

Sigrid Abel-Struth (1924–1987)

von Helmut Hücke, Frankfurt

Sigrid Abel-Struth entstammte einer oberhessischen Arzt- und Theologenfamilie. Sie wurde am 24. Juli 1924 geboren. Nach dem Studium in Heidelberg, Karlsruhe und Mainz promovierte sie 1949 in Mainz mit der Dissertation *Das weihnachtliche Hirtenlied*. Die junge Doktorin fand eine Anstellung im Musikverlag B. Schott's Söhne, in der Redaktion der Zeitschrift *Musik im Unterricht* entdeckte sie ihren Beruf und ihre Berufung. Von 1959 bis 1964 baute sie die Frankfurter Jugendmusikschule auf und nahm einen Lehrauftrag an der Hochschule für Musik wahr. 1963 wurde sie Fachleiterin für Musik am Pädagogischen Fachinstitut des Landes Hessen in Jugenheim/Bergstraße. 1967 kam die erste Auflage ihres Buches *Musikalische Grundausbildung. Handbuch für die elementare Musikerziehung in Schulen* heraus. Kurz zuvor war ihr Mann, Professor Dr. Heinrich Abel, Berufspädagoge an der TH Darmstadt, gestorben.

1968 erschien ihr Aufsatz *Über die Notwendigkeit musikpädagogischer Reflexion (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 9)*. 1970 begründete sie die Schriftenreihe *Musikpädagogik in Forschung und Lehre*. 1971 habilitierte sie sich in Köln für das Fach Musikpädagogik. 1972 wurde sie als Professorin für Musikpädagogik nach Bielefeld berufen, im Jahr darauf folgte sie einem Ruf nach Frankfurt. Dort hatte gerade die Hochschulreform stattgefunden, die Lehrerausbildung war in die Universität integriert worden, und die neuerrichteten Fachbereiche waren noch dabei, sich zusammenzufinden. Sigrid Abel-Struth führte sich damit ein, daß sie die Umbenennung des Fachs Musikerziehung in „Musikpädagogik“ beantragte und durchsetzte.

Was sie unter Musikpädagogik verstand, hat sie häufig gesagt und geschrieben, etwa so: „Das Hochschulfach Musikpädagogik entstand aus dem Lehrauftrag in der Ausbildung von Musiklehrern. Deshalb wird heute noch Musikpädagogik an Hochschulen vor allem als ausbildungsbezogene Lehre und weit weniger als eigene Hochschuldisziplin verstanden. Doch müßte eigentlich die umgekehrte Reihenfolge gelten. Denn erst das wissenschaftlich entwickelte Fach vermag Basis von Lehre abzugeben“ (*Grundriß der Musikpädagogik*, Mainz 1985, S. 623). Musikpädagogik „ist nicht identisch mit Musiklehrer-Ausbildung, sondern Voraussetzung musikpädagogischer Lehre“ (ebda., S. 624).

Der Entwicklung der Musikpädagogik, ihrer Institutionalisierung als wissenschaftlicher Disziplin und der Reform der Musiklehrerausbildung auf der Grundlage dieser Disziplin hat sich Sigrid Abel-Struth mit aller Kraft und schier unglaublicher Arbeitsintensität verschrieben, das wurde ihr Lebensinhalt. Das Verzeichnis ihrer Publikationen ist staunenerregend. 1985 legte sie den *Grundriß der Musikpädagogik* vor, der ihr Vermächtnis ist. Das Literaturverzeichnis umfaßt um 1700 Titel. Das Buch trägt die Widmung „Mit Dank für alle, deren Arbeiten zu diesem Grundriß der Musikpädagogik beitrugen“. Am Ende des Vorworts heißt es: „Vieles bleibt zu erschließen, zu bedenken, zu untersuchen; jeder Abschnitt impliziert Notwendigkeiten vertieften Nachforschens und Weiterdenkens. . .“

Sigrid Abel-Struth errang Aufmerksamkeit und Ansehen weit über die Bundesrepublik hinaus. Sie war maßgeblich in der Research Commission der International Society for Music

Education (ISME) tätig. Noch 1986, schon im Bewußtsein unheilbarer Krankheit, war sie Organisatorin und Gastgeberin eines internationalen Forschungsseminars der ISME.

Neben dieser Wirksamkeit in die Breite stand ihr Engagement als Hochschullehrerin am Institut für Musikpädagogik der Johann Wolfgang Goethe-Universität. Die Voraussetzungen, die sie dort vorfand, waren besonders schwierig. Aber sie ließ sich nicht entmutigen und hat sich auch später nicht vor Schwierigkeiten, Widerständen und Enttäuschungen hinter ihren Schreibtisch zurückgezogen, sondern unermüdlich und unbeirrt für die musikpädagogische Reform der Lehrerausbildung eingesetzt. Es gelang ihr, einen Magisterstudiengang „Musikpädagogik“ durchzusetzen und auszubauen. Sigrid Abel-Struth war eine faszinierende Lehrerin. Es bildete sich ein Kreis von Schülern. Im Anschluß an eine Prüfung mußte sie das Krankenhaus aufsuchen, in dem sie am 2. Februar 1987 gestorben ist. Ihre letzte Sorge galt der Zukunft des Instituts, mit dem ihr Name verknüpft bleiben wird, und ihren Studenten.

Hans Klotz (1900–1987)

von Wolfgang Stockmeier, Köln

Mit Hans Klotz ist am 11. Mai 1987 eine der in ihrer Universalität verehrungswürdigsten Persönlichkeiten unter den deutschen Organisten und Organologen dahingegangen.

Hans Klotz wurde am 25. Oktober 1900 in Offenbach am Main geboren. Nach dem Besuch des humanistischen Gymnasiums zu Frankfurt/Main begann er 1919 sein Studium, das von Anfang an durch die für ihn bezeichnende praktisch-wissenschaftliche Doppelgleichigkeit charakterisiert war. Er studierte am Hoch'schen Konservatorium Komposition, Musiktheorie und Klavier (bei von Bauszner, Sekles und Renner) und an der Universität Frankfurt Musikwissenschaft, Philosophie und Pädagogik (u. a. bei Bauer und Cornelius). Die am Hochschen Konservatorium betriebenen Studien setzte er später am Leipziger Konservatorium fort (u. a. bei Grabner und Teichmüller) und erweiterte sie um das Fach Orgel, in welchem Straube sein Lehrer wurde. Klotz hat Straube mit kritischem Respekt verehrt, und Straube seinerseits – das geht aus seinen Briefen an Klotz hervor – wußte sich nicht weniger respektvoll auf das besondere geistige Format dieses Schülers einzustellen. Klotz' Orgelstudien fanden ihre Krönung dadurch, daß es ihm noch vergönnt war, in Paris der Unterweisung durch Widor teilhaftig zu werden.

Im Jahre 1927 wurde Klotz in Frankfurt mit seiner Dissertation *Über die Prägnanz akustischer Gestalten als Grundlage einer Theorie des Tonsystems* zum Dr. phil. promoviert. 1929 legte er in Leipzig die Prüfung für hauptamtliche Kantoren und Organisten ab. Schon als Gymnasiast war er vier Jahre lang Organist an der Frankfurter Christuskirche gewesen. 1928 bis 1946 war er Kirchenmusiker der evangelischen Gemeinde Aachen. 1941 wurde ihm der Titel Kirchenmusikdirektor verliehen. 1946 bis 1954 wirkte er an St. Nikolai zu Flensburg, 1950 bis 1953 gleichzeitig als Lehrer für Orgelspiel und Orgelkunde an der Schleswig-Holsteinischen Musikakademie zu Lübeck. 1954 wurde er als Professor und

Leiter des Instituts für evangelische Kirchenmusik an die Staatliche Hochschule für Musik Köln berufen. Dieses Amt hatte er bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1966 inne. Sowohl in seiner norddeutschen wie auch in seiner rheinischen Zeit war er außerdem als Vorsitzender in fachlichen Gremien tätig.

Hans Klotz hat sich als konzertierender Künstler, Wissenschaftler und Lehrer vielfältig ausgezeichnet. Insbesondere fühlte er sich dem Schaffen Bachs und Regers verpflichtet. Im Rahmen der *Reger-Gesamtausgabe* hat er die Werke für Orgel ediert, im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe* zwei Bände mit Choralbearbeitungen. Eine große Anzahl seiner Veröffentlichungen befaßt sich mit Fragen des Orgelbaus und des Orgelspiels. Sein Buch *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock* hat sich als Standardwerk erwiesen, nicht minder sein erschöpfendes Werk *Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach*. Sein vielbewährtes, in neunter Auflage vorliegendes *Buch von der Orgel* erschließt seit vielen Jahren den Orgelstudierenden die Geheimnisse des Instruments.

Der Komponist Hans Klotz hat sowohl Choralvorspiele für den evangelischen Gottesdienst wie auch Chorwerke für die katholische Messe und ein pädagogisches opus geschrieben. Der Organologe Klotz hat Dispositionen und Messuren für eine Reihe von Orgeln entworfen und deren Bau und Intonation überwacht. Der Institutsleiter und Lehrer Klotz hat zahlreiche Schüler für den musikalischen Dienst in der evangelischen Kirche herangebildet, er hat über den Rahmen der Hochschule hinaus sein Wissen und künstlerisches Wollen in internationalen Kursen weitergegeben.

Als Günter Raphael 1960 starb, hielt Hans Klotz ihm eine Gedenkansprache, die er mit den Carossa-Versen einleitete: „Was einer ist, was einer war, beim Scheiden wird es offenbar“. Nun können wir diese Worte auf ihn selbst anwenden. Stets wird er allen Betroffenen vor Augen stehen als der gütige, vitale, humorvolle Mensch, der er war, als bedeutender Interpret und Lehrer, als in Wort und Schrift tiefschürfender Forscher, als eigenwilliger Orgelplaner, dessen vielseitiges Wirken auf dem Boden evangelischer Musiktradition vorbildhafte Bedeutung hat.

Der artifizielle Prozeß im Hochmittelalter

von Ellinore Fladt, Berlin

Im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft*¹, in dem Carl Dahlhaus den derzeitigen Forschungsstand „Zum Formbegriff des Mittelalters“ darlegt, werden Johannes de Grocheos Aussagen über die Funktion der artifiziellen Materie als Substanz und der artifiziellen Form als Akzidens der Artefakte im Zusammenhang mit der Aristoteles-Rezeption des 13. Jahrhunderts und im Kontext bestimmter allgemeingültig gewordener Positionen der aristotelisch-averroistischen Form- und Prozeßtheorie gesehen.

¹ C. Dahlhaus und H. de la Motte-Haber (Hrsg.), *Systematische Musikwissenschaft* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 10), Wiesbaden 1982, S. 101 f.

Polemisch gegen diesen Beitrag behauptet Mathias Bielitz², daß der größere Teil des Traktates des Johannes de Grocheo – die Klassifikation der Musik – durch einen „intuitiv-konkreten Autor- und Formbegriff“³ geprägt sei und daß auch für die Deutung des Passus über Materie und Form in den Artefakten „eine Einbeziehung der eigentlich großen philosophischen Probleme der Scholastik“⁴ nicht notwendig scheine; er hält „eine traktat-immanente ‚einfache‘ Lösung“⁵ für adäquater, zumal er in den betreffenden Formulierungen Grocheos lediglich eine individuelle, durch die spezifischen artifiziellen Verhältnisse bedingte Uminterpretation der üblichen Materie-Form-Bedeutungen sieht.

Aufgrund welcher Kriterien kann entschieden werden, ob die Aussagen eines Autors „generell intuitiver Art“⁶ oder Teil eines philosophischen Systemdenkens sind? Sicherlich nur – eine Trivialität – auf der Basis genauer Kenntnis der betreffenden Zeit, der jeweiligen geistesgeschichtlichen Bedingungen und des Autors. Das heißt: Die These, die Aussagen eines Autors seien eher intuitiver Art, ist nur wissenschaftlich legitim als Ergebnis der Forschung, die sich selbst dem Korrektiv der Falsifikation ausgesetzt hat.

Bielitz' textimmanente Erklärungsversuche, die sich für den Leser alles andere als „einfach“ gestalten und die schließlich doch ansatzweise Auskunft einholen bei der großen Philosophie und einem der genialsten Aristoteliker des 13. Jahrhunderts – bei Thomas von Aquin –, machen die Gefahren einer vorschnellen Beschränkung auf eine (vermeintliche) Text-Immanenz deutlich: Irrtümer und Fehldeutungen werden wahrscheinlich, die Möglichkeit zu weitergehenden historischen Einsichten vertan. Beispielsweise läßt sich nach Bielitz „die Scholastik bei Johannes de Grocheo offenbar bereits durch die *vetus logica* erläutern“⁷, und eine Einbindung in den Aristotelismus hält er für unnötig, obwohl Johannes de Grocheo im Traktat selbst – noch an der Oberfläche eigentlicher Inhaltlichkeit – explizit verschiedene aristotelische Schriften benennt und zitiert: die *Physik*, *De anima*, *De caelo*, *De animalibus* und die *Magna Moralia*.

So gibt auch Johannes de Grocheo für seine Einteilung der Musik in ein Gattungs- und Art-System musikalischer „Formen“ – nach Mathias Bielitz „eher intuitive Aussagen über Form und Gattung“⁸ – das methodische und inhaltliche Vorbild selbst an: die drei Bände der aristotelischen *Lehre von den Lebewesen (De animalibus)*. Und wenn Bielitz in der Formulierung Johannes de Grocheos „Ista [die Intervalle] autem principia sunt et materia, qua utitur omnis musicus, et in ea formam musicam introducit“ nicht nur ein bedeutsames Zeugnis der Musikanschauung – „die Tatsache der Einbringung des *musicus* sozusagen als Faktors der Form“⁹ –, sondern vor allem auch ein Argument gegen die inhaltliche Relevanz der Aristoteles-Rezeption sieht, „da dies ja in der Aristotelischen Tradition so nicht vorgegeben“¹⁰ sei, so muß dabei auf gleich zwei Fehldeutungen hingewiesen werden: auf die angebliche Nicht-Verankerung des „Autors“ in der aristotelischen Philosophie und

² M. Bielitz, *Materia und forma bei Johannes de Grocheo*, in *Mf* 38 (1985), S. 257ff.

³ Ebenda, S. 274.

⁴ Ebenda, S. 274.

⁵ Ebenda, S. 265.

⁶ Ebenda, S. 275.

⁷ Ebenda, S. 276.

⁸ Ebenda, S. 262.

⁹ Ebenda, S. 264.

¹⁰ Ebenda, S. 264.

darauf, daß gerade diese Formulierung eine allgemein gebräuchliche terminologische Wendung der hochmittelalterlich aristotelischen Form-Materie-Lehre darstellt.

Mit der Feststellung, zu fragen sei nicht, „nach welchem philosophischen System sich Johannes de Grocheo richtet, als vielmehr, wie er auf die einmalige Wertung und so ausdrückliche Betrachtung des Phänomens der erschaffenen, individuell und gattungsmäßig bestimmten Form als wesentliche Kategorie der Musikanschauung kommen konnte“¹¹, verschließt sich Bielitz selbst der Möglichkeit einer Beantwortung seiner Frage; denn ‚Aristotelismus‘ bedeutet – im 13. Jahrhundert – nicht nur die Verwendung eines bestimmten Begriffsapparates, sondern vor allem auch eine neue Qualität, Umwelt und Realität bewußt und scharf wahrzunehmen, kritisch rational zu begreifen und systematisierend zu erfassen und zu vermitteln.

I *Sicut PHILOSOPHUS docet*

Das ‚Motiv‘, das einen frommen und ehrwürdigen Mönch zu Beginn des 14. Jahrhunderts dazu trieb, eine reiche Cluniazenser-Abtei mit Morden und schließlich mit Brand zu überziehen, war das zweite Buch der *Poetik* des Aristoteles, das er – als einstiger Bibliothekar dieser Abtei – in Spanien aufgefunden hatte und dann in der Abtei-Bibliothek, damit niemand es je lese, versteckt hielt. In dieser Bibliothek wurden zahlreiche heidnische, häretische, gar gotteslästerliche Schriften aufbewahrt; doch warum ließ nun die drohende Entdeckung gerade dieser Handschrift ihn zur mordenden Furie werden? „Weil es vom PHILOSOPHEN stammt“, beginnt seine Rechtfertigung; „Jedes Wort des PHILOSOPHEN, auf den mittlerweile sogar schon die Heiligen und Päpste schwören, hat das Bild der Welt etwas mehr entstellt.“¹²

Historischer Kern dieser fiktiven Geschichte *Der Name der Rose* von Umberto Eco ist das entscheidende geistesgeschichtliche Ereignis im Europa des 13. Jahrhunderts: das Bekanntwerden der Schriften des Aristoteles und deren Rezeption – insgesamt ein Prozeß, der das wissenschaftliche, philosophische und auch theologische Denken in allen europäischen Ländern tangierte, veränderte, neu bestimmte, dabei vor allem naturwissenschaftliche Themen und Fragestellungen im breiten Bewußtsein der Gelehrten überhaupt erst wieder entstehen ließ.

Dieses Ereignis der einsetzenden Aristoteles-Rezeption, das auf alle Bereiche des Geisteslebens wirkte, war selbst das historische Ergebnis eines umfassenden Wachstumsprozesses, der das 13. Jahrhundert zur Blütezeit und zum Höhepunkt des Mittelalters werden ließ. Die unterschiedlichsten Faktoren haben diese Rezeption vorbereitet und getragen, z. B. :

- immanent geistesgeschichtlich eine bereits im Geistesleben des 12. Jahrhunderts sich zeigende neue expansive Qualität;
- im Zusammenhang mit dem außerordentlichen wirtschaftlichen Aufschwung und Wohlstand das Aufblühen der Städte, die zu neuen Zentren des Handwerks, der Künste und des Geisteslebens wurden;

¹¹ Ebenda, S. 275.

¹² Umberto Eco, *Der Name der Rose*, München u. Wien 1982, S. 601f.

- die analog zu den Handwerkszünften ab 1200 sich vollziehende genossenschaftliche Organisation der Lehrenden und Lernenden zu ‚Universitäten‘, an denen sich wesentlich die Aneignung der Schriften des Aristoteles und die Auseinandersetzung mit ihnen bis hin zu den späteren Schulbildungen vollzog;
- ein vorübergehend relatives Gleichgewicht der ständischen Gesellschaft, besonders in Frankreich, das Raum für geistige Entwicklungen und Auseinandersetzungen gab;
- die Expansion durch Eroberung und Handel, die schließlich die folgenreichen Kontakte einleitete mit Byzanz, Spanien und vor allem mit der reichen Geisteskultur der arabischen Welt; diese hatte bereits eine intensive Rezeption des griechischen und dabei besonders des aristotelischen Denkens, d. h. ihre Aristoteles-Rezeption mit einem damit einhergehenden immensen Aufschwung der Wissenschaften durchlaufen und konnte die so gewachsene Fülle und Breite des Denkens und Wissens nun den abendländischen Gelehrten vermitteln.

Das Bekanntwerden der aristotelischen Schriften im europäischen Raum vollzog sich in mehreren Schüben von der Mitte des 12. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts; die eigentliche Rezeption setzt ab 1200 ein, da nun fast alle aristotelischen Schriften (zunächst zumeist in arabisch-lateinischen, dann zunehmend in griechisch-lateinischen Übersetzungen) vorlagen. In diesen aristotelischen Schriften präsentierte sich den europäischen Gelehrten gleichsam eine neuartige geistige Welt, die in ihrem Reichtum und ihrer Geschlossenheit wie ein – von uns Heutigen kaum noch nachvollziehbares – ‚Wunder‘ erfahren wird: Mit beeindruckendem Methoden-Bewußtsein und Systematisierungsvermögen sind da (bis auf die Mathematik) geradezu enzyklopädisch alle wissenschaftlichen und philosophischen Disziplinen und Themen, vor allem die bis dahin nur in Ansätzen existierenden naturwissenschaftlich-naturphilosophischen, abgehandelt; zugleich vermitteln diese Schriften eine ungeheure Fülle von Wissen, zu einem wesentlichen Teil basierend auf einem in der Methodisierung neuen und faszinierenden Modus des Erforschens und Erkennens – auf Wahrnehmung, Beobachtung, Erfahrung; zudem erscheint alles in einen Zusammenhang, philosophisch in ein System zusammengedacht und eingefügt.

So wurden diese Schriften als das Höchste, was menschliches Denken und Erforschen in den Wissenschaften und der Philosophie bis dahin hervorgebracht hatten, bestaunt und ihr Autor ehrfurchtsvoll ‚der Philosophus‘ betitelt. ‚Sicut PHILOSOPHUS docet‘ oder ‚dicit‘ begegnet als stehende Formulierung und quasi-Argument in den Kommentarwerken und Schriften des 13. Jahrhunderts.

Zugleich war die intensive Aneignung des gesamten Aristoteles das ganze Jahrhundert über ein Konfliktpotential zwischen Intellektuellen und katholischer Kirche. Denn das aristotelische Denken war nicht ohne weiteres mit dem christlichen in Übereinstimmung zu bringen, so etwa in der starken Vernunftsausrichtung und aufklärerischen Grundhaltung oder in dem erforschenden Eindringen in die Natur und deren Gründe oder innerhalb der Ethik und Tugendlehre in der provozierend radikalen Orientierung am Diesseits und an den Erfordernissen der menschlichen Gesellschaft. In einigen Punkten – z. B. der Lehre von der Ewigkeit der Welt – gab es eklatante Widersprüche.

Darüber hinaus war das Bekanntwerden der aristotelischen Schriften noch begleitet von weiteren wissenschaftlichen und philosophischen Schriften nichtchristlicher Autoren, Auto-

ren griechischer, jüdischer und arabischer Provenienz, vor allem von dem bedrohlich radikalen arabischen Aristoteliker Averroes, der nichtsdestoweniger wegen seiner hervorragenden drei Kommentarreihen zu Aristoteles' Schriften, ab 1230 bekannt, als Autorität – ‚der Commentator‘ – geschätzt und sozusagen von ‚jedermann‘¹³ zusammen mit Aristoteles gelesen wurde.

„Von allen Gefahren des neuen Zeitalters liegt die bedrohlichste möglicherweise in der Faszination, die dieses Gedankensystem auf die kleine Welt der professionellen Denker ausübt, auf jene Männer, die der künstlerischen Schöpfung ihre intellektuellen Modelle vermitteln. Es ist ein ganzer Block, den man wohl oder übel in seinem inneren Zusammenhalt akzeptieren muß. Er liefert den Schlüssel zur Welt und ihrer Vielfalt, gibt eine totale und klare Erklärung. Anfangs war Aristoteles ein notwendiges, ja das wirksamste Werkzeug im ganzen Arsenal des rationalen Fortschritts gewesen. Bei der Erforschung der Naturgeheimnisse hatte er als Führer gedient, er hatte geholfen, die Arten und Gattungen zu klassifizieren, sie zu ordnen, mit einem Wort, sich Gott zu nähern. Doch je besser man seine Philosophie kennenlernte, um so mehr entdeckte man sie in ihrer Wahrheit, das heißt, in ihrem antichristlichen Denken. Averroes stellte die grundlegende Antinomie zwischen dem Dogma und dem System des Aristoteles mitsamt den verführerischen Reizen dieses letzteren ins volle Tageslicht.“¹⁴

In mehreren Verboten, die ersten bereits 1210 und 1215 für die Pariser Universität ausgesprochen, versuchte die Kirche, den aristotelischen Einfluß zu unterbinden bzw. zu begrenzen, auf die Dauer jedoch ohne Erfolg:

„Am 19. März 1255 schreibt die Artistenfakultät in Paris ihren Studenten Vorlesungen über alle bekannten Abhandlungen des Philosophen vor. Um die Mitte des Jahrhunderts sind alle Fakultäten der ‚Artes‘ faktisch Fakultäten der Philosophie geworden, wo man die Philosophie des Aristoteles lehrte. Seit den Jahren 1220–1255 dringt der Aristotelismus auch in die theologischen Fakultäten ein. [] So muß man in der christlichen Welt des 13. Jahrhunderts die mächtigste Renaissance des Aristotelismus sehen.“¹⁵

Nicht aus der grundsätzlichen Entscheidung für oder gegen Aristoteles resultieren die Lehrauseinandersetzungen des 13. Jahrhunderts, sondern aus den unterschiedlichen Formen der Aristoteles-Aneignung: dem gemäßigten christianisierten Aristotelismus, dem radikalen heterodoxen oder etwa dem augustinisierenden der konservativen Theologen. Auf Aristoteles rekurren z. B.:

- Albertus Magnus mit einer Form des christlichen, neuplatonisch gefärbten Aristotelismus;
- Roger Bacon, dessen mit neuplatonisch-neupythagoreischen Elementen vermischter Aristotelismus vor allem in dem naturwissenschaftlichen, empirischen Aristoteles gründet;
- Siger von Brabant und die sogenannte ‚aristotelische Linke‘, einen die christlichen Dogmen nicht beachtenden radikalen häretischen Aristotelismus vertretend;

¹³ „Averroes ist für Bonaventura, Albert den Großen und Thomas von Aquin in gleicher Weise wie für Siger der ‚Kommentator‘ [] Keiner der großen Scholastiker hat das Arbeitsinstrument, das der Kommentator für das schwierige Studium der Aristoteles-texte bereitgestellt hatte, verachtet. Sie zitieren ihn alle ausgiebig, und da die Aristotelesinterpretation des Averroes in den meisten Fällen treu ist, übernehmen sie oft die Darlegungen des arabischen Philosophen.“ F. v. Steenberghen, *Die Philosophie im 13. Jahrhundert*, München u. a. 1977, S. 373f. und S. 368.

¹⁴ G. Duby, *Die Zeit der Kathedralen*, Frankfurt/M. 1984, S. 293.

¹⁵ J. Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Basel u. Stuttgart 1971, Artikel *Aristotelismus* von F. v. Steenberghen, Sp. 514.

- Thomas von Aquin mit einer intensiven, christlichen Assimilation des ‚ganzen Aristoteles‘, die nicht nur eine neue Form von Theologie, die Vernunfttheologie, ausbildet, sondern in eine eigenständige Philosophie umschlägt;
- Bonaventura, der trotz seiner Feindschaft gegen den heterodoxen und sogar gemäßigten thomistischen Aristotelismus selbst aristotelisches Denken in seine augustinische Theologie einfügt.

Eine Folge dieser auf so verschiedene Weise auf dem aristotelischen Denken fußenden Aristotelismen ist zudem das relativ breite Gemeingut an verbindlichen Grundanschauungen aus der aristotelischen Philosophie, das sich bei den unterschiedlichsten Denkern findet und bei der Lektüre immer wieder verblüfft, ebenso wie der Tatbestand, daß gegensätzliche wissenschaftliche bzw. philosophische Ansichten auf der Grundlage derselben aristotelischen Terminologie ausgetragen werden.

So ist das 13. Jahrhundert in einem Vorgang, der in der europäischen Wissenschafts- und Philosophiegeschichte singulär ist – auch die Geschichte des Hegelianismus stellt keinen vergleichbaren Vorgang dar –, primär durch einen Philosophen geistes-, ideen-, wissenschaftsgeschichtlich geprägt und vor allem im philosophischen und naturwissenschaftlichen Denken zu qualitativ neuem Standard und Niveau gelangt. Allerdings ist dabei nicht zu übersehen, daß der *philosophus* nicht nur zu kritischem, eigenständigem Denken und Erforschen angeregt hat; als neue *auctoritas* hat er bei vielen lediglich die alten Autoritäten ersetzt, und seine Philosophie wurde in zitierbare Denkschablonen umfunktioniert (das Schicksal aller großen Philosophen). Im musiktheoretischen Umkreis findet sich solch ein auctoritatives, zitierendes Umgehen mit aristotelischen Denkelementen bei Engelbert, auch bei Johannes de Muris.

Dagegen ist bei Johannes de Grocheo der Aristotelismus über die Anwendung des aristotelischen Denkens und Wissens hinaus die Grundlage für ein neues wissenschaftliches Selbstverständnis geworden: Der Wille, die Dinge in ihrem vielfältigen Sein zu erforschen und zu erkennen, zu erkennen, was wahr ist, mit kritischem Verstand und bewußter, reflektierter Wahrnehmung und Beobachtung, hat zu einer in jeder Hinsicht qualitativ neuen und produktiven Betrachtungs- und Erklärungsweise von Musik geführt.

II Die Prinzipien der Natur und der Ars

Zu den wichtigsten geschichtsprägenden Denkstrukturen, die mit Aristoteles in das wissenschaftliche Bewußtsein des Hochmittelalters hineingetragen wurden und darüber hinaus für die Entwicklung der verschiedensten neuzeitlichen Wissenschaften wie für das Selbstverständnis der Künste Bedeutung hatten, gehört das Prozeßdenken. Denn nach Aristoteles ist es ein Charakteristikum unserer Welt, daß alles endlich Seiende ständig und ausnahmslos Prozessen verschiedenster Art – Entstehungs-, Veränderungs-, Vergehens-Prozessen – unterworfen ist. Was die realen, konkret existierenden Dinge sind, das sind sie durch Prozesse (und nicht durch abgetrennte Wesenheiten bzw. Ideen). Voraussetzung der Erkenntnis dieser Dinge ist deshalb, die Prozeßstruktur der Dinge und deren Prinzipien und Gründe herauszuarbeiten und den Untersuchungen zugrunde zu legen. Doch da die Dinge, die entstehen, sich nach Aristoteles grundsätzlich in zwei Klassen mit analoger Prozeßstruk-

tur – in die durch Natur und in die durch die Ars entstandenen Dinge – einteilen lassen, rückt auch der artifizielle Prozeß mit in den Blickpunkt der aristotelischen Prozeß-Analyse.

„Das Entstehen geschieht teils von Natur, teils durch Kunst, teils spontan. Alles Entstehende aber wird durch etwas und aus etwas ein Was. ‚Was‘ aber meine ich im Sinne einer jeden Aussageweise, entweder nämlich als ein Das oder ein Quantum oder ein Quale oder ein Wo.“¹⁶

Das, woraus etwas – Naturding wie Artefakt – entsteht, wird von Aristoteles als Materie bestimmt. Die neue Bestimmung, die die Materie im Prozeß erwirbt und sie zu einem Was, das sie vorher nicht war, werden läßt, ist die Form. Form und Materie sind diejenigen Prinzipien, die das Werden aller Dinge und somit auch ihr Sein konstituieren. Jedes sinnlich real Seiende – Naturding wie Artefakt – entsteht und existiert nur als Verbindung bzw. Zusammensetzung von Form und Materie¹⁷.

Mit dieser hylemorphen Deutung der Prozeßstruktur hat Aristoteles ein klassisches Begriffspaar der Philosophie, das zu den produktivsten Denkmodellen der Philosophiegeschichte gehört, entwickelt. Und, seit der europäischen Aristoteles-Rezeption des 13. Jahrhunderts zunehmend auch für den Bereich der Künste Geltung erlangend, hat es hier ebenso die künstlerische Reflexion und Produktion entscheidend mitgeprägt.

In der aristotelisch-philosophischen Literatur des 13. Jahrhunderts selbst erscheinen Aussagen über das Form-Materie-Verhältnis der Artefakte, über ihren Formungsprozeß auf einem relativ abstrakten Erklärungs-niveau. Eingebettet in ein philosophisches Erklärungsmodell, das alles endlich Seiende systematisch erfaßt, treten sie auch nicht im Kontext einer eigenen, spezifischen Prozeßtheorie der Artefakte auf. Abgesehen vom Anspruch der Vollständigkeit eines solchen Systemdenkens dient die Erörterung artifizieller Bedingungen (denn sie sind, aristotelisch gedacht, den Menschen zunächst bekannter und einsichtiger) in der Regel der exemplarischen Abklärung und Verdeutlichung von grundlegend philosophischen Sachverhalten, z. B. solchen der Struktur und der Prozessualität der seienden Dinge, insbesondere der Natur.

Eine der ersten, auf einen Artefakt-Bereich bezogenen Konkretisierungen dieser allgemeinen philosophischen Form-Materie-Theorie der Prozesse (wenn nicht gar die erste) stellt Johannes de Grocheos Musiktraktat dar. In souveräner Anwendung der aristotelischen Philosophie untersucht er im Traktat zunächst die Grundlagen der musikalischen Artefakte: Das sind die Intervalle, diejenigen materialen Prinzipien, aus denen jede Art von Musik ent- und besteht. (Hierbei gibt es eine entscheidende hochmittelalterliche Modifikation der aristotelischen Form-Materie-Theorie, durch die der artifiziellen Materie eine besondere Funktion, die der Substanz der Artefakte, zukommt – eine Funktion, die Bielitz im genannten Beitrag versucht, in ihrer Begründung zu verstehen, und auf die noch einzugehen sein wird.) Das aber, was aus dieser *materia* der Musik entsteht, entfaltet Johannes de Grocheo mit scharfem, aristotelisch geschultem Erfassen von Realität in seiner vielzitierten, die Musik ihrem Wesen nach – so sein Anspruch – ausschöpfend erfassenden Einteilung: in der Klassifikation der zu seiner Zeit in der Metropole Paris praktizierten musikalischen ‚Formen‘, die zugleich den Versuch der Beschreibung ihrer Formungsprozesse, ihrer *compositio* einschließt.

