein Konzeptionswandel in der Musik nach neuen Klangmöglichkeiten suchen läßt –, sie hat der Violine in den Jahrzehnten um 1800 ein neues Gesicht gegeben. Diese technologische, klangliche und spieltechnische Evolution ist nie umfassend aufgearbeitet worden.

Hier setzt der Verfasser an und leuchtet einen historischen Raum aus, der die Wiener Klassik und die Zeit der ihr folgenden sozialen und ästhetischen Wandlungen einschließt, d. h. erzielt auf die Musikgeschichte von 1760 bis 1840 aus dem Blickwinkel der Violine im Interesse der Violinmusik. Sich diesem Zeitraum zuzuwenden ist in doppelter Weise vernünftig: zum einen aufgrund seiner Bedeutung, zum andern weil ein solches Projekt auf den Arbeiten von David D. Boyden aufbauen kann, der seine Untersuchungen um 1760 abbricht (*The History of Violin Playing from its Origins to 1761*, 1965). Der konzeptionell ähnliche Ansatz ist denn auch bewußt gesucht worden, ließ sich aber wohl nur bewältigen, weil der Verfasser über vorzügliche praktische Kenntnisse als Geiger verfügt. In ihren Grundzügen geht die Monographie auf eine Dissertation zurück (Cambridge 1978), die sie allerdings weitet und rundet.

Der Wert der Arbeit liegt – außer in ihrer Ausrichtung auf den Zeitraum 1760–1840 – darin, daß sie ebenso umfassend wie penibel quellenorientiert ist. Mit zahlreichen Abbildungen, Notenbeispielen und Quellenzitaten (die aus den Originalsprachen eigens übersetzt wurden) besticht im übrigen auch die Ausstattung. Der Wert der Monographie liegt vor allem aber in der „Praxisbezogenheit“, denn die Intentionen des Verfassers richten sich auf die moderne Aufführungspraxis und somit auf ein Interpretieren, das sich seiner historischen Kontinuität allzu gewiß ist. Für diese Aufführungspraxis wird eine historisch verpflichtete, materialgesättigte „Geschäftsgrundlage“ erarbeitet.

Vergleichsweise knapp sind die organologischen und die anatomisch-physiologischen Themenaspekte behandelt; das zentrale Interesse gilt der Musik und ihrer „richtigen“ Interpretation. Dabei werden die Lehrwerke bevorzugt konsultiert, analy-

siert und ausgewertet, die Kompositionen aber als komplementäre Quelle genutzt. Im einzelnen geht es um den Geigenton, um Grifftechnik, um die Ausführung von Strich- und Artikulationsarten, um Phrasierung und Ornamentik sowie um die Verbindlichkeit der Notentexte, also auch um Improvisationspraktiken. Der Anhang bietet eine nützliche Zusammenstellung der einschlägigen Lehrwerke und eine synoptische Tabelle der Ornamente samt ihrer Erläuterung durch die Autoren der Lehrwerke. (Februar 1987) Jürgen Hunkemöller

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

Der interdisziplinäre Vergleich wissenschaftshistorischer Entwicklungen zeigt vielfach, mit welcher Art von Problemen spezielle Fachbereiche, die sich thematisch und methodisch zwischen etablierten Disziplinen ansiedeln, zu kämpfen haben. Zum Ringen um eine theoretische Fundierung gesellen sich meist auch wissenschaftsorganisatorische und -publizistische Barrieren. Deshalb kann es für die Entwicklung einer Disziplin sehr bedeutsam sein, ein eigenes fachspezifisches Publikationsorgan zu schaffen, in dem einschlägige Forschungen veröffentlicht werden können und das zudem als Kommunikationsmedium der vorerst meist kleinen Wissenschaftlergemeinschaft dient.

Abgesehen von Einzelpublikationen in Buchform fand die Musikpsychologie des deutschsprachigen Bereichs vor allem in den wenigen Periodika und Reihen der Systematischen Musikwissenschaft Publikationsmöglichkeiten vor. Mit diesem ersten Band des Jahrbuchs der im Jahre 1983 gegründeten Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie hat sich diese ein eigenes Publikationsorgan für ihren engeren Fachbereich geschaffen.

Eine knappe programmatische Skizze über die inhaltliche Ausrichtung findet sich auf dem Buchumschlag. Der Inhalt des vorliegenden Bandes zeigt an, daß die Initiatoren allen Themata von musikpsychologischer Relevanz prinzipiell positiv gegenüberstehen. Für Buchrezensionen ist hier ebenso Platz wie für abschließende „Nachrichten“, die über den Inhalt laufender musikpsychologischer Arbeiten, vorwiegend Dissertationen, knapp informieren.

Der Hauptteil beinhaltet „Forschungsberichte“ vorwiegend von empirisch arbeitenden Musikpsychologen: über ein neurophysiologisches Entwicklungsmodell zu Musik und Sprache (Nils L. Wallin), über musikbezogene Gedächtnisrepräsentation (Christa Nauck-Börner) und die Abhängigkeit des Melodiegedächtnisses von Darbietungsmethoden (Marie L. Moats). Selten werden methodische Probleme quasi-experimenteller Designs mit „weichen“ Daten so selbstkritisch reflektiert wie bei Klaus-Ernst Behne (*Befindlichkeit und Zufriedenheit als Determinanten situativer Musikpräferenzen*). Günter Kleinen (*Massenmusik und Alltagskulturen*) resümiert wesentliche Ergebnisse seiner 1983 veröffentlichten, methodologisch der „verstehenden Soziologie“ verbundenen Arbeit über die Musik im Distributionsprozeß der Massenmedien. Das massenmediale Musikangebot wirkt unmittelbar und mitunter permanent in die Lebenswelt und Alltagskultur der Perzipienten hinein. Diesen Kontext zu analysieren, verlangt nach einer Methodologie qualitativer Sozialforschung. Kleinen macht mit seinen abschließenden „Fragestellungen künftiger Untersuchungen“ bewußt, wie wenig wir eigentlich über den Kommunikationsprozeß auf der Rezipientenseite wissen.

Sigrid Flath-Becker/Vladimír Konečni skizzieren Begriffe, Methoden und theoretischen Ansatz der „Neuen Experimentellen Ästhetik“. Nach ihrem (in Strukturschemata gut illustrierten) Modell bedingen (a) die strukturellen Eigenschaften dargebotener Musik, deren ästhetische Eigenschaften nicht unproblematisch in verbalen Gegensatzpaaren als kollative Variable (= unabhängige Variable) erhoben werden, (b) unter bestimmten situativen Rahmenbedingungen: das sind soziale, emotionale und kognitive Faktoren (= unabhängige, interagierende Mikro-Variable), die affektiven Reaktionen (= abhängige Variable) auf Musik. Die speziellen Untersuchungsergebnisse zum Einfluß von emotional und/oder kognitiv induziertem Streß werden vor dem Hintergrund eines von Konečni (1979) entwickelten „kognitiv-emotionalen Modells“ diskutiert.

Der begrifflich-theoretische Rahmen der „Neuen Experimentellen Ästhetik“ ist gewissermaßen die Grundlage für die Vergleichbarkeit von Untersuchungsmethoden und -ergebnissen, wobei sich der Vergleich von experimentellen Ergebnissen, die durch Darbietung „konstruierter Musik“ (synthetischer Weg) oder „realer Musik“ (analytischer Weg) gewonnen wurden, als besonders schwierig erweist. Gerade aber die Vergleichbarkeit von Detailfor-

schungen und die darauf gründende Extrapolation verallgemeinerbarer Aussagen über Musikhörverhalten und affektives Rezipientenverhalten sind entscheidende Schritte für eine Disziplin, die sich zumindest als implizite Zielorientierung die Entwicklung von Theorien und Theoriesystemen vorgegeben hat.

(Juli 1986)

Alois Mauerhofer

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

Diese Arbeit spürt einem Genre klassischer Musik Nordindiens nach, das sich eigentlich einer genaueren Festlegung entzieht; denn der *khyāl*, wörtlich „Phantasie“ oder „Imagination“, entstand aus einer Reaktion auf den strengen, höfischen Dhrupad-Stil, dessen Vortragsregeln von einigen Musikern im 18. Jahrhundert als Fesseln für ihre freie künstlerische Entfaltung empfunden wurden. Zwar tastete dieser Freiheitsdrang die traditionsreichen Grundlagen indischer Musik, also Rāga-Melodiebildung und Tāla-Metren nicht an, doch erweiterte er in virtuoser Weise die musikalischen Formen sowie die Ausprägung und Ornamentierung der klingenden Linien. Große Musiker, denen die Schaffung eines persönlichen Stils gelang, haben ihre Kunst an Nachkommen und fernere Sippenmitglieder, später auch an blutsfremde Schüler weitergegeben. So entstanden die *gharānā*, Zentren oder Schulen, die die Pflege und Weiterführung des ererbten Stils als ihre Aufgabe betrachtet haben. Wie die ererbten, zum Muster erhobenen Darbietungsweisen entstanden und wie sie beschaffen sind, sucht Bonnie Wade in der vorliegenden Publikation zu ergründen.

Sie beginnt mit einem Blick auf die geschichtliche Entwicklung Indiens seit den ersten islamischen Herrschern in Delhi und ihrem Hofpoeten Amir Khusrau im 13. und 14. Jahrhundert, geht dann auf die Bildung der *Gharānā*-Schulen ein und definiert im zweiten Kapitel das Genre „*Khyāl*“. Als grundlegend erfaßt sie neben Rāga und Tāla den *cīz*, das sind die Verse für den Anfang eines Musikstücks und die hierzu komponierten Melodien in *Sthāyī* und *Antarā* (S. 14). Darauf beschreibt sie die Arten

oder Teile der Improvisation, und diese sind 1. *ālāp* – die Einleitung, 2. *fān* – schnelle Tonfolgen auf dem Vokal ā, 3. *bolfān* – Tonfolgen mit Worten aus den *ciz*-Versen, 4. *bolbant* – Textworte zu melodisch-rhythmischem Spiel, 5. *sargam* – mit Tonbezeichnungen unterlegte Passagen, und 6. *nom-tom* – rhythmisches Pulsieren durch Tonrepetitionen, besondere Ornamentation und Silbenaussprache (S. 27 ff.). Angaben über die Anordnung dieser Teile bei Khyāl-Darbietungen und über die Ensembles beschließen das Kapitel. Dann folgt der Hauptteil des Buchs, die Beschreibung der Ghārānā von Gwalior, Agra, Sahaswan/Rampur, Alladiya Khan, Kirana und Patiala in den Kapiteln 3 bis 8. Hinzu kommt Kapitel 9, „On individuality“, das einzelnen berühmten, keinem bestimmten Gharānā angehörigen Sängern, aber auch dem nicht immer anerkannten Delhi-Gharānā gewidmet ist.

Die Artikel über die verschiedenen Schulen sind nach einem stets gleichen Schema gegliedert. Auf eine Skizze der politisch-kulturellen Umgebung, mit „The Context“ überschrieben, folgen die Biographien der bedeutendsten Sänger einschließlich je einer Tafel, die die Blutsverwandtschaften und die Schülerlinien wiedergibt. Dann betrachtet Bonnie Wade die Stileigenheiten des betreffenden Gharānā, ausgehend von Urteilen indischer Autoren und konkretisiert durch die Beobachtung von Klangaufnahmen, aus welchen sie viele kurze Partien in je einer Niederschrift indischer Art und Transkription auf Notenlinien einblendet. Die Ergebnisse werden am Schluß jedesmal in einem „Summary“ vorgeführt, so daß sie sich über die Kapitel hinweg miteinander vergleichen lassen. Tabellarisch sind sie innerhalb der „Conclusion“, Kapitel 10, auf Seite 276–77 erfaßt, doch der Leser würde dem Buche nicht gerecht, wenn er allein diese Tabelle in Anspruch nähme. Vielmehr bietet die Autorin – in Angleichung ihrer 1971 eingereichten Dissertation über Khyāl an Daniel M. Neumans musiksoziologische Studie *The life of music in North India* (Detroit 1980) – einen biographischen und musikologischen Aufriß, der die verzweigte Welt der klassischen Musik Nordindiens mehr als bisher durchleuchtet. Dabei stützt sie sich vielfach auf Publikationen von indischen Gelehrten, aber auch auf Interviews, die sie mit indischen Musikern geführt hat. Eindrucksvoll umrissen ist z. B. das Los der Brüder Haddu und Hassu Khan, die im 19. Jahrhundert am Hof von Gwalior wirkten und dort den ältesten Khyāl-Gharānā etablierten. Ihre Schülerlinien umfassen so illustre Namen wie Vishnu Digambar Paluskar

(1872–1931), den Lehrer des vielseitigen Musikers und Theoretikers Omkarnath Thakur (1897–1967), und Krishnarao Shankar Pandit (geb. 1894), der gleich Vishnu Digambar Paluskar viele Schüler unterrichtet hat. Darbietungen dieses Sängers, der die weitgespannten *fān*-Klanglinien mit ihren oft großen Sprüngen in höchster Meisterschaft vortrug, ist mehr als die Hälfte der Beispiele aus der Schule von Gwalior entnommen.

Während die Musiker in Gwalior die Neuerungen weit vorangebracht und dabei einen ausgeglicheneren Stil gefunden haben, blieben die Vertreter der Agra-Gharānā nahe am Dhrupad-Gesang. Sechs Generationen konnte Bonnie Wade ermitteln, und als zentrale Gestalt erscheint Faiyaz Hussein Khan oder kurz Faiyaz Khan (1886–1950), eine attraktive Erscheinung, der seine Zuhörer zutiefst beeindruckte und viele nachfahrende Sänger prägte. Die mitgeteilten Beispiele von Faiyaz Khan und anderen Sängern aus Agra heben sich mit ihren engräumigeren, oft einfacheren Melodiezügen in langsamerem Tempo deutlich von den Proben aus Gwalior ab.

Die Sänger in Rampur stammten aus Sahaswan, beides Orte im Osten von Delhi, und am Hofe von Rampur herrschte noch im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts ein sehr reges Musikleben, dem der bedeutendste Sänger dort, Mushtaq Hussein Khan (ca. 1878–1964), in seinen späteren Lebensjahren nachtrauerte. Die Musik in Rampur hatte wohl Strömungen aus Gwalior aufgenommen. Ebenso war Alladiya Khan, die zentrale Gestalt des nach ihm benannten Gharānā, besonders von einem Sänger aus Gwalior beeinflusst, und doch schuf er einen Khyāl-Stil, der dem Dhrupad nahesteht, dazu viele technische Schwierigkeiten einschließt. Unter Alladiyas Schülern finden sich bekannte Namen, so Mallikarjun Mansur samt den Sängerinnen Kesarbai Kerkar und Moghubai Kurdikar. Von den beiden letztgenannten Gharānā geht der eine, in Kirana, gleichfalls auf einen Sänger aus Gwalior zurück. Dort sind viele Schüler ausgebildet worden; berühmtester Vertreter ist Bhimsen Joshi (geb. 1922). Die andere Schule, in Patiala, umfaßt mehrere Generationen nur einer Familie mit Bade Ghulam Ali Khan als zentraler Gestalt.

Diese wenigen Bemerkungen mögen die Glanzpunkte der Arbeit andeuten; denn neben diesen Sängern sind zahlreiche andere erwähnt, die das Glück hatten, durch Zugehörigkeit zu einem Gharānā legitimiert zu sein und im Fürstendienst zu stehen. Ihre Namen finden sich im Register der

Publikation, doch bilden sie wohl nur einen kleinen Teil all derer, die bisher den Khyāl-Gesang pflegten. Andererseits illustrieren die Musikbeispiele nur die Eigentümlichkeiten der einzelnen Schulen hinsichtlich der Improvisation. Zwar sind im zweiten Kapitel eine Anzahl *ciz*-Verse, doch nirgendwo die zugehörigen oder sonstwie komponierten Melodien mitgeteilt. Infolgedessen kann man auch nicht erkennen, welchen Stellenwert die notierten Ausschnitte im gesamten Verlauf eines Musikstücks einnehmen, es sei denn, man hätte die in einem Anhang erwähnten Kassetten-Einspielungen zur Hand. Diese hat der Verlag aber zur Rezension nicht mitgeliefert. So bleibt das Buch, dem eine kurze Diskographie und eine gute Bibliographie beigegeben ist, eine treffliche Einführung und ein nützliches Nachschlagewerk zum Khyāl-Gesang in Nordindien.

(September 1986)

Josef Kuckertz

ULRICH WEGNER: abūdīya und mawwāl. Untersuchungen zur sprachlich-musikalischen Gestaltung im südirakischen Volksgesang. 2 Bände. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1982. 294 S., 217 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 12.)

Der erste Band dieser höchst beachtlichen Studie enthält die Untersuchungen zum Thema, der zweite bietet die Landkarte des Untersuchungsgebiets, die Gesangstexte, Untersuchungen des Textmaterials mit forminterpretierenden und linguistischen Aufschlüsselungen sowie Erläuterungen der Dichtungsgattungen, Transkriptionen, diese geordnet nach geographischen Regionen, Tabellen zur strukturellen Beschaffenheit der Texte (I-X) und zum sprachlich-melodischen Gerüst der untersuchten Beispiele (XI-XXXI).

Musikethnologische Studien zur Musik des Irak sind rar. „Weiße Flecken“ zu tilgen durch systematische Untersuchungen, solchermaßen die Landkarte der Musikstile und -dialekte durch Formen und Farben anzureichern, dürfte sich heute angesichts der derzeitigen politischen Situation im Irak verbieten. Auch deswegen darf man für diese äußerst sorgfältig angelegte Arbeit dankbar sein, die zur Hauptsache auf eigenen, vom Autor 1978 durchgeführten Feldforschungsarbeiten basiert (I. Einleitung, S. 7ff.). Berücksichtigt werden Gesangsformen bäuerlicher Landbewohner, die im Euphrat-Tigris-Gebiet südlich von Bagdad Bewässerungsfeldbau betreiben und in kleinen Dorfgemeinschaften

leben. Außerdem bezieht der Autor die in größeren Ansiedlungen des Südens lebende arabische Bevölkerung in seine Untersuchungen ein. Er schildert kurz Schichtung, Gruppierung, Betätigungsfelder der von ihm untersuchten Volksgruppen, geht auf den Forschungsstand sowohl der einschlägigen orientalistischen Fachliteratur zu den Texten wie auf den der Musikethnologie ein.

Die Feststellung, dem Gesamtphänomen dichterisch-musikalischer Gestaltung sei bisher nicht in gebotener Ausführlichkeit Rechnung getragen worden, liefert ihm den Forschungsansatz: er setzt seinen Untersuchungen das Ziel, „anhand von vier im Südirak beheimateten Gesangsformen, die dort als ‚Volksgesang‘ ... eingestuft werden, Möglichkeiten für eine solche textlich-musikalische Analyse aufzuzeigen“ (S. 15). Abūdīya, hier Sammelbezeichnung für drei der zu untersuchenden Gruppen von Klangdokumenten, bedeutet „Mann des Schmerzes“ und kennzeichnet Melancholie, Trauer, Todesnähe, Kummer, psychische Belastungen somit, wie sie von jedem Individuum erlebt werden. Daher scheint es naheliegend, daß der abūdīya-Sänger „das Musikleben im Mittel- und Südirak in entscheidendem Maße“ prägt (S. 18). Für die Gestaltung der Gesänge wird schlüssig belegt, daß, abweichend von Forschungsergebnissen aus anderen Bereichen vorderorientalischen Singens, der Sänger auf die dichterische Gestaltung der Texte keinen Einfluß ausübt, daß also für die textliche Vorlage Improvisation keine Rolle spielt (vgl. jedoch unten die Ausführungen über sog. Haupt- und Nebentexte!), wohl aber in der gesanglichen Ausführung. Sie besteht in nicht metrisierten und melismenreichen Melodielinien, die der Sänger in seltenen Fällen ganz ohne Begleitung vorträgt. Oft wird er von einer Sängergruppe in seinen Vortragspausen ergänzt. Auch wird dieser Solostimme „eine fest-metrisierte Begleitung zur Seite gestellt“ (S. 29), bestehend aus Fingerschnalzen, Hackenstampfen, Händeklatschen, Zungenschnalzen. Die Begleitung durch Schlaginstrumente ist ebenfalls bekannt, wie auch die Ausführung rhythmisch-formelhafter Schläge auf Gebrauchsgegenstände.

Im Glaubensleben der Schiiten hat die abūdīya ihren festen Platz (S. 37ff.). Die überlieferte Gewohnheit, die Gesangsstile der abūdīya mit Namen von Städten und Regionen, Namen von Sängerinnen und Stammesverbänden zu bezeichnen, entspricht allgemein-vorderorientalischer, traditioneller Gepflogenheit – ähnlich werden ja auch Rhythmen, Melodiemodelle u. a. nach diesen au-

Bermusikalischen Gegebenheiten benannt. Diese Beobachtung wie die folgenden zur Person des Sängers, seines (auch halbberuflichen) Engagements, zum Einfluß auf seine Stellung durch Rundfunk und Schallplatte sind mit Verhältnissen in anderen vorderorientalischen Regionen vergleichbar.

Im dritten Kapitel setzt sich der Autor mit den poetischen Formen von *abūdīya* und *mawwāl* auseinander, wichtig vor allem, „um später einen Einblick in das Verhältnis gewinnen zu können, in dem Text und Gesang zueinander stehen“ (S. 93). Die *abūdīya*-Gedichtstrophe ist im wesentlichen immer gleich strukturiert: sie besteht aus vier Zeilen, deren letzte in Anklang an die Gattungsbezeichnung immer auf „-īya“ endet. Diese wie andere wiederkehrende Erscheinungen in den Textstrukturen bezeichnet der Autor als „Konstituenten“. Im auffälligen Unterschied zur *abūdīya*-Form zeigt das auch in anderen Teilen des Vorderen Orients verbreitete *mawwāl*-Gedicht sich in drei verschiedenen Erscheinungsformen, als Vier-, Fünf- und Siebenzeiler. Aufschlüsse über Geschichte und unterschiedliche Bedeutungen von *ġinās* (in der hier untersuchten *abūdīya*- und *mawwāl*-Dichtung von Wegner als „Techniken des Wortspiels zwischen zwei oder mehr Sprachkörpern“, S. 74, definiert) und über die Metren in den beiden Dichtungsgattungen könnten in den entsprechenden Kapiteln der vorliegenden Arbeit anhand sehr gut aufbereiteter Grundlagen, erarbeitet nach der Beobachtung ihres Gebrauchs im Südirak, gewonnen werden, d. h. von den hier dargelegten Erkenntnissen her wären historische Linien gut zurückzuverfolgen. (Zur mehrdeutigen Erscheinung von *Ġinā* vgl. A. Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)*, RISM B 10, München 1979.) Und die Äußerung Wegners zur Frage der Metren (hier bezogen auf die beiden behandelten Dichtungsformen), „die Äußerungen europäischer Orientalisten und arabischer Autoren zu diesem Thema differieren nicht unerheblich voneinander“ (S. 84), läßt sich durchaus auch auf arabische Autoren allein, vor allem aus relativ weit auseinanderliegenden Epochen der Geschichte, beziehen: bei ihnen ist die Anwendung bzw. Interpretation mnemotechnischer Sprachkörper bzw. Folgen mehrerer solcher Einheiten als sprachliche Einkleidung von Versfüßen (S. 85ff.) bzw. davon abgeleiteter rhythmischer Gebilde in der Musik nicht einheitlich dargestellt (vgl. hierzu Ibn Sīnās *Kitābu’ š-šifā’*, d’Erlanger, *La musique arabe* II, Paris 1935, S. 200ff., und Šafiyu-d-Dīn, *Kitāb al-Adwār*, ebda., Bd. III, S. 469ff.; auch

Shiloah, op. cit.). Die Unterschiedlichkeit der Auffassungen wird damit zusammenhängen, daß die hochsprachliche Dichtung der Araber und die an Ethnie, an deren geographische Verbreitung und an kontinuierliche oder diskontinuierliche historische Prozesse gebundenen Dialektpoesien in verschiedenen Regionen in hohem Maße divergieren – wie ja letztlich jeder durch Sprachgebrauch lebendige „Dialekt“ (sprich Volkssprache) in jedem Teil der Welt ständigen Wandlungen unterliegt. Wegner läßt diese Folgerung anklingen, wenn er ausführt, daß bestimmte, in der hochsprachlichen Dichtung der Araber verhaftete Begriffe der Gestaltungsprinzipien auf das Gebiet der Dialektpoesie nicht zu übertragen sind (S. 94).

Die Unterscheidung von „Haupttext“ und „Nebentext“ in den Dichtungen ist Gegenstand des vierten Kapitels. Die als Nebentexte bezeichneten Abschnitte fügt der Sänger in mehr oder weniger großem Umfang dem Haupttext (i. e. die vom Dichter entworfene poetische Vorlage) hinzu (S. 107). Der Haupttext kann vom Sänger durch Auswahl des Gesangsstils mitgestaltet werden, den er ist an keinen vorgegebenen *abūdīya*-Gesangsstil gebunden. Dagegen gibt es für die Gestaltung der Nebentexte (Satzwürfe) durchaus stilspezifische Auswahlkriterien. Kompliziert sind die Verflechtungen von Haupt- und Nebentexten, die zur Charakteristik der vorgetragenen Stücke selbst wie auch zur individuellen Ausprägung durch den einzelnen Sänger erheblich beitragen.