¹⁶ Aristoteles, *Metaphysik*, übersetzt und hrsg. v. F. F. Schwarz, Stuttgart 1970, VII 7 1032 a 10, S. 176.

¹⁷ So entwickelt v. a. in *Physik* I 2–9.

III *Ars imitatur naturam*

Daß für den Bereich der *Ars* und für den artifiziellen Formungsprozeß mit der aristotelischen Philosophie nun ein – wenn auch einerseits allgemeiner, so doch andererseits höchst entwickelter und komplexer – Begriffs- und Kategorienapparat zur Verfügung steht, ergibt sich aus der grundsätzlichen aristotelischen Parallelisierung von Struktur und Prozessualität der Naturdinge und der Artefakte.

„Nun decken sich aber [] die Struktur des menschlichen Herstellens und die Struktur der Naturproduktion völlig. [] Wäre beispielshalber ein Haus ein Naturprodukt, es käme dann genau auf demselben Wege zustande, wie es faktisch durch die menschliche Arbeit hergestellt wird. Würden umgekehrt die Naturgebilde auch durch Menschenarbeit zustande kommen können, sie würden in derselben Weise dabei zustandekommen, wie sie in der Natur sich bilden.¹⁸ [. .]

Und hätte die Schiffbaukunst ihren Sitz im Bauholz, so wäre ihre Arbeitsweise wie die der Natur“¹⁹

Der Sachverhalt dieser – für Aristoteles realen – Parallelität von Naturprozeß und artifiziellen Prozeß liegt darin begründet, daß „in der Struktur des menschlichen Hervorbringens die Struktur der Naturproduktion wiederkehrt“²⁰ – „*ars imitatur naturam*“²¹ –, eine These, die im Hochmittelalter unangezweifelt Geltung hatte.

Auf Grund dieser prinzipiellen Struktur-Analogie erklärt Aristoteles auch (z. B. in *Physik* I/II und *Metaphysik* VII) im analogischen Rückschluß den Naturprozeß durch den – für den Menschen einsichtigeren – artifiziellen Prozeß und gewinnt auf diese (zirkelschlußartige) Weise Prinzipienstruktur und Begrifflichkeit des natürlichen Entstehens.

Wenn die *Ars* aber, wie Thomas von Aquin formuliert, die „*imitatrix naturae*“²² ist, bedeutet das umgekehrt: Was für die Naturdinge an Einsichten und Sachverhalten gilt, ist grundsätzlich auf die Artefakte übertrag- und anwendbar – ein Verfahren, von dem Johannes de Grocheos Musiktraktat durchgängig geprägt ist. Spezifisch für seine Betrachtungs- und Darstellungsweise ist die grundsätzliche Orientierung an den neuen Kategorien und Inhalten des aristotelisch naturwissenschaftlichen bzw. naturphilosophischen Wissens, mit deren Hilfe er das, was Musik ist, zu begreifen und zu lehren versucht.

- Für die Traktatanlage insgesamt und die inhaltliche Disposition übernimmt Johannes de Grocheo nach eigener Angabe die von Aristoteles in *Physik* I 1 entwickelte Methode der Erkenntnisvermittlung, die eigentlich die Methode der wissenschaftlichen Lehre der *Physikvorlesung* ist: den Fortgang von der Bestimmung der Prinzipien (die jeder Musik zugrunde liegen und sie konstituieren) zu den aus ihnen entstehenden vielfältigen (musikalischen) Dingen²³.
- Über die konkretisierende Anwendung der hylemorphen Prozeßstruktur auf den Bereich der Musik hinaus kommt die Struktur analogie von natürlichen und artifiziellen Dingen in

¹⁸ Aristoteles, *Physikvorlesung*, übersetzt von H. Wagner (= Aristoteles, *Werke in deutscher Übersetzung*, hrsg. v. H. Flashar, Bd. XI), Berlin 1972, II 8 199 a 10, S. 52f.

¹⁹ Ebenda, II 8 199 b 25, S. 55

²⁰ Aristoteles, *Physikvorlesung*, a. a. O., II 2 194 a 20, S. 37

²¹ *Aristotelis opera cum Averrois Commentariis*, Venedig 1562–1574, Unveränderter Nachdruck Frankfurt/M. 1962, *Aristotelis de Physico auditu libri octo cum Averrois Commentariis*, Bd. 4, S. 56F

²² Thomas von Aquin, *In Aristotelis librum De anima commentarium (In De an.)*, hrsg. v. A. M. Pirota, Turin 1959, II 2, S. 64.

²³ E. Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, Leipzig 1967, S. 110, Z. 16ff.

der Erklärung der *compositio* der musikalischen Formen („quemadmodum in natura“) zum Tragen²⁴.

- Insofern, als die Prinzipien der Musik entsprechend der aristotelischen Wissenschaftslehre²⁵ sowohl aus einem ‚physikalischen‘ Moment, dem Klang (*sonus*, die *materia* des Intervalls), als auch aus einem mathematischen Moment, der Zahlenproportion (*numerus*, die Bezeichnung der Form des Intervalls), bestehen – auch hier eine Materie-Form-Relation –, bestimmt Johannes de Grocheo – und diese aristotelische Wissenschaftseinteilung ist während des 13. Jahrhunderts *Communis opinio* geworden – die wissenschaftliche Disziplin Musik als *scientia* vom „sonus numeratus, harmonice sumptus“²⁶, d. h. als Wissenschaft zwischen Mathematik und Physik (*scientia media*²⁷), mit größerer Gewichtung des klanglichen Moments (*esse magis de sono*) und der Nähe zur ‚Physik‘²⁸.
- Mit dieser ‚physikalischen‘ Grundlage der Musik ist zugleich der Sachverhalt umrissen, der die Lehre von der Musik – so Johannes de Grocheo – notwendig macht für diejenigen, die eine vollkommene Kenntnis haben wollen von dem wissenschaftlichen Bereich, der vom Bewegenden und Bewegten (*de moventibus et motis*) handelt – d. h. von der ‚Physik‘²⁹.
- Aufgrund der aristotelischen Prämisse, daß Musik ein klingendes, dem Ohr zugeordnetes Sinnending (*sensibilium proprium*) ist³⁰, das als Klang – *sonus* – durch den physikalischen Schallerzeugungsprozeß (Bewegendes = das Anschlagende; Bewegtes = das Angeschlagene, Luft als Medium) erzeugt wird³¹, kritisiert Johannes de Grocheo grundsätzlich Musik-Einteilungen zeitgenössischer Musiktheoretiker, die nicht von real klingender Musik ausgehen. Dabei schließt er nicht nur die *musica humana* von einer Klassifikation der Musik aus, sondern ebenso die *musica mundana*, insofern nach der aristotelischen Kosmologie die Planeten keinen Schall erzeugen können³² – eine Position, die auch von anderen Aristotelikern, z. B. von Roger Bacon, vertreten wird.
- Johannes de Grocheos Einteilung der Musik ist in der Gattungs-Art-Klassifikation, der Methode der Darstellung und den Kriterien der Definition und Beschreibung entwickelt an dem aristotelischen Vorbild der Klassifikation und Beschreibung von vielfältig natürlichem, lebendigem Seienden, an der *Lehre von den Lebewesen (De animalibus)*³³. Erfasst werden in der Klassifikation – analog zum vielfältig Lebendigen – die in Paris ausgeübten musikalischen ‚Formen‘, die ihm repräsentativ für die reale Vielfalt existierender Musik stehen³⁴.

²⁴ E. Rohloff, a. a. O., S. 134, Z. 20ff., S. 136, 48ff., S. 146, 34ff.

²⁵ Siehe dazu: 2. *Analytik* I 9 und I 13; *Physik* II 2.

²⁶ E. Rohloff, a. a. O., S. 120, Z. 43ff.

²⁷ Als *scientiae mediae* gelten im Hochmittelalter – entsprechend der aristotelischen Wissenschaftslehre – Musik, Optik und Astronomie.

²⁸ E. Rohloff, a. a. O., S. 110, Z. 8ff.

²⁹ Ebenda. Die Physik ist nach Aristoteles die Wissenschaft, die das Seiende betrachtet, insofern es bewegt ist. Gemäß dem Grundsatz der hoch- und spätmittelalterlichen Naturwissenschaft „omne quod movetur, ab alio movetur“ (*Physik* VII 1) handelt sie konkret von „moyentibus et motis“

³⁰ Ebenda. Vgl. dazu Aristoteles, *De anima* II 6.

³¹ „Sed si haec omnia subtiliter considerentur, inveniuntur a percussione fieri, cum omnis sonus percutiendo causetur, prout in sermonibus de anima comprobatur est.“ (Rohloff, a. a. O., S. 134, Z. 34ff.) Gemeint sind Aristoteles' Ausführungen über die Schallerzeugung in *De anima* II 8.

³² E. Rohloff, a. a. O., S. 122, Z. 27ff. Vgl. dazu Aristoteles, *De caelo* II 9.

³³ E. Rohloff, a. a. O., S. 130, Z. 7ff.

³⁴ Ebenda, S. 124, Z. 23ff.

- Die Entstehung der musikalischen Zeitmessung geht nach Johannes de Grocheo – und er selbst begreift und erklärt sie in ihren Grundlagen von daher – auf die Zeittheorie des *philosophus* zurück: Zeit (bzw. Zeiteinheiten) als Maß der ‚Bewegung‘³⁵. Den Sukzessivcharakter der Konkordanzen verdeutlicht er am Kontinuum Zeit: am unmittelbaren Nacheinander der Zeitpunkte (respektive Bewegungsstadien³⁶). Andererseits ist das Kontinuum Zeit in seiner unendlichen Teilbarkeit – so Johannes de Grocheo – auf musikalische Verhältnisse nur bedingt übertragbar, da das menschliche Gehör nur eine begrenzte Teilung der musikalischen Zeitwerte erfassen kann³⁷.
- Die aristotelische Aufteilung schließlich des vernunftbegabten Seelenteils in die theoretische bzw. spekulative Vernunft, der die Wissenschaft zugeordnet ist, und in die praktische bzw. operative Vernunft, der die ‚Kunst‘ zugeordnet ist³⁸, hat – ebenso wie schon bei Johannes de Garlandia – Johannes de Grocheos Aufteilung der Musik in die Bereiche *scientia* und *ars* geprägt. Entsprechend definiert Grocheo die *ars* als verinnerlichtes Herstellungswissen, als Regel der praktischen Vernunft des Herstellenden³⁹. Der grundsätzlichen Finalgerichtetheit von *Ars* und Artefakten trägt Grocheo in der Klassifikation wie auch allgemein in der Definition der Musik Rechnung: ‚Singen‘ ist die Tätigkeit (*operatio*), zu der die Musik eigentlich bestimmt ist⁴⁰. Die spätere Aufteilung in die Bereiche Theorie, Poetik, Praxis zeichnet sich ab.

Insgesamt ist Johannes de Grocheos wissenschaftliche Sprachlichkeit – Begriffe und Terminologie, sogar Stil (ganz angelehnt an die *Physikvorlesung*) – aristotelisch, und sein Traktat ist, über die angesprochenen Sachverhalte hinaus, durchzogen von Aristotelismen. Der selbstverständliche Umgang mit aristotelischen Inhalten und Begriffen, wie er dem geschulten, versierten Aristoteliker eigen ist, birgt jedoch Schwierigkeiten für diejenigen Leser, denen diese Selbstverständlichkeiten, diese Tradition des Denkens nicht mehr unmittelbar präsent sind. Zudem werden von Grocheo diese Themenkreise und inhaltlichen Zusammenhänge gar nicht mehr ausgeführt, sondern Begriffe, Termini stehen – nun in Anwendung auf den Gegenstand Musik – für den gesamten inhaltlichen Kontext; ein Verfahren, das voraussetzt, daß seine Adressaten – gewisse „iuvenes“⁴¹ – mit den aristotelischen Werken und besonders den naturwissenschaftlichen vollkommen vertraut waren. Für die heutige Grocheo-Interpretation ergibt sich daraus, daß jene Zusammenhänge, das inhaltliche ‚Befrachtetsein‘ jener Begriffe, überhaupt erst wieder deutlich werden und sich erschließen nach eingehender Beschäftigung mit Aristoteles, seinen lateinischen Übersetzungen und Termini technici und Eigenheiten der hochmittelalterlichen Rezeption.

So wird z. B. die Gattungs-Bezeichnung *musica civilis* für die einstimmige weltliche Musik zumeist in ‚lexikalischer‘ Bedeutung genommen und mit ‚bürgerlich‘ übersetzt⁴²,

³⁵ Ebenda, S. 138, Z. 32ff. Vgl. dazu Aristoteles, *Physik* IV 10–14.

³⁶ Ebenda, S. 114, Z. 13ff.

³⁷ Ebenda, S. 138, Z. 43ff.

³⁸ Aristoteles, *Nikomachische Ethik* VI 2–4.

³⁹ E. Rohloff, a. a. O., S. 122, Z. 6ff. und Z. 11f.

⁴⁰ Ebenda, S. 122, Z. 9f. und 14f.

⁴¹ Ebenda, S. 110, Z. 1ff.

⁴² Z. B. von den Übersetzern J. Wolf und E. Rohloff, denen sich andere Musikhistoriker wiederum angeschlossen haben.

obwohl eine Betrachtung der dieser Gattung subordinierten musikalischen ‚Formen‘ klar macht, daß die darin erfaßte Musik weder ‚bürgerlich‘ noch ‚volkstümlich‘ (das die häufigste Übersetzung für ‚vulgaris‘) ist: Sie umfaßt die Musik der Könige, Fürsten, Gebildeten wie der unteren gesellschaftlichen Schichten. Die Bezeichnung *musica civilis* ist eine Analogiebildung Johannes de Grocheos zur *scientia civilis*, und diese wiederum bezeichnet im Hochmittelalter (ausgehend von Aristoteles’ *Magna Moralia*) den Teil der Ethik, der sich mit den menschlichen Tugenden, so wie sie für ein Zusammenleben der Menschen im Staatsgefüge erforderlich sind, beschäftigt. Dementsprechend ist die *musica civilis* mit den ihr zugeordneten musikalischen ‚Formen‘ dazu bestimmt, auf jeweils art-spezifische Weise die verschiedenen Menschen eines Staatsgefüges (*civitas*) zu einem tugendhaften und friedlichen Zusammenleben zu führen – eine Funktion, die in den jeweiligen Definitionen der musikalischen ‚Formen‘ noch konkretisiert wird.

IV Die Form der Naturdinge und die Form der Artefakte

Die Form nun, die im Prozeß erworben wird, ist das, was etwas ist, sofern es ‚es‘ ist: sein ‚Was-es-ist-dies-zu-sein‘ („quod quid erat esse“). Das ‚Was-es-ist-dies-zu-sein‘ der Dinge aber ist nach Aristoteles das, was als ihr Allgemeines, d. h. was als ihr Begriff ausgesagt werden kann. Form (*eidos/species*) ist der Begriff des jeweiligen Dinges bzw. dessen Definition. Selbst unter ‚Gestalt‘ (*morphe/forma*) versteht Aristoteles weniger die real-anschauliche, als vielmehr die dem Denken sich erschließende begriffliche Gestalt eines Dinges. Das Allgemeine aber, das in der Form als Begriff des ‚Was-es-ist-dies-zu-sein‘ der Dinge gedacht wird, ist deren artmäßige Bestimmtheit bzw. Art-Natur (entsprechend der artgebundenen Reproduktion der Lebe-Wesen), die Form so ‚Artlogos‘, der Begriff der Art eines Dinges – und der der übergeordneten Gattungen und Teile⁴³.

Wie den wenigen Beispielen, in denen sich Aristoteles über die konkrete Beschaffenheit der artifiziellen Formen geäußert hat, zu entnehmen ist, hat er auch die artifizielle Form primär als Begriff gedacht⁴⁴. Die anschauliche Gestalt, bei den Artefakten zweifelsohne von besonderer Bedeutung, ist lediglich Moment am umfassenderen Begriff⁴⁵. In den Form-Begriff der Artefakte gehen zumeist auch Zweck und Funktion der jeweiligen Artefakte – sie fungieren nicht nur als Finalursachen – ein⁴⁶ und bestimmen darin entscheidend das Moment konkret sinnlicher Gestaltung. So ist z. B. die Form des Hauses nicht identisch mit dessen anschaulicher Gestalt, sie schließt als wesentliche Faktoren Zweck und Funktion (das Haus als ein „Behälter [...], der Sachen und Körper behütet“⁴⁷) mit ein. Die artifizielle Form ist folglich als eine Art Entwurfsbegriff, in dem Zweck bzw. Funktion und sinnlich-anschauliche Gestalt in einer Synthese enthalten sind, zu verstehen.

Die artifizielle Form kann schließlich wie die Formen der Naturdinge als eigentümlicher und als allgemeiner Begriff, d. h. auf allen Art- und Gattungsebenen, angegeben werden.

⁴³ Z. B. *Metaphysik* V 2 1013 a 25.

⁴⁴ So ist „bei einem Haus das Woher die Kunst und der Baumeister [...], das Weswegen das Werk, der Stoff Erde und Steine, die Form aber der Begriff“ („ut domus, unde quidem motus, ars et aedificator: cuius vero causa, opus et materia terra et lapides: species vero ratio“) Aristoteles, *Metaphysik*, a. a. O., III 2 996 b 5, S. 61f., in: Thomas von Aquin, *In duodecim libros Metaphysicorum expositio Aristotelis (In Met.)*, hrsg. v. M.-R. Cathala und R. M. Spiazzi, Turin u. Rom 1964, III 4, S. 105.

⁴⁵ Z. B. *Metaphysik* VII 3 1029 a 1

⁴⁶ Ebenda, VII 17 1041 a 25.

⁴⁷ Ebenda, VIII 2 1043 a 10, S 210f.

Als letzte Verallgemeinerung und oberste Gattung gibt Aristoteles die *Ars* selbst an: Die *Ars* ist Form („*Ars enim species*“⁴⁸), der Inbegriff der artifiziellen Formen einer Artefakt-Gattung, der Herstellung der Artefakte sozusagen als umfassender Entwurfsbegriff zugrunde liegend.

V *Formae musicales vel species*

Die von Musikhistorikern als einzigartige Faktenquelle geschätzte, über den musikalischen Praxis- wie Poetik-Bereich ungewöhnlich reichhaltig informierende Grocheosche Klassifikation der Musik ist im wesentlichen eine Klassifikation der „musikalischen Gestalten oder Formen“⁴⁹. Insofern ein jedes Ding aufgrund seiner Art-Form das ist, was es ist, wird ein klassifizierendes Erfassen der in Paris gebrauchten und ausgeübten Musik gleichbedeutend mit der Auflistung und Beschreibung der entsprechenden musikalischen Formen sein.

Die Form eines Dinges aber als allgemeinen wie als besonderen, eigentümlichen Begriff (bzw. innerhalb dieser Skala) aussagen zu können, gibt den logischen Rahmen für eine Gattungs-Art-Systematisierung der *formae musicales*. Musikalisch artifizielle Form umfaßt daher: die *forma musica*⁵⁰ als allgemeine Bezeichnung der musikalischen Artefakt-Form überhaupt; die drei obersten *membra* bzw. *genera* der Musik (*musica civilis*, *musica mensurata*, *musica ecclesiastica*)⁵¹; deren jeweilige Arten und Unterarten (die *formae musicales vel species*)⁵²; aber auch die Formbestandteile der untersten Arten⁵³.

Die eigentümlichen Formen der musikalischen Artefakte werden dabei durch die jeweils untersten, nicht mehr weiter aufgliederbaren Arten einer Gattung bezeichnet; das sind z. B. – für die vokalen Arten der *musica civilis* – *cantus gestualis*, *cantus coronatus*, *cantus versualis*, *cantilena rotunda*, *cantilena stantipes*, *cantilena ductia* (deren Form-Bestandteile *versus*, *refractorium vel responsorium et additamenta*).

Die musikalisch artifizielle Form beinhaltet aber – entsprechend dem aristotelischen Form-Denken – ebenfalls mehr als das ‚figürlich Gestalthafte‘; sie ist begriffliche Gestalt: alles das, was in der (jeweiligen) Definition bzw. Deskription ausgesagt wird. Deren wichtigste Momente sind, auf die eigentümlichen musikalischen Formen bezogen: die Funktion einschließlich Adressatenkreis und sozialer Bereich; die (rein) musikalische Gestalt; bei vokaler Musik die textliche Gestalt (Sujet, Inhalt und Struktur des Textes). So gehören zur Form des *cantus coronatus* nicht nur seine textliche und musikalische Gestalt, sondern ebenso der soziale Kontext und seine spezifische Funktion⁵⁴. Das heißt: Die musikalische ‚Form‘ setzt sich aus musikalischen und ‚außermusikalischen‘ Momenten zusammen, die in einer begrifflichen Einheit miteinander verzahnt sind. Je nach Gattungsbzw. Art-Zugehörigkeit ist dann das eine oder andere Moment bestimmender: Während z. B. innerhalb der vokalen Arten der *musica civilis* die *cantus*-Formen vor allem durch die

⁴⁸ Aristoteles. *Metaphysik* VII 9 1034 a 20, S. 183; in: Thomas von Aquin, *In Met.* VII 8, S. 351

⁴⁹ E. Rohloff. a. a. O.. S. 130, Z. 15; S. 134, 27f. und 38f., S. 136, 5 und 8.

⁵⁰ Ebenda, S. 114, Z. 2

⁵¹ Ebenda, S. 124, Z. 32ff

⁵² Siehe Fußnote 49.

⁵³ Ebenda, S. 132, Z. 36ff . S. 136, 29ff . S. 146, 5ff . S. 156, 9ff.

⁵⁴ Ebenda. S. 130, Z. 36ff

jeweilige Funktion geprägt sind, in den *cantilena*-Formen Funktion und rein musikalische Gestalt (bei der *cantilena stantipes* dazu auch textliche Gestalt) gleichgewichtig nebeneinanderstehen, ist in der mehrstimmigen Motette der *musica mensurata* das musikalische Moment gegenüber dem textlichen und der Funktion das primäre und bestimmende.

VI *Formam introducere in materiam*

Zum dynamischen Prozeß schließlich vertieft Aristoteles die Materie-Form-Struktur des Werdens durch die Kopplung mit der Potenz-Akt-Theorie. Die Materie fungiert dabei als das, was am Anfang des Prozesses die Möglichkeit zu bestimmten Veränderungen oder Gestaltungen hat. Sie ist das „Seiende der Möglichkeit nach“ (*ens in potentia*), das „Seiende der Wirklichkeit nach“ (*ens in actu*) ist das durch den Prozeß Realisierte. (Diese für alle Prozesse geltende Relations-Struktur wird allerdings in der hochmittelalterlichen Philosophie so nur noch auf Naturprozesse bezogen, die aus der *prima materia* heraus Entstehen bewirken.) Das Prinzip aber, was das potentiell Seiende in ein aktuell Seiendes überführt, ist die Form selbst, Bestimmung und Bestimmendes (*actus*) zugleich. Denn alles, was entsteht, entsteht durch ein bereits real existierendes „Wesen“ gleicher Art-Natur, das die Wesens-Form aktiv reproduziert: Der Mensch zeugt den Menschen⁵⁵.

Das Zusammentreffen von Form (*causa formalis*) und Bewirkendem (*causa efficiens*) in der verwirklichenden Form betrifft in analoger Weise aber ebenso den Artefakt-Bereich; denn auch hier entsteht das konkrete Artefakt durch ein in gewisser Weise schon vorher existierendes Artefakt, nämlich das konzipierte Artefakt im Geiste des Künstlers: „Durch Kunst aber entsteht das, dessen Form in der Seele ist.“ („Ab arte vero fiunt, quorumcumque species est in anima.“)⁵⁶

Entsprechend dieser Potenz-Akt-Struktur des Werdens definiert Aristoteles den Prozeß – natürlichen wie artifiziellen – als: die Verwirklichung des der Möglichkeit nach Seienden in ein der Wirklichkeit nach Seiendes. Konkret betrachtet und charakterisiert er diesen Prozeßablauf jedoch lediglich als Zusammensetzung bzw. Zusammenführung von Materie und Form. Denn weder die Materie noch die Form entstehen – so Aristoteles – im Prozeß neu, sondern sie werden durch die bewirkende Ursache jeweils neu zusammengesetzt – ‚componiert‘⁵⁷. ‚Entstehen‘ eines Naturdings oder eines Artefakts heißt demnach nichts anderes als das Einführen einer bestimmten Form in eine bestimmte Materie – *formam inducere* oder *introducere in materiam*, wie es dann allgemein im Hochmittelalter und analog auch bei Johannes de Grocheo heißt⁵⁸.

Während aber die Naturdinge diese Prozesse aus sich selbst heraus bewirken, bedürfen die Artefakte einer außer ihnen gelegenen *causa efficiens*, die die artifizielle Gestalt oder Form in das entsprechende Material einführt und sie zu einem neuen Artefakt ‚componiert‘.

⁵⁵ Aristoteles, *Physik* III 1. 2, *Metaphysik* VII 7–10, IX 6–8, XI 9, XII 2, 3.

⁵⁶ Aristoteles, *Metaphysik* VII 7 1032 a 30, S. 177, in: Thomas von Aquin, *In Met.* VII 6, S. 341

⁵⁷ „Da nun das Entstehende durch etwas entsteht [] und aus etwas [] und als ein Was entsteht [], so bewirkt jemand das Substrat. das heißt das Erz. genauso wenig wie die Kugel [] Man bewirkt aber, daß eine eiserne Kugel ist; man bewirkt sie nämlich aus Erz und Kugel. Denn in dieses-da bewirkt man die Form hinein, und das, was daraus entsteht, ist eine eiserne Kugel.“

Aristoteles, *Metaphysik* VII 8 1033 a 20, S. 180 und 1033 b 5, S. 181

⁵⁸ E. Rohloff. a. a. O., S. 114, Z. 1f., S. 134, 23, S. 136, 8.

Dieses den Artefakten externe Prinzip ihres Herstellungsprozesses ist eben die „Form in der Seele“ (*species in anima*) bzw. die *Ars* selbst (*ars enim species*) als allgemeinste Form der Artefakte im ‚Künstler‘.

Aus dieser Differenz von immanenter und externer *causa efficiens* ergeben sich daher für Aristoteles, allgemein gefaßt, die zwei grundsätzlichen Prozeß-Prinzipien bzw. Prozeß-Quellen: die Natur und die *Ars*.

VII *Ad aliam formam alia materia*

Entscheidend bereichert wurde die Materie-Form-Struktur der Prozesse – fruchtbar gerade auch für den Artefakt-Bereich – dadurch, daß auf sie die Korrelativität von Potenz und Akt übertragen wurde: Ist das aktuell Seiende nichts anderes, als was das potentiell Seiende der Anlage nach ist, und kann allein das aktualisiert werden, was im potentiell Seienden als verwirklichtbare Möglichkeit vorhanden ist, so bezeichnen Materie und Form nur die zwei Seiten desselben Prozesses – die Materie ist der Möglichkeit nach dasselbe, was die Form in Wirklichkeit ist.

Die spezifische Struktur der (jeweiligen) Materie bedingt dabei spezifische Möglichkeiten, die sie aufnahmefähig für eine bestimmte Form macht. Die Form, die im Prozeß erworben wird, ist so der Materie nichts Fremdes, Externes, sondern die Verwirklichung des in ihr der Möglichkeit nach Seienden.

Ebenso kann auch die Form nicht in eine beliebige Materie eingehen; sie bedarf zu ihrer Realisierung der ihr entsprechenden Materie: „[...] entspricht doch einer andersartigen Gestalt auch ein anderes Material“ („*ad aliam enim formam alia materia*“) ⁵⁹ – so faßt Aristoteles dieses wechselseitige Aufeinanderbezogenheit von Form und Materie in seiner Konsequenz zusammen.

Wie die Kommentar-Literatur in zahlreichen Beispielen beweist, haben die hochmittelalterlichen Aristoteliker unterschiedlichster Provenienz diese Korrelations-Struktur von Materie und Form fest in ihr Denken integriert; eine *forma propria*, heißt es in der hochmittelalterlichen Terminologie, existiert grundsätzlich nur in einer *materia propria* und umgekehrt.

Im Musiktraktat des Johannes de Grocheo liegt diese Struktur verschiedenen Form-Materie-Konstellationen zugrunde. (Da Materie und Form keine bestimmte Gegenstandsklasse, sondern eben eine Struktur, die auf alles endlich Seiende übertrag- und anwendbar ist, bezeichnen, können sie – den wechselnden Betrachtungsgegenständen und Fragestellungen entsprechend – im Traktat durchaus gleichzeitig an verschiedenen Dingen und Sachverhalten festgemacht werden, ohne daß ein logischer Bruch indiziert wäre.) Auf einer allgemeinen Ebene fungiert zunächst das Intervall generell als die *materia propria* der Musik. Es ist das allein der musikalischen *ars* zukommende und ihr eigentümliche Gestaltungsmaterial (und der primäre Gegenstand der musikalischen *scientia*) ⁶⁰. Ihr spezifisches Form-Korrelat ist die *forma musica* bzw. sind die konkreten musikalischen Gestalten und Formen, die aus ihr hergestellt werden.

⁵⁹ Aristoteles, *Physikvorlesung* II 2 194 b 5. S. 38, *Aristotelis de Physico auditu*, a. a. O., S. 58H.

⁶⁰ E. Rohloff, a. a. O. S. 122, Z. 12f.

In einem anderen, übertragenen Sinne hat Johannes de Grocheo diese korrelative Form-Materie-Struktur zum Erfassen und Beschreiben der *compositio* der einstimmigen weltlichen und geistlichen Vokalmusik eingesetzt⁶¹; dadurch sind für ihn (und als musikgeschichtliches Novum) bestimmte Sachverhalte des musikalisch-artifiziellen Herstellungsprozesses überhaupt erst deutlich und bewußt geworden.

Der eine Sachverhalt, der auf diese Weise beschrieben werden soll, ist einmal zweifellos das rein zeitliche Nacheinander bestimmter Tätigkeiten innerhalb des artifiziellen Arbeitsvorganges: die Vor- und Zubereitung des Textes als Ausgangspunkt, das Verfertigen einer entsprechenden musikalischen Gestalt und die „Zusammensetzung“ beider als Zielpunkt des artifiziellen Herstellungsprozesses.

Der andere, vielleicht sogar (musikhistorisch) gewichtigere Sachverhalt aber, der im Materie-Form-Verhältnis von Text und Musik zum Ausdruck kommen soll, ist das Aufeinanderbezogensein und das wechselseitige Sichbestimmen von Text und Musik, also ihre Korrelativität: Nicht nur der Text, der im musikalisch-artifiziellen Herstellungsprozeß eine weitere Formung erfährt, wird durch die musikalische Gestalt geprägt; auch der Text seinerseits, ja ein bereits in sich bestimmtes und gestaltetes Etwas, determiniert den musikalischen Gestaltungsprozeß, indem seine eigene spezifische Beschaffenheit und Struktur eine Beliebigkeit der musikalischen Gestalt nicht mehr zuläßt; d. h. er kann nur in einer seiner Struktur entsprechenden musikalischen Gestalt als Geformtes aufgehoben sein. Die Texte geben also dem musikalisch artifiziellen Verfertigen Bedingungen vor, die die Konzeption der musikalischen Gestalt mitbestimmen, zumal sie mit ihrer jeweiligen inhaltlichen Thematik und Struktur die ‚Form‘ (in umfassendem Sinne) der einzelnen musikalischen Vokalgattungen (nach der Klassifikation Johannes de Grocheos sind es die untersten ‚Arten‘) stark mitprägen. Soll die musikalische Gestalt der betreffenden musikalischen Gattung entsprechen, muß sie die (gattungs-)eigentümliche Beschaffenheit des Textes in sich aufnehmen. Ein derartiges Text-Musik-Verhältnis kennzeichnet ebenso das *componere* („componieren“) einstimmiger geistlicher, liturgischer Musik, mit der Variante, daß die Materie bzw. der Text – arbeitsteilig – von einem anderen, z. B. einem Theologen, zubereitet wird; „post hoc formam ei debitam debet musicus applicare.“⁶²

VIII *Omnes formae artificiales sunt accidentales*⁶³

Die Entfaltung einer reichen Vielfalt an musikalischen ‚Formen‘, die aus der *materia propria* der Musik – den Intervallen – hervorgehen, die Bedeutung dieser musikalischen ‚Formen‘ als artefaktkonstituierende Faktoren, so daß ihre Klassifikation für die der musikalischen Artefakte steht, machen es schwierig zu verstehen, weshalb Johannes de Grocheo in der Definition der Musik zwar die *ars* und die *materia propria* als deren wesentliche Momente benennt, nicht aber die artifizielle Form⁶⁴, oder weshalb er bei der

⁶¹ Ebenda, S. 134, Z. 18ff.

⁶² Ebenda, S. 166, Z. 29f.

⁶³ Thomas von Aquin, *De principiis naturae*, hrsg. v. J. J. Pauson, Freiburg u. Löwen 1950, cap. 1, S. 82.

⁶⁴ E. Rohloff, a. a. O., S. 122, Z. 8ff. Die „forma“, die hier benannt wird, ist die „forma“ der *materia propria* (d. i. Intervall): der *numerus*.

Bestimmung der musikalischen Prinzipien die artifizielle Form gar von der Prinzipienfunktion ausschließt⁶⁵.

Die gerade hierbei vorgenommene Nivellierung der Korrelativität des Prinzipienpaares Materie und Form und die Bestimmung der artifiziellen Materie zum alleinigen Prinzip und zur Substanz (!) der musikalischen Artefakte, der die artifizielle Form als akzidentale Bestimmung zukommt, ist aber nicht nur innerhalb des Traktats problematisch und zunächst unverständlich, sondern vor allem auch auf dem Hintergrund aristotelischen Denkens und seiner Begrifflichkeit.

Entsprechend der allgemeinen Prozeßdefinition faßt ja Aristoteles, wie erwähnt, auch den artifiziellen Prozeß als Verwirklichung des der Möglichkeit nach Seienden in ein der Wirklichkeit nach Seiendes. Die Bronze als Bronze ist ein *ens in actu* – die Bronze in Wirklichkeit; doch die Bronze vom Blickpunkt einer zu gestaltenden Statue her gesehen ist ein *ens in potentia*, nämlich die Bronzestatue der Möglichkeit nach, die fertige Statue das betreffende *ens in actu*⁶⁶.

Insofern sind alle real existierenden Dinge zugleich aktuell Seiende als auch Seiende der Möglichkeit nach für noch weitere, folgende Prozesse. Was Materie ist und was Form, ergibt sich dabei stets in Relation vom jeweiligen Prozeßzielpunkt her.

Recherchen in der philosophischen und besonders in der aristotelischen Kommentar-Literatur des Hochmittelalters zeigen, daß Johannes de Grocheos so unaristotelisch scheinende Reflexion über die Funktion von Materie und Form in den Artefakten keineswegs einen singulären Denkansatz bzw. die Privatmeinung eines Gelehrten darstellt. In fast identischen Formulierungen vertreten so unterschiedliche Denker wie Thomas von Aquin, Albertus Magnus, Roger Bacon oder Siger von Brabant geradezu stereotyp die These vom Substanzcharakter der Artefakt-Materie und der artifiziellen Form als deren Akzidents⁶⁷.

Alle artifiziellen Formen und eben nicht nur die *formae musicales* sind grundsätzlich ‚akzidentale‘ Formen – das ist unbestrittene *Communis opinio* im philosophischen Denken dieser Zeit. Das Zeitalter des Lichts und der Vernunft – wie das 13. Jahrhundert allgemein charakterisiert wird –, seine größten Denker hatten also z.B. angesichts der Kathedrale von Notre Dame keinerlei Bedenken, das, was aus dem Steinhäufen dieses architektonische Monument bewirkt hat, als hinzukommende Bestimmung an der Substanz Steinhäufen zu bezeichnen. Diese Denkweise über Artefakte – für uns Heutige eher provokant als unmittelbar einsichtig – soll im folgenden seinen historischen Voraussetzungen und inhaltlichen Implikationen nach untersucht werden.

IX *Substantialer und akzidentaler Prozeß bei Aristoteles*

Insofern das Entstehen der Naturdinge das Entstehen eines jeweils neuen ‚Wesens‘, d. h. einer Substanz ist und dieses Entstehen durch das analoge artifizielle Entstehen in seiner Struktur analysiert und erkannt werden kann, stellt sich die Frage, ob Aristoteles somit das

⁶⁵ Ebenda, S. 114, Z. 1ff. (Zu lesen ist „ens in actu“ „kann [] in den Artefakten die Materie Prinzip genannt werden, weil sie das Seiende in Wirklichkeit ist und die artifizielle Form ihr akzidental zukommt.“)

⁶⁶ Aristoteles, *Physik* III 1 201 a 30.

⁶⁷ Ausführliches Zitat- und Belegmaterial in Ellinore Fladt, *Die Musikauffassung des Johannes de Grocheo im Kontext der hochmittelalterlichen Aristoteles-Rezeption*, Diss. TU Berlin 1981

Entstehen der Artefakte tatsächlich ebenfalls als eine Art ‚substantiales Entstehen‘ aufgefaßt hat. Gemäß den vier Prozeßarten, die es nach seiner Prozeßlehre insgesamt gibt, ist das ‚Was-es-ist-dies-zu-sein‘, das im Prozeß erworben wird, zwar primär die ‚Wesens-Bestimmung‘ (Kategorie der Substanz), des weiteren jedoch auch – im übertragenen Sinne – als ‚Was-es-ist-dies-zu-sein‘ in der Kategorie der Quantität, Qualität oder des Ortes möglich. Diejenigen Prozesse, in denen durch die substantiale Form eine neue Einzelsubstanz wird, sind dabei die eigentlichen Entstehungsprozesse. Die anderen drei Prozeßarten sind Veränderungsprozesse und die in ihnen sich verwirklichenden Bestimmungen akzidentale Formen: Während der Prozeßgegenstand im Prozeß bestehen bleibt, wechseln seine – quantitativen, qualitativen oder örtlichen – Bestimmungen (z. B. ein ungebildeter Mensch wird gebildet)⁶⁸.

Wie klassifiziert und deutet Aristoteles also auf dem disjunktiven Raster von substantialem und akzidentalem Prozessen das Entstehen der Artefakte? In dieser Frage ist er unentschieden und widersprüchlich geblieben. Einerseits gibt es innerhalb der aristotelischen Schriften die eindeutige Aussage, daß allein die Naturdinge Substanzen sind⁶⁹, andererseits existieren Textstellen, an denen Aristoteles das Artefakt ebenfalls als eine Art Substanz gelten läßt⁷⁰. Während er weiterhin z. B. in *Kategorien* 8 die artifizielle Gestalt (*figura, forma*) als einen Typus qualitativer Bestimmung beschreibt, argumentiert er in *Physik* VII 3 – plausibel – gegen die Gleichsetzung des artifiziellen Prozesses „Die Bronze wird zur Statue“ mit dem qualitativbestimmten Veränderungsprozeß „Die Bronze wird warm“.

In *Physik* I 7 exemplifiziert schließlich Aristoteles „Entstehen“ von Substanzen am Entstehen der Artefakte:

„[] nur von Substanzen kann man schlechthin sagen, daß sie werden [d. h. entstehen]. [...] Es gibt verschiedene Weisen solchen Entstehens. Entstehen durch Gestaltwandel, wie es etwa beim Werden einer Bronzestatue vorliegt, Entstehen durch Zusatz, wie es beim Wachsen vorliegt; Entstehen durch Wegnahme, wie wir es vor uns haben, wenn aus dem Stein die Hermesfigur wird; Entstehen durch Zusammensetzung, wie es im Werden eines Hauses gegeben ist; Entstehen durch qualitative Veränderung, wie es dort vorliegt, wo der Stoff [eines Gebildes] sich verwandelt.“⁷¹

Zwar ist diese Textstelle innerhalb des aristotelischen *Corpus* problematisch (Entstehen gefaßt nur als Gestaltänderung, als Zu- und Abnahme oder als Zusammensetzung). Doch gerade sie hat für die Erklärung artifizieller Prozesse Geschichte gemacht; nach einer Umdeutung der in ihr beschriebenen Entstehungsprozesse in Veränderungsprozesse gab sie in der hochmittelalterlichen Philosophie das allgemeinverbindliche Interpretationsmuster für das Entstehen der Artefakte: der artifizielle Prozeß als qualitativ-, quantitativ- oder ortsbestimmter Veränderungsprozeß.

Diese Deutung der artifiziellen Prozesse geht auf den ‚Commentator‘, auf Averroes, zurück⁷². Sie ist das Resultat seiner Auseinandersetzung mit der aristotelischen Lehre von der Form, die er aufgrund der verschiedenen Probleme und Unklarheiten, die in ihr geblieben sind, versucht – im Sinne des Aristoteles –, zu Ende zu denken.

⁶⁸ Aristoteles. *Physik* III 1 und V 1

⁶⁹ Z. B. *De anima* II 1 412 a 10; *Metaphysik* VIII 3 1043 b 15.

⁷⁰ So z. B. *Metaphysik* VIII 2 1043 a 15, XII 3 1070 a 5.

⁷¹ Aristoteles, *Physikvorlesung* I 7 190 a 30/190 b 5, S. 24f.

⁷² *Aristotelis de Physico auditu cum Averrois Commentariis*, a. a. O., Bd. 4, I comm. 63, S. 37L.

X *Das Naturding – Prinzip und Substanz des Artefakts*

Wenn die Form, so Averroes, nach Aristoteles dasjenige ist, was einem Ding sein Wesen und sein Sein – und damit zugleich die Einheit seines Wesens und seines Seins – gibt, so kann ein Ding nur eine substantiale Form haben. Zwei substantiale Formen bedeuteten dann – die Implikate des aristotelischen Formbegriffs konsequent zu Ende gedacht – zwei Wesen und folglich die Verwirklichung von zwei seienden Dingen. Daraus ergibt sich für Averroes notwendig die für alle seienden Dinge geltende Schlußfolgerung: „unum enim subiectum habere plusquam unam formam est impossibile.“⁷³

Als Demonstration dafür, daß zu einem durch eine substantiale Form bereits Geformten und Verwirklichten keine zweite substantiale Form mehr hinzutreten kann, benutzt Averroes paradigmatisch den artifiziellen Herstellungsprozeß. Seine Überlegung dazu ist:⁷⁴ Die Materialien, die die verschiedenen Artes zur Herstellung ihrer spezifischen Artefakte verwenden, sind Produkte der Natur, Natursubstanzen (Stein, Metall, Wolle, Leder etc.). Als solche haben sie schon eine substantiale Form in sich, auf Grund derer sie ein real existierendes Naturding sind. Werden diese Naturdinge in einem artifiziellen Herstellungsprozeß weiter verarbeitet und geformt, so kann die in die Natursubstanz nun eingeführte artifizielle Form keine substantiale Form mehr sein, sondern nur noch als akzidentale Bestimmung zur substantialen Natur-Form hinzutreten.

Daß die artifizielle Form aber tatsächlich nur ein Akzidens an einer in Wirklichkeit seienden Natur-Substanz ist, will Averroes weiterhin mit der folgenden Argumentation stützen: Geht eine substantiale Form zugrunde, so geht auch das zugrunde, dessen Form sie ist; es verbleibt nichts, das ist. Geht jedoch eine artifizielle Form zugrunde, so geht mit ihr zwar das Artefakt, nicht aber das Sein selbst zugrunde. Das Material, aus dem das Artefakt hergestellt war, vergeht nicht mit dem Artefakt; es existiert auch nach dessen Vernichtung weiter – als Natursubstanz, die es zuerst war.

Die artifizielle Form bewirkt demnach kein Sein schlechthin; das gibt das Artefakt-Material auf Grund seiner substantialen Natur-Form. Daher formuliert Averroes als Resultat seiner Überlegungen die These, daß die Natursubstanzen die eigentlichen Substanzen und Prinzipien der Artefakte und die artifiziellen Formen Akzidentien an diesen Natursubstanzen seien⁷⁵.

XI *Der artifizielle Prozeß – ein Veränderungsprozeß*

Averroes' Theorie der substantialen Form ist – als konsequente Auslegung und Weiterbildung der aristotelischen Lehre von der Form – bis in die einzelnen argumentativen Schritte und angeführten Beispiele hinein in der hochmittelalterlichen Philosophie Allgemeingut geworden. So findet sich in philosophischen Abhandlungen unterschiedlichster Provenienz axiomatisch Averroes' These, daß ein real existierendes Seiendes nur eine substantiale Form haben kann.

⁷³ Averroes, *Sermo de Substantia orbis*. a. a. O., Bd. 9, cap. 1, S. 3K/L.

⁷⁴ *Aristotelis de Anima libri Tres cum Averrois Commentariis*, a. a. O., Suppl. II, II comm. 8, S. 53 A, B, C

⁷⁵ Ebenda, II comm. 3, S. 49 E/F: „corpora naturalia [] sunt principia corporum artificialium.“ *Aristotelis de Physico auditu cum Averrois Commentariis*, a. a. O., Bd. 4, II comm. 13, S. 52L: „formae artificiales sunt accidentia in substantiis naturalibus.“

„Substantiale“ Formen sind demnach nur noch diejenigen Formen, die sich auf die *prima materia* beziehen und aus ihr heraus ein Entstehen schlechthin (*generatio simpliciter*), also das Entstehen eines – totaliter – neuen „Wesens“ bewirken. Formen, die bereits existierendem Seienden in weiteren Prozessen zukommen, wie etwa die artifiziellen, können folglich nur noch als akzidentale Formen in den Kategorien der Qualität, Quantität und des Ortes begriffen und eingeordnet werden. Akzidentale bzw. Veränderungsprozesse (*generatio secundum quid*) sind damit grundsätzlich alle diejenigen Prozesse, die an einer bereits existierenden Substanz – einem *ens in actu* – sich vollziehen, so auch der artifizielle Prozeß. (Der Begriff des *ens in potentia* – bei Aristoteles noch den jeweiligen materialen Ausgangspunkt aller möglichen Prozesse meinend – bezieht sich nun nur noch auf die *prima materia*. Und der Begriff des *ens in actu*, der Relativität seiner Verwendbarkeit als jeweiliger Prozeßzielpunkt enthoben, bezeichnet allein die aus *materia prima* und *forma substantialis* bewirkte real existierende Natur-Substanz.)

Insofern der Artefakt-Bereich bereits durch Aristoteles in ein philosophisches Erklärungsmodell eingebettet war, das alles Seiende systematisch umfaßt, und insofern für alles Seiende die Voraussetzung gilt, daß ein Ding nur eine substantiale Form haben kann, gibt es im Hochmittelalter – theoretisch – noch keine Möglichkeit, die zu den Natursubstanzen hinzutretende artifizielle Form als eine weitere substantiale Form zu denken⁷⁶.

So wird allgemein und in ständiger Wiederholung der averroischen Interpretation von *Physik* I 7 die Herstellung einer Skulptur als quantitativer Veränderungsprozeß (Abnahme), die Herstellung einer Bronzestatue als qualitativer Veränderungsprozeß (Transfiguration), die Herstellung eines Hauses als Ortsveränderung der Steine, Hölzer etc. (Zusammensetzung, *compositio*) gedeutet.

Noch die *moderni philosophantes* des 14. Jahrhunderts, z. B. Ockham, insistieren darauf – wie Walter Burley berichtet –, daß beim artifiziellen Herstellungsprozeß in keinem Fall eine *forma nova* entstehe⁷⁷.

XII Das Intervall – Substanz des musikalischen Artefakts

Wenn Johannes de Grocheo die zu seiner Zeit allgemein vertretene These von dem „Natur“-Material als Prinzip und Substanz und der artifiziellen Form als Akzidens der Artefakte auf den musikalischen Artefaktbereich überträgt, impliziert dies, daß die Materie der musikalischen Artefakte – als *ens in actu* – somit ebenfalls eine Natur-Substanz ist. In einer langen, durch Boethius begründeten Tradition der mittelalterlichen Musiktheorie wurden aber die Intervalle (und unter ihnen besonders die auf einfachen Zahlenverhältnissen beruhenden, das Tonsystem begründenden Konsonanzen) als eigentliches Konstituens der Musik betrachtet, und zwar nicht nur als Gegenstand der wissenschaftlichen Disziplin Musik, sondern auch als diejenigen Bestandteile, „quibus omnis melodia [cantus, cantilena] contextitur“ (so z. B. bei Hermannus Contractus, Johannes Affligemensis, Pseudo-Aristoteles, Hieronymus de Moravia). Und in der mehrstimmigen Komposition des 13. und 14.

⁷⁶ Dabei war die Einordnung der artifiziellen Form als akzidentale Form – auch wenn Bielitz es nicht akzeptieren möchte – durchaus mit einer peiorativen Wertung verbunden. So formuliert gerade sein Gewährsmann Thomas von Aquin. „Ars autem deficit ab operatione naturae: quia natura dat formam substantialem, quod ars facere non potest, sed omnes formae artificiales sunt accidentales“ *Summa theologiae* III, hrsg. v. P. Caramello, Turin 1962/63, q. 66,4, S. 378.

⁷⁷ Siehe: A. Maier, *Ausgehendes Mittelalter*, Bd. 1, Rom 1964, S. 198.

Jahrhunderts waren die Intervalle dann ja in besonderem Maße nicht nur für die Gestaltung der einzelnen Stimmen, sondern vor allem für ihre Zusammenklangs- und Fortschreitungsregelung von struktureller Bedeutung.

Sie allein liegen, wie dementsprechend auch Johannes de Grocheo resümiert, jeder Art Musik zugrunde: Ohne sie kann kein Musiker tätig werden, ohne sie keine *forma musica* entstehen; sie sind die *materia propria* der Musik, und durch sie bzw. aus ihnen wird jeder Klang und überhaupt die ganze Musik hervorgebracht⁷⁸. Inwiefern aber können nun die Intervalle, die so unbestreitbar aller Musik als materiales Konstituens zugrunde liegen, als eine Natursubstanz angesehen werden?

Johannes de Grocheo löst das Problem – entsprechend seiner Konsonanzbegründung – sehr einfach damit, daß Gott die Konsonanzen, also die konstitutiven Intervalle Oktave, Quinte und Quarte geschaffen habe⁷⁹. So ist nach Grocheo nicht nur das bloße Klangsubstrat – der *sonus* – Natur; sondern auch die drei einfachen, konstitutiven Konsonanzen sind als Schöpfung Gottes für den Menschen ein von ihm vorgefundenes Naturding. Pythagoras kam ja – wie Grocheo in Anlehnung an Boethius ausführt – lediglich das Verdienst zu, die Gesetzmäßigkeiten der Konsonanzen gefunden und begriffen zu haben, die Konsonanzen selbst hatten die Menschen – da ihnen von „Natur“ aus eingeboren – schon immer benutzt⁸⁰.

Daß die Konkordanzanzen aus den Konsonanzen abgeleitet und von den Menschen „gesetzt“ worden sind⁸¹ – auch die anderen Artes müssen das von der Natur vorgegebene Material erst noch weiter auf- bzw. zubereiten –, ist dabei kein Widerspruch. Entscheidend ist, daß die Materialien der jeweiligen Artes, in diesem Falle die Intervalle, in irgendeiner Weise auf ein Naturding, hier auf die Konsonanzen, zurückgehen.

Dadurch aber, daß die Intervalle auf den von Gott geschaffenen Konsonanzen basieren, sind die materialen Prinzipien der Musik unveränderbar, sind das konstante und immer gleiche materiale Fundament der Musik. Den veränderlichen Faktor stellen die aus ihnen entstehenden musikalischen Dinge, die „ex illis orientia“⁸² dar: die vielfältigen und eigentümlichen musikalischen Formen⁸³.

Mathias Bielitz kritisiert, daß in Johannes de Grocheos Materie-Begriff nicht der Rhythmus, für den es „ebenso allgemeine Grundlagen wie für die Tonhöhenordnung geben kann“⁸⁴, eingegangen ist, sondern daß Grocheo „konkret Erscheinungsformen des Rhythmus als gattungs- und formunterscheidende Merkmale“⁸⁵ verwendet. „Gerade bei der Bedeutung, die die Formulierung eines Systems von Zeitquantitäten für die Musiktheorie des 13. Jahrhunderts hat, müßte man von einer Grundaussage über die Relationen von *materia*, *principium*, *forma* und ‚formeinführendem‘ *musicus* eine Klärung des Rhythmus erwarten“⁸⁶.

⁷⁸ E. Rohloff, a. a. O., S. 114, Z. 1f., S. 122, 8ff., S. 120, 39ff.

⁷⁹ Ebenda, S. 116, Z. 28ff.

⁸⁰ Ebenda, S. 112, Z. 19ff.

⁸¹ Ebenda, S. 114, Z. 18f., S. 118, 33ff.

⁸² Ebenda, S. 110, Z. 17.

⁸³ Ebenda, S. 124, Z. 23ff.

⁸⁴ M. Bielitz, a. a. O., S. 263.

⁸⁵ Ebenda.

⁸⁶ Ebenda.

Doch gerade mit der Erfahrung, daß das mensurale System als ein Maß-System von Menschen entwickelt worden ist, entfällt der Rhythmus als materiales Prinzip der musikalischen Artefakte: Er ist keine Natursubstanz. Folgerichtig – und durchaus adäquat – hat der Rhythmus seine Funktion als Moment der Formgestaltung.

XIII Von der „quiditas artificii“

Die Geltung einer philosophischen Lehrmeinung kann nicht daran gemessen werden, inwiefern sie Sachverhalte ‚adäquat‘ auf den Begriff bringt. Darüber hinaus sind Widersprüche in Denksystemen nicht nur Momente von Unzulänglichkeit, sondern immer auch Momente eines produktiven, korrigierenden Vorwärtstreibens gewesen. Widersprüche lassen langsam bewußt werden, wo die Arbeit des Begreifens neu anzusetzen hat.

Die unmodifizierte Übertragung der hochmittelalterlichen Form- und Prozeßlehre auf den Artefaktbereich führte zu Widersprüchen, die aus der Reibung des oktroyierten Kategorienapparates mit den realen artifiziellen Entstehungsbedingungen resultierten. So konnte vor allem das Substanz-Akzidens-Verhältnis, wie es den Artefakten zugesprochen wurde, konsequent nicht durchgehalten werden.

Zum einen unterscheiden sich die Substanzen der Artefakte in ihrer Funktion gravierend von den Substanzen des Natur-Bereichs. Denn während diese den Naturdingen mit dem Sein zugleich das Wesen geben (es wird kein neuer Mensch, ohne daß das Wesen des Menschen zugleich in ihm angelegt wird), können die Naturdinge als Substanz der Artefakte nur das Seinsfundament, nicht aber deren Wesen (nämlich das Artefakt-Sein) geben.

Das aber, was das Artefakt zum Artefakt macht, ist die artifizielle Form bzw. die Ars als Inbegriff der artifiziellen Formen. In ihrer Funktion letztendlich über das hinausgehend, was eine akzidentale Form eigentlich bewirken kann, fügt sie der Natursubstanz im artifiziellen Akt etwas hinzu, das sich als „quiditas artificii“ (Averroes)⁸⁷ oder „natura artificialium“ (*natura* hier – Siger – synonym mit Wesen)⁸⁸ konstituiert: Die artifizielle Form bzw. die Ars gibt den Artefakten das artifizielle „Wesen“, so wie die natürliche Form den Naturdingen ihr „Wesen“ als Naturdinge gibt.

Obwohl Thomas von Aquin an zahlreichen Stellen die artifiziellen Formen als akzidentale einordnet, gibt er ihnen andererseits die Bedeutung einer *idea*, d. h. einer für sich existierenden (vorbildlichen) Form, und er bezeichnet Ars und Artifex durchaus auch als Prinzip der Artefakte⁸⁹.

Nicht nur das artifizielle Sein – so z. B. Roger Bacon⁹⁰ –, sondern auch die Einheit des artifiziellen Seins erhält das Artefakt allein durch die artifizielle (wenn auch akzidentale) Form – eine Funktion, die sonst nur den natürlichen substantialen Formen zukommt und die die Natursubstanzen als Materialien der Artefakte ebenfalls nicht erfüllen können (denn nicht die Steine machen die Kathedrale zu diesem bestimmten ‚Einen‘).

⁸⁷ *Aristotelis de Physico auditu cum Averrois Commentariis*, a. a. O., Bd. 4, II comm. 13, S. 52L.

⁸⁸ Siger de Brabant, *Questions sur la Physique d'Aristote*, hrsg. v. Ph. Delhay, Löwen 1941, S. 88 (Sigers Autorschaft für diese Physikquaestiones ist nicht gesichert).

⁸⁹ Thomas von Aquin, *Summa theologiae* I, a. a. O., q.15,1, S. 90; *In Met.* V 1, S. 209; *De principiis naturae*, S. 90f.

⁹⁰ R. Bacon. *Opus Majus*, Bd. 2, S. 549.

Der artifiziellen Form wachsen so Merkmale einer substantialen Form hinzu, indem sie nicht nur das Artefakt als eine zur Natursubstanz „hinzukommenden Bestimmung“ verwirklicht, sondern dem „Wesen“ der Natursubstanz eine „quiditas artificii“ hinzufügt. Ein Bruch im Substanz-Begriff der Artefakte ist schließlich die Folge der Kollision von Systemdenken und realer Bedeutung der artifiziellen Formen – eine Diskrepanz, die bei Johannes de Grocheo als logischer Bruch zwischen der Prinzipienbestimmung und Definition der Musik einerseits und der Klassifikation der Musik andererseits erscheint.

XIV *Der musikalische Formungsprozeß als „compositio“*

Zu einer vollständigen Erkenntnis der musikalischen Formen innerhalb der Einteilung der Musik gehört nach Johannes de Grocheo außer ihrer allgemeinen Definition und Deskription und der Erörterung ihrer Teile grundsätzlich auch die Untersuchung ihrer Entstehung. Denn nach diesem methodischen Verfahren werden, so Grocheo, alle Naturdinge – die einfachen elementaren wie die höchst entwickelten – erkannt; und eben auf diese Weise habe Aristoteles in den drei Büchern von *De animalibus* (*De historiis*, *De partibus* und *De generatione animalium*) die Kenntnis von den Lebewesen vermittelt⁹¹.

So wie Aristoteles seine Lehre von den Lebewesen mit der „generatio vel eorum factio“ beschließt, so will Johannes de Grocheo analog dazu die „cognitio compositionis“ der musikalischen Formen jeweils abschließend vermitteln. Der Begriff der *compositio* steht dabei für die Art der Entstehung der musikalischen Artefakte, so wie die *generatio* (die Zeugung) die Entstehungsweise der Lebewesen ist.

Das *componere* einstimmiger Musik beschreibt Johannes de Grocheo auf einer sehr allgemeinen Ebene als einen – der Natur analogen – Zusammensetzungsprozeß von Materie und Form: als Zusammensetzung der sich wechselseitig bestimmenden Prozeßmomente Text und (rein) musikalische Gestalt in den vokalen Gattungen⁹² und als Zusammensetzung von *sonus* (dem konturlosen „Klang“) und *puncta* bzw. *percussiones* (der konturierenden und strukturierenden artifiziellen Gestalt) in den instrumentalen Gattungen⁹³.

Die *compositio* der mehrstimmigen Musik begreift Grocheo – entsprechend dem aristotelischen Prozeßmodell der *compositio*: Entstehen durch fortschreitendes Zusammensetzen von Bestandteilen (wie z. B. am sinnfälligsten beim Hausbau) – als differenzierten und komplexen Zusammensetzungsprozeß musikalischer Bestandteile, so daß die „Zusammensetzung“ hier tatsächlich auch eine neue Qualität annimmt.

Zunächst bedeutet *componere* das sukzessive Zusammensetzen einzelner Stimmen zum mehrstimmigen musikalischen Artefakt, das wie beim Hausbau von unten nach oben erfolgt. Dem Tenor als der untersten Stimme kommt dabei die Funktion eines Hausfundaments zu, das die darüber geschichteten Teile trägt und durch seine Beschaffenheit deren Gestalt vorbestimmt. Insofern ist er in seiner Funktion auch vergleichbar mit den Skeletten der Lebewesen oder deren anatomischen Hauptorganen, die zuerst durch die Natur geformt werden und dann das Entstehen der übrigen Teile ermöglichen und

⁹¹ E. Rohloff, a. a. O., S. 128, Z. 47ff

⁹² Ebenda, S. 134, Z. 18ff und S. 166, 28ff.

⁹³ Ebenda, S. 136, Z. 48f.

mitgestalten⁹⁴. Im weiteren Verlauf des *componere* wird die jeweils darüberliegende Stimme gefertigt und hinzugefügt, bis schließlich das mehrstimmige musikalische Gefüge zusammengesetzt ist⁹⁵.

Beim *componere* der Stimmen zum mehrstimmigen Satz kommt aber weiterhin den Konsonanzen – den Zwei- und Dreiklängen⁹⁶ – eine entscheidende strukturelle Bedeutung zu⁹⁷. Die Konsonanzen bilden ein vorgedachtes und auch durch Regeln vorgegebenes Zusammenklangerüst, das vor allem die Verfertigung der einzelnen Stimmen selbst und ihre Beschaffenheit vorprägt: so in der Stimmlage, dem Ambitus und der Art der melodischen Bewegung, der Stimmführung, um bestimmte Zusammenklänge und Klangverbindungen zu erzielen oder zu vermeiden etc.⁹⁸. Entsprechend dieser Funktion gehen die Konsonanzen in die Definition der musikalischen Formen wie in die Beschreibung ihrer Teile und *compositio* als ein bestimmendes Moment ein.

Demzufolge hat Johannes de Grocheo das *componere* als einen in zwei Dimensionen verlaufenden Zusammensetzungsprozeß gedacht:

- Die erste Dimension bildet das Zusammenklangerüst der Konsonanzen, das als Verbindung von vorgegebenen Zusammenklangs- und Fortschreitungsregeln und konkret konzipierter musikalischer Form zuerst im Geiste des Musikers präsent ist und den Formungsprozeß regulierend und strukturierend begleitet.
- Die zweite Dimension im Prozeß des *componere* stellt das sukzessive Konzipieren der einzelnen Stimmen (entsprechend den Möglichkeiten innerhalb der vorgegebenen Gerüst-Struktur) in der von unten nach oben abfolgenden Reihenfolge und Zusammensetzung dar.

Ein weiteres Moment, das beim *componere* zum Tragen kommt, ist die Bestimmung von Modus bzw. Mensur, die über beide *compositio*-Dimensionen die Gestaltung mitprägt.

Dabei hat Grocheo *componere* durchaus als ein Entstehen von Neuem aufgefaßt, wie seine Unterscheidung von *ordinare* und *componere* bei der Verfertigung des Tenors deutlich macht: *componere* bedeutet „totaliter fieri“⁹⁹.

XV „*Componere*“ – das „*formare*“ der Musik

Obwohl andere Artefakt-Gattungen wie z. B. das Bauwerk, das schließlich gar das Muster der *compositio* in der Prozeßtheorie abgegeben hat, ebenfalls durch *compositio* entstehen, ist das *componere* für das Herstellen musikalischer Artefakte von Johannes de Grocheo wie von seinen unmittelbaren Zeitgenossen und den nachfolgenden Musiker- und Theoretiker-Generationen als so eigentümlich angesehen worden, daß *componere* und *compositio* im weiteren historischen Verlauf zu Termini werden, die allein der musikalischen Ars zukommen.

⁹⁴ Ebenda, S. 146, Z. 8ff. und 34ff.

⁹⁵ Ebenda, S. 146, Z. 12ff.

⁹⁶ Die *consonantiae* sind in Grocheos Terminologie Simultanintervalle, die *concordantiae* Sukzessivintervalle (E. Rohloff, a. a. O., S. 114, Z. 12ff.).

⁹⁷ Ebenda, S. 138, Z. 8ff.

⁹⁸ Ebenda, S. 144, Z. 13ff., S. 146, 12ff., S. 146, 45ff.

⁹⁹ Ebenda, S. 146, Z. 39ff.

Zweifellos hat das Entstehen der Mehrstimmigkeit die spezifische Vorstellung vom *componere* (,componieren') als einem Zusammensetzen von musikalischen Bestandteilen und Stimmen verfestigt. Auf der anderen Seite hat die aristotelische Philosophie – die spätestens ja seit der Mitte des 13. Jahrhunderts obligater Bestandteil der Ausbildung an der Artisten-Fakultät war und Denken, Begreifen und Verarbeiten von Sachverhalten allgemein geprägt hat – eine Theorie des Entstehens vermittelt, die auch für das Erfassen artifizierlicher Formungsprozesse bestimmte begriffliche Strukturen und Prozeßmodelle vorgab.

Analoges läßt sich auch verfolgen in der Rezeption und Diskussion der aristotelischen Zeit-Theorie: Zeit als Maß der Bewegung. Kann die Mensuraltheorie und -notation auch nicht eindimensional-kausal auf die aristotelische Theorie zurückgeführt werden, so ist es andererseits keine bloß äußerliche ‚Zeitgenossenschaft‘, wenn das qualitativ neue rationale Umgehen mit musikalischen Kompositions- und Notationsproblemen einschließlich der Entwicklung der Mensuralnotation zusammenfällt mit der allgemeinen Aneignung der aristotelischen Rationalität oder der neu erworbenen Kenntnis bestimmter ‚naturwissenschaftlicher‘ Sachverhalte wie Bewegung, Zeit, Zeitmaß, Teilbarkeit etc.

Wenn Johannes de Grocheo also das Entstehen mehrstimmiger Musik als einen bestimmten, mehrdimensionalen Prozeß der Zusammensetzung auf der Grundlage aristotelischen Denkens beschreibt und damit an der Struktur und an dem Verfertigen der mehrstimmigen Musik seiner Zeit Adäquates erfaßt, so ist die Voraussetzung dafür in den sich entsprechenden und einander durchkreuzenden Entwicklungen von kompositorischer Praxis bzw. Poetik, musiktheoretischer Bewältigung und Systematisierung von Zusammenklangs-, Fortschreitungs- und Notationsproblemen und geistig-philosophischem Fundament des aristotelischen Systems zu sehen.