Das fünfte Kapitel ist der textlichen und musikalischen Gestaltung einzelner Gesangsstils sowie der Gegenüberstellung der textlichen wie musikalischen Strukturen zur Feststellung von Gemeinsamkeiten einerseits, Abweichungen bzw. trennenden Merkmalen andererseits gewidmet. Mit Akribie wird die musikalische Gestaltung der einzelnen unterscheidbaren Abschnitte und Teilabschnitte („Perioden“, „Periodenglieder“, „Periodengruppen“) bei *mawwāl* und *abūdīya* analysiert (S. 165-233), wobei der Autor, entsprechend der Zielsetzung der Arbeit, der Verbindung von musikalischer und textlicher Struktur jeweils besondere Bedeutung beimißt. Überall ist das Bemühen erkennbar, dichterisch, zuweilen auch musikalisch festgelegten modellhaften Teilen die „freien“, d. h. der Gestaltung durch den Ausführenden anheimgegebenen Abschnitte auch strukturell gegenüberzustellen. Angesichts der zahlreichen und auch vielseitigen, im textlichen wie im musikalischen Material erkennbaren, aber sich wechselseitig durchdringenden Verflechtungs-

möglichkeiten erweist sich diese Zielvorstellung als hoher Anspruch, dem der Autor in überzeugender Weise gerecht wird. In Vergleichen ausgiebiger und sorgfältig ausgewählter eigener Transkriptionen exemplifiziert er zudem Übereinstimmungen wie Abweichungen von melodischen Formeln und auch von Melodiemodellen, die sich im Verlaufe der Ausführungen herauskristallisieren.

Die Frage, ob denn „eine Text und Musik gleichermaßen berücksichtigende Analyse neue, umfassendere Einblicke in das Wesen vorderorientalischen Volksgesangs zu geben in der Lage“ (S. 282) sei, darf nach dem hier versuchten neuen Arbeitsansatz und den erzielten Ergebnissen durchaus bejaht werden (vgl. hierzu auch H. H. Touma, *Die Musik der Araber*, Wilhelmshaven 1975; auch ältere Autoren). Und ob es stimmt, daß von hier aus „sicher keine Verallgemeinerungen im Hinblick auf andere Bereiche vorderorientalischer Gesangspflege“ zuzulassen sind (S. 282), ist in übergreifenden Studien neu zu überdenken. Sie sollten sich freilich des hier erfolgreich erprobten Forschungsansatzes bedienen. Ich halte die Möglichkeit der, wenn auch vorsichtig vorzunehmenden, „Verallgemeinerung“ nach dieser beispielhaften Studie für sehr wahrscheinlich.

(April 1986)

Ellen Hickmann

ALEXANDER PILIPCZUK: Elfenbeinhörner im sakralen Königtum Schwarzafrikas. Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft 1985. 136 S., zahlreiche Abb. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 42.)

136 Seiten umfaßt das schmale Buch, von denen 50 Seiten auf den Abbildungsteil und noch einmal 40 Seiten auf den ausführlichen Anhang mit Bild- und Quellennachweis, Literaturangaben sowie Personen-, Orts- und Sachregister entfallen. Es verbleiben demnach rund 45 Seiten für den Hauptteil, die Darstellung des Themas. Aber auch hiervon nimmt die Vielzahl der Anmerkungen pro Seite insgesamt noch einmal ein knappes Drittel des Raums in Anspruch. Damit ist bereits klar, daß der Autor keine musikethnologische Abhandlung beabsichtigt.

Alexander Pilipczuk, Mitarbeiter des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, legt, wie er selbst angibt, „eine chronologische Untersuchung von Aussagen der Reisenden und Entdecker über das Elfenbeinhornblasen in westafrikanischen König-

reichen“ (S. 5) vor, und dabei handelt es sich, dem kurzen Vorwort zufolge, um die erweiterte Fassung eines Referates mit dem Titel „Funktionelle und symbolische Bedeutung der Elfenbeinbläser im sakralen Königtum Schwarzafrikas, dargestellt anhand von europäischen Schrift- und Bildquellen des 16. bis 19. Jahrhunderts“. Leider fehlt dann im Textteil gerade ein Eingehen auf die funktionellen und symbolischen Aspekte des Hornblasens weitgehend; der Autor beschränkt sich meist auf die Schilderung des jeweiligen sozialen Kontexts, also die Umstände, bei denen das Blasen der Hörner beobachtet werden konnte. Überhaupt ist die vorliegende Arbeit weniger eine Untersuchung, als vielmehr eine akribisch zusammengestellte und äußerst sorgfältig dokumentierte Darbietung relevanter Exzerpte des vorliegenden Quellenmaterials und der Literatur.

Leitfaden der systematisch nicht weiter untergliederten Arbeit von Pilipczuk sind die Reiseberichte in chronologischer Reihenfolge. Von B wie Jacques Barbot bis Z wie Hans Jakob Zur Eich hat der Verfasser eine beeindruckende Vielzahl berühmter, aber auch unbekannter Afrika-Reisender ausgewählt und exzerpiert. Insbesondere die Arbeiten Philipp Paulitschkes und Walter Hirschbergs zur historischen Quellenlage in Afrika dienen dem Autor als Basis seiner Ausführungen. Als gleichermaßen bedeutsam erwies sich die vielzitierte *Allgemeine Historie der Reisen ... oder Sammlung aller Reisebeschreibungen ... in Europa, Asia, Africa und America ...* (genauer Titel im aufgeführten Quellenmaterial, S. 101).

Das Interesse des Autors liegt ganz offensichtlich mehr im historisch-dokumentarischen als im musikethnologischen Bereich; und da, wo von Musikinstrumenten die Rede ist, belegt er seine organologische Sachkenntnis überwiegend mit Beispielen aus dem europäischen Kulturraum. Neuere Literatur im Bereich afrikanischer Musikinstrumente wurde kaum berücksichtigt. Nachlässig – ganz im Gegensatz zu der sonst augenfälligen Sorgfalt bei der Gestaltung – fällt auch die bibliographische Arbeit aus: „Nkeria“ statt „Nketia“, „Schaeffer“ statt „Schaeffner“, „Balini Sározi“ anstelle von „Balint“, und aus Jean-Noel Maquet wurde gar sein Vater, Jacques (der allerdings kein „N“ im Namen führt) – sind es zufälligerweise gerade Musikethnologen, deren Namen da zu leiden haben? Wie dem auch sei, das Buch ist eine gehaltvolle Quelle weitverzweigter früher Afrika-Literatur und präsentiert einen gut zusammengestellten, informativen Bild-

teil. Dem Musikethnologen jedoch kann das kaum genügen, auch dann nicht, wenn die historische zu seinen Perspektiven gehört.

(Februar 1987) Barbara Schmidt-Wrenger

The Berkeley Manuscript. University of California, Music Library, MS. 744 (olim Phillipps 4450). A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum by Oliver B. ELLSWORTH. Lincoln-London: University of Nebraska Press (1984). 317 S. (Greek and Latin Music Theory.)

Im Jahre 1965 konnte die University of California in Berkeley auf einer Londoner Auktion ein aus der Sammlung Phillipps stammendes Manuskript mit musiktheoretischen Traktaten des späten 14. Jahrhunderts erwerben. Seit diesem Besitzerwechsel ist der Codex entschieden leichter zugänglich geworden als vorher: Nach einem ersten gedruckten Hinweis auf die Handschrift durch Richard Crocker haben sich Margaret Bent, Oliver B. Ellsworth und Christopher Page zu dem Manuskript geäußert; Ellsworth ist 1969 in Berkeley aufgrund einer Dissertation über den Codex promoviert worden, und im vorliegenden Band hat er, die Vorarbeiten der Dissertation ausnutzend, nun eine Edition und englische Übersetzung des Gesamttextes vorgelegt.

Der Inhalt des Manuskripts besteht aus einer Einleitung und fünf Traktaten, welche die musikalischen Modi und Verwandtes, den Kontrapunkt, die mensuralen Noten, die Tongeschlechter und Skalen sowie die Ganztonteilung behandeln. Die ersten drei Traktate gehören, als Texte zur *Musica practica* und aufgrund der Lagengestalt des Codex sowie der Konkordanzverhältnisse, wohl ursprünglich zusammen; das am Ende des dritten Traktats erscheinende Kolophon fixiert die Kompilation des bis dahin notierten Textes in Paris und ins Jahr 1375.

Den Traktaten II und III liegen weitgehend die *Ars contrapuncti* und der *Libellus practice cantus mensurabilis* zugrunde, die nach den Quellen „secundum Johannem de Muris“ formuliert sein sollen. An Gewährsleuten sind auch Boethius und ein Jacobus de Montibus, vermutlich Jakob von Lüttich, genannt; dem von Page aufgrund eines vermuteten Akrostichs als Verfasser von Traktat IV vorgeschlagenen Johannes Vaillant steht Ellsworth mit Recht vorsichtig gegenüber. Vielleicht hätte es sich jedoch gelohnt, den im Konkordanzmanuskript Catania als Autor der Traktate I-III genannten „Exi-

mius Doctor Gostaltus francigena“ in Paris, über die wenigen in der zeitgenössischen Musiktheorie gegebenen Namenszitationen hinaus, auch biographisch-archivalisch weiterzuverfolgen.

Der Edition und Übersetzung geht eine knappe Einführung des Herausgebers voran, die Quellen, Inhalt und Editionsprinzipien vorstellt. Das Corpus des Bandes bietet in synoptischer Anordnung jeweils links lateinischen Text und rechts englische Übersetzung; an den Fußenden der beiden parallelen Seiten stehen textkritischer Apparat und, soweit notwendig, inhaltliche Anmerkungen. Der lateinische Text folgt in der Schreibweise der mittelalterlichen Orthographie; er löst natürlich die Abbreviaturen auf und ergänzt eine moderne Interpunktion. Die Edition, die ja einer bestimmten Quelle gilt, favorisiert das von dieser Handschrift Berkeley Gebotene, und nur, wenn diese offensichtlich irrt oder unbrauchbar ist, werden Lesarten der Konkordanzquellen vorgezogen. Dieses Verfahren führt im Ganzen zu einem vernünftigen Wortlaut; allerdings ist es bei solchen Texten, deren Abschriftspraxis in vielen Einzelheiten anscheinend eher einer verändernden, als einer bewahrenden Überlieferung unterworfen ist, nicht leicht, einen mit Sicherheit „authentischen“ Text herzustellen. Die Varianten, welche die Konkordanzquellen zu den Diagrammen und Notenbeispielen der Traktate anbieten, sind in einem ersten Anhang zusammengefaßt; ein zweiter Anhang gibt über Handschriften verwandten Inhalts Auskunft.

Die Übersetzung ins Englische hält sich tunlichst an die Vorlage und achtet auch auf konsequent gleiche Behandlung der Fachbegriffe; einen zusätzlichen Vorzug der insgesamt sehr hilfreichen und willkommenen Edition macht die Beigabe eines Index verborum sowie eines Namens- und Sachregisters aus.

(September 1986)

Martin Staehelin

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

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

Die beiden Bände verbinden in glücklicher Weise den Reiz der Faksimile-Ausgabe, eine Partitur gleichsam in ihrer Urgestalt vorzufinden, mit Einleitungen, die gleichermaßen fachkundig und gründlich in die gesamte geistige, d. h. die literarische, musikalische und gesellschaftliche Umwelt der Werke einführen. Durch sie werden beide Opern, gerade weil sie keine Spitzenwerke ihrer fast einhalb Jahrhunderte voneinander entfernten Zeiten sind, zu deren Prototypen – der Notenteil erscheint als klingende Erläuterung des lebendigen Bildes, das in dem umfangreichen Vorspann beider Bände von dem vielschichtigen Leben auf italienischen Bühnen beider Epochen gezeichnet wird.

In der Einleitung zu *Medoro* werden Libretto und Komposition getrennt und daher besonders ausführlich behandelt. Unter dem Titel „Fare un libretto. La conquista della poetica paraletteraria“ gibt Giovanni Morelli anhand der verschiedenen Darstellungen von Ariosts Geschichte von Angelika und Medoro bis zu dem vorgelegten Werk von Aureli einen Überblick über die Entwicklung der Librettistik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Diese „paraliterarische“ Gattung wird dabei behutsam von ihrer „literarischen“ Umgebung abgehoben und ihr dadurch ein Sonderstatus zuerkannt, der freilich in dem Maße, in dem sich die Oper von der favola pastorale zum dramma musicale wandelte, immer bizarrere Formen annahm. Für dieses Stadium der venezianischen Operndichtung ist das Schaffen des fruchtbaren Aurelio Aureli, dessen *Medoro* hier vorgelegt wird, besonders charakteristisch.

Ein ausgezeichnete Gedanke Morellis, sicherlich mit aus dem Geiste des modernen Regie-Theaters heraus geboren, war es, in diesem Zusammenhang auch ausführlich auf Angelo Ingegneris *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* von 1598 in Verbindung mit dem erst kürzlich veröffentlichten Manuskript *Il Corago* aus den 1630er Jahren einzugehen, in denen beiden die Wichtigkeit der szenischen Wiedergabe hervorgehoben wird. Die Tätigkeit des Librettisten wird dadurch von einer neuen Seite her beleuchtet, seine Bedeutung für die Gesamtwirkung des Werkes in begrüßenswerter Weise ins rechte Licht gesetzt. Der Benutzer der Ausgabe wird so von vornherein gezwungen, den Weg zu gehen, der zur Entstehung der Oper geführt hat, den Weg vom Libretto zur Partitur.

Die Einführung hierzu, „Ubi Lucius? Thoughts on Reading Medoro“, von Thomas Walker steht der

literarischen Ausführlichkeit nicht nach, nur daß sie das Schwergewicht mehr auf den Komponisten und das Werk selbst legt. Voran geht eine Faksimile-Ausgabe von Lucios *Arie a voce sola* von 1655, anhand derer der Verfasser die Echtheit zweier Lucio zugeschriebener Opern, deren Textbuch aber keinen Komponistennamen enthält, nachweist und die er zum Schluß auch zur Unterstreichung gewisser retrospektiver stilistischer Eigenheiten in *Medoro* heranzieht. Ausführlich setzt sich der profunde Kenner der venezianischen Operngeschichte dann mit der fragwürdigen Zuschreibung der 1649 in Venedig aufgeführten Oper *Orontea* an Lucio bzw. Antonio Cesti auseinander, wobei die ganze Problematik der Gattungsüberlieferung und damit der Erforschung der Operngeschichte jener Zeit zum Ausdruck gebracht wird.

In dieser Umgebung erscheint dann Lucios unumstrittene letzte Oper *Il Medoro*, deren Quelle, die Sammlung Contarini der Biblioteca Marciana in Venedig, ausführlich beschrieben wird; stellt sie doch mit ihren 112 Partituren aus rund 45 Jahren ein nahezu vollkommenes Spiegelbild der vorwiegend venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts dar. Die abschließende, sehr eingehende Betrachtung der Komposition geht von der Unterscheidung zwischen rezitativen und ariosen Partien aus, die nicht immer textlich bedingt ist und darum am deutlichsten Rückschlüsse auf Lucios Verhältnis zum Textinhalt zuläßt. Auch die Arien werden nicht allein auf die Vielfalt ihrer Formen, sondern vor allem auch auf den Abwechslungsreichtum ihres Ausdrucksgehaltes untersucht – alles unter Hinweis auf entsprechende Abschnitte der Partitur, die auf diese Weise gleichsam von selbst musikalisch-dramatisches Leben gewinnt.

Nur wer es vor vielen Jahrzehnten unternommen hat, über die Oper jener Zeit zu arbeiten, kann ermessen, welche Erleichterung Ausgaben wie die vorliegende für die Forschung bedeuten. Es ist kein Wunder bzw. es ist eine Freude, zu sehen, wie sich mehr und mehr Spezialkenntnisse häufen und das lange Zeit verworrene Bild der Oper des 17. Jahrhunderts dadurch fest gerahmt und klar umrissen erscheint.

Nicht weniger problematisch ist die Auseinandersetzung mit der Oper *Amleto* von Foppa/Andreozi, einem Werk aus der Zeit, als die metastasianische Oper vor allem inhaltlich an Faszination verlor, während sich der Übergang von der „Nummernoper“ zur „Scena ed Aria“ musikalisch nur zögernd vollzog. Mit dieser Problematik

beschäftigt sich der Herausgeber Marcello Conati in seiner Einleitung „Un ‚Sackspear‘ per ‚Jommellino“ (Andreozzi war ein Neffe und Schüler von Jommelli) sehr ausführlich, wobei er dem Librettisten und seinem Werk die ihm gebührende gleiche Aufmerksamkeit zuwendet wie dem Komponisten. Zunächst gibt er einen Überblick über den Hamlet-Stoff auf der italienischen Opernbühne von Zeno an über Foppa hinweg bis zu Romani/Mercadante (1822) und widmet dann, anschließend an ein umfangreiches Verzeichnis der Libretti und von deren Komponisten, etwa die Hälfte der Einleitung der Würdigung von Foppas Schaffen. Er betont dessen Bedeutung für die Entwicklung einer neuen, vorromantischen Librettistik im allgemeinen und die Unabhängigkeit seines *Amleto* von anderen Behandlungen des Shakespearschen Dramas im besonderen. Die in diesem Werk vollbrachte Leistung des Librettisten erscheint im Hinblick auf die Unmenge von Komödien, Tragikomödien und vor allem Farsen, die das Werkverzeichnis enthält, in besonders hellem Licht.

Das Bild, das der Verfasser vom Schaffen des Komponisten zeichnet, ist dem des Librettisten ebenbürtig. Nicht nur, daß Andreozzis Biographie auf den neuesten Stand der Forschung gebracht wird – er wird auch, unter Berufung auf Teile des anschließend vorgelegten *Amleto*, als Meister des Übergangs charakterisiert, der bestrebt war, die Arie mit dramatischem Leben zu erfüllen und sie so, in Verbindung mit dem Akkompagnato-Rezitativ, der „Scena“ anzunähern; dies wird in gesonderten Analysen jeder einzelnen Szene hervorgehoben, wo immer es sich machen läßt. Einleuchtend ist hierbei vor allem der häufige Verzicht auf ein Da Capo, wenn auch freilich oft der Eindruck einer „opera seria“ alten Stiles mit den virtuosen Darbietungen ihrer Arien überwiegt. Schließlich war der Darsteller des Protagonisten nicht umsonst der berühmte Sopranist Girolamo Crescentini.

So ist jedenfalls auch dieses Faksimile (der Biblioteca del Conservatorio „Pollini“ di Padova, Fondo Archivio Musicale Teatro Verdi) ein lebendiges und instruktives Abbild seiner Zeit, auch wenn und gerade weil das Werk den – zwiespältigen – Rahmen dieser Zeit nicht überragt.

(Januar 1987)

Anna Amalie Abert

MORONEY. Les Remparts, Monaco: Éditions de L'Oiseau-Lyre (1985). 224 S.

Davitt Moroney bezeichnet seine Ausgabe der Werke Louis Couperins (1626-1661) als umfassende Revision der Edition von Paul Brunold, Paris 1936 (S. 8). Paul Brunold war wie Louis Couperin Organist an der bedeutenden Pariser Kirche Saint-Gervais, er erkannte den Rang des früh verstorbenen und im Schatten seines Neffen François (le grand) stehenden Louis Couperin und legte dessen *Œuvres complètes* für Cembalo, Orgel und Violine vor. Auch spielte er öffentlich dessen Werke auf einem Cembalo aus dem 18. Jahrhundert. Sein in die Zukunft weisendes Engagement blieb dennoch wenig beachtet; erst die Edition von Thurston Dart *Pièces de Clavecin de Louis Couperin; publiées par Paul Brunold et revues d'après le manuscrit Bauyn* (Monaco 1959) fand weite Verbreitung.

Die Hauptquelle, Ms. Bauyn, ist als Faksimileausgabe (Hrsg: François Lesure) allgemein zugänglich (Genf 1977). 1969 wurde eine weitere wichtige Quelle, das Ms. Parville, entdeckt; schon 1970 veröffentlichte Alan Curtis in der Reihe *Le pupitre* eine Auswahl von Cembalostücken, die vor allem auf diesem Manuskript basieren (*Pièces de clavecin*, Paris).

In Moroneys Edition sind die Kompositionen von Louis Couperin für Cembalo, Orgel und Violine publiziert, wobei nicht nur alle bis heute bekannten Quellen – insgesamt sechzehn –, sondern auch die Ergebnisse des thematischen Kataloges von Bruce Gustafson *French harpsichord music of the 17th century* (Ann Arbor 1979) berücksichtigt wurden. Couperin war in erster Linie Organist und Violenspieler, dennoch sind vor allem Stücke für das Cembalo erhalten geblieben, die das Kernstück der Ausgabe bilden (Nr. 1-131 bzw. 134); daran schließen die Werke für Orgel (Nr. 135-141) und die Kompositionen für Violine (Nr. 142-146) an. Nach Daten zu Louis Couperins Leben folgt die Einführung in englischer und französischer Sprache. Ausführlich informiert Moroney über die bereits erschienenen Ausgaben und das Ms. Bauyn, das für die Anordnung der Stücke herangezogen wurde.

Zu den berühmtesten Werken Couperins zählen die vierzehn *Préludes non mesurés*, die für den Spieler eine große Herausforderung darstellen. Davitt Moroney hat sich mit der Thematik der partiellen Notierung, bei der rhythmische Angaben gänzlich fehlen, lange beschäftigt. Er schrieb den diesbezüglichen Artikel im *New Grove* (Vol. XV) und vertritt teilweise eine andere Meinung als Alan Curtis

LOUIS COUPERIN: Pièces de Clavecin. Publiées par Paul BRUNOLD. Nouvelle révision par Davitt

(*Unmeasured preludes in French baroque instrumental music*, master's thesis, Urbana, University of Illinois 1956) und Paul Prevost (*Le Prélude non mesuré pour clavecin en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, thèse pour le doctorat, Université de Strasbourg 1982). Seinen Standpunkt legt er in fünfzehn Thesen anschaulich dar. Couperin hat keine Angaben zur Ornamentik hinterlassen, weder Bauyn noch Parville sind autographe Handschriften; auch gedruckte Stücke von Zeitgenossen können nur Anhaltspunkte geben. In zwei Tafeln zur Verzierungskunst stellt Moroney an siebzehn Beispielen Notation und Interpretation einander gegenüber, wobei er die Angaben von Chambonnières (1670), Lebègue (1677) und d'Anglebert (1689) zum Vergleich heranzieht.

Im Redaktionsbericht bezeichnet Moroney seine Veröffentlichung als neue Edition (S. 21). In dreizehn Punkten nimmt er zu verschiedenen Fragen Stellung und legt seine eigenen Verdienste deutlich dar. Um das Umblättern zu erleichtern, ist die Zahl der Systeme pro Seite variabel gehalten, nicht alle Seiten sind gänzlich ausgefüllt. Moroney weist darauf hin, daß dies auch im 17. und 18. Jahrhundert so praktiziert wurde. In der Numerierung der Stücke folgt er dem Ms. Bauyn und dem thematischen Katalog von Gustafson. Beachtung verdienen die Ausschnitte aus Evrard Titon du Tillet's *Le Parnasse françois* (1732) und aus dem Brief von Mr. Le Gallois an Mademoiselle Regnault de Solier (1680), die das Zusammentreffen Couperins mit Chambonnières schildern bzw. sein Ansehen als Musiker, eine Generation nach seinem Tode, würdigen.

Im Notentext enthalten sind einzelne Abschnitte aus den Mss. Parville und Bauyn, die Moroneys Editionsarbeit in Einzelaspekten nachvollziehbar machen. Das Fehlen einzelner Stücke (123, 130, 132-134) wird in der Einführung und vor allem im Kritischen Bericht ausführlich begründet. Bei den Préludes Nr. 123 und 130 bezweifelt Moroney die Authentizität; die Allemande Nr. 132 und die beiden Couranten Nr. 133 und 134 sind im Ms. Oldham, das bis heute unveröffentlicht ist (Moroney bekam die Erlaubnis, die Stücke einzusehen).

Eine Bibliographie, die Literatur und Ausgaben exakt und übersichtlich angibt, rundet die Publikation ab. Moroney hat für *Harmonia mundi* 1983 *Louis Couperin: Intégrale de l'Oeuvre de Clavecin* (HM 1124 - 8) eingespielt. Seine Ausgabe wendet sich denn auch sowohl an den praktizierenden Musiker als auch an den Wissenschaftler. Ein klares Notenbild und umfassende, gut lesbare Informatio-

nen unter Berücksichtigung der aktuellen Literatur und sämtlicher heute verfügbaren Quellen sind die Vorzüge dieser Edition, der eine weite Verbreitung zu wünschen ist.

(Juni 1986)

Susanne Staral

GEORG FRIEDRICH HANDEL: The Roman Vespers of 1707. Edited by Ian CHEVERTON, Robert COURT (principal editor), Robin STOWELL. Edition supervised by H. C. Robbins LANDON. Cardiff: University College Cardiff Press 1985. 254 S.