XVI *Die Stufenleiter der Ars*

Die *compositio* ist nach Johannes de Grocheo jedoch nicht nur die Entstehungsweise der einstimmigen weltlichen und geistlichen Musik und – in neuer Qualität der Komplexität und Bezogenheit auf die realen Herstellungsbedingungen – der mehrstimmigen Musik; der gesamte musikalische Artefakt-Bereich, so wie er von Grocheo aufgefaßt wird, beruht auf einer durchgängigen Struktur der Zusammensetzung. In einem stetigen Prozeß der *compositio* sind alle musikalischen Dinge aus einfachsten elementaren Bestandteilen, die durch fortschreitende Zusammensetzung immer komplexer werden und, alle früheren Stadien in sich aufhebend, immer kompliziertere Gebilde ergeben, entwickelt: Den materialen Ausgangspunkt bilden die einfachen vollkommenen Konsonanzen, aus denen zum einen die unvollkommenen und zusammengesetzten Konsonanzen, zum anderen die einfachen Konkordanzien abgeleitet sind, aus denen wiederum die zusammengesetzten Konkordanzien gebildet sind. Aus den Konkordanzien werden – je nach der Struktur der musikalischen ‚Form‘ – die einstimmigen Melodien zusammengesetzt. Und durch die Zusammensetzung von einzelnen Stimmen, die dann übereinandergeschichtet werden, und die der gerüstbildenden Konsonanzen (und der Modi und Mensur) ergibt sich schließlich das komplexe Gefüge des mehrstimmigen musikalischen Artefakts.

In dieser durchgehenden Konstruktion der stufenweisen Zusammensetzung vom Ein-

fachen zum fortschreitend Komplexen wird ein Prozeßmodell angewendet, das Aristoteles der körperlichen Konstituierung und Strukturierung der Dinge zugrunde legt: die „Stufenleiter der Natur“¹⁰⁰. Wie in seinen naturwissenschaftlichen Schriften – z. B. *De caelo*, *De generatione et corruptione*, *Meteorologie* – beschrieben, entstehen aus der *prima materia* und den vier *primae qualitates* die vier *corpora simplicia* Erde, Feuer, Wasser, Luft; aus deren Zusammensetzung gehen die gleichstofflichen *corpora mixta* wie Stein, Metall, Fleisch, Knochen hervor; durch weiteres komplexes Zusammensetzen der *corpora mixta* schließlich entstehen die realen Dinge.

In *De partibus animalium* (II 1) innerhalb der *Lehre von den Lebewesen* – nach deren Vorbild Grocheo ja die Klassifikation der musikalischen Formen einschließlich deren *cognitio compositionis* angelegt hat – untersucht und beschreibt Aristoteles dementsprechend das Entstehen der Lebewesen durch solchen stufenweisen Zusammensetzungsprozeß ihrer Anatomie.

Daß diese „Stufenleiter der Natur“ durchaus Bestandteil von Grocheos Denken ist, zeigt die methodische Einleitung zur Klassifikation der Musik, wo er auf ganz selbstverständliche Weise diese Stufung der Natur benennt. Das Bestechende dieses aristotelischen Denkmodells liegt darin, den ganzen Natur-Bereich in einer durchgängigen, stringenten Struktur entwickeln und erklären zu können: Es gibt keine disparaten Glieder, alles ist miteinander vermittelt, das Elementarste im höchst Entwickelten aufgehoben; die Natur ist in sich ‚logisch‘ – ein geschlossenes System; die ‚Ökonomie‘ der Natur, wodurch aus wenigen Elementen eine ganze Welt hervorgeht, ist faszinierend und vorbildlich. Insofern ist es für einen von der aristotelischen ‚Naturwissenschaft‘ herkommenden Gelehrten wie Grocheo, der grundsätzlich Natur und Ars analogisiert, naheliegend, nach diesem Modell der Stufenleiter auch ganz selbstverständlich die Struktur der musikalischen Ars insgesamt zu denken. Gerade die Anwendung dieser wissenschaftlichen Natursicht auf den Artefakt-Bereich bietet die – von Grocheo selbst beeindruckend realisierte – Möglichkeit, diesen Bereich mit einer ebensolchen Stringenz und strukturellen Geschlossenheit gedanklich entfalten und damit zu einer neuen Qualität und Effektivität des Begreifens, Durchdringens und Systematisierens gelangen zu können; aus wenigen materialen Prinzipien geht ein ganzer artifizieller Bereich in seiner Vielfalt hervor.

XVII *Die Ars – Instrument und Regel der praktischen Vernunft*

Die Prozeßtheorie, die mit der aristotelischen Philosophie angeeignet wurde, hatte – auch wenn sie keine ‚adäquate‘ Ontologie der Artefakte stellte – bewirkt, daß zugleich mit dem Erfassen der Naturprozesse begonnen wurde, nun bewußt und mit einer neuen, rationalen Selbstverständlichkeit die artifiziellen Prozesse und ihre Herstellungsbedingungen wahrzunehmen und damit umzugehen.

Mit dem Prozeßdenken rückte aber nicht nur der artifizielle Herstellungsprozeß, sondern auch der Herstellende selbst in den Blickpunkt: denn die Form, die den Artefakten ihr Artefaktsein gibt, ist die „Form in der Seele“ („*species in anima*“).

Doch die Fähigkeit, in Verwirklichung der *species in anima* – ähnlich wie die Natur – eine Art Entstehen bewirken zu können, erfährt eine weitere entscheidende Gewichtung in der

¹⁰⁰ I. Düring, *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens*, Heidelberg 1966, S. 370ff., 510 u. 512.

Nikomachischen Ethik. Dort zählt Aristoteles die Ars – und die Ars war für ihn der Inbegriff der Form einer Artefaktgattung („ars enim species“) – zu denjenigen Vermögen des ‚rationalen Seelenteils‘, deren eigentümliche Leistungen in bestimmten Wahrheits- bzw. Richtigkeitserkenntnissen bestehen: „es sind Kunst, Wissenschaft, Klugheit, Weisheit und Verstand“¹⁰¹.

In einer weiteren Aufteilung des vernunftbegabten Seelenteils in die theoretische bzw. spekulative und in die praktische Vernunft¹⁰² bilden die Ars (*habitus factivus*) und das ethische Handeln (*habitus activus*) die Vermögen der praktischen Vernunft, insofern beide ein finalgerichtetes Tun sind. Der Zweck aber des artifiziellen Herstellens ist der Gebrauch (*usus*) des herzustellenden Dinges (*opus*)¹⁰³. Ars und *usus* gehören zusammen, oder, wie Thomas von Aquin formulierte: Der eigentliche Zweck der Artefakte ist der Mensch¹⁰⁴. Dies ist auch der Kontext des Terminus *opus*, dessen Gebrauch also zunächst ohne falsche Emphase betrachtet werden sollte.

Die Ars selbst definiert Aristoteles als einen „Habitus, etwas mit wahrer Vernunft hervorzubringen“ („habitus quidam cum ratione vera factivus est“)¹⁰⁵. Dementsprechend findet sich im Hochmittelalter (z. B. bei Albertus Magnus und Thomas von Aquin) häufig die zur Formel verdichtete und auch formelhaft gebrauchte Definition „ars est recta ratio factibilium“ bzw. „aliquorum operum“. Als Kriterium aber, auf Grund dessen die praktische Vernunft das Richtige für das artifizielle Tun ermittelt und auf den ‚richtigen Begriff‘ bringt, wird die richtige Relation von Form und Materie zum angestrebten Zweck genannt. Die ‚richtige Relation‘ jedoch ist durch den umfassenden Formbegriff eines Artefakts, die Definition dessen, was es seinem artifiziellen Wesen nach eigentlich sei, festgelegt.

Die konkrete Tätigkeit der Ars als Habitus der praktischen Vernunft besteht dann im überlegten und reflektierenden „introducere formam artis [bzw. formam musicam] in materiam“. Die artifizielle Tätigkeit ist so als Einheit von vernunftbestimmtem Denken und Tun aufzufassen; die Ars – als Inbegriff der Form – ist das herauskristallisierte Verallgemeinerbare, Allgemein-Richtige im artifiziellen Tun, ein das richtige Herstellen ‚regelndes‘ artifizielles Wissen; oder, wie Albertus Magnus formuliert: „Est enim ars regula operum factibilium cum universalis vera ratione, quae per modum actus inest artifici.“¹⁰⁶

In der Definition der Musik, die Johannes de Grocheo in seinem Traktat gibt, erscheint neben der *scientia* (die ein *habitus demonstrativus* der spekulativen Vernunft wäre) die *ars* in diesem Sinne als ein Instrument und eine Regel der praktischen Vernunft¹⁰⁷.

Und so ist es – selbstverständlich – der *compositor* oder *artifex* oder *musicus*, der in Johannes de Grocheos Beschreibung der musikalischen *compositio* ordnet, bestimmt, die

¹⁰¹ Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, hrsg. v. E. Rolfes, Leipzig 1921, VI 3 1139 b 15, S. 119.

¹⁰² Ebenda, VI 2.

¹⁰³ „[] omnis faciens, puta faber aut aedificator, facit suum opus gratia huius, idest propter finem [] Facit enim omnis faciens propter aliquid [] idest quod habet aliquem usum“ Thomas von Aquin, *In decem libros Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum expositio* (*In Eth.*), hrsg. v. R. M. Spiazzi, Turin 1964, VI 2, S. 311

¹⁰⁴ „Nos enim sumus quodammodo finis omnium artificialium.“ Th. v. Aquin, *In octo libros Physicorum Aristotelis expositio*, hrsg. v. P. Maggiolo, Turin u. Rom 1965, II lect. 4, S. 87

¹⁰⁵ Aristoteles, *Nikomachische Ethik* VI 4 1140 a 20, S. 120.

¹⁰⁶ Albertus Magnus, *Metaphysica*, hrsg. v. B. Geyer (= *Opera Omnia*, Bd. XVI/1), Münster 1960, S. 11

¹⁰⁷ E. Rohloff, a. a. O., S. 122, Z. 7 und 11f.

„entsprechende“ Form in die Materie einführt, „componiert“ (und das hieß: „totaliter fieri“). Der Aristotelismus hat wie keine andere Philosophie das Herstellen und damit den Herstellenden der Artefakte in den Blickpunkt der rationalen Betrachtung gerückt.

Biedermeier-Elemente in der deutschen Spieloper Zu Otto Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor“

von Julia Liebscher, München/Thurnau

Die Entstehung der deutschen Spieloper ist eng verbunden mit der sich neben anderen ideen- und kulturgeschichtlichen Strömungen der Restaurationszeit konstituierenden spezifisch bürgerlichen Lebens- und Ausdruckshaltung, die gemeinhin als Biedermeier bezeichnet wird. Die negative Verständniskomponente, die dem Begriff bis heute anhaftet, sowie der Terminus selbst gehen auf die von Ludwig Eichrodt und Adolf Kußmaul 1855–1857 in den Münchner *Fliegenden Blättern* veröffentlichten *Gedichte des schwäbischen Schullehrers Gottlieb Biedermeier und seines Freundes Horatius Treuherz* von Samuel Friedrich Sauter, eines unbekanntenen schwäbischen Gelegenheitsdichters, zurück, deren Dilettantismus und Biedersinn von den Herausgebern durch parodistische Zusätze ins Lächerliche gezogen und als spießbürgerliche Naivität angeprangert wurden¹. Um eine Neuwertung und geistesgeschichtliche Deutung des Begriffs, der nach der Berliner Jahrtausendausstellung von 1906 als Stilbezeichnung auf Innenarchitektur und bildende Kunst übergang, bemühte sich in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts die deutsche Literaturwissenschaft, die den Biedermeierbegriff zur Epochenbezeichnung für die Zeit der politischen Restauration zwischen 1815 und 1848 erhob², damit aber fälschlicherweise den Anschein erweckte, als handle es sich um eine einheitliche Stilperiode, deren ästhetische Ziele theoretisch fixiert worden seien, wie dies für die Romantik und die sie konstituierenden Schriften etwa von Wilhelm Heinrich Wackenroder oder E. T. A. Hoffmann gilt. Vielmehr ist das sich im Biedermeierum spiegelnde erwachende bürgerliche Selbstbewußtsein, das nach Demokratisierung und nationaler Einigung strebt, gerade durch das Fehlen eines wie auch immer gearteten ästhetischen oder kunstphilosophischen Systems gekennzeichnet.

Die ersten Versuche, sich der im problematischen Verhältnis zwischen Romantik, Realismus und Biedermeier einerseits und National- und Universalstil andererseits begründeten Frage des musikalischen Biedermeier zu widmen, gehen maßgeblich auf Walter

¹ Die zunächst durchaus positiv gebrauchte Bezeichnung *Biedermann* (vgl. hierzu die etymologischen Anmerkungen von Werner Kohlschmidt in: Ludwig Eichrodt, *Biedermaiers Liederlust. Lyrische Karikaturen*, Stuttgart 1981, Nachwort, S. 154ff.) wurde erstmals von Ludwig Pfau in seiner 1846 in Frankfurt erschienenen Sammlung *Gedichte* im Sinne des der besitzenden und gebildeten Klasse angehörenden Biedermeiers ironisiert.

² Vgl. hierzu das Standardwerk von Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit*, 3 Bde., Stuttgart 1971/72, insbesondere Bd. 1, S. 120ff. In der musikwissenschaftlichen Forschung griff erstmals Heinz Funck den Epochenbegriff auf und kam zu folgender Feststellung: „Biedermeierzeit ist in der Musikgeschichte die etwa von 1835 bis 1860, z. T. bis 1870 währende Epoche.“ (Vgl. *Musikalisches Biedermeier*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 14 [1936], S. 398ff., bes. S. 401.)

Niemann³ und Hans Joachim Moser⁴ zurück, die im Komponisten des Biedermeier lediglich den Klein- und Nebenmeister der Romantik erblickten, ihm damit jeglichen Anspruch auf Eigenständigkeit absprachen. Erst Horst Heussner⁵ gelangte zu der Feststellung, daß unter musikalischem Biedermeier ein eigener Stil und die ihn bedingende geistige Haltung zu verstehen sei⁶. Einen neuen methodischen Ansatz lieferte Carl Dahlhaus. Bei der Untersuchung der musikgeschichtlichen Charakteristik der Restaurationszeit kommt er, ausgehend von der Frage nach dem Verhältnis zwischen Komponist, Werk und Öffentlichkeit, zu dem Schluß, daß die „Phänomene, die das musikalische Biedermeier ausmachen, weniger einen ‚Stil‘ bilden, in dem – wie in der musikalischen Romantik – Kompositions- und Ideengeschichte ineinandergreifen als vielmehr eine ‚Musikkultur‘ (der Ausdruck ist eine Verlegenheitsvokabel), in der die Kompositionsgeschichte wesentlich und von innen heraus – und nicht bloß empirisch zufällig und unter äußerem Zwang – mit der Institutionsgeschichte zusammenhängt.“ So sei die musikalische Romantik „primär ideen- und kompositionsgeschichtlich, das musikalische Biedermeier dagegen institutions- und kompositionsgeschichtlich zu bestimmen.“⁷ Wenngleich diese Auslegung von einer stilistischen Beurteilung zunächst absieht, verweist sie doch in ihrer besonderen Berücksichtigung der Wechselbeziehungen zwischen Werk und Publikum auf eine bestimmte Geschmacksträgerschicht, auf deren Ansprüche die Kompositionen zugeschnitten sind. Ähnlich wie die Salonmusik des Justemilieu der Pariser Großstadtgesellschaft dieser Zeit⁸ entpuppt sich die Spieloper, die als Prototyp deutsch-bürgerlicher Musikkultur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelten darf, als ästhetisches Problem mit gesellschaftlicher Relevanz. Rang und künstlerische Wertsetzung entspringen nicht dem romantischen Originalitäts- und Wahrheitsideal mit seiner ins Dämonische, Übersinnliche, Übernatürliche, Phantastische und Märchenhafte zielenden kunstphilosophischen Wesensbestimmung, sondern dem Realitätsanspruch der Sujets, mit denen sich das bürgerliche Publikum identifizieren konnte. Insofern erweist sich die Spieloper als Reflex einer sozialen Trägerschicht, deren politisch resignative Haltung durch den Rückzug in die häusliche Enge und in ein sittlich-moralisch gefestigtes System von Haus- und Lebensregeln ebenso gekennzeichnet ist wie durch die Tendenz zur Selbstbescheidung, Verinnerlichung und idyllischen Verklärung des eng gesteckten, kleinbürgerlichen Lebensrahmens. Abbild dieser Gesellschaftsstruktur ist ein typisch bürgerliches Kunstverständnis, dem Komponisten wie Albert Lortzing und Otto Nicolai gerecht werden konnten. Während die Repräsentanten der deutsch-romantischen Oper nach einer Sublimierung der Verhältnisse strebten, indem sie eine als unerträglich empfundene Wirklichkeit, um sie bewältigen zu können, ins Irreale übertrugen, ging es den Vertretern der Spieloper, die das Realistische und Alltägliche zu exponieren suchten, primär um die Publikumswirksamkeit ihrer Werke, die dem Zerstreuungs- und Unterhaltungsbedürfnis der Zuschauer entsprachen. Durch das Fehlen von Komponisten von Rang

³ Walter Niemann. *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlin und Leipzig 1913, S. 27 ff.

⁴ Hans Joachim Moser *Geschichte der deutschen Musik*, Bd. 3, Stuttgart und Leipzig 1928 (1. Aufl. als Bd. II, 2, 1924), S. 123 ff.

⁵ Horst Heussner. *Das Biedermeier in der Musik*, in: *Mf* 12 (1959), S. 422 ff., bes. S. 424.

⁶ Gemeint ist die einer typisch bürgerlichen Lebens- und Ausdrucksform.

⁷ Carl Dahlhaus. *Romantik und Biedermeier*, in: *AfMw* 31 (1974), S. 22 ff., bes. S. 25. Vgl. auch *Musikalischer Realismus*. München 1984 (1. Aufl. 1982), Kap. „Bürgerlicher Realismus“ und *Biedermeier*, S. 59 ff.

⁸ Vgl. Ernst Lichtenhahn, *Salonmusik*, in: *NZfM* 146 (1985), S. 9 ff.

sowie durch die Ausbildung der dem Biedermeierhumor und der bürgerlichen Schwankdramaturgie⁹ verpflichteten Ausdrucksformen erreichte jedoch die Spieloper, die dem in Resignation versunkenen Bürgertum als Ventil und als Bestätigung nationalen Selbstwertgefühls diente, als öffentlichkeitswirksames Protestorgan keine Bedeutung.

Wesentliches Merkmal der Spieloper, zugleich Träger ihres Nationalcharakters, ist der sich in den Sujets, der Sprache und der Rezeption der Werke offenbarende biedermeierliche Zuschnitt, durch den sie sich von den verwandten Gattungen¹⁰ abhebt, sowie ihr unverkennbarer, analytisch jedoch schwer faßbarer lustspielhafter Tonfall. Aufschlußreich für das Verständnis bürgerlichen Musiktheaters sind einige Äußerungen Lortzings¹¹ und Nicolais, die zwar keineswegs den Rang einer bürgerlichen Opernästhetik einnehmen, dennoch aber ein dramaturgisches Konzept erkennen lassen, das die deutsche Spieloper trotz, ja gerade aufgrund der zahlreichen Einflüsse aus anderen Bereichen der Oper und der daraus resultierenden kompositionstechnischen und stilistischen Vielfalt als eigene, genuin bürgerliche Musiktheatergattung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausweist. Während Lortzing vorrangig dramaturgische und aufführungspraktische Gesichtspunkte ins Auge faßt, beleuchtet Nicolai verstärkt den für seine Zeit entscheidenden Aspekt des Nationalstils, den er bezeichnenderweise jedoch in der Verbindung der deutschen und der italienischen Operntradition verwirklicht sieht. Im Sinne einer genuin bürgerlichen Kunst- und Musikauffassung liegt Lortzings primäres Ziel in der Publikumswirksamkeit seiner Werke, die er im Bereich der Dramaturgie durch problemlose Handlungen, effektvolle Sujets, überzeugungskräftige Rollen und packende Situationskomik, kompositionstechnisch durch eingängige Melodik, Dreiklangsharmonik, volksliedhafte Liedformen und dem

⁹ Vgl. hierzu auch Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, München 1980, bes. S. 7–19. Der Autor befaßt sich mit den dramaturgischen Bedingungen von Komödie, Posse, Schwank und Operette, läßt allerdings die Spieloper außer acht. Aufschlußreich für die biedermeierliche Spieloper ist der von Klotz geprägte Begriff „Störenfriedformel“ (S. 18), der eine bei allen Formen des bürgerlichen Lachtheaters zu beobachtende thematisch-dramaturgische Grundkonstellation beschreibt, die auch in dem im vorliegenden Beitrag behandelten Werk, Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor*, erkennbar ist. Gemeint ist, wie es bei Klotz heißt, das „Aufwühlen einer geschlossenen sozialen Gruppe mit eingeschliffenen Verkehrsformen durch einen Außenseiter dessen Andersartigkeit als Bedrohung empfunden wird und in Überreaktionen die Eigenartigkeit der Gruppe herausreizt“ d. h. also die Infrastruktur dieser Gruppe selbst bloßlegt. Auch folgende Feststellung von Klotz besitzt in bezug auf die Spieloper Gültigkeit: „Zu keiner Zeit des Lachtheaters erscheint die Störenfriedformel so gedrängt und prägnant und nirgends sonst auch in der gleichen, beharrlich durchgehaltenen Spielart wie in der bürgerlichen Epoche. Darum spricht viel dafür, daß in dieser Formel die gesellschaftlichen Erschütterungen dieser Epoche besonders nachdrücklich verarbeitet worden sind“ (S. 18). Mit dramaturgischen Problemen der Spieloper, exemplifiziert an Lortzings *Œuvre*, beschäftigte sich auch Jürgen Schläder u. a. in seiner Studie *Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklung der deutschen Spieloper*, Bonn-Bad Godesberg 1979, und in einem erst nach Abschluß des vorliegenden Artikels erschienenen Beitrag *Die Dramaturgie in Lortzings komischen Opern*, in: *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, hrsg. von Albert Gier, Heidelberg 1986, S. 249–275. Schläder, der den hier im Zentrum stehenden Aspekt an einigen Stellen kurz anspricht (vgl. *Undine auf dem Musiktheater*, S. 373f., 419–422, 444–446), kommt, ausgehend von der allgemein negativen Begriffsbestimmung des Biedermeier gegenüber der Romantik, zu dem Schluß: „Mit Biedermeierlichkeit kann nur die Einstellung des Produzenten zu seiner eigenen Produktion, der Verzicht auf die romantisch-ästhetisierende künstlerische Revolution gemeint sein“, und weiter: „Musikalisches Biedermeier bildet ein Kontrastphänomen zur musikalischen Romantik, obwohl es sich dabei nicht um einen kompositionstechnisch präzisierbaren Stil handelt.“ Auch Albrecht Goebel (*Die deutsche Spieloper bei Lortzing, Nicolai und Flotow*, Diss. [masch.] Köln 1975) berücksichtigt die Biedermeier-Frage, ohne jedoch die einzelnen Aspekte detaillierter ins Auge zu fassen.

¹⁰ Opéra comique, opera buffa, deutsches Singspiel, Wiener Nationalsingspiel, deutsch-romantische Oper

¹¹ Überliefert durch Johann Christian Lobe, *Consonanzen und Dissonanzen*, Leipzig 1869, S. 300–313. Lortzings Feststellungen tragen darüber hinaus dazu bei, den auf Kurt Lühge zurückgehenden Terminus ‚Spieloper‘ (vgl. K. Lühge, *Die deutsche Spieloper*, Braunschweig 1924), der in der musikalischen Praxis kaum Verwendung fand (auffallend ist statt dessen das breite Spektrum von Gattungsbezeichnungen, die von komischer Oper beispielsweise bei Lortzings *Wildschütz* und *Waffenschmied* über Liederspiel bei seinen *Szenen aus Mozarts Leben* bis hin zu romantisch-komischer Oper bei Flotows *Martha* und komisch-phantastischer Oper mit Tanz bei Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* reichen), inhaltlich zu erfassen, und zwar insofern, als Lortzing Spiel und Gesang (= Spieloper) als ebenbürtige musiktheatralische Elemente betrachtete.

Gesellschaftslied entlehnte Enembletechnik zu erreichen sucht. Das ideale Textbuch sollte seinen Vorstellungen zufolge „Rollen“, d. h. Gesangs- und Schauspielpartien beinhalten, die „selbst von geringen Theatersubjekten nicht todt zu machen sind“¹². Diese Maxime, die weniger den künstlerischen Aussagegehalt als vielmehr den Unterhaltungs- und Zerstreuungswert als zentrales Anliegen seiner Bühnenwerke erkennen läßt, führte später zur kritischen, ja ablehnenden Beurteilung des Genres überhaupt. Hans von Bülow's vernichtendes Urteil stellt die fragwürdigen Kriterien deutlich heraus:

„In seinem [Lortzings] Verfahren erblicken wir Dilettantismus gepaart mit Routine, glücklichen Instinkt mit mangelhafter musikalischer Bildung. Seine löbliche Naivität war die des reproducirenden Componisten. Es gebrach ihm gänzlich an Styl. Die Successe der nach-Boieldieu'schen französischen Oper begeisterten ihn zur Nachahmung des darin üblichen gefälligen Mode-Jargons; andererseits hatte die damals noch nicht selig entschlafene deutsche Capellmeister-Oper, die nach Weber's Tode zu vegetiren begann, mit ihrem, nationale Allüren heuchelnden Charakter und lederner Panderie ihre schädlichen Einflüsse auf seine musikalische Erziehung geübt; endlich verführte ihn der Anblick des heutigen Theaterpublikums zu dem Streben nach einer saloppen, trivialen Popularität [. . .]. Das Zusammenwirken dieser zum Theil ihn entschuldigenden Verhältnisse hinderte eine Veredlung seiner künstlerischen Intentionen, erzeugte die Stylvermengung in seiner musikalischen Sprache [. . .]“¹³

Für Lortzings opernästhetische Auffassung wie für die Spieloper überhaupt ist neben dem „Rollen“-Postulat die Forderung nach „musikalischen Situationen“ entscheidend, nach „Scenen, durch welche Gefühle angeregt werden“, wie es heißt¹⁴. Auf eine psychologische und dramaturgisch einheitliche Szenenentwicklung wird im Gegensatz zur romantischen Oper jedoch ebenso verzichtet wie auf die Schaffung festumrissener Charaktertypen, wie sie die *opera buffa* traditionsgemäß besitzt. In den Vordergrund rückt statt dessen eine sich in ungetrübter-heiterer Atmosphäre entwickelnde Situationskomik, die mehr dem momentanen Einfall entspringt als der Zeichnung menschlicher Charaktere tieferer Prägung dient. Von Bedeutung für die nationale Komponente der Spieloper ist neben Lortzings ablehnender Haltung gegenüber dem Rezitativ in der deutschen Sprache¹⁵ Nicolai's Aufsatz über die italienische Oper im Vergleich zur deutschen, in dem er das Dilemma der Spieloper als primär nationales Problem herausstellt und die Position des deutschen Tonkünstlers seiner Zeit als äußerst schwierig erkennt. Wörtlich heißt es:

„Aber an den Italienern schätze ich es eben, daß die ganze Nation dasselbe Urteil fällt. Lassen wir dahin gestellt, ob es recht oder falsch sei – es ist einstimmig und jede bestimmte entschiedene Richtung, jedes wahrhaft Nationale ist schon als solches zu respektieren. Vox populi vox dei. Ganz Italien will solche und keine andere Musik! Wo ist aber die Gattung von Musik zu finden, die in Deutschland nicht noch ihre Verehrer fände? Unser Publikum ist in seinem Urteil und Geschmack in unendliche Parteien zersplittert! [. . .] Wo aber die Nation in ihrem Geschmack so geteilt ist, da weiß der Künstler nicht, wohin er sich zu wenden hat!“¹⁶

¹² Vgl. Lobe, *Consonanzen und Dissonanzen*, S. 311

¹³ Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*, hrsg. v. Marie von Bülow, Bd. 3, Leipzig 1896, S. 174f.

¹⁴ Vgl. Lobe, *Consonanzen und Dissonanzen*, S. 309.

¹⁵ Es erscheint ihm als Fremdkörper und als „ausgekleidete Musik, unter welcher ein Skelett erscheint, dem es an Fleisch und Blut fehlt“ Von den Sängern würde es vorgetragen, als hätten sie einen „Harnisch oder ein Priesterhemd“ an. Vgl. Lobe, *Consonanzen und Dissonanzen*, S. 302.

¹⁶ Vgl. O. Nicolai, *Einige Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen*, zitiert nach: Otto Nicolai, *Musikalische Aufsätze*, hrsg. v. Georg Richard Kruse, Regensburg o. J., S. 77ff. Erstmals erschien dieser Aufsatz in: *NZfM* 6 (1837), S. 99ff.

Als Lösung schlägt Nicolai eine gegenseitige Durchdringung der beiden Stile vor, paradoxerweise aber mit dem erklärten Ziel, eine eigenständige deutsch-nationale Oper zu schaffen.

In seinem einzigen deutschen, für Wien komponierten und 1849 in Berlin uraufgeführten Bühnenwerk löst Nicolai dieses Konzept ein. Die Oper *Die lustigen Weiber von Windsor* darf nicht nur als Paradigma, sondern auch als abschließender Höhepunkt der Spieloper des Biedermeier gelten – Peter Cornelius' *Barbier von Bagdad* leitet, gefolgt von Hermann Goetz' *Der Widerspenstigen Zähmung* und Hugo Wolfs *Der Corregidor* eine neue, von Wagners Musikdrama beeinflusste Ära ein. Untersucht man Nicolais Oper hinsichtlich ihrer Stellung als deutsch-nationales Pendant zu *opera buffa* und *opéra comique*, so fällt als charakteristisches Merkmal die Diskrepanz zwischen dramaturgischer Konzeption (Libretto, Sujet, Sprache) und kompositorischer Gestaltung auf. Während die Dramaturgie einen typisch biedermeierlichen, dem Publikumsgeschmack folgenden Zuschnitt erkennen läßt, erweist sich die Komposition als Schmelztiegel verschiedener Einflüsse, die allerdings vom lustspielhaften Tonfall der Spieloper verdeckt werden. Bereits die Bezeichnung von Nicolais *Die lustigen Weiber* als „komisch-phantastische Oper mit Tanz“ deutet auf ein Konzept hin, das unter der – zumindest scheinbaren – Einbeziehung romantischer Elemente eine Integration verschiedener Stile anstrebt. Die sich darin abzeichnende Sprengung des biedermeierlichen Rahmens wird dabei dramaturgisch wie kompositionstechnisch nicht eingelöst.

Aufschlußreich für die Untersuchung des Nationalcharakters der Spieloper, für den ihr biedermeierlicher Zuschnitt charakteristisch ist, ist der Vergleich von Nicolais *Die lustigen Weiber* mit der Shakespeareschen Vorlage und Verdis über vierzig Jahre später entstandenen *Falstaff*, dem ebenfalls Shakespeares 1602 gedruckte Komödie *A Most Pleasant and Excellent Conceited Comedie, of Syr Iohn Falstaffe, and the Merrie Wives of Windsor* zugrundeliegt¹⁷. Bereits die Wahl des Operntypus – *komisch-phantastische Oper mit Tanz* bei Nicolai und *commedia lirica* bei Verdi – sowie die unterschiedliche Titelgebung – Mosenthal und Nicolai übernehmen den Shakespeareschen Originaltitel, Boito und Verdi entscheiden sich für *Falstaff* – versuchen schon äußerlich eine Akzentverschiebung anzudeuten. Während Verdi Falstaff ins Zentrum rückt, indem er auf eine Charakterstudie abzielt, in der die Titelfigur als tragikomische Gestalt gezeichnet wird, erhebt Nicolai in der Erfüllung einer bürgerlichen Schwankdramaturgie das Unterhaltende, Komische, Derbe und Heitere des Stoffes zum Handlungsgerüst, genau das, was Boito und Verdi einzudämmen suchten und was auch Christoph Martin Wieland so gestört haben dürfte, daß er *The Merrie Wives* in seiner achtbändigen Übersetzung der Shakespeareschen Bühnenwerke (1763–1766) – es handelt sich hierbei um die erste deutsche Übersetzung – nicht berücksichtigte. Die kritischen Worte, die Wieland gegenüber den Falstaff-Szenen in *Heinrich IV.* äußerte, indem er sie als „Gemälde des untersten Grades von pöbelhafter Ausgelassenheit des Humors und der Sitten“ erkennt und findet, „daß der Humor und das Lächerliche, so darin herrscht, größtenteils in sehr pöbelhaften Schwänken, Zoten,

¹⁷ Eine Arbeit von Karl-Friedrich Dürr (*Opern nach literarischen Vorlagen*, Stuttgart 1979 [= *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik* 62]). die sich ebenfalls mit diesem Vergleich befaßt, geht auf die hier behandelten Aspekte der biedermeierlichen Merkmale und des Nationalcharakters der Spieloper nicht ein.