Vorliegende Ausgabe beruht auf einem Gedanken des englischen Händelforschers James S. Hall. Ihn hatte die vielzitierte Notiz des römischen Chronisten Francesco Valesio über das Orgel-Gastspiel des 21jährigen Komponisten in der päpstlichen Hauskirche San Giovanni in Laterano am 14. Januar 1707 zu der Frage veranlaßt: „Who allowed him to play there?“ und als Antwort darauf zu folgender Hypothese geführt: Kardinal Carlo Colonna habe den Weg gebahnt, aber als Gegenleistung kompositorische Beiträge zum Fest der Madonna del Carmine in der Karmeliter-Kirche Madonna di Monte Santo auf der Piazza del Popolo am 16. Juli 1707 verlangt (das die Familie Colonna auszurichten pflegte). Im Gefolge dieses Auftrags seien unter anderem die drei Vesperpsalmen *Dixit Dominus*, *Laudate pueri* und *Nisi Dominus* (HWV 232, 237 und 238), die Motette *Saeviat tellus* (HWV 240), die Antiphonen *Haec est Regina Virginum* (HWV 235), *Te decus virgin[e]jum* (HWV 243) und das *Salve Regina* (HWV 241) entstanden. Tatsächlich wendet sich der Motettensintext, Kernstück der Beweisführung, an die Carmeliter und ihren Orden, hatte der Manuskript-Sammler Edward Goddard bis auf *Dixit Dominus* alle genannten Werke oder Werkteile aus der alten Colonna-Bibliothek erworben, existiert ein Vesper-Formular für das Fest in der genannten Kirche aus dem Jahr 1700, das die beiden Antiphonen und die drei Vesperpsalmen anführt (James S. Hall, *The Problem of Handel's Latin Church Music*, in: *MT* April 1959, S. 197-200; ders., *Handel among the Carmelites*, in: *The Dublin Review*, Juli 1959, S. 121-131).

Wie von Hall vorgeschlagen, ordnen die Herausgeber das Material in zwei große Teile. Im ersten, den sie - seltsam genug - zwar als „First Vespers“, aber gleichzeitig als „to a certain extent, free“ auffassen, bringen sie in fünf Teilen eine Ouvertüre (Introduzione zur geistlichen Solokantate *Donna*,

che in ciel, HWV 233), die Motette (HWV 240), eine Antiphon (HWV 235), das *Salve Regina* (HWV 241) und die Orgel-Orchester-Sonate aus *Il trionfo* (HWV 46a, Nr. 10). Im zweiten Teil – „Second Vespers“ – erscheinen die drei Psalmen gemäß ihrer Folge in der Vulgata. Daß sie künstlerisch zusammengehören, wäre erst noch zu beweisen und kann aus eben dieser ‚natürlichen‘ Reihe auch in den drei englischen handschriftlichen Quellen nicht begründet werden. Einen angeblichen dritten Festgottesdienst vom 16. Juli 1707, „a grand [great] Mass“ (Goddard), hatte schon Hall nicht mehr mit Händel verbinden können.

Als erstes stellt sich die Frage nach der Liturgie dieses Tages. Eine neu herangeführte Äußerung Valesios über das Karmeliterfest 1708 – prächtige Musik auf Colonnas Kosten, aber Einsparungen bei der Festarchitektur und -beleuchtung und geringer Publikumsbesuch (Vorwort, S. VII) – erläutert nur die Rahmenbedingungen. Und im damals noch opernlosen Rom hatten viele Kirchenfeste einen opernmäßigen Anstrich. Leider wird das von Hall nur referierend mitgeteilte Vesperformular von 1700 nicht gründlicher ausgewertet. Es unterscheidet die Vesper am Vorabend (und nennt dafür gleich als erste die beiden von Händel vertonten Antiphonen) und die am Festtag mit den Psalmen. Wenn aber davon sogar fünf vermerkt sind (auch *Laetatus sum* und *Lauda Jerusalem*), so bedeutet das nicht, daß tatsächlich nur oder sogar die drei aus Händels Feder erhaltenen umfangreichen Vertonungen hintereinander dargeboten wurden. Und was ist eine Vesper ohne Magnificat? Zu dieser zentralen Gattung fällt nun kein Wort. Andererseits scheint ein *Salve Regina* (Nr. IV der Ausgabe) in dem Vesperformular nicht vorgesehen. (Händels Komposition „gehörte“ einem seiner anderen Gönner: Francesco Maria Ruspoli.) Auch die Motette fehlt im Verzeichnis. Gab es ihren Text 1700 noch nicht? Oder wurde er im Hauptgottesdienst gebracht, zur „Mass“? (Graham Dixon rechnet gleichfalls mit dieser Möglichkeit: *Handel's Vesper music 2*, in: *MT* 126, 1985, S. 395.) So muß man wohl die *Roman Vespers* von 1985 weithin als Phantasiegebilde bezeichnen (und ebenso „the first performance in modern time“ vom 16. März 1985 „at St. Matthew's Cathedral, Washington DC, USA“).

Aber gesetzt den Fall, sie ließen sich liturgisch ‚verbessern‘ – wie händelisch sind sie? Darf man sie mit dem Namen eines damals noch längst nicht europäisch berühmten, jugendlichen Meisters derart verbinden, daß damit ein römisches Händelfest für

den 16. Juli 1707 entsteht, aufwendiger noch als das Orgelkonzert am 14. Januar 1707? Die so formulierte Frage provoziert Gegenthesen: 1) An dem genannten Fest (drei Gottesdienste) waren außer Händel noch andere Komponisten beteiligt. 2) Etwa die Hälfte der in dem Band gesammelten Kompositionen galt anderen „Gelegenheiten“. 3) In Colonnas Bibliothek befand sich auch Kirchenmusik Händels, die der Kardinal ohne Aufführungsabsicht erworben hatte. So schrumpft der sichere kompositorische Beitrag Händels wieder zusammen auf die Solomotette *Saevia tellus* und auf die beiden Antiphonen, die durch alte Manuskripteinträge und durch das Vesperformular von 1700 mit der „Madonna del Carmine“ verbunden sind. Ferner kommen beide Male Versperpsalmen in Betracht. Über den Meister des Magnificat kann man nur spekulieren, und zu den Eröffnungs- und Schlußgesängen der beiden Vespers wissen wir überhaupt nichts. (Sicher erklangen sie – wie üblich – choraliter.)

Von den drei verbürgten del Carmine-Stücken Händels bietet der Band nur zwei. Die Antiphon *Te decus virgin[e]um* ist in authentischer Fassung (mit eigenhändigen Korrekturen des Autors) erhalten, aber nicht verfügbar. Das gleiche gilt für die beiden anderen Kompositionen, die zwar aus anderen Quellen ersetzbar, aber nicht wissenschaftlich-kritisch edierbar sind. (Zur gegenwärtigen Quellenlage auch Watkins Shaw, *Handel's Vesper Music 1*, *MT* 126, 1985, S. 392f.). Die Solomotette ist eine vierteilige Kantate mit vielen Borrowing-Bezügen zu anderen Werken dieses Komponisten. Die Antiphon, nach derselben (Mailänder) Quelle kürzlich ebenfalls von Roberto Gorini in Wiesbaden vorgelegt, fällt daneben merklich ab. Diese zweiteilige Komposition mit ihrem etwas mechanisch montierten kurzatmigen Hauptmotiv scheint – anders als ihr derzeit unzugängliches Schwesterwerk – in keinem anderen Händel-Tonsatz nachzuklingen.

Alle sonstigen Bestandteile der *Roman Vespers of 1707* liegen schon in älteren Neuausgaben vor. Stichproben bestätigen die philologische Zuverlässigkeit Friedrich Chrysanders. Der neue Notentext legt Unisoni auseinander und enthält mancherlei Ausführungsvorschläge.

(Juli 1986)

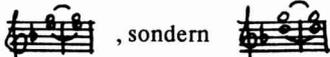
Werner Braun

JOSEPH HAYDN: *Sinfonie Nr. 104 D-Dur. Taschenpartitur. Einführung und Analyse von Hubert UNVERRICHT. Originalausgabe. München: Wilhelm*

Goldmann Verlag/Mainz: B. Schott's Söhne (1984). 133 S.

So begrüßenswert es ist, wenn Partituren großer Werke der Musik auch auf dem Taschenbuchmarkt Verbreitung finden: die verlegerische Aufgabe, nicht nur eine verlässliche Interpretation vorzulegen, sondern auch den richtigen Notentext auszuwählen, wird manchmal unterschätzt. In der Goldmann/Schott-Reihe erschien erstmals ein Werk Joseph Haydns, seine letzte Sinfonie. Der Titel-Aufdruck „Originalausgabe“ läßt an die Gesamtausgabe denken, zumal Hubert Unverricht die *Sinfonie* Nr. 104 im Rahmen der Reihe *Joseph Haydn Werke* I/18 (Londoner Sinfonien, 4. Folge) 1963 ediert und deren Reproduktion als Bärenreiter-Taschenpartitur 1965 mit einem Vorwort versehen hat. Es liegt aber der 1936 von Ernst Praetorius besorgte Text der Eulenburg-Partitur zugrunde, was Verlag und Herausgeber verschweigen. Praetorius hatte seinerzeit nach dem Autograph revidiert, dazu aber – vor allem für die Artikulation – den nicht nachweislich autorisierten André-Druck herangezogen. Unverricht sucht jetzt diese Artikulation als „Londoner Tradition“ zu rechtfertigen.

Sieht man von einigen ausgewechselten Fußnoten ab, so ändert Unverricht die Praetorius-Ausgabe nur im Finale an einer überlieferungsmäßig unklaren Klarinettenstelle (T. 147-150), aber nicht im Sinne der Konjektur in der Gesamtausgabe (T. 147 bis 148), der H. C. R. Landon in seiner Philharmonia-Partitur folgt, sondern in Anlehnung an eine Korrektur in den Londoner Uraufführungsstimmen. „Diese Leseart“, so Unverricht auf S. 88, „ist musikalisch die beste und wurde hier zum ersten Male in die Partitur übernommen“. In Wirklichkeit ist Unverrichts Lesart nicht nur musikalisch anfechtbar, sie entspricht auch nicht der Quelle: In Klarinette II der Londoner Stimmen wird T. 145-146 wiederholt, in Klarinette I dagegen T. 149-150 vorausgenommen, also lautet die Korrektur in T. 147-148 nicht



Die *Sinfonie* Nr. 104 gehört zu den bevorzugt analysierten Werken Haydns. Unverricht belegt das mit einer umfassenden Literaturliste. Nachgetragen werden soll hier die Unverricht noch nicht zugängliche Faksimileausgabe der autographen Partitur aus dem Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Leipzig 1983), aber auch eine frühe Würdigung der Sinfonie durch Ernst Ludwig Gerber in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 14. Juli 1813. Geber demonstriert durch Gegenüberstellung des

Haydnschen Allegro-Themas und des Finalthemas aus Mozarts *Streichquartett* KV 464, was der Empfänglichkeit des Publikums entgegenkommt (Haydns Sinfonie) und was sich nur Eingeweihten erschließt (Mozarts Streichquartett).

Unverricht entfaltet seine durch Notenbeispiele belegten analytischen Betrachtungen in kleinen überschaubaren Kapiteln; er reflektiert den formalen Aufbau, die Strukturelemente, die kontrapunktische Technik und – als Resümee – die Popularität dieser Sinfonie, ihre klassische Grundidee. Dabei setzt er die Versuche jüngerer Veröffentlichungen fort, aus den Intervallschritten der langsamen Einleitung (Quinte, Quarte und Sekunde) die Thematik aller Sätze abzuleiten.

Mehrseitige Reproduktionen aus Stimmendrukken illustrieren Unverrichts Thesen zur Überlieferung der Erstausgaben. Von den informativeren Handschriftenfaksimiles sind die auf S. 82 und 85 im Druck vertauscht.

(Juni 1986)

Horst Walter

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

Zum Gegenstand: Das Konvolut von Sinfonie-Skizzen aus der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, durchweg als Particell entworfen auf zwei Systemen mit einigen Vermerken zur Instrumentierung, bis Mitte der 70er Jahre für zusammengehörig gehalten als Entwurf für eine *Sinfonie in D* unter dem Datum der frühesten der Blätter: Mai 1818. Erst Ernst Hilmar's Arbeit an den Beständen der Bibliothek (*Catalogus Musicus*, Kassel 1978, S. 82-83) brachte die Differenzierung, die dann sogleich Eingang fand in die Neufassung des *Deutsch-Verzeichnisses*: Es handelt sich um drei zu verschiedenen Zeiten für verschiedene Werke angelegte Skizzen, außer der frühen D 615 eine zweite, D 708A, aus der Zeit noch vor der *Unvollendeten* und eine weitere aus den allerletzten Monaten, wenn nicht Wochen des Komponisten im Spätsommer/Herbst 1828.

Gülke konnte sich 1978 bereits auf die Faksimile-Ausgabe und Kommentierung aller drei Entwürfe durch Ernst Hilmar und das dadurch allseits anschwellende Interesse einer breiten Öffentlichkeit stützen, als er es unternahm, zunächst einzelne Teile, schließlich die Skizzen zu allen drei Sinfonien zu instrumentieren und daraus gewonnene Einsich-

ten vorzutragen (Kongresse in Detroit und Minneapolis im November 1978; Schallplattenproduktion mit der Staatskapelle Dresden 1979). Damit hat er Anstöße gegeben zu ähnlichen Versuchen und Publikationen (u. a. Brian Newbould, Paul-Gilbert Langevin).

Die Edition bei Peters liefert Material zu diesen Arbeiten nach: Die Partituren von allen drei Bearbeitungen Gülkes (bis auf den zweiten Satz von D 615, den Gülke aus der Skizze nicht zu instrumentieren wagte, und einige Zeilen aus dem ersten Satz, die wohl einer Abrundung entgegenstanden; dafür mit etlichen Teilen aus den anderen Skizzen, die Schubert eindeutig verworfen hat, dazu unten mehr) mit reichhaltigem Kommentar, und – in einem Beiheft – eine Umschrift der Skizzen, die so eng wie möglich am Erscheinungsbild bleiben will und dazu auch Zeilen- und Seitenfolge beibehält.

Gülke leistet diese Arbeit als Offenlegung dessen, was er zu unternehmen gewagt hat. Das Konzept überzeugt und möchte als vorbildlich registriert werden: Die Umschrift bietet den Ausgangspunkt, das Gegebene aus Schuberts Feder, den Fixpunkt; der Benutzer ist in die Lage versetzt, Gülkes Realisation als Orchestermusik an jenem zu messen – dafür kann diese sehr „frei“ sein und darf verzichten auf vielfache, wie immer denkbare Kennzeichnung des Ergänzten oder Veränderten. Dazu gibt der Kommentar Hinweise auf das Verfahren der Ausarbeitung, mehr noch: Er leistet Analyse und verbindet in Anlehnung oder Gegenüberstellung mit den anderen, früh publizierten Sinfonien oder Sinfonie-Fragmenten Schuberts. Hierin unterscheiden sind Ausgangs- wie Zielpunkte: Was Schubert offensichtlich für immer liegen ließ (D 615, D 708A), fordert die Suche nach den Gründen dafür heraus und die Darstellung von Anhaltspunkten für das Scheitern im Zuge der in die Krise geratenen Entwicklung. Dort kreist Gülkes Überlegung um die Spannung aus dem Zuviel an Exponiertem und dem Zuwenig an Einlösung, deren Weg noch nicht gebahnt war. Was dagegen der frühe Tod zu vollenden gehindert hat (D 936A), gilt vornehmlich als Vorstoß in das noch nicht Ausgelotete, verlockt, Verbindungslinien zu formulieren zu Späterem, Nach-Schubertischem, das Unfertige aus der Logik zu deuten, in der einzelne Abschnitte sich formaler Einbindung noch versagen. Dabei mögen den Dirigenten Gülke die Erfahrungen mit den Partituren Mahlers beflügelt haben bei aller Vorsicht und selbst auferlegten Warnung. Und bei beiden Argumentationsschienen: Die Frage ist thematisiert,

zum Teil aufgeschlüsselt, wie weit der Weg sei vom Entwurf zur Ausführung, wie verschieden in jedem der einzelnen Sätze, welches Maß oder welche Maßlosigkeit zu ergreifen ist als Wagnis, die Linien auszufüllen, das auf Orchester-„Klang“ Zielende auch wirklich klingen zu lassen.

Jedoch eines leistet der Kommentar nicht oder nur ganz unzulänglich: Die Erläuterung zunächst einfach des Vorgefundnen, als Hilfestellung insbesondere bei nicht kontinuierlich fortfahrender Notierung; bei der Diskussion strittiger Anschlüsse ist auf das Erscheinungsbild kaum verwiesen, das auch die Umschrift – oft erhellend – bietet, dafür aber sehr rasch auf ein schlüssiges Theorem, das die Erwägung alternativer Lesemöglichkeiten, gelegentlich anderer formaler Einordnung vor aller Sichtung hinter sich läßt.

Dazu wenige Beispiele: Daß im Entwurf D 936A von den beiden Ansätzen zum ersten Satz für die Zusammenfügung eines ersten mit einem zweiten Komplex, dem des Seitensatzes, beide Entwürfe Verwendung finden, ist wohl kaum fraglich, für den Kommentierenden aber auch nicht verzeichnenswert; wo nun aber als Fortsetzung dieses zweiten Komplexes – immerhin auf der Rückseite des Blattes mit dem Entwurf ohne Seitensatz – ein Andante-Einschub notiert ist, bei Gülke mystifiziert als „Grabesmusik“, werden dem ängstlich um das Problem des Anschlusses Besorgten mit dem Schlüssel einer „Allegorie der Vergänglichkeit“ die Augen geöffnet. Dazu genügt dann der Nachweis von übereinstimmendem Ausgangsmaterial in Seitensatz und Andante-Abschnitt – nicht ist gesehen, daß dieser ebenso gut als ein Plädoyer dienen mag für das Gegenstück: Austausch oder auch Entwurf für entlegenen Durchführungsteil. Über die Frage, inwieweit im dritten Satz dieses letzten der Sinfonie-Entwürfe D 936A zu den verschiedenen Ansätzen Spuren von Schuberts Mängeln im Kontrapunkt sichtbar seien, vergißt Gülke, Kriterien anzugeben, nach denen aus sechs Seiten Manuskript die endgültige Folge der Abschnitte auszumachen sei nach Schuberts drittem Ansatz (Hilmar hatte immerhin nur deren zwei gefunden). Ärgerlich wird das Manko an Erläuterung nun allerdings, wo eine gewisse Knappheit der Argumentation mit Fehlern in der Umschrift zusammengeht: Dort sind Ausstreichungen Schuberts, also eindeutig getilgte Abschnitte, mal als solche gekennzeichnet, ein andermal nicht, ein drittes Mal nur zum Teil und nicht in der deutlich erkennbaren Dauer. Da verdrießt es denn doch sehr, wenn der Autor – aus welchen Erwägungen

immer – die letzten 32 Takte des Entwurfs zum zweiten Satz in D 936A für die Bearbeitung verwenden will, dieses für absolut der Diskussion unwert erklärt und zugleich in der Umschrift die Takte als getilgt gar nicht erst kenntlich macht. Ein – vielleicht nur unachtsames – Vorgehen, das natürlich das oben gerühmte Konzept einer Offenlegung kompromittiert. Daran ist leider alle Mühe krank: Die Umschrift als allen zugänglich gemachte und so als „Schubertscher Kern“ hingenommene Quelle genügt den Anforderungen nicht. Die Häufung von kleineren Übertragungsfehlern (unerklärlich konzentriert im ersten Satz der Skizze D 615 und dort auch vielfach unkorrigiert geblieben für die Bearbeitung) fällt da weniger ins Gewicht als die Vernachlässigung von Anschluß- und Trennzeichen bei den zahlreichen Unterbrechungen der fortlaufenden Niederschrift (zweite und dritte Sätze in D 708A und D 936A), so daß gelegentlich das Faksimile leichter lesbar ist als die Umschrift. Das mindert nun erheblich den Ertrag des „Apparates“ insgesamt: Der Kommentar als weitausholende Übersicht und Problemauflistung ist abgekoppelt von der Umschrift als unerläßlichem Hilfsmittel, Gülkes Arbeit einzuschätzen und zu würdigen. Das Konzept durchzuhalten war um so wichtiger, als die Partituren – bei aller Anlehnung an die Modelle der anderen, fertigen Sinfoniesätze Schuberts – sich keine Fesseln auferlegen von Schubertscher Notierungsweise, sondern – frei für heutige Realisation bezeichnet – als Beleg dienen mögen für Gülkes Anliegen und Verdienst: Vermittlung und Umsetzung des nur Skizzierten ins Klangliche, Verbreiterung des Weges, auf dem wir Schubert am Werk sehen, die „große Sinfonie“ zu schaffen.
(Dezember 1986) Werner Aderhold

IGOR STRAWINSKY: L'Oiseau de Feu. Faksimile des Manuskripts von 1909/1910 im Besitze des Konservatoriums Genf. Genève: Minkoff 1985.

Die Editions Minkoff in Genf, die sich durch die Erschließung von musikalischen Quellen im Reprint besonders verdient machen, haben mit der Publikation der Partitur von Strawinskys *Feuervogel* einen Prachtband im Großformat herausgegeben, der Beachtung verdient. Nicht nur ist Strawinskys Handschrift eine Augenweide, sondern es wird nun möglich sein, diese Reinschrift mit des Komponisten Korrekturen des Erstdrucks zu vergleichen, der sich in der Paul Sacher Stiftung, Basel, befindet. Der

Band ist reich kommentiert: Jean-Jacques Eigeldinger gibt einen in dieser Vollständigkeit bisher nicht existierenden Überblick über die Entstehung des Werkes, während Louis Cyr, der sich schon um die Vervollständigung und Korrektur von Eric W. Whites Strawinsky-Biographie in der dritten, diesmal französischen Fassung verdient gemacht hat, den philologischen Kommentar beisteuert, der durch eine synoptische Tafel aller vorhandenen Skizzen und Bearbeitungen nebst Strawinskys Übertragungen auf das Pianola ergänzt wird. Pierre Wissmer gibt am Schluß noch eine kurze Würdigung der Komposition, namentlich von deren Kunst der Orchestration. Diese begleitenden Texte sind alle in Französisch und Englisch gedruckt, wobei das große Format des bibliophilen Bandes die mühelose Lektüre nur unwesentlich behindert. Es wäre auf alle Fälle auch sehr problematisch gewesen, die Kommentare in einem Beiheft zu publizieren; so wie es die Editions Minkoff entschieden haben, bleiben der begleitende Text und die schöne Schrift Strawinskys, dieses Meisters der klaren Ordnung, untrennbar zusammen. Noch ein kurzer Nachtrag: Der Komponist schreibt sich schon hier mit einem Ypsilon am Schluß seines Namens; die in letzter Zeit auftauchende Form Strawinskij bedeutet eine späte und unwillkommene Re-Russifizierung, die einem so universalen Komponisten nicht ansteht.

(Juni 1986)

Theo Hirsbrunner

Diskussion

Zur Rezension meines Buches *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker* durch Peter Rummenhüller in *Mf* 39, 1986, S. 383 ff.

Der Rezensent beschränkt sich auf ein Plädoyer für Riemann und Kurth. Gerne nehme ich zur Kenntnis, daß die II. Stufe in Moll von Funktionstheoretikern nicht als Sp bezeichnet wird. Rummenhüller schlägt als Bezeichnung S_6^6 de la Motte S^6 , Riemann S^{VII} (für II^6) vor. Aber die mir in diesem Zusammenhang zuge dachte Ehre der Kritik muß ich Kurth gönnen. Gemeint ist ein von Letztgenanntem herangezogenes Beispiel aus dem ersten Satz der *d-moll-Violinsonate* op. 108 von Johannes Brahms (vgl. *Romantische Harmonik*, S. 250) mit drei im Baß abwärts gerichteten Terzschriften. Kurth polemisi-

siert gegen Riemanns „durch ‚Nebentoneinstellung‘ erklärte Abhängigkeit von einem der Hauptklänge“; sie decke sich nicht „mit den Erscheinungen des natürlichen Musikempfindens“ (vgl. Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik*, S. 105). Und an anderer Stelle (ebda., S. 46): „Das Moment des Terzenbaues ist in Wirklichkeit kein ‚trockener Schematismus‘, sondern der lebensfähigste Keim des Sechter'schen Systems“. Einer derartigen Kritik an der Funktionstheorie habe ich mich angeschlossen.

Von der harmonischen läßt sich eine kontrapunktische Dimension unterscheiden, im Tonsatz des 15. und 16. Jahrhunderts ebenso wie unter den Voraussetzungen der tonalen Harmonik, ohne daß damit zwangsläufig die von mir nicht gestellte Frage der Priorität von Akkord oder Stimmführung verbunden wäre. Meine Formulierung lautete vielmehr: „Entscheidend für die Beurteilung bleibt der insgesamt zurückgelegte Weg, der immer zugleich ein harmonisches und kontrapunktisches Ereignis darstellt“ (S. 67). Der auf mich gemünzte Witz mit dem Ei und der Henne trifft daher ins Leere.