Wortspielen und einer ekelhaften Art von falschem und schmutzigem Witz“ bestehe¹⁸, dürften diesen Schritt begründen. Boito und Verdi konnte es bei der Verwirklichung ihres Zieles, ein tragikomisches Psychogramm Falstoffs zu entwerfen, nicht genügen, sich ausschließlich von *The Merry Wives* inspirieren zu lassen, einer Vorlage, die wie kaum ein anderes Stück von Shakespeare das Possenhafte in den Vordergrund rückt, den tragischen Hintergrund nahezu verdeckt. Um ein abgerundetes, vollkommenes Bild der Titelfigur zu erhalten, mußten sie auf die Falstaff-Szenen aus dem vorangegangenen Königsdrama *Heinrich IV.* zurückgreifen, in dem Falstaff als gerissener, schlagfertiger und komischer Held geschildert wird. Diese Passagen bilden die Grundlage für die großen Monologe Falstoffs¹⁹ und haben das erste Bild der Oper, das der Einführung der Titelfigur gewidmet ist, wesentlich bestimmt. Falstaff, der in der Vorlage selbst und noch stärker in Mosenthals Bearbeitung zur Marionette listiger Frauenintrigen und zum Spielball bürgerlicher Schläue degradiert wird, gewinnt dadurch Profil und avanciert zu einer Persönlichkeit größeren Formats. Der tragikomische Zug des *senex amans* wird hier ebenso deutlich wie die existenziellen Nöte des kreativen Außenseiters, den die Gesellschaft in die innere Isolation drängt. Die eindimensionale Charakterisierung Falstoffs bei Mosenthal/Nicolai entbehrt demgegenüber einer psychologisch durchdachten Personenführung; ins Zentrum rücken vordergründige Verkleidungsszenen und oberflächliche Späße. Was Boito und Verdi zu eliminieren und durch Szenen aus *Heinrich IV.* zu ersetzen suchten, dürfte Mosenthal und Nicolai bei der Ausführung einer bürgerlichen Schwankdramaturgie geradezu entgegengekommen sein. Schon die unterschiedlichen Anfänge beider Opern lassen die verschiedenartigen dramaturgischen Vorstellungen deutlich erkennen: Verdi eröffnet die Handlung, auf ein Vorspiel verzichtend, mit Falstaff, der in seiner mißlichen Lebenssituation geschildert wird – hierzu dient das ganze erste Bild –, Nicolai exponiert nach einer einige Hauptmotive der Oper und die phantastische Elfenstimmung des Schlusses antizipierenden Ouvertüre lustspielhaften Zuschnitts die beiden Frauen, die im Sinne bürgerlicher Zucht und Ordnung ihre angegriffene „Weiberehre“, wie es heißt, zu verteidigen suchen. Nicht nur der Anfang, sondern die gesamte Dramaturgie scheint hier allein auf die Rettung biedermeierlicher Frauenehre ausgerichtet zu sein. Während Verdis Spätwerk auf eine Transzendierung des vordergründigen Handlungsablaufs abzielt, geht es Nicolai primär um die möglichst drastische Schilderung nicht der Gestalt des Falstaff, sondern der bürgerlichen Aktion, durch die der gefoppte Aristokrat zur Spottfigur der ganzen Stadt, der bürgerlichen Gesellschaft wird. Im Dienste dieser Zielsetzung ist auch die dramaturgisch ungünstige, doch von Nicolai wohl beabsichtigte – und von Verdi bewußt vermiedene – Gleichschaltung der Finali des ersten und zweiten Aktes zu sehen. Beide Male ist es den Frauen erfolgreich gelungen, Falstoffs Liebesabenteuer zu durchkreuzen, um zugleich dem eifersüchtigen Fluth eine Lehre zu erteilen. Am Ende des ersten Aktes wird Falstaff im Wäschekorb abtransportiert, am Schluß des zweiten Aktes in der Verkleidung der Hexe geprügelt und vertrieben. Die wiederholte Darstellung von Falstoffs mißglückten Eroberungsversuchen, die im Dienste einer auf Situationskomik und platte Späße zielenden Schwankdramaturgie

¹⁸ Zitiert nach Georg Richard Kruse, *Otto Nicolai. Ein Künstlerleben*, Berlin 1912, S. 212f

¹⁹ Z. B. „L'onore! Ladri!“ (I, 1), fußend auf *Heinrich IV.*, Teil I, 5. Szene.

steht, prangert die Willkür und Unmoral des Adels an, der die bürgerliche Gesellschaft mit strengen Moralvorstellungen entgegentritt.

Nicht nur die Disposition der Finali im gesamt-dramaturgischen Ablauf, sondern auch ihre innere Struktur zeigt wesentliche Unterschiede zu Verdis *Falstaff*. Mosenthal und Nicolai verzichten zugunsten der sozusagen portionsweisen Verabreichung von Späßen auf einheitlich durchstrukturierte, auf einen abschließenden Kulminationspunkt zustrebende Szenenkomplexe. Deutlich wird dies durch einen Vergleich des Finales des II. Aktes bei Verdi und des Finales des I. Aktes bei Nicolai, die beide dieselbe Szene zum Inhalt haben und doch höchst unterschiedlich konzipiert sind. Bei Verdi kommt es hier zu einer komplexen Konstellation, die in einem Kuß Nannettas und Fentons gipfelt, dessen Geräusche im Moment plötzlicher Stille hinter einem Wandschirm vernehmbar werden und den nach dem vermeintlichen Liebhaber suchenden Ford auf die falsche Fährte lockt: Der im Wäschekorb versteckte Falstaff bleibt so unentdeckt. Der von den Frauen keineswegs geplante Zwischenfall dient hier als komische Pointe und als dramaturgischer Dreh- und Angelpunkt, mit dessen Hilfe die um Nannettas und Fentons Liebesbeziehung kreisende Nebenhandlung integriert und eine Wechselbeziehung zwischen beiden Bereichen hergestellt wird. Der nach gegenseitiger Durchdringung der einzelnen Handlungswege strebenden Dramaturgie Verdis, die in der Verquickung von Haupt- und Nebenhandlung zu einem sich gegenseitig stützenden, zur Einheit verschmelzenden Ablauf besteht, steht Nicolais, bei Shakespeare in gewisser Weise bereits vorgezeichnete, Schwankdramaturgie gegenüber, die von hart aufeinander prallenden Kontrasten und repetierenden Späßen lebt.

Nicht nur die Figurenkonstellation, sondern auch die Rollenzeichnung läßt in Nicolais Adaption gegenüber Verdis *Falstaff* deutlich biedermeierliche Züge erkennen. Handlungsweisen und Gefühlsleben der Personen, deren gesellschaftliche Stellung fest umrissen ist²⁰, finden ihre Analogie in der sprachlichen Ausdruckswelt des Librettos, die sowohl der Shakespeareschen Vorlage als auch Boitos Textfassung fremd ist und als Träger eines genuin biedermeierlichen Empfindungslebens gelten darf. Mosenthal und Nicolai haben den Stoff nicht nur äußerlich in die Welt des Biedermeier verlegt, sondern auch eine sprachliche Transformation vorgenommen, durch die das Libretto dem biedermeierlichen Sprachgebrauch angepaßt wird. Wortschatz, Rhetorik und Sprachrhythmus zeigen die Merkmale des für die Biedermeierliteratur charakteristischen, sittlich kommentierenden oder Frohsinn und Heiterkeit suggerierenden Stils mit seinen enthusiastisch-schwülstigen Redewendungen, die sich eines Vokabulars bedienen, das zu sentimentaler Einfärbung, rhetorischer Intensivierung und idyllischer Überformung der Sujets führt²¹. Für Mosenthals Libretto

²⁰ Während im *Falstaff* die bei Shakespeare angedeuteten, doch nicht weiter ausgeführten Standesunterschiede zugunsten der Schilderung eines allgemein gültigen Außenseiterproblems verblassen – die Durchsicht des Librettos läßt außer dem Hinweis auf die hohe Abstammung Falstoffs (vgl. II, 2. „Quand' ero paggio del Duca di Norfolk“) und das bürgerliche Ambiente der Frauen (vgl. I, 1 Falstaff bezeichnet Herrn Ford als „un gran borghese“) keinerlei soziale Zuordnungen erkennen –, legen Mosenthals und Nicolais Bearbeitung soziale Strukturen bloß, welche die Zwänge und gesellschaftlichen Erschütterungen, in denen sich das Bürgertum der Restaurationszeit befand, widerspiegeln. Falstaff gilt als der Repräsentant der Feudalaristokratie, an der sich die stumme Kritik des sich nach nationaler Einigung sehnenen Bürgertums entzündet. Der Protest der Frauen gegen die zügellosen Forderungen Falstoffs ist gleichzusetzen mit der Kritik an den bestehenden politischen Verhältnissen. Die Tatsache, daß Falstaff als heruntergekommener Edelmann auftritt, kommt der didaktischen Zielsetzung der Frauen entgegen und verleiht der bürgerlichen Aktion auf der Bühne Überlegenheit.

²¹ Vgl. hierzu die Detailuntersuchungen von Fr Sengle, *Biedermeierzeit*, Bd. 1, S. 130ff. sowie das Kapitel *Die Literatursprache*, S. 368–648.

sind hierfür insbesondere die moralisierenden Sprüche der beiden Frauen symptomatisch, die die guten Sitten mit Worten wie „Aber unsre Weibehre soll sich rächen, guter Freund! Weiber setzen sich zur Wehre, List und Rache sei vereint!“ (I, 2) zu verteidigen suchen. Auch die lustspielhafte, ungetrübt-heitere Atmosphäre wird durch die ständigen Appelle der Frauen an die gute Laune der Beteiligten bzw. der Zuschauer wie „Frohsinn und Laune würzen das Leben“ (I, 5), „Nun eil herbei, Witz, heitre Laune, die tollsten Schwänke, List und Übermut!“ (I, 5) oder „Ist das ein Spaß! Ist das ein königlicher Spaß“ (I, 11) aufrecht erhalten. Auch die Bürgerschlauheit, die sich in Versen wie „Listige Frauen, die wissen sich Rat! Ja, die wissen schlaun Rat!“ (I, 5) oder „Wir locken ihn mit Weiberlist in eine Falle. Und wenn er dann gefangen ist, verhöhnen wir ihn alle!“ (I, 2) kundtut, artikuliert sich in einer kleinbürgerlich-biedermeierlichen Ausdrucksweise, wie sie für die Spieloper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts charakteristisch ist. Die Komponente des für die Biedermeierzeit so typischen Sentimental-Rührseligen erfüllt sich in Fenton und Anna, deren Liebesbeziehung den biedermeierlichen Familiensinn anspricht und das idyllisch verklärte Bild der reinen, echten Liebe verkörpert. Prototyp hierfür ist der ausdrücklich als Habenichts bezeichnete Fenton, dessen Zuneigung in Worte wie „O hört mich! Wenn Eure Seele je empfunden der Liebe ganzes sel’ges Glück, o so gedenket jener Stunden und weist so kalt mich nicht zurück! Verweigert nicht die höchste Gabe und fürchtet später Tage Reu’. Ich bin nicht reich an Gold und Habe, doch bin ich reich an Lieb’ und Treu’!“ (I, 4) oder „O verzeih des Herzens Zagen, keinen Zweifel hegt mein Sinn, kaum kann ich das Glück ertragen, daß ich dir so teuer bin. Mir nur sollst du angehören, ewig ganz die meine sein“ (II, 9) Ausdruck findet. Während das junge Paar bei Verdi durchaus erotischer Anspielungen fähig ist und diese auch unzweideutig artikuliert²², spielt sich das Liebesempfinden hier auf einer gänzlich unsinnlichen, verinnerlichten, den engstirnigen Moralvorstellungen eines bürgerlichen Publikums entsprechenden Ebene ab. Die aufrichtige, wahre Liebe des Habenichts kontrastiert aufs schärfste zu der lächerlich gezeichneten Figur des ständig entzückt „O süße Anna!“ rufenden reichen Fabrikbesitzers Junker Spärlich²³ und zum linkisch wirkenden, sich selbst durch sein gestelztes Benehmen karikierenden Franzosen Dr. Cajus, die von den Eltern Fluth als künftige Schwiegersöhne favorisiert werden.

Sucht man nach dem musikalisch-kompositorischen Pendant zur biedermeierlichen Schwankdramaturgie, so scheint der spezifische, analytisch jedoch schwer faßbare lustspielhafte Tonfall der Spieloper entscheidend zu sein. Im Detail – insbesondere in der melodisch-rhythmischen Struktur des Werks zwar konkretisierbar, als Kompositionsstil jedoch kaum zu präzisieren – zeichnet sich Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* wie die Spieloper überhaupt durch stilistische, die kosmopolitischen Züge des Genres reflektierende Vielfalt aus²⁴. Signifikante Personal- und Erinnerungsmotivik finden ebenso Verwendung wie

²² Vgl. die Szene hinter dem Wandschirm und das vorausgehende Tête-à-tête (II, 2).

²³ Die Partie Spärlichs fehlt sowohl bei Shakespeare als auch bei Boito. Spärlich stellt als Vertreter des Geldadels das Pendant zum gebildeten Franzosen dar. In unterschiedlicher Weise versprechen sich die Eltern Fluth durch die Eheschließung eines der Freier mit Tochter Anna den Aufstieg in den ungeliebten, nichtsdestoweniger erstrebenswerten höheren Stand. Während bei Boito/Verdi die Streitigkeiten des Ehepaars Fluth um den richtigen Mann für die Tochter fehlen, räumt Mosenthal diesem Aspekt ein eigenes, das ganze Werk durchziehendes Handlungsmoment ein, das die bestehenden gesellschaftlichen Konflikte widerspiegelt.

²⁴ Vgl. hierzu auch Karl-Friedrich Dürr (*Opern nach literarischen Vorlagen*, S. 123ff.), der die Einflüsse aus der deutsch-romantischen Oper (vor allem 3. Akt), aus der *opera buffa* (insbesondere im Finale des 2. Aktes) sowie aus dem Singspiel (Finale des 3. Aktes) konkretisiert.

Parlandopassagen mit kurzen Staccato-Rhythmen und häufigen Tonrepetitionen, sequenzierende Techniken ebenso wie prägnante Melodik mit hervortretenden, meist der komischen Ironisierung dienenden Oktavsprüngen. Auffallend ist auch die Unterdrückung und Rückführung jedes Ansatzes zu romantischer Emphase in schemenhafte Periodenbildung, wie dies etwa im Chor Nr. 12 (Mondaufgang; III, 6) besonders deutlich wird. Dem äußeren, eine romantisch-phantastische Atmosphäre suggerierenden Stimmungsbild entsprechend, könnte sich über dem rhythmisch ungebundenen Streichertremolo eine freie melodische Entwicklung anbahnen, die jedoch zugunsten von Dreiklangsbrechung, schematisiertem Periodenbau und sequenzierender Weiterführung unterbleibt (vgl. etwa T. 1–18). Nicht minder bezeichnend ist der Verzicht auf kontrapunktische Behandlung der Singstimmen in den Ensembles, die in ihrer Beschränkung auf scheinpolyphone Techniken stets eine gewisse Affinität zum Gesellschafts- und Chorlied der Zeit erkennen lassen. Deutlich wird dies u. a. im Finale des 1. Aktes, das ein Sextett („Herr Nachbar, nehmt Vernunft doch an“) enthält, dessen scheinbar kontrastierende Wendungen in den Partien Fluths und Spärlichs satztechnisch über den Rang von Füllstimmen nicht hinausweisen. Spärlichs stereotyper, durch den mittleren Spitzenton gekennzeichneter Ausruf „O süße Anna!“ wird hier zum einzigen Mal in der Oper nach unten gelenkt.

Nicolais Oper *Die lustigen Weiber von Windsor* – eine der letzten Repräsentanten der biedermeierlichen Spieloper – läßt auf kompositorischer Ebene weitverzweigte Verbindungen zu anderen Gattungen des Musiktheaters erkennen. Aufgrund der kosmopolitischen Züge als musikalisches Kaleidoskop erkennbar, erweist sich das Werk in dramaturgischer Hinsicht als Reflex biedermeierlicher Ausdrucksformen, durch die es sich – wie die Spieloper generell – von anderen (auch verwandten) Musiktheatergattungen abhebt und eigenes Profil und gattungsspezifische Bedeutung gewinnt. Im Gegensatz zur Sublimierungs- bzw. Transzendierungstendenz der deutsch-romantischen Oper zielt die theoretisch zwar keineswegs formulierte, sich in den Werken jedoch konstituierende biedermeierliche Opernästhetik auf Akzentuierung der Realität und auf humoristische Verzerrung und sentimentale Einfärbung der Sujets.

KLEINE BEITRÄGE

Die Bedeutung der Proportionsangaben von deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts

von Roland Eberlein, Köln

Die Ausführung des Wechsels vom geraden Takt in dreizeitige Metren, wie er in Motetten von Michael Praetorius, Johann Hermann Schein oder Heinrich Schütz häufig vorkommt, ist bei den heutigen Musikern sehr umstritten. Die neuere Literatur gibt zwar dafür eine klare Anweisung, beruht aber auf unzureichender Theoretikerlektüre: An Theoretikern aus dem 17. Jahrhundert wurden nahezu ausschließlich Praetorius und einige italienische Autoren zu Rate gezogen. Daher wurde nicht bemerkt, daß die deutschen Komponisten sich um 1600 eine eigene, von Praetorius nicht beschriebene Handhabung der Proportionen angewöhnten.

Harald Heckmann¹ meinte noch, die Taktangaben der Komponisten des 17. Jahrhunderts seien bereits als moderne Taktangaben zu verstehen, das heißt, der Takt konstituiere sich aus der Summe aller in ihm enthaltenen Notenwerte; die Dauer dieser Notenwerte sei weitgehend unabhängig von der Taktangabe, die Dauer des Taktes variere daher je nach seinem Inhalt. Carl Dahlhaus² kritisierte Heckmanns Deutung der Aussagen von Michael Praetorius, Marin Mersenne und Wolfgang Caspar Printz und ging seinerseits nun davon aus, daß bis Ende des 17. Jahrhunderts die Taktangaben als Proportionsangaben verstanden wurden, das heißt als Angabe über die Verkürzung der nachfolgenden Notenwerte. Die obere Zahl gibt an, wieviele Semibreven oder Minimen nach der Proportion zusammen die gleiche Dauer besitzen wie die untere Zahl an Semibreven oder Minimen vor der Proportion. Bei der Proportion $\frac{3}{2}$ haben z. B. zwei Minimen vor der Proportion die gleiche Gesamtdauer wie drei Minimen nach der Proportion. Damit legt die Proportion zugleich fest, ob die Tactuseinheit in zwei oder drei gleiche Teile geteilt wird und welche Tactusform (*tactus aequalis* oder *inaequalis*) zu schlagen ist. Bei diesem Verständnis der Proportionsangabe bleibt die Länge des Taktes also stets konstant, dafür variiert die mit den Notenzeichen verbundene Tondauer. Die Ansicht von Dahlhaus basiert im wesentlichen auf den Äußerungen von Praetorius, Giacomo Carissimi und Giovanni Maria Bononcini.

Willi Apel³ vermutete aufgrund von einzelnen Beobachtungen an Musikstücken aus dem 17. Jahrhundert (Georg Muffat, Girolamo Frescobaldi und Johann Rosenmüller), daß die Taktzeichen im 17. Jahrhundert oft noch den Charakter einer Proportion haben. Eine Diskussion der Theoretikerausgangspunkte fehlt.

Für Antoine Auda⁴ gilt bis etwa 1650, daß die Taktangaben als traditionelle Proportionsangaben zu lesen sind. Auda zitierte an Theoretikern aus dem 17. Jahrhundert Praetorius, Bonaventura Cavalieri und Paolo Agostini da Vallerano.

Nur auf Praetorius stützte sich Wolf Frobenius⁵ bei seinen Aussagen über das 17. Jahrhundert. Auch er sieht deshalb in den Taktangaben aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts traditionelle Proportionsangaben. Joannes A. Bank⁶ diskutierte die Bedeutung der Proportionszeichen vom 14. bis

¹ H. Heckmann, *Der Takt in der Musiklehre des 17. Jahrhunderts*, in: *AfMw* 10 (1953), S. 116–139.

² C. Dahlhaus, *Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert*, in: *AfMw* 18 (1961), S. 223–240.

³ W. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik 900–1600*, Leipzig 1970, S. 210f.

⁴ A. Auda, *Théorie et pratique du tactus. Transcription et exécution de la musique aux environs de 1650*, Brüssel 1965.

⁵ W. Frobenius, *Tactus*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1971.

⁶ J. A. Bank, *Tactus, Tempo and Notation in Mensural Music from the 13th to the 17th Century*, Amsterdam 1972.

zum Übergang ins 17. Jahrhundert. Aus den von ihm zu Rate gezogenen Theoretikern des 17. Jahrhunderts (Praetorius, Adriano Banchieri und Antonio Brunelli) entnahm er in erster Linie die Bedeutung der Proportionszeichen bezüglich der Tactusgeschwindigkeit im gesamten Stück. Die Ausführung von Tripla-Einschüben unterscheidet sich in Banks Sicht nicht von der im 15. und 16. Jahrhundert: „Differentiations from the basic tempo, chosen for a given composition, are realized in the parts only by strictly mathematical ratios“⁷. Proportionszeichen haben demnach zumindest Anfang des 17. Jahrhunderts noch die traditionelle Bedeutung.

Im wesentlichen beruht also die gesamte Diskussion der Notation im 17. Jahrhundert auf Praetorius und einer Reihe von italienischen Autoren. Liest man jedoch die zahlreichen deutschen Einführungen in die Notationslehre aus dem 17. Jahrhundert, muß man erstens erkennen, daß die deutschen Komponisten in der Handhabung der Proportionen ab etwa 1600 eigene Wege gehen und zweitens, daß Praetorius' Handhabung untypisch ist für die deutschen Schreibgewohnheiten. Es zeigt sich, daß die Proportionsangaben von deutschen Komponisten zwar noch insofern als Proportionen gemeint sind, als der Tactus eine konstante Zeiteinheit ist, die je nach vorstehendem Proportionszeichen zwei- oder dreigeteilt werden kann, andererseits wird aber die Unterscheidung von $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$ sowie von c und ϕ völlig vernachlässigt, weshalb Angaben wie $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$ oder ϕ oft nicht mehr wörtlich genommen werden dürfen. Vielen deutschen Musikern des 17. Jahrhunderts war offenbar nicht einmal mehr klar, was diese Zahlenkombinationen und Zeichen eigentlich zu bedeuten haben.

Kommen wir zuerst zur Bedeutung der Zeichen ϕ und c : Burmeister⁸, Daubenrock⁹, Gesius¹⁰, Gengenbach¹¹, Friderici¹², Feyertag¹³ und Speer¹⁴ verzichten auf jede Unterscheidung zwischen c und ϕ oder verwenden überhaupt nur noch eines der beiden Zeichen. Tactuseinheit ist für sie stets die Semibrevis. Für Calvisius¹⁵, Demantius¹⁶, Harnisch¹⁷, Crappius¹⁸, Lippius¹⁹, Praetorius²⁰ und Printz²¹ ist ebenfalls die Semibrevis die Tactuseinheit, und zwar sowohl bei c - wie bei ϕ -Vorzeichnung, jedoch soll ϕ etwas schneller geschlagen werden als c . Von den Proportionen schreibt nun Friderici:

„Eine Proportio ist eine Art zu singen, nach einem geschwindern Tactu, da man von gemeinem und gebräuchlichen Tactu etwas abtritt, und da insgemein drey Semibreves oder drey Minimae auff einen Tact gehen [. . .]. Was ist Tripla? Da drey Semibreves, oder andere, die so viel in Rechnung machen als diese, auff einen Schlag gehen.“

Wie wird Tripla erkannt? Wann ein c oder ein ϕ mit einem Striche, oder ein rund Circkel mit einem Strich ϕ neben der Ziffer $\frac{3}{2}$ oder nur 3 gefunden wird. Bißweilen wird auch nur die Ziffer gefunden und das c außgelassen [. . .].

Was ist Sesquialtera? Da die drey Minimae [. . .] auff einen Schlag gehen. Was ist das Kennezeichen Sesquialtera? Bißweilen wird eine 3 vorgezeichnet, entweder mit dem c , oder ohne c . Bißweilen wird das c neben der Ziffer $\frac{3}{2}$ gefunden. Bißweilen wird die Ziffer gantz außgelassen.“²²

Unmittelbar auffallend an diesem Text ist, daß sowohl die Tripla, also die Verkürzung entsprechend der Proportion $\frac{3}{1}$, als auch die Sesquialtera, also die Verkürzung entsprechend der Proportion $\frac{3}{2}$, durch

⁷ Bank, a. a. O., S. 259.

⁸ Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606, S. 5ff.

⁹ Georg Daubenrock, *Epitomes musices pro tyronibus scholarum*, Nürnberg 1613, *Fünftes Stück und Sechstes Stück*.

¹⁰ Bartholomäus Gesius, *Synopsis musicae practicae*, Frankfurt 1615, *Caput IV und Caput V*.

¹¹ Nicolaus Gengenbach, *Musica nova, neue Singekunst*, Leipzig 1626, S. 55.

¹² Daniel Friderici, *Musica figuralis oder Neue, Klärliche, Richtige und Verständliche Unterweisung der Singekunst*, Rostock 1649, S. 12f.

¹³ Moritz Feyertag, *Syntaxis minor zur Sing-Kunst*, Duderstadt 1695, S. 76f. und 105–109.

¹⁴ Daniel Speer, *Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst oder Vierfaches musikalisches Kleeblatt*, Ulm 1697, S. 7f.

¹⁵ Seth Calvisius, *Compendium musicae pro incientibus*, Leipzig 1602, *Caput sextum*.

¹⁶ Christoph Demantius, *Isagoge artis musicae*, Nürnberg 1607, *V De figuris notarum*.

¹⁷ Otto Siegfried Harnisch, *Artis musicae delineatio*, Frankfurt 1608, S. 11f.

¹⁸ Andreas Crappius, *Musicae artis elementa*, Leipzig 1608, *De nois*.

¹⁹ Johannes Lippius, *Synopsis musicae novae*, Straßburg 1612, *De signis soni*.

²⁰ Michael Praetorius, *Syntagma musicum III Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, S. 49.

²¹ Wolfgang Caspar Printz, *Compendium musicae signatoriae et modulatariae vocalis*, Dresden 1689, S. 21.

²² Friderici, a. a. O., S. 30, 32, 34.

die Ziffern $\frac{3}{2}$ oder 3 angekündigt werden. Offenbar verstand Friderici den Sinn der Ziffern nicht mehr. Aus der Vorzeichnung ist also das Verkürzungsverhältnis der Noten nicht erschließbar. Aus Fridericis Notenbeispielen für Tripla nigra, Sesquialtera und Sesquialtera nigra läßt sich folgern, daß die Proportion $\frac{3}{1}$ immer dann anzuwenden ist, wenn die Musik nach der Proportion in Breven und Semibreven weiterläuft, die Proportion $\frac{3}{2}$ dagegen immer dann, wenn sich die Musik anschließend in Semibreven, Miniminen und Semiminiminen bewegt. Bei der Realisation der Musik wird daher die musikalische Bewegung in beiden Fällen um ein Drittel schneller als im *tactus aequalis*.

Diese Regel wird durch einen Blick in Gengenbachs *Musica nova*²³ bestätigt: Auch Gengenbach benutzt nur die Ziffern 3 und $\frac{3}{2}$, wobei er die Zuordnung zu Tripla und Sesquialtera offen läßt. Gengenbach gibt dann Notenbeispiele für Tripla und Sesquialtera, wobei die Tripla-Beispiele Breven, Semibreven und Miniminen verwenden, die Sesquialtera-Beispiele dagegen Semibreven, Miniminen und Semiminiminen. Dazu gibt Gengenbach eine Transkription der Notenbeispiele in ϕ -Mensur, so daß eindeutig wird, daß die Notenwerte der Tripla-Beispiele entsprechend $\frac{3}{1}$, die der Sesquialtera-Beispiele entsprechend $\frac{3}{2}$ zu verkürzen sind. Sowohl Friderici als auch Gengenbach geben als weitere Notationsmöglichkeit für Tripla und Sesquialtera den Gebrauch schwarz ausgefüllter Noten an; die Proportionsangabe entfällt dann. Welches Verkürzungsverhältnis auf die schwarzen Noten anzuwenden ist, kann nur aus den Notenwerten ersehen werden. Aus den Notenbeispielen ist wiederum abzulesen, daß bei einer Bewegung in Breven, Semibreven und Miniminen eine Tripla, bei Bewegung in Semibreven, Miniminen und Semiminiminen eine *proportio sesquialtera* vorliegt.

Inhaltlich weitgehend übereinstimmend, aber weniger ausführlich sind die Abhandlungen von Burmeister²⁴, Demantius²⁵, Daubenrock²⁶ und Gesius²⁷. Weder Friderici noch einer dieser Autoren gibt eine exakte Deutung der Ziffern einer Proportion. Gebraucht werden nur die Ziffern 3 und $\frac{3}{2}$ in beliebiger Kombination mit e , ϕ oder ϕ ; das Zeichen $\frac{3}{1}$ fehlt. Diese Vorzeichnungen werden als allgemeine Ankündigung eines *tactus proportionatus* verstanden, bei dem entweder drei Semibreven oder drei Miniminen auf einen Tactus fallen. Die Art der Verkürzung der Notenwerte geht aus der Vorzeichnung nicht hervor: Die Proportion $\frac{3}{1}$ kann durch die Ziffern $\frac{3}{2}$ angekündigt werden. Welche Proportion anzuwenden ist, kann nur aus den nachfolgenden Notenwerten erschlossen werden, wobei, den Notenbeispielen zufolge, die Proportion $\frac{3}{1}$ bei Bewegung in Semibreven und Breven, die Proportion $\frac{3}{2}$ bei Bewegung in Miniminen und Semibreven anzuwenden ist. Nur Crappius²⁸ benutzt die Ziffern $\frac{3}{1}$ neben $\frac{3}{2}$, aber auch er vermeidet jede Zuordnung zur anzuwendenden Verkürzung und gibt auch keine Deutung der Ziffern.

Während Gesius immerhin noch Tripla und Sesquialtera namentlich unterscheidet, fehlt der Name Sesquialtera bei Daubenrock und Crappius völlig, bei Demantius finden sich die Namen Tripla Brevium und Sesquialtera, werden aber fälschlich auf das Gleiche bezogen, nämlich auf die Verkürzung entsprechend $\frac{3}{1}$. Die Verkürzung entsprechend $\frac{3}{2}$ nennt Demantius „Tripla Prolationis“. Offenbar durchschaut auch er den Sinn der Proportionszahlen nicht mehr.

Das musikalische Ergebnis einer Tripla ist, nach Friderici und Gengenbach, genau das Gleiche wie das einer Sesquialtera, nämlich eine Beschleunigung der musikalischen Bewegung gegenüber dem geraden Tactus um ein Drittel. Friderici meint allerdings über das Tempo von Stücken im Tripel-Takt und solchen im Sesquialtera-Takt:

„Es sollte billich der Unterschied gehalten werden, daß ein Author dasjenige, welches er langsam wollte gesungen haben, zu einem Tripel machte, [. .] und was er geschwind gesungen haben wollte, zur Sesquialtera machte [. .]: Aber die Vermischung der Zeichen geben zu verstehen, daß etliche Authores solchen Unterschied nicht groß in acht nehmen: Ists derwegen an der discretion eines

²³ Gengenbach, a. a. O., S. 57–59.

²⁴ Burmeister, a. a. O., S. 8–10.

²⁵ Demantius, a. a. O., V *De figuris notarum*.

²⁶ Daubenrock, a. a. O., *Sechstes Stück*.

²⁷ Gesius, a. a. O., *Caput V*.

²⁸ Crappius, a. a. O., *De signis*.

Directoris gelegen, daß er, nach dem die Worte des Textus es mit bringen, den Tact so wol in Tripla, als in Sesquialtera, langsam oder geschwinde schlage.“²⁹

Einen Tempounterschied zwischen Tripla und Sesquialtera sehen auch Praetorius³⁰ und Printz³¹. Gengenbach gehört dagegen zu jenen Autoren, die keinen Unterschied machen zwischen Tripla und Sesquialtera, denn er schreibt:

„Nota. Von den mancherley Proportionibus schreibet S. Calvisius also: Haec sunt argutae Melopoeorum, qui hac diversitate incientibus negotium facessunt; unica forma tantum scribi debebat, quam primam posui, & Tripla proportio appellatur. Exercit.3, pag.156.“³²

Gengenbach meint also wie schon sein Lehrer Calvisius, daß die unterschiedlichen Proportionen $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ etc. musikalisch auf das Gleiche hinauslaufen und daher durch eine einzige Schreibweise ersetzt werden sollten.

Gengenbach ist sich im übrigen offenbar nicht ganz sicher bei der Deutung der Proportionsziffern: So deutet er die Proportion $\frac{6}{1}$ mit den Worten: „[...] also wird hier die Ziffer $\frac{6}{1}$ vorn oder unter die Noten gesetzt/ anzuzeigen/ daß sechs Seminimae [sic] oder Minimae denigratae, und derer aequivalentes auff einen Tact gehören/ inmassen auch die Ziffer 1. darunter gezeichnet ist.“³³ Die untere Ziffer würde demnach die Taktzahl angeben, die obere Zahl die Zahl der Noten in dieser Anzahl von Takten angeben. Der nächste Satz lautet bei Gengenbach jedoch: „Item, daß Signum $\frac{6}{4}$ wird vorgesetzt/ anzuzeigen/ daß sechs Semiminimae oder Viertelschläge so viel gelten müssen/ als sonst 4 Seminimae.“ Dies ist die traditionelle Deutung der Proportion. Durch die originelle Art der Deutung von $\frac{6}{1}$ werden $\frac{6}{1}$ und $\frac{6}{4}$ gleichbedeutend.