Meines Erachtens erfordert die schriftliche Fixierung eines klar konzipierten Begriffs keine Anführungszeichen, von denen indessen der Rezensent reichlichen Gebrauch macht. Dieser Umstand veranlaßt mich, Schenker zu zitieren, wenngleich seine nach Rummenhüller (S. 385) „enge Theorieauffassung“ in der Rezension ausgeklammert bleibt: „Je mehr aber im Laufe der Zeit, nicht ohne Schuld meiner Plagisten, die Not der Musik anwuchs, desto mehr empfanden sie das Bedürfnis nach Hilfe und Stütze. Da jedoch mit diesem Bedürfnis ihr Mut nicht Schritt hielt, flüchteten sie zum Anführungszeichen“ (vgl. *Deutsche Zeitschrift* 46, 1933, S. 196).

Hellmut Federhofer

Eingegangene Schriften

The Abraham Zvi Idelsohn memorial volume. Edited by Israel ADLER, Bathja BAYER and Eliyahu SCHLEIFER in collaboration with Lea SHALEM. Jerusalem: The Magnus Press, The Hebrew University 1986. 426 S., Notenbeisp. (Yuval. The Jewish music research centre. Volume V.)

A.M.I.S. Antiquae Musicae Italicae Studiosi. Bollettino dell'Associazione. Anno II, Ottobre 1986, No. 4. Como (1986). 32 S.

KARIN ANDRAE: Ein römischer Kapellmeister im 17. Jahrhundert: Antonio Maria Abbatini (ca. 1600–1679). Studien zu Leben und Werk. Herzberg: Verlag Traugott Bautz (1986). 419 S., Notenbeisp.

Anonymous chansons published by Pierre ATTAINGNANT. Vol. III. Edited by Albert SEAY. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology Hänssler-Verlag 1986. XIX, 107 S. (Corpus mensurabilis musicae 93.)

DENIS and ELSIE ARNOLD: The Oratorio in Venice. London: Royal Musical Association 1986. VII, 117 S., Notenbeisp. (Royal Musical Association Monographs 2.)

Ars Musica. Festgabe Willi Maertens zum siebenzigsten Geburtstag am 3. November 1985 überreicht von Schülern, Freunden und Kollegen. Hrsg. von Eitelried THOM. Michaelstein: Kultur- und Forschungsstätte 1985.

Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1986. Hrsg. von Franz KRAUTWURST. Tutzing: Hans Schneider 1986. 273 S., Abb., Notenbeisp.

LORIS AZZARONI: Ai confini della modalità. Le Toccate per cembalo e organo di Girolamo Frescobaldi. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna (1986). 181 S., Notenbeisp.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 20: Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis. Hrsg. von Klaus HOFMANN und Ernest MAY. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. XII, 275 S.

Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposium Köln 1985. Hrsg. von Klaus Wolfgang NIEMÖLLER und Vsevolod ZADERACKIJ. Redaktion Manuel GERVINK. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986. XIV, 612 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 150.)

A. PETER BROWN: Joseph Haydn's Keyboard music. Sources and style. Bloomington: Indiana University Press (1986). XXIV, 450 S., Abb., Notenbeisp.

FRÉDÉRIC CHOPIN: Deux Nocturnes op. 48, Polonaise-Fantaisie op. 61. Autographes en fac-similé avec une introduction de Jean-Jacques EIGELDINGER. Areuse: Jean-Jacques Eigeldinger (1986). XXI, 32 S.

Civiltà teatrale e Settecento emiliano a cura di Susi DAVOLI con una premessa di Sergio ROMAGNOLI.

Bologna: Il Mulino 1986. 465 S. (Proscenio. Quaderni del Teatro Municipale „Romolo Valli“ di Reggio Emilia 3.)

ARCANGELO CORELLI: Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke. Band II: Sonate da camera. Opus II und IV. Hrsg. von Jürg STENZL. Laaber: Laaber-Verlag (1986). 158 S.

CLAUDE DEBUSSY: Préludes I. Nach dem Autograph und der Originalausgabe hrsg. von Ernst-Günter HEINEMANN. München: G. Henle Verlag (1986). XI, 52 S.

CLAUDE DEBUSSY: Trio in G für Klavier, Violine und Violoncello. Erstaussgabe. Nach den Autographen hrsg. von Ellwood DERR. München: G. Henle Verlag (1986). VIII, 11 S.

VEIT ERLMANN: Music and the Islamic reform in the early Sokoto empire. Sources, ideology, effects. Stuttgart: Kommissionsverlag Franz Steiner 1986. XII, 68 S., 22 Abb. (Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes. Band XLVIII, 1.)

HERMANN FÄHNRIK: Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners. Parodie und Konkurrenz. Hrsg. und ergänzt von Maria HÜLLE-KEEDING. Frankfurt: H.-A. Herchen Verlag (1986). 498 S.

Festschrift Hans Conradin. Zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Volker KALISCH, Ernst MEIER, Joseph WILLMANN und Alfred ZIMMERLIN. Bern-Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1983). 268 S., Abb., Notenbeisp. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 33.)

Festschrift Martin RUHNKE zum 65. Geburtstag. Hrsg. von den Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1986. 408 S., Notenbeisp.

Finnish Music Quarterly 3/86. Helsinki: PKK/Offset 1986. 80 S.

Finnish Music Quarterly 4/86. Helsinki: PKK/Offset 1986. 72 S.

DAN FOG: Notendruck und Musikhandel im 19. Jahrhundert in Dänemark. Ein Beitrag zur Musikalien-datierung und zur Geschichte der Musikvermittlung. Kopenhagen: Fog Musikverlag 1986. 336 S., Abb.

CLAUDIO GALLICO: Girolamo Frescobaldi. L'af-fetto, l'ordito, le metamorfosi. Firenze: Sansoni Editore (1986). 258 S., Notenbeisp.

Zum 50. Geburtstag des Regensburger Musikhistorikers und Komponisten Raimund W. Sterl. Ausstellung im Stadtarchiv Regensburg. Eine Dokumentation. Regensburg: Stadtarchiv 1986. 35 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Amadigi HWV 11. Kritischer Bericht von Merrill KNAPP. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1985. 50 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe. Serie II, Band 8.)

Händel-Handbuch. Band 3: Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instrumentalmusik, Pasticcis und Fragmente. Hrsg. von Bernd BASELT. Kassel-Basel-London: Bärenreiter (1986). 442 S.

Handlist of manuscripts and early prints in the music library of the Haags Gemeentemuseum. Volume 1: Handlist of the dance collection. Compiled by Loes de HOOP and Freek PLIESTER. Den Haag: Haags Gemeentemuseum 1982. 36 S.

Handlist of manuscripts and early prints in the music library of the Haags Gemeentemuseum. Volume 2: Handlist of the collection of the Théâtre Français de la Haye. Compiled by Freek PLIESTER. Den Haag: Haags Gemeentemuseum 1983. 144 S.

Handlist of manuscripts and early prints in the music library of the Haags Gemeentemuseum. Volume 3: Handlist of the opera collection. Compiled by Freek PLIESTER. Den Haag: Haags Gemeentemuseum 1984. 102 S.

DON HARRÁN: Word-Tone Relations in Musical Thought. From Antiquity to the Seventeenth Century. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology Hänssler-Verlag (1986). XVIII, 517 S., Notenbeisp.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XI, Band 1: Streichtrios 1. Folge. Hrsg. von Bruce C. MacINTYRE and Barry S. BROOK. München: G. Henle Verlag 1986. X, 210 S.

FELIX HOERBURGER: Volksmusikforschung. Aufsätze und Vorträge 1953-1984 über Volkstanz und instrumentale Volksmusik. Zum 70. Geburtstag des Verfassers hrsg. von Hans EICHINER und Thomas EMMERIG. Laaber: Laaber-Verlag (1986). 320 S., Notenbeisp.

RICHARD HUDSON: The Allemande, the Balletto, and the Tanz. Volume I: The History; Volume II: The Music. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1986). Vol. I: XIII, 264 S.; Vol. II: XIII, 252 S.

KARL ISRAEL: Frankfurter Concert-Chronik von 1721–1780. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe von 1876 mit einem Vorwort, Anhang und Register hrsg. von Peter CAHN. Frankfurt-New York-London: C.F. Peters 1986. IV, 83 S.

JACQUET OF MANTUA: Collected Works. Vol. V: The Five-Voice-Motets of 1539. Edited by George NUGENT. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology Hänssler-Verlag 1986. XXIX, 211 S. (Corpus mensurabilis musicae 54.)

WERNER KEIL: E.T.A. Hoffmann als Komponist. Studien zur Kompositionstechnik an ausgewählten Werken. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1986. 327 S., Notenbeisp. (Neue musikgeschichtliche Forschungen 14.)

HERBERT ANTON KELLNER: Wie stimme ich selbst mein Cembalo? Dritte, erweiterte Auflage. Frankfurt: Verlag Erwin Bochinsky (1986). 73 S. (Schriftenreihe Das Musikinstrument. Heft 19.)

Kontrabaß und Baßfunktion. Bericht über die vom 28.8. bis 30.8.1984 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung. Hrsg. von Walter SALMEN. Innsbruck: Edition Helbling (1986). 224 S., Abb. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 12.)

FRANZ KRAUTWURST: Johann Pachelbel (1653–1706). 1986. 19 S. (Sonderdruck aus: Fränkische Lebensbilder. Band 12.)

HANNS KRECZI: Das Bruckner-Stift St. Florian und das Linzer Reichs-Bruckner-Orchester (1942–1945). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1986. 368 S., Abb. (Anton Bruckner. Dokumente und Studien. Band 5.)

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 14: Magnificat 25–49. Magnificat der Drucke Paris 1587 sowie München 1576 und 1587. Hrsg. von James ERB. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. LXVI, 303 S.

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 15: Magnificat 50–70. Magnificat der Jahre 1576–1583 aus Münchener Handschriften. Hrsg. von James ERB. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. XLV, 274 S.

MATTHEW LOCKE: Dramatic Music. With the music by Humfrey, Banister, Reggio and Hart for „The Tempest“. Transcribed and edited by Michael TILMOUTH. London: Stainer and Bell 1986. 237 S. (Musica Britannica LI.)

GIOVANNI ANTONIO PANDOLFI MEALLI: Sonate à Violino solo op. III, Innsbruck 1660. Vorgelegt von Ernst KUBITSCHKE. Innsbruck-Neu-Rum: Edition Helbling (1986). 52 S. (Musik am Hofe zu Innsbruck. Heft 1.)

PHILIPPI DE MONTE: Opera. Series A: Motets. Vol. VII: Motets from various Sources, Motets extant in instrumental Versions only, Incomplete Motets. Edited by Milton STEINHARDT. Leuven: University Press 1986. XVI, 150 S. (Philippi de Monte. Opera. New complete edition. Band 12.)

Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag. Im Auftrag des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg hrsg. von Ludwig FINSCHER. Laaber: Laaber-Verlag (1986). 508 S., Notenbeisp.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5, Band 7: Lucio Silla. 2 Bände. Hrsg. von Kathleen Kuzmick HANSELL. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. LVII, 484 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IX: Klaviermusik. Werkgruppe 25, Band 1: Klaviersonaten. Hrsg. von Wolfgang PLATH und Wolfgang REHM. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. XXV, 142 S.

Musica e Teatro. Quaderni degli Amici della Scala, Numero 1, Dicembre 1985: CARLA MORENI: Vita musicale a Milano 1837–1866. Gustavo Adolfo Noseda, collezionista e compositore. Con la collaborazione di Philip Morris Europe/EEC Region. Milano: Edizioni degli Amici della Scala (1986). 175 S.

Musica e Teatro. Quaderni degli Amici della Scala, Numero 2, Marzo 1986: Giovanni BUTTAFAVA, Aldo GRASSO: La camera lirica. Storia e tendenze della diffusione dell'opera lirica attraverso la televisione. Con la collaborazione di Philip Morris Europe/EEC Region. Milano: Edizioni degli Amici della Scala (1986). 103 S.

Musical Aesthetics: A Historical Reader. Volume I: From Antiquity to the Eighteenth Century. Edited by Edward A. LIPPMAN. New York: Pendragon Press (1986). XV, 430 S., Notenbeisp. (Aesthetics in music. No. 4.)

Musicorum Collegio. Fourteenth-Century musicians' motets. Edited with a new Introduction and Notes on Performance specially written for this edition by Frank LI. HARRISON. Les Ramparts, Monaco: Éditions de l'Oiseau-Lyre (1986). XII, 40 S.

Musik, Deutung, Bedeutung. Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER und Hartmut LÜCK. Dortmund: Pläne-Verlag 1986. 147 S.

Musik in bayerischen Klöstern I. Beiträge zur Musikpflege der Benediktiner und Franziskaner. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986. 291 S., Abb., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik München. Band 5.)

Musik in den Medien: Programmgestaltung im Spannungsfeld von Dramaturgie, Industrie und Publikum. Medienwissenschaftliches Symposium Hans-Bredow-Institut 1985. Hrsg. von Wolfgang HOFFMANN-RIEM und Will TEICHERT. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 1986. 202 S.

JÜRGEN NEUBACHER: *Finis coronat opus*. Untersuchungen zur Technik der Schlußgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette. Mit einem Exkurs: Haydn und die rhetorische Tradition. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1986. X, 278 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 22.)

FREDERICK NEUMANN: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. Princeton: Princeton University Press (1986). X, 301 S.

The New Harvard Dictionary of Music. Edited by Don Michael RANDEL. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press 1986. XXI, 942 S., Abb., Notenbeisp.

PAUL NORDOFF/CLIVE ROBBINS: *Schöpferische Musiktherapie. Individuelle Behandlung für das behinderte Kind*. Kassel-Basel-London: Bärenreiter/Stuttgart-New York: Gustav Fischer-Verlag 1986. XVIII, 232 S., Abb., Notenbeisp., MusiCassette. (Praxis der Musiktherapie. Band 3.)

Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 41, Heft 10, Oktober 1986. Wien: Verlag Elisabeth Lafite 1986. 59 S.

Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 41, Heft 11, November 1986. Wien: Verlag Elisabeth Lafite 1986. 64 S.

Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 41, Heft 12, Dezember 1986. Wien: Verlag Elisabeth Lafite 1986. 80 S.

Oper-Film-Rockmusik. Veränderungen in der Alltagskultur. Beiträge von Hans-Klaus JUNGHEINRICH, Gerhard R. KOCH, Wulf KONOLD, Dietrich

STERN, Peter BEXTE, Stefan SCHÄDLER und Thomas ROTHSCILD. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. 99 S. (Musikalische Zeitfragen 19.)

MAX REGER: *Briefe an Karl Straube*. Hrsg. von Susanne POPP. Bonn: Ferdinand Dümmlers Verlag (1986). 276 S., Abb. (Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts Elsa-Reger-Stiftung Bonn. 10. Band.)

Reger-Studien 2. *Neue Aspekte der Regerforschung*. Hrsg. von Susanne SHIGIHARA. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1986). 181 S., Abb., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn. Band V.)

Répertoire International des Sources Musicales A/ I/11: *Einzeldrucke vor 1800. Addenda et Corrigenda A-F*. Redaktion Ilse und Jürgen KINDERMANN. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. 491 S.

rilm abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XV/2 (May-August 1981). New York: The City University of New York 1986. 265 S.

Roger North's *Cursory Notes of Musicke* (c. 1698-c. 1703). A physical, psychological and critical theory. Edited with Introduction, Notes and Appendices by Mary CHAN and Jamie C. KASSLER. Kensington: Unisearch Ltd., The University of New South Wales (1986). XI, 337 S.

PETER RYOM: *Répertoire des Oeuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales*. Copenhague: Engstrøm & Sødrings Musikforlag A/S 1986. LXXIII, 726 S.

FRIEDRICH SAATHEN: *Von Kündern, Käuzen und Ketzern. Biographische Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts*. Wien-Köln-Graz: Böhlau Verlag 1986. 400 S.

Giuseppe Sarti, musicista faentino. *Atti del convegno internazionale Faenza 25.-27. novembre 1983*. A cura di Mario BARONI e Maria Gioia TAVONI. Modena: Mucchi Editore (1986). 283 S.

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Friedhelm KRUMMACHER, Stefan KUNZE und Wolfram STEUDE. 7./8. Jahrgang 1985/86. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. 159 S.

GERHARD SCHUHMACHER: *Die historischen Sammlungen der Musikakademie Kassel*. Kassel: Gesellschaft der Freunde der Musikakademie e.V. 1986. 24 S.

WILHELM SEIDEL/BARRY COOPER: Entstehung nationaler Traditionen: Frankreich - England. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986. XI, 353 S., Notenbeisp. (Geschichte der Musiktheorie. Band 9.)

JOHN STEVENS: Words and music in the Middle Ages. Song, narrative, dance and drama, 1050-1350. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1986). XVII, 554 S., Notenbeisp.

ALESSANDRO STRIGGIO: Il primo libro de madrigali a sei voci. Edited by David S. BUTCHART. Madison: A-R Editions, Inc. (1986). XXIX, 202 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Volumes LXX and LXXI.)

Studien zur Systematischen Musikwissenschaft. Mit Beiträgen von Walter WIORA, Elisabeth HASELAUER, Wolfgang SUPPAN, Alphons SILBERMANN, Joachim BRAUN, Kurt K. NEUMANN, Peter FALTIN †, Albrecht SCHNEIDER, Martin VOGEL, Constantin FLOROS, Peter PETERSEN. Laaber: Laaber-Verlag (1986). 254 S. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 9.)

ISOLDE VETTER: Der fliegende Holländer von Richard Wagner. Entstehung, Bearbeitung, Überlieferung. Berlin 1982. 226 S.

HELMUT VÖLKL: Orgeln in Württemberg. Texte von Helmut VÖLKL, Wolfram REHFELDT, Gerhard REHM unter Mitarbeit von Eugen GRÖNER. Neuhäusen-Stuttgart: Hänssler-Verlag (1986). 368 S., Abb. (110. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.)

Mitteilungen

Es verstarben:

am 17. Dezember 1986 Professor Dr. Albrecht FABER, Tübingen, im Alter von 84 Jahren,

am 28. Dezember 1986 Dr. Hanns DENNERLEIN, Bamberg, im Alter von 84 Jahren,

am 2. Februar 1987 Professor Dr. Sigrid ABELSTRUTH, Frankfurt, im Alter von 62 Jahren (ein Nachruf folgt in Heft 3/1987 dieser Zeitschrift),

am 9. März 1987 Professor Dr. Donald J. Grout, Skaneateles, N.Y., im Alter von 84 Jahren,

am 11. Mai 1987 Professor Dr. Hans Klotz, Köln, im Alter von 86 Jahren.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Maria-Elisabeth BROCKHOFF, Münster, am 2. April 1987 zum 65. Geburtstag,

Dr. Richard BAUM, Kassel, am 8. April 1987 zum 85. Geburtstag,

Prof. Dr. Lars Ulrich ABRAHAM, St. Peter, am 25. April 1987 zum 65. Geburtstag,

Dr. Wilhelm VIRNEISEL, Siegsdorf, am 12. Mai 1987 zum 85. Geburtstag,

Prof. Dr. Jens Peter LARSEN, Kopenhagen, am 14. Juni 1987 zum 85. Geburtstag,

Prof. Dr. Fritz WINCKEL, Berlin, am 20. Juni 1987 zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Heinz BECKER, Bochum, am 26. Juni 1987 zum 65. Geburtstag.

*

Professor Dr. Francisco Curt LANGE, Montevideo, hat einen Ruf der Staatsbibliothek von Venezuela angenommen, dort mit seinen wichtigen Privatbeständen eine Musik- und Musikwissenschaftliche Bibliothek zu errichten, Musikwissenschaft als Universitätsfach in diesem Lande einzuführen und Forschungen zu betreiben. Uruguay ernannte ihn zum Kulturattaché an der dortigen Botschaft in Caracas.

Professor Dr. Akio MAYEDA, Tokio-Zürich, hat sich im Januar 1987 an der Universität Heidelberg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Der Titel der Habilitationsschrift lautet: *Robert Schumanns Weg zur Symphonie*.

Dr. Reinhard WIESEND hat sich im Wintersemester 1986/87 an der Universität Würzburg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: *Siciliana. Literarische und musikalische Traditionen*; das Thema seiner öffentlichen Probevorlesung war: *Zur Konstruktion des Natürlichen im ‚Ring des Nibelungen‘*.

Professor Dr. Max LÜTOLF, Zürich, ist vom Pontificio Istituto di Musica Sacra in Rom der Titel eines Doctor scientiae musicae sacrae honoris causa verliehen worden.

Professor Dr. Walter KOLNEDER, Karlsruhe, wurde in Anerkennung seines Schaffens auf dem Gebiet der Musikwissenschaft mit dem Kulturpreis des Landes Oberösterreich ausgezeichnet.

Professor Dr. Lothar HOFFMANN-ERBRECHT, Frankfurt, wurde von der Technischen Hochschule Darmstadt für seine mehr als fünfzigsemestrige Tätigkeit als Lehrbeauftragter mit der Erasmus-Kittler-Medaille ausgezeichnet.

Professor Dr. Christoph WOLFF, Harvard University, Cambridge/USA, hielt am 30. Januar 1987 in der Musikhochschule Köln einen öffentlichen Vortrag über das Thema *Über Bachs Clavierkunst*.

*

Die Internationale Händel-Akademie Karlsruhe veranstaltet am 18. und 19. Juni 1987 zwei Symposien, die der szenischen Darstellung der Händel-Oper gewidmet sind. Im ersten Symposium (Gesprächsleitung: Prof. Dr. Hans Joachim Marx, Hamburg) werden verschiedene Aspekte der szenischen Darstellung der Oper im 18. Jahrhundert behandelt, im zweiten (Gesprächsleitung: Generalintendant Günter Köneemann, Karlsruhe) stehen *Möglichkeiten der szenischen Darstellung der Händel-Oper heute* zur Diskussion. Die Veranstaltungen finden im Foyer des Staatstheaters Karlsruhe statt.

In der zweiten Juni-Hälfte 1987 findet in Lübeck ein Internationales Buxtehude-Fest statt, das vom 24. bis 27. Juni von einem internationalen musikwissenschaftlichen Symposium mit dem Generalthema *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit* begleitet wird. Auskünfte: Musikhochschule Lübeck, Jerusalemberg 4, 2400 Lübeck, und Prof. Dr. Fr. Krummacher, Musikwissenschaftliches Institut der Christian-Albrechts-Universität, Olshausenstr. 40, 2300 Kiel 1.

In der Zeit vom 14. bis 18. September 1987 findet ein Internationaler Lully-Kongreß in Heidelberg und Paris statt. Interessenten, die an dem Kongreß teilnehmen wollen, melden sich bitte im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg, Augustiner-gasse 7, 6900 Heidelberg.

In Zusammenarbeit mit der Internationalen Viola-Gesellschaft wird das Institut für Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck ein Viola-Symposium veranstalten, das vom 30. Oktober bis 1. November 1987 stattfinden soll. Diese Fachtagung wird in Fortsetzung vorausgegangener Konferenzen der Erforschung der Streichinstrumente in der Mittellage sowie der Mittelstimmenproblematik im musikalischen Satz seit dem 17. Jahrhundert gewidmet sein. Zur Erhellung dieser

Fragestellung werden etwa fünfzehn Referate, zwei Konzerte sowie eine Ausstellung von Instrumenten angeboten. Weitere Auskünfte sind über das Sekretariat des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck erhältlich.

Aus Anlaß des 400. Geburtstages von Samuel Scheidt und des 350. Geburtstages von Dietrich Buxtehude findet vom 13. bis 15. November 1987 an der Universität von Saskatchewan ein internationales Festival und ein wissenschaftliches Symposium (Leitung: Dr. Kerala Snyder) statt. Informationen: Dr. Isabelle Mills und Prof. Walter Kreyszig, Department of Music, University of Saskatchewan, Saskatoon, Canada S7N 0W0.

*

Am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz wurde eine Forschungsstelle für Orgelkunde eingerichtet, die unter der Leitung von Prof. Dr. Friedrich W. Riedel steht. Eine planmäßige Dokumentation der Denkmalorgeln in Rheinland-Pfalz sowie mehrere Dissertationen über den Orgelbau im mittelrheinischen Raum sind in Vorbereitung.

Um eine in Arbeit befindliche Händel-Diskographie zu vervollständigen, suchen Herr David Edelberg und die American Handel Society Auskünfte und Hinweise zu folgenden Sachgebieten: seltene, wenig bekannte, frühe oder unveröffentlichte Aufnahmen; osteuropäische, südamerikanische und asiatische Kataloge; öffentliche sowie private Sammlungen von Aufnahmen und entsprechenden Dokumenten (darunter z. B. Tonbandaufnahmen bzw. Mitschnitte von Rundfunkaufführungen). Herr Edelberg hat bisher ca. 2800 LP-, Band- und CD-Aufnahmen katalogisiert; die AHS hat begonnen, Plattenaufnahmen vor der Langspielplattenzeit nach dem *Rigler-Deutsch Record Index* und anderen Hilfsmitteln zu erschließen. Auskünfte allgemeiner Art bzw. zur Zeit vor der modernen Langspielplatte an: The American Handel Society, Department of Music, University of Maryland, College Park, MD 20742, USA; Auskünfte zu heutigen Aufnahmen an: Mr. David Edelberg, Airtek Ltd./Ltée, 5750 Donahue St., Montreal PQ, Canada H4S 1C1.