Nicht alle deutschen Autoren verballhornen derart die Proportionslehre. Harnisch³⁴ und Praetorius³⁵ deuten die Proportion so, daß die untere Zahl die Taktzahl, die obere Zahl die Anzahl der Semibreven in dieser Zahl von Takten angibt. Wenn man davon ausgeht, daß der Tactus sowohl in c wie in ϕ eine Semibrevis währt, gelangt man zum gleichen Ergebnis wie bei der traditionellen Deutung der Proportion. Noch Printz und Feyertag³⁶ überliefern diese traditionelle Art der Proportionsdeutung. Bei Printz heißt es:

„§16. Der Noten Währung wird auch verändert in der Proportion, welche alsdann genennet wird Valor Notarum secundae impositionis.

§ 17. Es ist aber hier eine Proportion, wenn die Währung einer Note primae impositionis verglichen oder entgegengehalten wird der Währung eben derselben Noten secundae impositionis. [...]’

§ 19. Die Zeichen/ so eine Proportion andeuten/ seyn zween Numeri oder Zahlen/ so denen Notis secundae impositionis vorgesetzt werden/ deren oberste ist die Zahl der Noten secundae impositionis, die in einem Tact sollen gesungen werden / die untere aber die Zahl der Noten primae impositionis, welche in gemeiner Zeit-Maaß-Art auff einen Tact gesungen werden.“³⁷

Diese Autoren sehen zwar einen theoretischen Unterschied in der Ausführung der Vorschriften $\frac{3}{1}$ und $\frac{3}{2}$, in der Praxis läuft es aber wieder auf die gleiche Beschleunigung der musikalischen Bewegung um ein Drittel hinaus: Praetorius verwendet als Beispielnoten für die Tripla $\frac{3}{1}$ Breven und Semibreven, für die Sesquialtera $\frac{3}{2}$ aber Semibreven und Minimen, so daß der musikalische Effekt der gleiche ist. Diese Koppelung von Proportion und Notenwert war offenbar so selbstverständlich, daß die allgemeine Ankündigung eines *tactus proportionatus*, sei es durch schwarze Notation oder durch die Ziffer 3, dem ausführenden Musiker genügte. Das anzuwendende Verkürzungsverhältnis mußte nicht angegeben werden, denn es konnte aus den Notenwerten erschlossen werden. Selbst bei falscher Proportionsangabe konnte so die richtige Ausführung erraten werden – weshalb der in den Notationslehren zu beobachtende Schlendrian sich ausbreiten konnte.

²⁹ Friderici, a. a. O., S. 36.

³⁰ Praetorius, a. a. O., S. 49.

³¹ Printz, a. a. O., S. 21

³² Gengenbach, a. a. O., S. 57

³³ Gengenbach, a. a. O., S. 60.

³⁴ Harnisch, a. a. O., S. 12.

³⁵ Praetorius, a. a. O., S. 52.

³⁶ Feyertag, a. a. O., S. 113.

³⁷ Printz, a. a. O., S. 24–25.

Die praktische Bedeutung dieser Erkenntnisse sei an einem Beispiel demonstriert. In dem *Magnificat* SWV 426 aus den *Zwölf geistlichen Gesängen* von 1657 notiert Heinrich Schütz die Proportion $\frac{3}{1}$, fährt aber mit einer Bewegung in Minimen fort:

An-fang jetzt und im-mer-dar und von E-wigkeit zu E-wigkeit

Aus der Bewegung in Minimen ist zu schließen, daß in diesem Fall nicht die Proportion $\frac{3}{1}$, sondern die Proportion $\frac{3}{2}$ auszuführen ist. Zwei Minimen vor der Proportion entsprechen also drei Minimen nach der Proportion. Die Ziffer 1 könnte ebenso wie das Mensurzeichen *c* als Forderung nach einem relativ langsamen Tactusschlag verstanden werden.

Ein bisher unberücksichtigter Notendruck mit deutscher Cembalomusik um 1710

(Georg Böhm, Johann Adam Reincken, Johann Pachelbel et alii)

von Harry Joelson-Strohbach, Zürich

Unter den vielen Schätzen der Fitzwilliam Library in Cambridge befindet sich ein anonymer Druck, den Estienne Roger spätestens im Frühjahr 1710 herausgegeben hat: *VI Suites / Divers Airs avec Leurs Variations & / Fugues / Pour le Clavessin / De Divers Excellents Maîtres / Choisis & Mises en ordre par / Estienne Roger. / A Amsterdam / Chez Estienne Roger Marchand Libraire*¹. Am 22. Mai 1710 wurde die Veröffentlichung im *Amsterdamsche Courant* angezeigt: „Ses Suiten meenigen Airen met variatien en verscheide Fuguen voor't Clavier, uyt uygeleesen Musik door Roger uytgesogt 4 gl.“². Rogers Verlagskatalog von 1716 bringt die Ausgabe mit der Verlagsnummer 322 als „Suites Airs & Fugues pour le Clavecin choisies des plus excellentes pièces Manuscrites de divers habiles Maîtres, par Estienne Roger“³. Dieser abweichende Titel ist insofern von Bedeutung, weil somit der Beweis erbracht wird, daß der Inhalt auf handschriftliche Quellen zurückgeht: Es handelt sich also nicht um einen Raubdruck. Die sauber gestochene Ausgabe wurde kürzlich in der Zürcher Ausstellung „Fitzwilliam: a Cambridge Collection of Music“ gezeigt⁴ und zwar dergestalt, daß die schöne Doppelseite mit dem Anfang von Böhms Variationen über *Jesu du bist allzu schöne* aufgeschlagen war⁵. Sechs Werke im Band konnten nun identifiziert werden. Die anderen Werke seien hier in der Folge mit ihren Incipits⁶ bekanntgemacht. Eine Faksimileausgabe des Druckes mit Kommentar ist geplant.

¹ *RISM B II*, S. 377, weist ein zweites Exemplar in der Pariser Bibliothèque Nationale nach.

² Zitiert nach François Lesure. *Bibliographie des Éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène* (Amsterdam, 1696-1743), Paris 1969, S. 48.

³ *Ibid.*, S. 87.

⁴ Vgl. den Ausstellungskatalog *Fitzwilliam: a Cambridge Collection of Music*, hrsg. v. d. Präsidialabteilung der Stadt Zürich, Zürich 1986. Die wissenschaftliche Bearbeitung besorgte Dr. Günter Birkner.

⁵ Der Fund konnte noch rechtzeitig für: Georg Böhm, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. v. Klaus Beckmann, Wiesbaden 1986, genutzt werden.

⁶ By permission of the Syndics of the Fitzwilliam Museum.

S. 1-5 SUISTE I

Allemande

Musical score for Allemande, measures 1-5. Treble clef, common time. Bass clef, common time. The piece features a melodic line with grace notes and a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Courante

Musical score for Courante, measures 1-5. Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time. The piece features a melodic line with a key signature change to one sharp and a rhythmic accompaniment of quarter notes.

Sarabande

Musical score for Sarabande, measures 1-5. Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time. The piece features a melodic line with a key signature change to two sharps and a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Gigue

Musical score for Gigue, measures 1-5. Treble clef, 12/8 time. Bass clef, 12/8 time. The piece features a melodic line with a key signature change to one sharp and a rhythmic accompaniment of eighth notes.

S. 6-9 SUITTE II



Allemande

Musical score for Allemande, featuring a treble and bass staff in common time (C). The piece is in G major. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.



Courante

Musical score for Courante, featuring a treble and bass staff in 3/4 time. The piece is in G major. The treble staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.



Sarabande

Musical score for Sarabande, featuring a treble and bass staff in 3/4 time. The piece is in G major. The treble staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.



Gigue

Musical score for Gigue, featuring a treble and bass staff in 12/8 time. The piece is in G major. The treble staff begins with a treble clef and a 12/8 time signature. The bass staff begins with a bass clef and a 12/8 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

S. 10-13 SUITTE III



Allemande

Musical score for Allemande, featuring a treble and bass staff in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The piece begins with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes, some with accents. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.



Courante

Musical score for Courante, featuring a treble and bass staff in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff features a steady accompaniment of eighth notes.



Sarabande

Musical score for Sarabande, featuring a treble and bass staff in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The treble staff has a slow, melodic line with quarter and eighth notes. The bass staff provides a simple accompaniment with chords and single notes.



Gigue

Musical score for Gigue, featuring a treble and bass staff in 6/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The treble staff contains a lively, rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

S. 14-17 SUITTE IV

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It begins with a quarter note G4, followed by a half note chord of G4-Bb4-Eb4. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a whole note chord of G3-Bb3-Eb3, followed by a half note chord of G3-Bb3-Eb3, and then a quarter note chord of G3-Bb3-Eb3.

Courante

The second system is for a piece titled 'Courante'. It features two staves in 3/4 time. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with quarter and half notes.

Sarabande

The third system is for a piece titled 'Sarabande'. It consists of two staves in 3/4 time. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. The melody is slow and features a mix of quarter and eighth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, with a bass line of quarter notes.

Gigue

The fourth system is for a piece titled 'Gigue'. It consists of two staves in 6/8 time. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. The melody is lively and features a mix of quarter and eighth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, with a bass line of quarter notes.

S. 18-23 SUITTE V

Prelude

Musical score for the Prelude, featuring a treble and bass staff in C major, 2/4 time. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple accompaniment.

Allemande

Musical score for the Allemande, featuring a treble and bass staff in C major, 4/4 time. The treble staff has a more complex melodic line with some triplets and sixteenth notes, and the bass staff has a steady accompaniment.

Courante

Musical score for the Courante, featuring a treble and bass staff in C major, 3/4 time. The treble staff has a melodic line with eighth notes and some triplets, and the bass staff has a simple accompaniment.

Air Adagio

Musical score for the Air Adagio, featuring a treble and bass staff in C major, 4/4 time. The treble staff has a slow, melodic line with some grace notes, and the bass staff has a simple accompaniment.

Sarabande



Musical score for Sarabande, featuring a treble and bass staff in 3/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble staff is characterized by a slow, expressive feel with a prominent dotted half note in the first measure. The bass staff provides a steady accompaniment with a mix of quarter and eighth notes.

Bourée



Musical score for Bourée, featuring a treble and bass staff in common time (C). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The treble staff contains a lively melody with eighth and sixteenth notes. The bass staff features a rhythmic accompaniment of chords, primarily using eighth and sixteenth notes.

Menuet



Musical score for Menuet, featuring a treble and bass staff in 3/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble staff is simple and elegant, consisting of quarter and eighth notes. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes.

Gigue



Musical score for Gigue, featuring a treble and bass staff in 6/8 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The treble staff contains a fast, rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes.

- S. 24–27 *SUITE VI* [*Allemande – Courante – Sarabande – Passacaille*]
Georg Böhm, Suite in f-moll: Wolgast Nr. 8; Beckmann Nr. 5. –
Die Suite ist sonst einzig in der um 1703–07 entstandenen *Möllerschen Handschrift* (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 40644) überliefert, wo der letzte Satz *Chaconne* genannt wird.
- S. 28–34 *AIR Avec diverses Variations*
Böhm, *Partite diverse Sopra l’Aria: Jesu du bist allzu schöne.* –
Konkordanz: *Möllersche Handschrift*.
Bei Roger fehlt die Partita 9.
- S. 34–37 *AIR*
Johann Adam Reincken, *Holländische Nachtigall.* –
Konkordanz: Norrköping (Schweden), Stadtbibliothek, Samling Finspong 1136:2
- S. 37–50 *AIR Avec diverses Variations*
Reincken, *Partite diverse sopra l’Aria: schweiget mir von Weiber nehmen, altrimente chiamata la Meyerin.* –
Konkordanzen: 1) Leipzig, Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Ms. III.8.4 (*Andreas-Bach-Buch*) [danach Willi Apels Edition in *CEKM* 16]; 2) Amsterdam, Stichting Toonkunst-Bibliothek, 200-C-16; 3) Kopenhagen, Det kongelige Bibliothek, Musikafdelingen, Mu 6806.1399 (*Tabulatur Ryge*) [danach Klaus Beckmanns Edition, Wiesbaden 1982]. – Der Roger-Druck bringt die Fassung des *Andreas-Bach-Buches*.
- S. 50–53 *FUGA*
Johann Pachelbel, *Magnificat primi toni* (*DTÖ VIII/2* Nr. I.12). –
Konkordanzen: 1) Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 16485; 2) Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. 30021; 3) München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 1177.
- S. 54–55 *FUGA*



- S. 56–57 *FUGA*
Pachelbel, *Fuga in F* (*DTB IV/1*, Nr. 40). –
Konkordanzen: 1–3) die gleichen Quellen wie für die Magnificat-Fuge oben; 4) New Haven, Yale University Library, LM 5056 (Codex E. B. 1688); 5) München, ehem. Privatbibliothek Prof. Dr. Adolf Sandberger, Ms. von der Orgel der Sebalduskirche zu Nürnberg (z. Z. nicht auffindbar).

BERICHTE

Muwi-Treff '86

Treffen von Studenten der Musikwissenschaft

aus der Bundesrepublik Deutschland, Österreich und der Schweiz
am 6./7. Oktober 1986 in Heidelberg

von Harald Asel, Kaiserslautern

Was ist (für uns) und zu welchem Ende studieren wir Musikwissenschaft? – unter diesem frei nach Schiller gebildeten Motto stand das nach vielen Jahren wieder einmal zustandegekommene Treffen angehender Musikwissenschaftler des deutschsprachigen Raumes in Heidelberg. Über 120 Teilnehmer diskutierten zwei Tage lang über Sinn und Aufbau des Studiums und erörterten mit sachkundigen Referenten ihre Berufsaussichten. Grundlage der Diskussion war eine Dokumentation über Inhalte und Methoden der Ausbildung, die Heidelberger Studenten im Frühjahr 1986 aufgrund einer Umfrage an allen deutschsprachigen Universitätsinstituten zusammengestellt hatten und die demnächst veröffentlicht werden soll.

Am ersten Tag ging es vor allem um neue Forschungsbereiche und -methoden. Eröffnet wurde das Treffen mit kritischen, nicht selten zu Widerspruch herausfordernden Bemerkungen des Freiburger Doktoranden Wolfgang Scherer zu den bisherigen, vorzugsweise an Hugo Riemann orientierten Methoden in der Musikwissenschaft, denen er erste eigene Ansätze einer poststrukturalistischen Betrachtungsweise von Musik entgegensetzte. Professor Karlheinz Höfer, Osnabrück, berichtete sodann über eigene Erfahrungen beim Einsatz von Computern zur Lösung musikwissenschaftlicher Problemstellungen, und Professor Herbert Schneider, Heidelberg, wies am Beispiel der Opern Daniel François Esprit Aubers auf wenig erforschte Bereiche der Musikkultur im 19. Jahrhundert hin.

Der zweite Tag war ganz den Berufsperspektiven gewidmet. Professor Ludwig Finscher, Heidelberg, Dr. Wolfgang Rehm, Salzburg, und Professor Franklin S. Miller, University of Wisconsin/USA, erläuterten die unterschiedlichen Arbeitsbereiche in Universitäten und freien Forschungseinrichtungen und zogen einen Vergleich mit der Situation in den USA. Dabei rückte die Frage nach der musikpraktischen Ausbildung des Musikwissenschaftlers in den Vordergrund, ein Thema, das bei vielen Gesprächen am Rande wegen der stark voneinander abweichenden Anforderungen an den einzelnen Universitäten immer wieder aufgegriffen wurde.

Mit einem Referat des Heidelberger Musikdramaturgen Matthias Kaiser begann dann der Bereich *Musikwissenschaftler in den Medien*, zu dem im weiteren Dr. Sigfried Schibli, Frankfurt, Matthias Roth, Heidelberg, Dr. Leo Karl Gerhartz, Frankfurt, Dr. Dietrich Berke, Kassel, und Dr. Ursula von Rauchhaupt, Hamburg, sehr informative Beiträge aus der Sicht von Musikzeitschriften, Tageszeitungen, Rundfunkanstalten, Verlagen und Schallplattenindustrie beisteuerten. Mit z. T. überraschenden Details zeigten sie die unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten von Musikwissenschaftlern auf, wobei sie immer wieder nachdrücklich auf den Wert eines nicht zu einseitig festgelegten Studiums hinwiesen (vgl. dazu *UNI Berufswahl-Magazin 12/1986*, S. 4).

Das Heidelberger Treffen, durch den im Herbst 1985 von Freiburger Studenten als Nummer 6 ihrer Zeitschrift *zwischenöne* herausgegebenen *Studienführer Musikwissenschaft* initiiert, bot vielen Teilnehmern erstmals Gelegenheit, mit Kommilitonen anderer Universitäten in persönlichen Kontakt und Erfahrungsaustausch zu treten und dabei Antworten auf Fragen zu erhalten, die im wissenschaftlichen Betrieb allzuoft beiseite geschoben werden.

Musik in der Universität Symposium zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung am 9. und 10. Oktober 1986 in Heidelberg

von Helga Lühning, Bonn

Das Rahmenthema, angeregt durch die 600-Jahr-Feier der Universität Heidelberg, erwies sich für die zweitägige Zusammenkunft als sehr weitgefaßt. Nicht weniger als fünf verschiedene Aspekte wurden angesprochen: die Geschichte der Musiktheorie bis 1800, die Etablierung der Musikwissenschaft und die Rolle des Musiklebens an deutschen Universitäten im 19. Jahrhundert, Musikwissenschaft als Studienfach an heutigen nicht-deutschen Universitäten und schließlich die Funktion des Musizierens an heutigen deutschen Universitäten. Den roten Faden bildete der allenthalben (nicht nur in der Beschäftigung mit Musik) problematische Bezug von Theorie und Praxis. Elf Referenten kamen zu Wort. Die Fülle und Vielfalt des Materials und der Gesichtspunkte mögen es den Akteuren bisweilen erschwert haben, zu eigenen Gedanken vorzustoßen; das Publikum indes konnte zufrieden sein mit der insgesamt informations- und abwechslungsreichen Tagung. Ludwig Finscher, Hausherr und Leiter des Symposions, wies darauf hin, daß das Thema *Musik in der Universität* schon in diesem Jahr beim Kongreß der IGMW in Bologna wieder behandelt wird. Auch als Vorbereitung dazu war die Tagung sicher nützlich.

Die drei ersten Referate galten musikhistorischen Fragestellungen. M. C. Gómez (Barcelona) sprach über die Quellen zur mittelalterlichen Musiktheorie in Spanien. K. W. Niemöller (Köln) ging den Gründen nach, die den Wandel der Musiktheorie im 16. Jahrhundert erklären könnten. H. Jung (Mannheim) referierte über den „pedantisch genialen“ Abt Vogler, der gewissermaßen Nachfahr mittelalterlicher Theoretiker und Vorläufer Hugo Riemanns in einer Person war. Die Bedeutung Voglers aus seinen Schriften herauszufiltern, ist allerdings nicht leicht.

Mit der Geschichte der Musikwissenschaft, mit der Provinzialität des Musiklebens einer (typischen?) deutschen Kleinstadt-Universität im 19. Jahrhundert (Marburg) und mit der heiklen Verbindung von Wissenschaft und Praxis in der Orgelbewegung befaßten sich H. Wecker (Marburg) und A. Riethmüller (Frankfurt/M.).

Einen weiteren Schwerpunkt hatte die Tagung in den Berichten über die Entwicklung und die Gewichtung der Musikwissenschaft innerhalb der ganz unterschiedlich gewachsenen Bildungs- und Ausbildungssysteme in angelsächsischen und romanischen Ländern. B. Smallman (West Wittering) stellte die Situation in England dar, wo an den Colleges auch heute noch hauptsächlich Musiktheorie, d. h. Satzlehre unterrichtet wird. Frankreich (vertreten durch N. Sevestre, Paris) und Italien (P. Petrobelli, Rom) orientieren sich dagegen stärker am deutschen Vorbild. Aber gerade die Heimatländer der europäischen Musikgeschichte sind bekanntlich immer noch musikwissenschaftliche Entwicklungsländer. In den USA (A. L. Ringer, Urbana), wo die Ausbildung der Musiker nicht an eigenen Hochschulen erfolgt, sondern in die Universitäten integriert ist, siedelte sich die Musikwissenschaft an den Music Departments an. Ihr Bezug zur Praxis erhielt dadurch eine andere Qualität als in Deutschland. So bekannt vieles aus diesen Berichten sein mochte – frappierend ist doch immer wieder, in welchem Ausmaß die (deutsche) Musikwissenschaft (im Unterschied zu anderen Kunstwissenschaften) noch heute eine spezifisch deutsche Wissenschaft ist und wie gering, trotz der allmählichen Annäherung in den Forschungsinteressen, die Aussichten sind, daß sie jemals zu einem international einheitlichen Universitätsfach wird.

Zu einem heiteren Abschluß geriet die Behandlung des fünften der Themen. E. Platen (Bonn) gab einen Situationsbericht über die gegenwärtige Lage des praktischen Musizierens an den deutschen Universitäten, gerüstet mit statistischer Kompetenz und überlegenem Witz. P. Cahn (Frankfurt/M.) machte Vorschläge für eine engere Zusammenarbeit zwischen den Collegia musica und der Musikwissenschaft.

Das musikalische Rahmenprogramm der Tagung bot einige aparte Veranstaltungen, unter denen die Liedermatinee von G. Massenkeil und M. Hofmann hervorzuheben ist. Unter dem Titel *Die andere Muse* brachten sie Gesänge von Ph. Wolfrum, Th. Kroyer, L. Schiedermaier, R. Haas, A.

Sandberger, Th. W. Adorno, H. Osthoff, E. H. Meyer, E. Wellesz und H. C. Breidenstein zu Gehör, von denen die Mehrzahl erstaunliches schöpferisches Engagement und kompositorische Versiertheit erkennen ließen. Eine sinnenfällige Dokumentation, daß auch im deutschen Bildungssystem, in dem Theorie und Praxis, wie von alters her, getrennte Wege gehen, Musik und Musikwissenschaft oft genug zwar in zwei Seelen, aber eben doch in einer Brust wohnen.

Internationales Liszt-Symposium in Budapest und Veszprém, 19. bis 24. Oktober 1986

von Britta Schilling, Detmold / Paderborn

Höhepunkt der zahlreichen letztjährigen Kongresse anlässlich des 175. Geburtstages und 100. Todestages von Franz Liszt war das eine knappe Woche dauernde internationale Liszt-Symposium in Budapest, veranstaltet von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften unter der Leitung von Mária Eckhardt (Budapest). Die Vorträge behandelten im wesentlichen Liszts Persönlichkeit, seine Kompositionstechniken, seinen Einfluß auf nationale Schulen und seine Bedeutung für das 20. Jahrhundert.

Gerhard J. Winkler (Eisenstadt) untersuchte in einer psychologisch gefärbten Studie das Verhältnis zwischen Vater und Sohn. Adam Liszt habe seine ehrgeizigen Pläne für eine künstlerische Karriere auf den Sohn übertragen. Wie eine Kriminalgeschichte wirkte der Beitrag von Alan Walker (Hamilton), der anhand der Briefe von Liszt an Agnes Street diese als Spionin für ihren Vater am Weimarer Hof entlarven wollte. Die Erkenntnis, daß Liszt keineswegs ein ungebildeter Klaviervirtuose war, bestätigte das Referat von Jacqueline Bellas (Paris). Serge Gut (Paris), Herausgeber der textkritischen Neuausgabe der Korrespondenz Liszt-d'Agoult, beschäftigte sich mit Datierungsproblemen der frühen Werke und entdeckte verschwiegene oder verschlüsselte Widmungen aus dieser Zeit an Marie d'Agoult. Ebenfalls um den jungen Liszt ging es Charles Suttoni (New York), der den Einfluß der Beethoven-Verehrerin Madame Montgolfier auf den Pianisten schilderte. Klára Hamburger (Budapest) referierte über das Verhältnis Liszts und Emile Ollivier. Wichtige Rückschlüsse auf sein künstlerisches Selbstverständnis lassen die Randbemerkungen zu den Schriften des Schwiegersohnes zu. Die Beziehungen zwischen Wagner und Liszt in den Jahren 1853 bis 1857 war das Thema des Vortrages von László Eöszé (Budapest).

Unter den Werkanalysen sorgte besonders die Besprechung der *Ungarischen Bildnisse* von Deszö Legány (Budapest), der in bezug auf die Satzanzordnung zu neuen Ergebnissen kam, für lebhaftige Diskussion. Nicht ohne Widerspruch blieb das Referat von Márta Grabócz (Budapest), eine semiotische Studie ausgewählter Klavierwerke. Hier kam die Frage auf, inwieweit sich Methoden der Sprachanalyse auf die Musik übertragen lassen. Lajos Zeke (Budapest) veranschaulichte den Prozeß der Motivtransformation bei Liszt, und András Batta (Budapest) wies, ausgehend von den Opernphantasien, den Einfluß der Improvisation auf die Kompositionstechnik der Symphonischen Dichtungen nach. Alle Sätze der *Faust-Symphonie* analysierte Rey Morgan Longyear (Lexington) in Zusammenarbeit mit Kate Covington (Lexington). Zu kurz kam allerdings dabei der semantische Aspekt. Paul Merrick (London/Budapest) referierte über die *Responsorien und Antiphonen* von 1860, György Kroó (Budapest) über die unterschiedlichen Konzeptionen der verschiedenen Fassungen des *Album d'un voyageur*. Die noch unveröffentlichte *Freischütz-Phantasie* wurde von Wolfram Huschke (Weimar) besprochen. Er nannte sie ein „dérangement“, d. h. Liszt sei bewußt verfremdend vorgegangen. An der Bearbeitung des *Vallée d'Obermann* für Klaviertrio, ein Alterswerk Liszts, stellte Wolfgang Marggraf (Weimar) stilistische Charakteristika aus Liszts Spätzeit fest.

Neue Akzente in der Bewertung von Liszts Bedeutung für die Musik des 20. Jahrhunderts setzten die Referate von Dieter Torkewitz (Essen) und Thomas Kabisch (Stuttgart). Torkewitz kritisierte die beliebige Inanspruchnahme des Komponisten für die verschiedensten modernen Stilrichtungen, als

deren Vorläufer man ihn wechselweise proklamierte, und forderte, Liszt mit den Maßstäben seiner Zeit zu messen und das Gesamtwerk dabei nicht aus den Augen zu verlieren. Kabisch ordnete Liszt in die französische Tradition der nicht-diskursiven Musik ein. Jaroslav Jiránek (Prag) berichtete über den Beitrag Liszts zur Musiksprache der Romantiker, und Geraldine Keeling (Los Angeles) erläuterte Liszts Beziehungen zu Johann Baptist Streicher. Rena Charnin Mueller (New York) referierte in einer detaillierten Studie über den Inhalt des *Tasso*-Sketchbooks.

Einige Aspekte von Liszts Einfluß auf die europäischen Nationalkulturen behandelte der Vortrag von Luigi Pestalozza (Mailand). Mit slowakischen Lisztiana befaßte sich Alexandra Tauberová (Bratislava), und Georgij Wilgelmowitsch Krauklis (Moskau) schilderte Liszts Wirkung vor allem auf die russische Komponistengeneration von 1860/70. Neue Ergebnisse brachten die Ausführungen Detlef Altenburgs (Paderborn) zu den *Ungarischen Rhapsodien*. Liszt, der unter dem Einfluß Anton Reichas früh ungarische Volkslieder gesammelt und bearbeitet in Konzerten gespielt hatte, habe den fünfzehn Werke umfassenden Zyklus als „ungarisches Nationalepos in Tönen“ konzipiert und ihn in diesem Sinne unter dem Titel *Rhapsodies hongroises* mit dem *Rákóczi-Marsch* beschlossen.

Unter der Leitung von László Somfai (Budapest) wurden die einzelnen Gesamtausgaben vorgestellt. Imre Sulyok (Budapest), Redakteur der *Neuen Liszt-Ausgabe*, begründete die Unmöglichkeit einer vollständigen Edition einschließlich aller Fassungen und Bearbeitungen. Mária Eckhardt hat die Aufgabe übernommen, den thematischen Katalog der Kompositionen zu verfassen. Detlef Altenburg, Herausgeber der neuen vollständigen und kritischen Ausgabe der Schriften, erläuterte die Gründe für sein Vorhaben vor allem mit Hilfe überzeugender Beispiele von Lina Ramanns eigenmächtigen Eingriffen in die Texte. Claude Knepper (Paris) und Pierre-Antoine Huré (Paris) planen unter der Leitung eines internationalen Herausbergremiums eine Gesamtausgabe der Briefe.

Dank perfekter Organisation und eines interessanten Rahmenprogramms verlief das Symposium in gelöster Atmosphäre. Gedenkfeiern großer Komponisten bieten Gelegenheit, lange geplante Projekte zu verwirklichen. Dies kann als Bilanz des Budapester Kongresses angesehen werden. Es wurde deutlich, daß die Liszt-Forschung auf vielen Gebieten noch ganz am Anfang steht und in welcher Richtung das Bild des Komponisten in Zukunft korrigiert werden muß.

Die neue Musik und das Wort Symposium in Graz vom 24. bis 26. Oktober 1986

von Edelgard Spaude-Schulze, Freiburg i. Br.

Das vom Institut für Wertungsforschung der Musikhochschule Graz im Rahmen des „steirischen Herbstes“ veranstaltete Symposium war dem *Verhältnis von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischer Dichtung* gewidmet. Daß eine solche interdisziplinäre Fragestellung äußerst notwendig, aber auch heute noch immer nicht selbstverständlich ist, kam bereits in den Vorbemerkungen des Rektors der Grazer Musikhochschule und zugleich Initiators des Symposiums, Otto Kolleritsch, zum Ausdruck. Sowohl das Verhältnis von Dichter und Komponisten zu der ihnen jeweils „fremden“ Kunstart war zu beleuchten, wie auch daraus entstehende Werthaltungen, die Art der Adaption sprachlicher Elemente in die Musik, musikalischer Elemente in die Dichtung, ebenso wie historische und nationale Vergleiche zu ziehen waren.

Eine der unverzichtbaren Voraussetzungen, sich erfolgversprechend mit den Wechselwirkungen zwischen Text und Musik auseinanderzusetzen, war bereits mit der Konzeption dieses Symposiums geschaffen worden: innerhalb eines überschaubaren Rahmens referierten und diskutierten Wissenschaftler mit außerordentlichem Interesse und Engagement, was sich auch auf die anwesenden Gäste übertrug (unter ihnen beständig präsent der Komponist und Autor Gerhard Rühm als kritischer und bisweilen provokanter, aber immer fundiert argumentierender Gesprächspartner).

Sehr subjektiv, aber äußerst anregend gestaltete die Genfer Philosophin Jeanne Hersch ihren Eröffnungsvortrag, der unter dem Titel *Laut und Wort vor unserer Gegenwart* vielfältige thematische Schwerpunkte vereinte, so etwa die Unterschiede in der Rezeption deutscher und französischer Lyrik.

Eine rein analytische Vorgehensweise zeichnete die Untersuchungen Thomas Daniel Schlees (Wien) aus, die den *Cinq Rechants* von Olivier Messiaen galten. Das komplexe Problem des Wort-Ton-Verhältnisses im Werk des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki war das Thema des polnischen Musikwissenschaftlers Mieczyslaw Tomaszewski (Krakau), während sich Constantin Floros (Hamburg) einer generellen Fragestellung zugewandt hatte. Er zeigte Probleme der Amalgamierung von Dichtung und Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts auf, die er anhand von ausgewählten Beispielen treffend belegte. Ivanka Stojanovas (Paris) Ausführungen galten den formbildenden Strategien in der Verwendung von Sprache in der zeitgenössischen Musik. Peter Horst Neumann (Erlangen), gleichermaßen in der Germanistik wie in der Musikwissenschaft beheimatet, stellte die These auf, daß in der Moderne zwischen Poesie und Musik ein gestörtes Verhältnis bestehe, was u. a. darauf beruhe, daß der bestehende epochale Begründungsdruck keine ästhetische Konsistenz zwischen den Künsten mehr zulasse. Die vielfältigen Möglichkeiten, sich mit Dichtung kompositorisch auseinanderzusetzen, faßte Peter Andraschke (Freiburg i. Br.) am Beispiel Wolfgang Rihms zusammen; die analytischen Reflexionen konzentrierten sich dabei auf die *Wölfl-Lieder*. Daß hierbei für den Zuhörer ein Gefühl der Unmittelbarkeit zu den Werken hergestellt werden konnte, beruhte vor allem darauf, daß die Kommentare Rihms zu seinen jeweiligen Arbeitsprozessen miteinbezogen wurden.

Die seltene Gelegenheit, ein Werk bereits vor seiner Uraufführung kennenzulernen, hatten die Symposiumsteilnehmer, als der Komponist Walter Zimmermann (Berlin) seine nach Peter Handkes Text entstandene Oper *Über die Dörfer*, ein Auftragswerk der Städtischen Bühnen Nürnberg, – mit den Erläuterungen Stefan Schädlers (Frankfurt a. M.) versehen – vorstellte. Jan Maegaard (Kopenhagen) setzte das heutige Komponisten-Dichter-Verhältnis in Beziehung zu den Komponisten der Zweiten Wiener Schule und der Textdichter, deren Lyrik diese vertonten. Die z. T. empirisch angelegte Untersuchung zeigte, wo Übereinstimmungen herrschten und wo die Komponisten eher eigenständige Wege in der Wahl ihrer Texte gingen.

Die musikalische Tradition als literarisches Modell beherrschte die Darlegungen von Renate Bozić (Graz). Sie bezog sich dabei auf Werke der beiden österreichischen Autorinnen Friederike Mayröcker und Elfriede Jelinek, deren Prosa sich auf ganz unterschiedliche Weise mit musikalischen Sujets beschäftigt. Quirino Principe (Mailand) schließlich verwies auf Stellenwert und Bedeutung der Musik im Œuvre zeitgenössischer Dichter des romanischen Sprachraumes.

Gelegenheit, dem Verhältnis von Wort und Musik nachzuspüren, hatten die Teilnehmer auch bei den das Symposium umrahmenden Musikprotokoll-Konzerten. Gleich am Beginn standen drei Uraufführungen mit Werken von Josef Maria Horvath, Andrzej Dobrowolski und György Ligeti, dessen Klavierkonzert mit Spannung erwartet worden war. Von Friedrich Cerha war u. a. sein *Requiem für Hollensteiner* nach Texten von Thomas Bernhard zu hören; das Programm, das Gerhard Rühm vorstellte, war mit dem Titel *sprechtexte tondichtungen scriptodramen* überschrieben. Ihre österreichische Erstaufführung erlebte Hans Werner Henzes Chorfantasia über die *Lieder von einer Insel* von Ingeborg Bachmann, Fabio Nieders Komposition *Kresnik* bot eine sehr eigenwillige Interpretation eines slowenischen Volksliedes. Im Rahmen des Internationalen Wettbewerbs für junge Komponisten wurde Harry W. Schröders *Contentio*, Thomas Pernes' *Das Herz* (nach Gedichten von Wolfgang Bauer) und Hermann Markus Preßls *GE* (zu einem Gedicht von Peter Waterhouse) uraufgeführt.

Congrès international Franz Liszt à l'occasion du centenaire de sa mort, 27. bis 30. Oktober 1986

von Dorothea Redepenning, Hamburg

Zur Feier des Liszt-Jahres 1986 luden die Université de Paris-Sorbonne und das Institut autrichien zu einem viertägigen internationalen Kongreß ein. 23 Wissenschaftler aus sieben Ländern kamen zusammen, um über die Themen *Liszt et l'Europe* und *Liszt et le XX^e siècle* zu referieren und zu diskutieren. Jean Gergely (Paris) und Dezsö Legány (Budapest) behandelten Aspekte des ungarisch-französischen Kulturaustauschs im 19. Jahrhundert; Liszts Bedeutung für die nationalen Schulen erörterten Detlef Gojowy (Unkel am Rhein), bezogen auf die Komponisten des „Mächtigen Häufleins“, und Detlef Altenburg (Paderborn), der die Rezeption von Liszts Idee der Symphonischen Dichtung mit der Herausbildung eines musikalischen Nationalbewußtseins im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert überzeugend in Beziehung setzte. Die Beiträge von Danièle Pistone (Paris), Philippe Autexier (Poitiers), Michelle Biget (Rouen) und Bertrand Ott (Angers) waren dem Pianisten Liszt gewidmet. Christian Goubault (Rouen) und Dorothea Redepenning (Hamburg) untersuchten die kulturpolitischen Funktionen, die Liszt aus Anlaß früherer Jubiläumsjahre in Frankreich und Deutschland zugewiesen wurden.

Die Referate von Joseph-Marc Bailbé (Rouen), Jacqueline Bellas (Toulouse), Mária Eckhardt (Budapest) und Charles Suttoni (New York) beschäftigten sich mit Aspekten der Biographie, der Korrespondenz und der literarischen Aktivitäten Liszts. Mária Eckhardt gab einen umfassenden Überblick über den noch längst nicht vollständig edierten Briefwechsel zwischen Liszt und seiner Mutter Anna; Charles Suttoni behandelte Liszts Aufenthalt in Mailand 1837/38 und – anhand von bislang unbeachtet gebliebenen Quellen – die kontroverse Auseinandersetzung um den Reisebrief über die Mailänder Scala. Claude Knepper (Genf) stellte, wie auch schon in Budapest, das Projekt einer Gesamtausgabe der Liszt-Korrespondenz vor – ein Projekt, das nahezu unlösbare Probleme aufwirft, wenn man bedenkt, daß ein großer Teil der Briefe über Bibliotheken und Privatsammlungen in aller Welt verstreut ist und daß die publizierten Briefe vielfach durch Zensur der Herausgeber oder durch ungenaue Editionen entstellt sind.

Ein großer Teil der Beiträge war Liszts kompositorischem Schaffen selbst gewidmet. Gottfried Wagner (Mailand) äußerte sich anhand des 6. Satzes *Les Béatitudes* aus dem Oratorium *Christus* zur Ethik Liszts, Friedrich Riedel (Mainz) deutete die Symphonische Dichtung *Héroïde funèbre* im Zusammenhang mit der Tradition von Trauermusiken. Der Beitrag von Jacques Chailley (Paris) beschäftigte sich mit den Beziehungen zwischen den noch unpublizierten Chören *Les quatre éléments* (nach Autran) und der Symphonischen Dichtung *Les Préludes*. Die Ausführungen von Anne Bongrain (Paris) über den musikalischen Ausdruck in den Symphonischen Dichtungen verdeutlichten, wie heikel ein semiotischer Ansatz sein kann. Rémy Stricker (Paris) ging dem Bearbeitungsphänomen bei Liszt nach.

Anhand einer gründlichen Untersuchung des sogenannten *Tasso*-Skizzenbuches (Weimar, Goethe-Schiller-Archiv MS N5) konnte Rena Mueller (New York) über Einzelheiten zur Genese des Zyklus' *Harmonies poétiques et religieuses* berichten. Erhellende Beiträge zur Deutung von Liszts Spätwerk gaben Jürg Stenzl (Fribourg) mit einer Analyse des Klavierstücks *R. W. – Venezia* und Gerhard Winkler (Eisenstadt) mit einer Untersuchung des Melodrams *Der traurige Mönch*.

Die Referate sollen in der *Revue musicale* in französischer Sprache erscheinen.

Festival und Vorträge zur frühen Avantgarde in Florenz, 8. bis 11. November 1986

von Detlef Gojowy, Köln

Capitale Europea della Cultura betitelt sich ein ehrgeiziges Programm, das die Stadt Florenz gemeinsam mit dem Konservatorium „L. Cherubini“ und dem Ministerium für Tourismus und Veranstaltungen über das Jahr 1986 veranstaltete. In seiner fünfzehnten „Manifestazione“ war eine Reihe von Konzerten und Vorträgen jener Aufbruchphase der Neuen Musik in den 1910er Jahren gewidmet, in der sich die Prinzipien des dodekaphonen und seriellen Denkens formierten. Rußland und Deutschland sind die Brennpunkte solch umstürzender Ideen, wie sie etwa im „Blauen Reiter“ Franz Marcs und Wassilij Kandinskys in München 1912 manifest wurden und wo von den russischen „wilden“ Malern, von Vierteltonmusik gleichwie von den damals noch unbekanntenen Komponisten Schönberg und Webern die Rede ist. Die Frage nach den Vorläufern dieser Ideen führt sozusagen in ein Dreieck: Da hatten sich einmal Skrjabin und seine Nachfolger (Wyschnegradsky, Obuchow, Sergej Protopopov, besonders eigenständig dann Nikolaj Roslavec) von der traditionellen harmonischen Ordnung gelöst und neue Ordnungssysteme, vierteltönige, zwölftönige oder sonstwie freitonale, aufgebracht. Besonders entschlossen und kreativ taten dies aber namentlich die Vertreter der aufkeimenden, sich ihrer selbst bewußt werdenden jüdischen Musikkultur im Westen Rußlands Arthur Lourié in Petersburg war wohl der konsequenteste Umsetzer futuristischer Ideen in musikalischen Formen, Jefim Golyscheff aus dem Umkreis von Kandinsky wurde mit seiner zarten, lyrischen *Zwölfton-Dauermusik* von 1914 der erste musikgeschichtlich aktenkundige Dodekaphonist, nicht zu vergessen ist aber auch der aus Kiew stammende, früh nach Amerika emigrierte Leo Ornstein mit seinen geballten freitonale Clustern, der seinerzeit als erster futuristischer Komponist in London und Paris zur Kenntnis genommen wurde. Lourié wie Golyscheff wie Ornstein erfuhren aber Ermunterung und Zuspruch von einer dritten, in diesen Zusammenhängen immer wichtiger erscheinenden Seite: von dem übrigens unweit Florenz geborenen, zeitweise in Rußland lehrenden Ferruccio Busoni.

Das Musikprogramm, das Liliانا Poli seitens des „gruppo aperto musica oggi“ zusammen mit dem Pianisten Giancarlo Cardini entwarf, kreiste dann auch um Skrjabin, Obuchow, Roslavec, Protopopov, Lourié und – nicht zu vergessen: den Österreicher Josef Matthias Hauer, dessen verinnerlichte, eher an Bach orientierte Lyrismen ein Gegengewicht gegen die virtuose Entfaltung aus der Skrjabin-Richtung bildete. Ergänzend und vertiefend referierte Manfred Kelkel, Paris, über Skrjabin und seine Idee oder Utopie einer Einheit der Künste, und Oswald Pöstinger, Linz, legte einen in Abwesenheit verlesenen Beitrag über Theorien und Werke von Josef Matthias Hauer vor; der Berichterstatter sprach über die ersten atonalen und dodekaphonen russischen Komponisten. Wichtige neue Erkenntnisse erbrachte das Referat von Alessio di Benedetto: *Posizioni teoriche di Domenico Alaleona, Aleksander Scriabin e Ferruccio Busoni, e loro conseguenze storiche*. Er deckte am Werk von Alaleona (1881–1928) um 1911 eben solche radialsymmetrischen Tongruppen-Anordnungen auf, wie man sie an gleichzeitigen Werken Louriés und Roslavec' verfolgen und als Keimzellen einer neuen atonalen Systematik begreifen kann. Nicht die zielgerichtete „Reihe“, sondern die des symmetrisch sich spiegelnden Tonkristalls mit Umkehrung und Krebslauf wäre demnach die Ausgangsform jener Strukturen gewesen. Benedetto benutzte die Bezeichnung „Centri gravitazionali“, was nun wieder eine Brücke zur zeitgenössischen „Gravitationstheorie“ Boleslav Javorskijs schlägt. Je mehr von solchen Strukturen zutage gelegt wird, desto deutlicher wird einem, wie die Erforschung der Musik jenes Zeitraumes und ihrer philosophisch-formalen Aspekte noch an ihrem Anfang steht.

3. Internationale Arbeitstagung „Musikarchäologie“ Hannover–Wolfenbüttel, 16. bis 21. November 1986

von Ellen Hickmann, Hannover

Wiederholt ist in dieser Zeitschrift die Notwendigkeit hervorgehoben worden, die Arbeit der Studiengruppen im International Council for Traditional Music (ICTM) über den Bereich Europas hinaus zu erweitern (vgl. hierzu Christian Ahrens, *Mf* 35, 1982, S. 210, auch Wolfgang Suppan, *Mf* 36, 1983, S. 88). Die Study Group on Music Archaeology im ICTM hat sich von Anbeginn ihres Bestehens dieser Forderung verpflichtet gefühlt, was sich schon an den Orten ihrer ersten Zusammenkünfte erkennen läßt: Sie formierte sich 1981 in Seoul/Südkorea als Study Group on Archaeomusicology anlässlich des 26. Kongresses der damals noch International Folk Music Council genannten Vereinigung, die sich auf Beschluß der Mitgliederversammlung bei derselben Gelegenheit auch namentlich neue Akzente setzte und seitdem International Council for Traditional Music heißt. Beim 27. Kongreß des ICTM in New York 1983 wurde die Gruppe offiziell als Study Group on Music Archaeology im ICTM anerkannt. Ihre Arbeitstagungen fanden 1982 in Cambridge/England und 1984 in Stockholm statt, die dritte ging im November 1986 in Hannover zu Ende.

Großzügig unterstützt von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), tagten die rund 40 Teilnehmer in Wolfenbüttel (Herzog August Bibliothek), Hannover (Hochschule für Musik und Theater), Hildesheim und Hamburg. Die Gäste kamen aus Australien, Belgien, China, Dänemark, England, Frankreich, Indien, Israel, Japan, Jugoslawien, den Niederlanden, Polen, Spanien, Schweden, der CSSR, den USA, Ost- und Westdeutschland.

Ausgangsbasis für ein gemeinsames Handeln der Studiengruppe in der Wissenschaft ist die alle bisher vertretenen Fachgebiete – außer Musikwissenschaft und Musikethnologie auch Ägyptologie, Assyriologie, Alt-Amerikanistik, Europäische Ur- und Frühgeschichte, Klassische Archäologie, Japanologie und Sinologie – verbindende fachinterne Orientiertheit in Richtung auf ausgegrabene Klangwerkzeuge und Musikszenen, die günstigstenfalls am Grabungsort aufgefunden, meist aber in Museen gesichtet und unter Anwendung von Methoden der Archäologie und der Musikwissenschaft bzw. Musikethnologie interpretiert werden. Dabei sind nach und nach Methoden zu entwickeln, die von allen Mitgliedern der Studiengruppe und vom ständig wachsenden Interessentenkreis akzeptiert und angewendet werden. Mag es also um eine frühe Kultur mit erhaltenen schriftlichen Dokumenten oder um eine solche ohne entwickelte Schriftzeichen gehen – die Forderung, sich zunächst dem Artefakt selbst zuzuwenden, gilt jedem Forscher, der sich musikarchäologisch betätigt.

Die Kongreßbeiträge einem einzigen Thema zu unterstellen, erweist sich bislang als problematisch. Außer der allgemein anerkannten Methodik fehlt weitgehend auch die archäologische Aufarbeitung der einzelnen Kulturen. So folgten denn auch lediglich 13 der 28 Referate dem Generalthema „*The Magic Flute*“. *Flute and Shawms, Pipes and Whistles from the World's Prehistoric/Antique Ages* und machten ausschließlich Fundstücke zum Objekt der Untersuchung; die meisten Teilnehmer entschieden sich zu einem freien Thema, wobei die Beiträge methodisch recht verschiedene Ansätze zeigten. Bisher unbekannte bzw. unveröffentlichte Blasinstrumentenfunde wurden vorgestellt und interpretiert von Catherine Homo, Paris (Pfeifen und Flöten, die beim Ausheben der Baugruben im Innenhof des Louvre gefunden wurden), Annie Bélis, Metz (neue Aulosfunde in Griechenland), Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid (Aulosfragmente im Museum von Burgos), Liu Shi-yue, Tientsin / VR China (Knochenflöten aus einer Grabung in der Nähe von Shanghai), Ellen Hickmann, Hannover (Gefäßflöten aus Küstenkulturen Ecuadors). Bisher nicht oder wenig beachtete Steinblöcke, traditionell zur Klangerzeugung in freier Landschaft gebraucht, stellten Lothar Siemens-Hernandez, Las Palmas / Gran Canaria, und Olle Henschen-Nyman, Visby/Schweden, vor. In einer weiteren Gruppe von Beiträgen wurden modellhafte Zugangsweisen zu einem bestimmten Instrumententyp gezeigt. Cajsa S. Lund, Stockholm, befaßte sich mit Flöten und Pfeifen aus verschiedenen Perioden der Ur- und Frühgeschichte Schwedens und rekonstruierte ihren Gebrauch im täglichen Leben. Kenneth DeWoskin, Ann Arbor/Michigan, entwickelte die typologische Reihe einer chinesischen Kugelflöte (Neolithikum, Bronzezeit), und Dale Olsen, Tallahassee/Florida, wies Linien des Vorkommens von tönernen Schnabelflöten aus dem vorspanischen Kolumbien auf und versuchte, ihre

Dekorationen mit religiösen Vorstellungen rezenter Indios im Lande in Verbindung zu bringen. Die dritte Gruppe von Referaten bestand in wichtigen Neudeutungen bekannter Instrumente und Musikszenen. Lise Manniche, Cambridge, brachte neue Erkenntnisse der Ägyptologie zur Interpretation geläufiger, aber auch neuer Musikszenen ein, die sie in ihrem Beitrag über die *Erotische Oboe* zusammenfaßte. In einem gemeinsamen Referat widersprachen der Assyriologe Oliver R. Gurney, Oxford, und der Astronom und Musikwissenschaftler Bo Lawergren, New York, den bisher anerkannten Interpretationen von Darstellungen vertikaler und horizontaler Harfen vor allem aus Mesopotamien. Neues trug auch Reis Flora, Victoria/Australien, zu frühen Musikszenen aus Rajasthan und Gajarat/Indien vor, ebenso David Hughes, Leiden, über Saiten- und Blasinstrumente aus dem vor- und frühgeschichtlichen Japan. Neben einer vierten Gruppe von Beiträgen, der Übersichtsdarstellung von Museumsbeständen (Werner Bachmann, Leipzig, über Museen der DDR, Paz Cabello Carro, Madrid, über das Museo de América, Madrid) ließen sich zu einer fünften Abteilung Referate zusammenfassen, die vor allem Methoden der Musikarchäologie zum Inhalt hatten. Ingrid De Geer, Uppsala, berichtete über vor- und frühgeschichtliche Instrumentenfunde auf den Orkney Inseln, Ann Buckley/Cambridge, über solche aus dem mittelalterlichen Dublin. Beide Referentinnen gaben anhand von kartographischen Übersichten bzw. Grabungsplänen methodische Hinweise auf die Gewinnung der zu bearbeitenden Materialien und auf ihre Bedeutung innerhalb vielschichtiger überregionaler Kulturzusammenhänge. Alle Referenten wiesen auf die besonderen Probleme der Datierung hin – der zeitliche Rahmen der Untersuchungen reichte von ca. 4000 v. Chr. bis ca. 1700 n. Chr. Vincent Megaw, Bedford Park / Süd-Australien, schließlich zeigte in seinem ebenso kenntnisreichen wie unterhaltsamen Beitrag *The Emperor's New Clothes – The New Music Archaeology* die Grenzen der Erforschbarkeit früher Musikkulturen auf.

Anhand einer kleinen Ausstellung im Kestner-Museum, Hannover, diskutierten die Teilnehmer, die hier nicht alle genannt werden konnten, über Möglichkeiten, musikarchäologische Funde zu dokumentieren und der Öffentlichkeit zu präsentieren. Im Roemer-Pelizaeus-Museum, Hildesheim, wurde anhand des Lose-Blatt-Kataloges der Ägyptologie (CAÄ) die Katalogisierung von Artefakten erörtert, wie sie für die Zukunft in gemeinsamer Arbeit der Studiengruppe in den verschiedenen Regionen erstellt werden sollte. Im Museum für Kunst und Gewerbe, Abteilung Archäologie, Hamburg, fand ein Gespräch der Teilnehmer mit Kollegen aus dem Archäologischen Institut der Universität über gemeinsame Forschungsanliegen statt. Eingeleitet wurde die Sitzung mit einem Referat von Tadeusz Malinowski, Słupsk, über Kooperationsmöglichkeiten von Archäologie und Musikwissenschaft.

Das Rahmenprogramm enthielt in Anlehnung an das Generalthema eine Aufführung des Niedersächsischen Staatstheaters von Mozarts *Zauberflöte* im Opernhaus Hannover. Die Konferenztage wurden eröffnet mit Musik auf Blasinstrumenten, gespielt von Studenten der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Den Abschluß der Tagung bildete ein Senatsempfang im Rathaus der Freien und Hansestadt Hamburg.

Insgesamt vermittelte die Tagung Einblicke in die vielfältigen Probleme und Arbeitsweisen der Musikarchäologie, einen Eindruck wohl auch von der Notwendigkeit der Einbeziehung ganz verschieden ausgerichteter Fachleute aus aller Welt, dies im Sinne interdisziplinärer Zusammenarbeit bei der sorgfältigen Erforschung jeder einzelnen frühen Musikkultur. Mit der Zeitschrift *archaeologica musicalis* wird der Kontakt innerhalb der Studiengruppe, aber auch zu Interessenten aus anderen Wissenschaftsbereichen, hergestellt und gehalten. *archaeologica musicalis*, die das früher in sechs Nummern erschienene *Music Archaeological Bulletin* ablöst und erstmals zum Kongreß in Norddeutschland erschien (Moeck-Verlag, Celle), wird in jeder Ausgabe thematisch gebundene Beiträge zu einer bedeutenden frühen Musikkultur enthalten und auf die spezifischen Probleme ihrer Erforschung hinweisen.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

Nachtrag Sommersemester 1987

Bayreuth. Lehrbeauftragt Dr. H. J. Bauer: S: Schubert-Lieder □ Lehrbeauftragt Dr. R. Franke: S: Musiktheater nach 1945. □ Lehrbeauftragt Frau Dr. J. Liebscher: S: Verdi's „Falstaff“. □ Lehrbeauftragt Dr. M. Mäckelmann: Die Symphonien von Johannes Brahms.

Gießen. Priv.-Doz. Dr. E. Reimer: Pros: Die Musik des 18. Jahrhunderts.

Hildesheim. Prof. Dr. R. Weber: S: Musiklehre – Grundlagen und Erscheinungsformen der abendländischen Musik. □ Lehrbeauftragt Dr. G. Batel: S: Gegenwartsprobleme der Musiktherapie.

Würzburg. Prof. Dr. W. Osthoff: Ü: Johannes Ciconia und die Musik des frühen 15. Jahrhunderts. □ Priv.-Doz. Dr. R. Wiesend: Ü: Beethoven, 8. Symphonie (1). □ Lehrbeauftragt Dr. Th. Hitzlberger: Ü: Franz Liszt's Klavierwerk

Wintersemester 1987/88

Augsburg. Prof. Dr. F. Krautwurst: Stilistische Grundlagen der Musik Franz Schuberts II (1) – Ober-S für Doktoranden (3) – Haupt-S: Richard Wagner – S: Mendelssohn's „Lieder ohne Worte“ (Analyse). □ E. Tremmel, M. A.: Ü: Musikpaläographie III (Schwarze Mensuralnotation) – Pros: Tasteninstrumente und ihre Musik vom 16. bis 19. Jahrhundert. □ Lehrbeauftragt Frau Priv.-Doz. Dr. M. Danckwardt: Gattungen der Barockmusik (1). □ Lehrbeauftragt Dr. W. Plath: Ausgewählte Texte zur Musikästhetik.

Basel. Prof. Dr. H. Oesch: Die atonikalen Musiklehren: Cowell, Eimert, Hauer, Klein, Obuchov – Die Musik Schwarz-Afrikas – Das Musikinstrument: Organologie, Funktion, Symbol. □ Prof. Dr. W. Arlt: Grundfragen des Liedes und der Liedgeschichte – Einführung in die Liturgie des Mittelalters, in den Choral und in die Neumenkunde – Musik und Szene in der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts – Haupt-S zur älteren Musikgeschichte: Vom paläographischen Befund zur Analyse einstimmiger liturgischer Gesänge: Der Bestand der Engelberger Codd. 102 und 1003 (gem. mit Prof. Dr. M. Steinmann). □ Prof. Dr. M. Haas: Gioseffo Zarlino. „Istitutioni harmoniche“: Italienische Musiktheorie und Antikenrezeption im 16. Jahrhundert (1) – Pros: Übungen zur englischen Musik im 17. Jahrhundert – Arbeitsgemeinschaft: Salonmusik im Paris des 19. Jahrhunderts (1). □ Prof. Dr. J. Stenzl: Die Entdeckung „alter“ Musik im 19. Jahrhundert und ihre Folgen (mit Übungen). □ Dr. D. Müller: Einführung in die Grundlagen des Satzes und in die Formprobleme der Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Prof. H. P. Haller: Die Steuerung musikalischer Abläufe in neueren Kompositionen.

Bayreuth. Prof. Dr. Th. Kohlhas: Musikgeschichte V (20. Jahrhundert) – S: Hauptwerke der Musik des 20. Jahrhunderts – S: Musikanalyse: Beethoven's Sinfonien – S: Kolloquium für Examenskandidaten (gem. mit H. Bieler).

Forschungsinstitut für Musiktheater: Frau Dr. J. Liebscher: Tondichtungen von Richard Strauss. □ Dr. H.-J. Bauer: Franz Schubert's Sinfonien. □ Dr. R. Franke: Monteverdi's Opern. □ Dr. M. Mäckelmann: Die Oratorien „Paulus“ und „Elias“ von Felix Mendelssohn Bartholdy. □ Prof. Dr. S. Döhring: Pros: Dramaturgie des Einakters im Musiktheater. □ Frau Dr. G. Brandstetter: Pros: Dramaturgie des Einakters im Sprech- und Tanztheater

Berlin. Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. R. Stephan: Musik der Wiener Schule II – Haupt-S: Die Anfänge der musikalischen Schrift im Mittelalter (gem. mit Dr. A. Traub) – Haupt-S: Alban Berg als Analytiker und Musikschriftsteller – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. T. Kneif: Geschichte der Symphonie I – Pros: Motivische Arbeit in der Musik der Wiener Klassik – Pros: Webers „Freischütz“ – Haupt-S: Die Kammermusik Bartóks – Kolloquium: Neuere Musikwissenschaftliche Literatur. □ Dr. A. Traub: Pros: Guillaume Dufay – Grundkurs: Musikalische Paläographie: Mensuralnotation gem. mit der „Practica Musica“ von Gafori. □ Frau Dr. S. Oschmann: Pros: Vivaldi als Opernkomponist – Pros: Ausgewählte Werke von Heinrich Schütz. □ B. Bischoff: Grundkurs Analyse: Musikalische Gattung III. Die Sinfonie.

Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr J Kuckertz: Die Musik im Vorderen Orient – Haupt-S: Afrikanische Musik auf Schallplatten – Pros: Musikethnologische Zeitschriften. □ Frau Dr R. Allgayer-Kaufmann. Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft. □ Frau Dr S. Ziegler: Pros: Beschreibungen von Musik in Reiseberichten des 16. bis 19. Jahrhunderts.

Berlin Technische Universität. Prof. Dr C. Dahlhaus: Klassische und romantische Musikästhetik – Haupt-S: Schönbergs Streichquartette – Pros: Mozarts „Idomeneo“ – Doktorandenkolloquium □ Frau Prof. Dr H. de la Motte: Grenzüberschreitung zwischen den Kunstgattungen als ästhetisches Prinzip – Pros: Methoden der historischen und systematischen Musikwissenschaft im Überblick – Haupt-S: Der Übergang zur Atonalität, 1890–1910 – Doktorandenkolloquium. □ Dr M. Zimmermann: Ü Mensuralnotation – Pros: Kolorierung und Diminution (gem. mit Frau Dr S. Leopold). □ Frau Dr S. Leopold. Pros: Geschichte der Tanzmusik. □ Dr F. Zaminer: Pythagoras, Plato und die Musikgeschichte.

Berlin. Hochschule der Künste. Fachbereich 8 KWE 1 Prof. Dr W. Burde: Musik des zwanzigsten Jahrhunderts II – Pros: Musikalische Analyse I – Haupt-S: Claude Debussys kompositorische Entwicklung – Haupt-S: Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr P. Rummenhöller: Forschungsfreisemester □ Wiss. Mitarb. Frau B. Barthelmes: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Pros: Übung zur musikalischen Analyse – Pros: Einführung in die Musikästhetik – ein Lektürekurs. □ Lehrbeauftragt K. Angermann: Pros: Einführung in die Höranalyse.

Fachbereich 8 KWE 2. Prof. Dr E. Budde: Historische Voraussetzungen zur Aufführungspraxis und Interpretation in der Musik der Klassik und der Romantik – Formprinzip und Formen in der Musik der Klassik und der Romantik – Musik und Rhetorik – Haupt-S: Das deutschsprachige Lied im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert □ Prof. Dr G. Neuwirth: Motette des 15. Jahrhunderts. □ Prof. Dr D. Schebel: Pros: Einführung in die Experimentelle Musik – Haupt-S: Schumann. Werk und Leben – Ü: Formen der neuesten Musik. □ Prof. Dr R. Cadenbach: Pros: Literaturvertonungen in der Instrumentalmusik – Ü: Von der Beschreibung satztechnischer Sachverhalte zu musikalischer Analyse – Geschichte des Streichquartetts – Haupt-S: Witold Lutosławski. □ Dr A. Simon: Pros: Außereuropäische Musik. □ Wiss. Mitarb. G. Schröder: Haupt-S: Schumann. Werk und Leben. □ Lehrbeauftragt Dr R. Elvers: Pros: Johann Sebastian Bach. □ Frau Dr E. Fladt: Pros: Die Wiener Klassik in ihren geistlichen und religiösen Kompositionen. □ M. Supper: Pros: Musik-Computer – Iannis Xenakis.

Bern. Prof. Dr St. Kunze: J. Haydn und die klassische Instrumentalmusik – S: Symphonische Dichtungen von Richard Strauss – Arbeitsgruppe: Probleme der Opernkonzepion von R. Strauss (1) – Pros: Zur Instrumentalmusik von Schubert. □ Priv.-Doz. Dr V. Ravizza: Die musikalische Notation zur Zeit der Renaissance (mit Ü) – S: Die Einflüsse Italiens auf die Musik von Heinrich Schütz. □ Prof. Dr W. Arlt: „Notre Dame“ – eine Station europäischer Musik. □ Prof. Dr H. Oesch: Das Musikdenken außereuropäischer Völker (mit Ü). □ Dr P. Ross: Verdi/Boito: Otello und Falstaff. □ Dr J. Maehder: Die italienische Oper des Fin de siècle.

Bochum. Prof. Dr Chr. Ahrens: Franz Schuberts Kammermusik – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Die Musik Indiens – Haupt-S: Das Streichquartett von Schumann bis Bartók (gem. mit Dr W. Winterhager). □ Prof. Dr W. Voigt: Grundlagen und neuere Ergebnisse der Gehörpsychologie – Pros: Das Instrumentalkonzert des Barock und der Vorklassik – Haupt-S: Die Entwicklung der elektronischen Musik. □ Dr W. Winterhager: Pros: Neumen- und Modalnotation/Tabulaturen – Pros: Richard Strauss. Der Rosenkavalier □ Frau Dr A. Kurzhals-Reuter: Ü: Musikbibliographie. □ Dr K. Zelm: Ü: Die frühdeutsche Oper

Bonn. Prof. Dr S. Kross: Forschungsfreisemester □ Prof. Dr G. Massenkeil: Grundzüge einer Geschichte der Oper im 19. Jahrhundert – S: Zur Balladenkomposition seit 1800. □ Prof. Dr M. Vogel: Mozarts letzte Jahre – Methoden und Probleme der Harmonielehre (3). □ Priv.-Doz. Dr R. Cadenbach: Musikgeschichte IV □ Priv.-Doz. Dr M. Zenck: Gustav Mahler (1). □ Dr H. Schröder: S: Zur Geschichte der Unterhaltungsmusik in Deutschland II (1) – S: Musikleben in Bonn nach 1945 (1).

Detmold/Paderborn. Prof. Dr A. Forchert: Richard Wagner und die Konzeption des musikalischen Dramas – S: Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert – Pros: Einführung in Probleme der Musikästhetik. □ Prof. Dr G. Allroggen: Allgemeine Musikgeschichte III – S: Zur Motette im 16. Jahrhundert – Pros: Das Klaviertrio im 18. und 19. Jahrhundert – Ü: Französische Kirchenmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr D. Altenburg: Die Musik in den geistlichen Spielen des Mittelalters – S: Die Neudeutsche Schule – Pros: Aufführungspraxis in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts – Pros: Das deutsche Lied im 15. und 16. Jahrhundert – Ü: Probleme einer historisch-kritischen Gesamtausgabe der Schriften von Franz Liszt. □ W. Werbeck: M. A. Ü: Musikalische Paläographie: Instrumentalnotationen – Ü: Die Sinfonische Dichtung im 19. Jahrhundert. □ I. Capelle: M. A. Ü: Einführung in die Technik des wissenschaftlichen Arbeitens. □ Prof. Dr A. Forchert, Prof. Dr G. Allroggen, Prof. Dr D. Altenburg: Doktorandenkolloquium.

Düsseldorf. Prof. Dr. H. Kirchmeyer: Musikästhetik der Neuromantik.

Eichstätt. Prof. Dr. H. Unverricht: Von den Anfängen der Oper bis zur Symphonischen Dichtung – Ü: Zur Systematik und Geschichte der Musikinstrumente – Haupt-S: Programmusik – Pros: Form – Formung – Gestaltung – Struktur Grundfragen musikalischer Gliederung. □ Prof. Dr. A. Gerstmeier: Das Zitat in der Musik des 20. Jahrhunderts – Pros: Englische Musik für Tasteninstrumente um 1600 – Ü: Die Klaviersonate im 19. Jahrhundert.

Erlangen/Nürnberg. Prof. Dr. K.-J. Sachs: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. F. Reckow: Die Grundlegung einer europäischen musikalischen Kultur im frühen Mittelalter – Haupt-S: Die Motette im 13. und 14. Jahrhundert Gattungsfragen – Satzgeschichte – Beziehungen zwischen Musik und Text (3) – Ü: Christoph Willibald Gluck und die europäischen Operntraditionen – Kolloquium für Hauptfachstudierende ab 6. Semester □ Dr. K.-H. Schlager: Repetitorium der Musikgeschichte. Mittelalter – Pros: Carl Maria von Weber und die romantische Oper – Ü: Handschriftenkunde. □ Dr. Th. Röder: Pros: Psychologie und Musik – Notationskunde Tabulaturen. □ Lehrbeauftragt Dr. W. Hirschmann: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Lehrbeauftragt A. Raab, M. A. Ü: Übung zur Musikgeschichte im Frühbarock.

Frankfurt. Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Musikgeschichte im Überblick I: Von den Anfängen bis 1400 (3) – S: Bruckner und Mahler (3) – S für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. W. Kirsch: S: Opernanalysen – S: Richard Strauss: Ariadne auf Naxos (3) – S für Examenskandidaten: Besprechung von Examensarbeiten. □ Prof. Dr. A. Riethmüller: Zur Geschichte der Musikwissenschaft – S: Einführung in die Methoden der musikalischen Analyse – S: Radio und Musik (gem. mit Dr. L. K. Gerhartz) – S: Luigi Cherubini. □ Frau Dr. G. Schwörer-Kohl: S: Einführung in die Musikethnologie. □ Prof. Dr. H. Hucke: S: Überlieferungsprobleme des gregorianischen Gesangs – S für Examenskandidaten. □ C. Baecker, M. A.: S: Hugo Riemanns Schriften zur Musik. Eine Einführung in die Musikwissenschaft.

Freiburg. Priv.-Doz. Dr. P. Andraschke: Die Musik im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. R. Damann: Mozarts „Don Giovanni“ – Lektüre-S: Mattheson „Der Vollkommene Capellmeister“ (1739) – Die Passionshistorie in der Musik. □ Dr. G. Splitt: Charles Ives, Analyse ausgewählter Texte und Werke. □ Lehrbeauftragt. Dr. M. Beiche: Pierre Boulez – Als Komponist und Musiktheoretiker □ Lehrbeauftragt Dr. Chr. v. Blumröder: Franz Schuberts Klaviermusik. □ Lehrbeauftragt Dr. W. Frobenius: Chanson im 15. Jahrhundert.

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. Tagliavini: Le madrigal au XVI^e siècle – S: L'héritage de la „forme sonate“ aux XIX^e et XX^e siècles (1) – Pros: Transkription und Analyse von Madrigalen (1) – Lecture critique de textes de théorie musicale (1) – Generalbass (1). □ Prof. Dr. J. Stenzl: Einführung in den „Gregorianischen Choral“

Gießen. Prof. Dr. E. Jost: Neue Musik in den USA – Pros: Soziologie der Musikberufe – S: Flamenco. □ Prof. Dr. E. Kötter: Pros: Funktionale Musik – S: Ausgewählte Probleme der Musikpsychologie – S: Musik um 1900 – Skrjabin, Ives, Koechlin u. a. – S: Die italienische Opera seria im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. W. Pape: S: Geschichte des Ensemblespiels. □ Priv.-Doz. Dr. E. Reimer: S: Hanns Eislers Theorie und Praxis der politischen Musik. □ Ritter: Pros: Bachs Kantatenschaffen. □ Wiss. Mitarb. M. Clemens: Pros: Empirische Forschungsmethoden in der Musikwissenschaft.

Göttingen. Prof. Dr. R. Brandl: Einführung in die indische Musik – S: Methoden und Schulen der Vergleichenden Musikwissenschaft – Ü: Dokumentation des Musiklebens in Niedersachsen III (Exkursionsvorbereitung) – S: Die Lokaloper in Anhui (gem. mit Prof. Rosner). □ Frau Prof. Dr. U. Günther: S: Opernrevision II: Verdi und Wagner (4) – Ü: Notationskunde II: Modalnotation – Ü: Analyse von Werken aus der jüngeren Musikgeschichte. □ Dr. U. Konrad: Ü: Allgemeine Musiklehre (1) – Ü: Der Kritiker Robert Schumann – Lektüre ausgewählter Schriften (1) – S: Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. W. Boetticher: Drei Generationen einer musikalischen Romantik (von Schubert bis Brahms) – Doktorandenkolloquium. □ Frau Dr. M. Bröcker: Pros: Volksmusikinstrumente. □ Prof. Dr. R. Fanselau: Ü: Notation Neuer Musik.

Graz. Prof. Dr. R. Flotzinger: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Meistersang – Kolloquium für Diplomanden und Dissertanten. □ Prof. Dr. W. Suppan: Einführung in die Volksmusikforschung. □ Prof. C. Nemeth: Das zeitgenössische Musiktheater an der Grazer Oper (seit 1972) – Ur- u. Erstaufführungen. Ein analytischer Bericht (1). □ Univ.-Doz. Dr. J.-H. Lederer: Musikgeschichte I – Einführung in die Notationskunde – Christoph Willibald Glucks Opernreform (1). □ Lehrbeauftragt Dr. A. Mauerhofer: Vergleichende Musikwissenschaft I – Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros. □ Dr. W. Jauk: Systematische Musikwissenschaft I – Systematisch-musikwissenschaftliches S. □ Dr. I. Schubert: Musikwissenschaftliches Pros I: Bibliographie.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. W. Dömling: Französische Musik (1870–1920) – Ü: Musikwissenschaftliche Berufstätigkeiten (1) – Ü: Analyse und Harmonielehre – Ü: Französische Musik (1870–1920). □ Prof. Dr. C. Floros: Pros: Analyse ausgewählter Werke der Zwölftonmusik (3) – Ü: Notationskunde I (3) – S: Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. H. J. Marx: Haupt-S: Erarbeitung des Programmbuches „C. Ph. E. Bach-Fest 1988“ (3) – Pros: Beethovens „Fidelio“ (3) – S: Seminar

für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr P Petersen. Haupt-S: Zur Geschichte des Scherzos – Ü Werkanalyse II – Ü Einführung in wissenschaftliche Arbeitstechniken (1) – S Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. J Jürgens: Ü Geschichte der deutschen Chormusik.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr V Karbusicky Semiotische Aspekte der Musik und Malerei – Haupt-S: Konzepte und Probleme der Anthropologie der Musik (3) – Pros: Einführung in die Musiksoziologie – S. Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr H.-P Reinecke. Ü Musica Bene Modulandi Scientia – Eine Einführung in musikpsychologisches Denken – Kolloquium über ausgewählte musikwissenschaftliche Themen. □ Dr L. Duchesneau Ü La Musique et l'Ineffable. Französische Musikphilosophie und Musiksemiotik. □ Prof. Dr K. Neumann S. A. Dvořák und seine Schule.

Hannover. Prof. Dr K.-E. Behne Pros. Musikalität und Umwelt. Eine Einführung in die systematische Musikwissenschaft – S Musik – Sprache, der Gefühle – S. Musikpsychologie I (Musikalität). □ Prof. Dr H. Danuser Musikgeschichte im Überblick I. Von der Antike bis zum Ende des Mittelalters – Gustav Mahler und seine Zeit (1) – Übung zur Vorlesung „Gustav Mahler und seine Zeit“ – Ü Faust-Opern im 19. und 20. Jahrhundert □ Prof. Dr E. Hickmann Forschungsprobleme der Musikethnologie – Pros: Musikinstrumente des 20. Jahrhunderts – S. Möglichkeiten und Grenzen des Verständnisses außereuropäischer Musik □ Prof. Dr G. Katzenberger Pros. Einführung in ausgewählte Formen der Vokal- und Instrumentalmusik – S: Die Entwicklung von Instrumentalmusik-Gattungen im 17. Jahrhundert – Einführung in die Musikgeschichte I (Blockseminar) – Die Musik der Klassik und Romantik (gem. mit Prof. Dr R. Jakoby, im Rahmen des Studium generale der Universität Hannover). □ Dr W. Konold Johannes Brahms (1) – S: Die Kammermusik von Johannes Brahms – S. Wagners Musikdrama „Tristan und Isolde“ □ Prof. Dr P. Schnaus. Formenlehre III Formprinzipien der Wiener Klassik (1) – S. Zur Geschichte der Sinfonie. Untersuchungen anhand ausgewählter Beispiele – S. Arnold Schönberg. Werk und Wirkung. □ Dr M. Schwarz-Danuser Musikgeschichte im Überblick (1) – Übung zur Vorlesung „Musikgeschichte im Überblick“ – S. Analyse und Interpretation. □ Prof. Dr H. Danuser, Prof. Dr R. Jakoby u. a. Kolloquium für Teilnehmer am Aufbaustudiengang Musikwissenschaft/ Musikpädagogik (14tägig).

Heidelberg. Priv.-Doz. Dr M. Bielitz Die antike griechische Musiktheorie im westlichen und arabisch-islamischen Bereich. □ Prof. Dr L. Finscher Beethoven-Aspekte – S: Beethovens Symphonien – Pros: Einführung in die Werkinterpretation – Doktorandenkolloquium. □ Frau Dr A. Laubenthal Pros. Einführung in die Musikwissenschaft – Ü Quellenkunde Pierre de la Rue. □ Priv.-Doz. Dr A. Mayeda Komposition, praktische Interpretation und wissenschaftliche Interpretation am Beispiel Schumann (mit Ü) (4) (14tägig). □ Prof. Dr H. Schneider Die Musik des 17. Jahrhunderts – Pros. Heinrich Schütz – S: Die Klaviermusik Frédéric Chopins.

Hildesheim. Lehrbeauftragt. Dr G. Batel S. Grundprobleme und Gegenwartsfragen der Musikpsychologie – S: Geschichte der Klaviermusik □ Priv.-Doz. Dr W. Keil Musikgeschichte III – Pros. Lektüre ausgewählter Quellentexte zur Musikgeschichte Teil III – S. Einführung in die systematische Musikwissenschaft – Musik und Zahl. Interdisziplinäre Vorlesung zum Grenzbereich zwischen Musik und Mathematik. □ Akad. Rätin Frau Dr E. Rieger S. Die Komponistin im 20. Jahrhundert – S. Populärmusik der sechziger Jahre und ihre Vermittlung. □ Prof. Dr W. Löffler S. Die Oper „Salome“ von Richard Strauss unter dem Gesichtspunkt ihrer Instrumentierung – S. „Nada Brahma“ und „Das Dritte Ohr“ von Joachim Ernst Berendt Neue Weltsicht oder Scharlatanerie? □ Lehrbeauftragt. H.-Ch. Schaper S. Musikkritik – Bestandteil des öffentlichen Musiklebens. □ Prof. Dr R. Weber Forschungsfreisemester

Innsbruck. Prof. Dr W. Salmen Musikgeschichte des Altertums – Pros. Antike Texte über Musik – S: Das Renaissanceproblem in der Musik (3) – Konversatorium (4) □ Braun Die sowjetische Musik Tradition und Neuerungen – Pros. Die lettische Volksmusik als Musikerscheinung und Identitätssymbol – S. Die Musikinstrumente Alt-Israels laut Bibel und archäologischen Belegen. □ Fink Pros. Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr R. Gstrein Paläographie I □ Frau Dr G. Busch-Salmen Pros: Wagners „Ring des Nibelungen“ □ Neuhauser Archivierung: Handschriften- und Bücherkunde für Musikwissenschaftler □ Kubitschek. Theorie und Praxis des Generalbaßspiels im 17. Jahrhundert.

Karlsruhe. Prof. Dr S. Schmalzriedt Maurice Ravel – Ober-S: Theodor W. Adornos Schriften zur Musik II □ N. N. Musiktheater im 20. Jahrhundert – Grundkurs. Lektüre älterer musiktheoretischer Texte. □ Prof. Dr U. Michels. Musik des Mittelalters und der Renaissance – Ober-S. Das Spätwerk Claudio Monteverdis – Romantik – S: Mozarts Operngestalten. Zum Verhältnis von traditionellem Typus und individuellem Charakter der Personen. □ Prof. Dr K. Schweizer Umgang mit Fragmenten. Über Aufführungsfassungen unvollendeter Kompositionen von Bach, Mozart, Schubert, Bruckner und Mahler – S: Alban Bergs „Wozzeck“ □ Lehrbeauftragt. H.-G. Renner Ü Gregorianischer Choral III. □ Lehrbeauftragt. Frau K. Stöckl, M.A. Ü Technik der Zwölftonkomposition.

Kassel. Prof. Dr. K. Kropfinger: Forschungsfreisemester □ Prof. Dr. A. Nowak: Einführung in die Musikgeschichte II – S: Rezeption alter Musik in Kompositionen des 20. Jahrhunderts – S: Lektüre mittelalterlicher Texte zur Musik □ Prof. Dr. H. Rösing: Systematische Musikwissenschaft. Ein Überblick – S: Revolution in der Musik (gem. mit K. Röhring). □ Prof. W. Sons: S: John Cage oder: die musikalische Welt – Neue Musik in den USA

Kiel. Dr. Chr. Berger: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation. □ Prof. Dr. A. Edler: Die Entwicklung der mehrstimmigen Musik bis 1600 (1) – Pros: Einführung in die Betrachtung von Musikwerken des 14. bis 16. Jahrhunderts (1) – S: Monteverdi – Lully – Gluck. Stationen der Operngeschichte im 17. und 18. Jahrhundert – Kolloquium für Schulmusiker (1) (Veranstaltungen am Institut für Schulmusik Lübeck) – S: César Franck und die französische Instrumentalmusik der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Fr. Krummacher: Beethoven – S: Beethovens Symphonien – S: Ausgewählte Texte zur Musikästhetik. □ S. Oechsle: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten an Beispielen romantischer Orchestermusik (Veranstaltung am Institut für Schulmusik Lübeck). □ Wiss. Dir. Prof. Dr. W. Pfannkuch: S: Das Frühwerk Arnold Schönbergs (3) – S: Zum Streichquartett im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. H. W. Schwab: Musikgeschichte: 1919–1932 – S: Musiktheater der Zwanziger Jahre. □ Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer: Musiksoziologie und musikalische Analyse – Einführung in die Analyse □ Prof. Dr. W. Steinbeck: S: Die Auflösung der Tonalität. □ Prof. Dr. A. Edler, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. Fr. Krummacher, Prof. Dr. Fr. Reckow, Prof. Dr. H. W. Schwab, Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer, Prof. Dr. W. Steinbeck: Doktorandenkolloquium (14tägig). □ Prof. Dr. F. Büttner, Prof. Dr. A. v. Buttlar, Prof. Dr. A. Edler, Prof. Dr. Fr. Krummacher, Prof. Dr. L. O. Larsson, Prof. Dr. Fr. Reckow, Prof. Dr. H. W. Schwab, Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer, Prof. Dr. W. Steinbeck: Gemeinsames Kolloquium der Kunsthistoriker und Musikwissenschaftler: Historismus in Kunst- und Musikgeschichte (14tägig).

Köln. Prof. Dr. K. W. Niemöller: Forschungsfreisemester □ Prof. Dr. D. Kämper: Gustav Mahler □ Prof. Dr. H. Schmidt: Geschichte des deutschen Liedes – Pros: Antonín Dvořák – Haupt-S: Felix Mendelssohn Bartholdy □ Dr. U. Tank: Pros: Die Kirchenmusik W. A. Mozarts. □ Dr. G. Feder: Einführung in die Musikethnologie – S: Parallelvertonungen von Opern im 18. Jahrhundert: Haydn und seine Zeitgenossen. □ Dr. M. Gervink: Einführung in die Musikethnologie – S: Paläographische Übung. Mensuralnotation – S: Musikgeschichte im Überblick II. □ Prof. Dr. R. Günther: Die Musik Zentral- und Nordasiens – Pros: Geschichte der Erforschung außereuropäischer Musik – Haupt-S: Musik als Handwerk: Herstellung und Gebrauch von Musikinstrumenten in filmischer Dokumentation und Beschreibung – Doktorandenkolloquium. □ H.-D. Reese: Pros: Einführung in die Arbeit des Musikethnologen – S: Transkriptionsübung. □ Prof. Dr. J. Fricke: Analyse musikalischer Schallvorgänge – Pros: Akustik der Musikinstrumente – Haupt-S: Tonsysteme und Praxis der Intonation innerhalb und außerhalb Europas – Kolloquium: Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Dr. L. Danilenko: Digitale Verarbeitung akustischer Signale

Mainz. Prof. Dr. Chr.-H. Mahling: Richard Strauss – Pros: Zur Entwicklung der musikalischen Gattungen von 1600–1750 – S: Richard Wagner: Der Ring des Nibelungen (gem. mit Prof. Dr. W. Ruf) – Ober-S: Doktorandenkolloquium: Methoden der musikalischen Analyse (gem. mit Prof. Dr. W. Ruf, Prof. Dr. M. Schuler, Prof. Dr. E. Seidel) (14tägig) □ Prof. Dr. F. W. Riedel: Sinfonische Musik von Mahler bis Ligeti – Pros: Übungen zur musikalischen Aufführungspraxis im 18. und 19. Jahrhundert – Ober-S: Die Musikästhetik der Caecilianer und ihrer Gegner – S: Exkursionen zu historischen Orgeln. □ Prof. Dr. W. Ruf: Mozart (II) – Pros: Deutsche Musiktheorie im 18. Jahrhundert. □ Frau Dr. G. Schwörer-Kohl: Pros: Einführung in die Musikethnologie. □ Prof. Dr. R. Walter: S: Vokale Großformen (1). □ H. J. Bracht, M. A.: S: Notationskunde II. Tabulaturen, Notationen im 20. Jahrhundert □ Dr. J. Neubacher: Einführung in die Musikbibliographie und die musikwissenschaftliche Arbeitsweise □ H. Pöhlmann, M. A.: S: Musik und Medien IV: Verbale Vermittlung von Musik im Rundfunk. □ K. O. Schönmehl: Einführung in die Geschichte des Jazz.

Marburg. Prof. Dr. W. Seidel: Pros: Einführung in die Analyse klassischer Sonaten. □ Prof. Dr. M. Weyer: Thomas Mann und die Musik – S: Max Reger und die Musik der Jahrhundertwende. □ Lehrbeauftragte: Berg: Händels weltliche Oratorien. □ Lehrbeauftragte: Möller: Poesie und Musik. Madrigale und Motetten der Palestrina-Zeit (3).

München. Prof. Dr. Th. Göllner: Der Takt in der Instrumentalmusik – Haupt-S: Carl Orff und die Musikgeschichte (3) – Pros: Zum Thema der Vorlesung – Ober-S: □ Prof. Dr. J. Eppelsheim: Orchester und Orchestermusik der deutschen Romantik – Ober-S: – S: Grundbegriffe der musikalischen Akustik – S: „Mechanization“ Holzblasinstrumente im 19. Jahrhundert (3). □ Prof. Dr. R. Bockholdt: „Sprachvertonung“? Formen des Verhältnisses von Sprache und Musik in der Musikgeschichte – Haupt-S: Josquin Desprez, Heinrich Isaac und ihr Umkreis (3) – Ober-S: – S: Besprechung aktueller Literatur zur Musik. □ Priv.-Doz. Frau M. Danckwardt: Vivaldi als Instrumental- und Vokalkomponist (1) – S: Franz Schubert: Verschiedene Liedfassungen gleicher Texte. □ Akad. Dir. Dr. R. Schlötterer: S: Palestrinasatz I (3) – S: Volksmusik in der Türkei – S: Iphigenie auf Tauris (Text, Komposition, Szene) – S: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe (3). □ Akad.

Rat Dr R. Nowotny Ü Die Musik der Carmina Burana und ihre mittelalterlichen Konkordanz. □ Akad. Rat a. Z. Dr B. Edelmann: Ü Musikgeschichte in Beispielen I – Ü Richard Wagner, Tristan und Isolde. □ F. Körndle, M. A. Ü Einführung in das Studium der Musikwissenschaft – Ü Einführung in die liturgische Einstimmigkeit. □ Lehrbeauftragt Dr I. El-Mallah: Ü Grundelemente der arabischen Musik. □ Lehrbeauftragt Dr M. Bernhard: Ü Übungen an musiktheoretischen Handschriften des Mittelalters. □ Lehrbeauftragt Dr R. Schulz: Musik in der Sowjetunion (1920–1980). □ Lehrbeauftragt Dr K. Richter: Ü Editions- und Aufführungsgeschichte von Werken J. S. Bachs (anhand von Schallplatteneinspielungen). □ Lehrbeauftragt W. Brunner: Arbeau's „Orchésographie“ (1588).

Münster. Prof. Dr K. Hortschansky Haupt-S: Josquin Desprez – Haupt-S: Die Mannheimer Schule. □ Prof. Dr W. Schlepphorst: Musik des Barock – Pros. Das Sololied im 19. Jahrhundert – Haupt-S: Die Messe im 19. Jahrhundert – Doktorandenkolloquium (14tägig). □ Prof. Dr W. Voigt: Pros. Methoden der Musikpsychologie. □ Frau Dr U. Götz: Ü Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode – Pros. Geschichte der Musikwissenschaft (Antike/Mittelalter) – Haupt-S: Anfänge der Instrumentalmusik (17. Jahrhundert) □ Dr D. Riehm: Ü Musikgeschichte im Überblick I. □ Dr M. Witte: Ü Übungen zur Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Dr A. Beer: Ü Übungen im Musikhören – Pros. Die barocke Affektenlehre – Pros. Mozarts Klavierkonzerte – Pros. Das Virtuosenum in der Musikgeschichte.

Oldenburg. Prof. G. Becerra-Schmidt: S: Rhetorik Eine Möglichkeit heute? □ Prof. Dr W. Heimann: S: Musikalische Wertübertragung als „schöpferische Wertzerstörung“ Theoretische Grundlagen und Analyse praktischer Beispiele □ Knolle: S: Rockfrauen – Frauenrock? (gem. mit Dr F. Hoffmann) – S: Bild und Musik (gem. mit Tebben). □ Prof. Dr F. Ritzel: S: Musikgeschichte im Überblick. Geschichte der Popmusik II – S: Musikfilme der 50er Jahre. □ Dr P. Schleuning: S: Kunstmusik (19. Jahrhundert) – S: Hanns Eisler (gem. mit Dr F. Hoffmann) □ Teeling: S: Geschichte der Schlaginstrumente im Orchester (19./20. Jahrhundert).

Osnabrück. Prof. Dr W. Heise: S: Arbeitsprobleme musikpädagogischer Lexikographie – S: Kolloquium. □ Prof. I. Henning: S: Robert Schumann. Das Jugendalbum. Untersuchungen zum Klaviersatz und Analysen. □ Prof. Dr H. Kinzler: S: Analyse ausgewählter Beethoven-Sonaten II – S: Adornos musiksoziologische Konzeptionen. □ Prof. Dr H.-Ch. Schmidt: S: Einführung in die systematische Musikwissenschaft – S: Musikpsychologische Forschung und ihr Ertrag für die Musikpädagogik □ Frau Prof. Dr S. Schutte: S: Kunst und Nichtkunst Zur Dichotomie von „hoher Kunst“ und „trivialer“ Unterhaltung im 19. Jahrhundert – S: Theorien der Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Regensburg. Prof. Dr W. Kirkendale: Forschungsreisemester □ Prof. Dr D. Hiley: S: Die französische Musik von Berlioz bis Debussy (3). □ Dr S. Gmeinwieser: Die Lieder von F. Schubert. □ Dr P. Tenhaef: Pros: Lateinische und deutsche Musiktraktate des 17. Jahrhunderts – Ü Lektürekurs zum Pros.

Saarbrücken. Prof. Dr W. Braun: Kunst der Fuge – Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Fuge und Kontrapunkt von Zarlino bis Theile – Doktorandenseminar □ N. N.: Ars nova – Pros II: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 – S: Übungen zur Vorlesung – Doktorandenseminar

Salzburg. Prof. Dr G. Croll: Ausgewählte Kapitel: Musik und Musiker vom Ende des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts – S: Josquin Desprez und seine Zeit – Privatissimum für Doktoranden. □ Prof. Dr F. Fördermayr: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft I – Außereuropäische Musiknotationen (1). □ Prof. Dr G. Gruber: Grundzüge der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. □ P. Dr R. Frieberger: Opraem. Die liturgische Musik der Totenmesse von der Gregorianik bis zum 20. Jahrhundert – Pros: Bücherkunde und Formenlehre zur Gregorianik □ Dr G. Walterskirchen: Pros. Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Dr N. Nagler: Pros. Einführung in die Analyse I – Pros. Einführung in die Musiksoziologie. □ Dr E. Hintermaier: Pros. Notationskunde III: Schwarze Mensuralnotation. □ P. Berne: Pros. Vokale Aufführungspraxis in der italienischen Oper von Mozart bis Puccini □ A. Spiri: Pros. Clavierinstrumente und -musik im 18. Jahrhundert. □ I. Radauer: Pros. Grundlegende EDV-Kenntnisse für die Computeranwendung in der Musikwissenschaft I.

Salzburg. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr W. Roscher: Problemgeschichte der Musikpädagogik. Was bedeutet musikalische Bildung heute? (1) – Pros: Kulturpädagogische Aspekte musikalischer Erfindung und Gestaltung – S: Produktionsverfahren zwischen Improvisation und Komposition – Dissertantenseminar □ Dr P. M. Krakauer: Ü Theorieprobleme musikalischer Erziehung (3).

Siegen. Prof. Dr H. J. Busch: Liederzyklen von Beethoven bis Hindemith – S: Funktion und Praxis der Musikkritik. □ Prof. Dr J. Heinrich: S: Musik in Film und Fernsehen. □ Prof. Dr W. Klüppelholz: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts im Überblick – S: Musikalische Erwachsenenbildung. □ Dr O. Schumann: S: Instrumentalmusik des Spätbarock.

Tübingen. Prof. Dr A. Feil: Musik als Geschichte: Von den Anfängen der Mehrstimmigkeit zur Vokalpolyphonie – Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft – S: Angewandte Musikwissenschaft: Plattenhüllentexte – S: Übungen an außereuropäischen Musiken von Schallplatten. □ Dr W. Horn: S: Die Klaviermusik von Carl

Philipp Emanuel Bach (3) – S. Zarlino, *Istitutioni harmoniche*. □ Lehrbeauftragter Dr. A. Haug: S. Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Musik des Mittelalters. □ Prof. Dr. M. H. Schmid: Heinrich Schütz – S. Klaviersatz und Liedstruktur im Werk von Robert Schumann. □ Prof. Dr. U. Siegele: S. Bach-Dokumente (3) – S. Satztechnische Übungen zu Beethovens spätem Streichquartett – S. Ligeti, *Aventures & Nouvelles Aventures* (3).

Wien. Prof. Dr. O. Wessely: Das Trecentomadrigal (4) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Dissertantenseminar □ Prof. Dr. F. Födermayr: Einführung in die Ethnomusikologie – Grundlagen der Vergleichend-systematischen Musikwissenschaft – Ü. Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros.: Analyse in der Ethnomusikologie – S. Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar: Die Musik des Fernen Ostens I □ Prof. Dr. W. Pass: Musikgeschichte II: Mozart (1) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Ü. Musikwissenschaftliches Einführungspros. I (1) – Ü. Historisch-musikwissenschaftliches Pros. – Dissertanten-Seminar □ Doz. Dr. Th. Antonicek: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Ü. Musikwissenschaftliches Einführungspros. I (1) – Diplomanden- und Dissertantenseminar (1) – Konversatorium zu Geschichte und Problematik der Musikwissenschaft □ Dr. M. Angerer: Historischer Tonsatz I (mit Ü.) – Einführung in die Geschichte der Musikästhetik I □ Prof. J. Angerer: Notationskunde (mit Ü.) (gem. mit Mag. Beres) – Dissertantenseminar □ Doz. Dr. L. Kantner: Joseph Haydn: Kirchenwerke – Geschichte der deutschsprachigen Oper: Überblick – Diplomanden- und Dissertantenseminar □ Dr. H. Knaus: Musikgeschichte II (mit Ü.). □ Dr. Kowar: Ü. Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros. □ Dr. Haas: Ü. Historisch-musikwissenschaftliches Pros. □ Dr. U. Harten: Ü. Historisch-musikwissenschaftliches Pros. □ Dr. Deutsch: Psychoakustik I – Psychoakustik III □ Dr. O. Elschek: Grundprobleme der ethnomusikologischen Forschung – S. Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar I □ Doz. Seifert: Einführung in die Methoden der Analyse I – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Ü. Musikwissenschaftliches Einführungspros. – Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Prof. Dauer: Jazz I □ Dr. Stradner: Einführung in die historische Instrumentenkunde I □ Lektor Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts I □ Doz. Dr. E. Schwarz-Haselauer: Diplomanden- und Dissertantenseminar

Wien. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. G. Scholz: Einführung in die Musikanalyse und ihre Methoden (gem. mit Dr. M. Saary) – S. Das Zusammenwirken von Text, Handlung und Musik in der älteren Musikgeschichte (gem. mit Dr. M. Saary) – S. Symphonische Musik nach Beethoven (gem. mit Dr. G. W. Gruber) – S. Tendenzen und Stilmerkmale in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts (gem. mit Dr. M. Saary) – S. Historistische Tendenzen in der Musik ab 1800 (gem. mit Dr. G. W. Gruber) – Diplomanden- und Dissertantenseminar □ Prof. Dr. F. C. Heller: Musik und Geschichte – Musik in der Wiener Kultur um 1900 – Musik nach 1945 – Musik in der Renaissance (gem. mit Dr. P. Revers) – Ü. Barock (gem. mit Dr. P. Revers und Mag. Chr. Glanz) – S. Musikwissenschaftliches Privatissimum – Diplomanden- und Dissertantenseminar □ Mag. Chr. Glanz: Ü. Sinfonische Musik □ Prof. Dr. I. Bontinck: Musiksoziologie I (Probleme der Musiksoziologie, gem. mit Prof. K. P. Eitzkorn) – Musiksoziologie (V mit UE, gem. mit Mag. E. Ostleitner) – S. Musiksoziologie 3 – Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Prof. K. Blaukopf) □ Dr. D. Mark: Die elektronischen Medien in der kulturellen Kommunikation – S. Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens – S. Musikrezeption und elektronische Medien □ Prof. Mag. Dr. H. Krones: S. Die „Kirchentonarten“ (Geschichte, Symbolik, Akzidentienfrage) – S. Notationskunde I: Buchstabenschriften und Tabulaturen – Diplomanden- und Dissertantenseminar

Würzburg. Prof. Dr. W. Osthoff: Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) – Ü. Heinrich Schütz und die deutschen Wurzeln seiner Musik □ Prof. Dr. M. Just: Palestrina und Lasso – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) – Haupt-S. Übung zu Rhythmus und Metrum – Ü. Lassos Parodienmessen. □ Priv.-Doz. Dr. R. Wiesend: Gluck – Musikhistorischer Kurs: Geschichte der Musik von Palestrina bis Schütz (1) □ Lehrbeauftragter Frau L. H. Russell: Ü. Musiktradition am französischen Hof 1610–1671 vom Ballet de cour zum Comédie ballet von Lully/Molière.

Zürich. Prof. Dr. M. Lütolf: Zur Geschichte der frühen Mehrstimmigkeit (1) – Pros.: Musikalische Aufzeichnungen der Antike und des Mittelalters: Ein- und frühe Mehrstimmigkeit – S. „Saint-Martial“ und „Notre Dame“: Analyse zweier musikgeschichtlicher Begriffe. □ Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Die Auseinandersetzung mit der Geschichte in der Musik des 20. Jahrhunderts – Pros.: Einführung in die Musikwissenschaft I – Ü. Arbeitsgemeinschaft: Übungen zur Musik des 20. Jahrhunderts: Bestände der Paul Sacher Stiftung (mit Exkursion) – S. Verismo: Übungen zur italienischen Oper im 19. und frühen 20. Jahrhundert – Kolloquium. Lektüre für Fortgeschrittene und Doktoranden: Die Musik im Spiegel der Zeitschriften des 19. Jahrhunderts. □ Dr. U. Asper: Pros.: Mensural- und Tabulaturnotation des 15. und 16. Jahrhunderts I □ P. Wettstein: Ü. Analytisches Musikhören I (1). □ H. U. Lehmann: Pros.: Analyse ausgewählter Beispiele aus der Neueren Musik. □ Dr. B. Billeter: Pros.: Generalbaßlehre anhand theoretischer und praktischer Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. W. Laade: Einführung in die Musikethnologie – Ü.: Musikethnologie von Randgruppen. □ Prof. Dr. A. Mayeda: Einführung in die Musik Asiens (1).

BESPRECHUNGEN

Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1985. Hrsg. von Franz KRAUTWURST. Tutzing Hans Schneider (1985). 251 S.

Das *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* gehört zu den jüngsten Periodika dieser Art unseres Faches. Seit 1984 erscheint es unter der Verantwortung des Herausgebers Franz Krautwurst, und der nun vorliegende zweite Jahrgang 1985 vereint in einem vom Verlag sorgfältig betreuten Band insgesamt fünf Beiträge zu musikhistorischen Fragen aus dem Umfeld des späten Mittelalters bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert. Da den Autoren löblicherweise bei der Darlegung ihrer Forschungsergebnisse keine Platzbeschränkungen auferlegt worden sind, finden sich neben drei kürzeren Aufsätzen auch zwei umfangreiche Abhandlungen, die ohne weiteres als selbständige Schriften hätten publiziert werden können.

Hierzu gehören als erstes die von Friedhelm Brusniak entwickelten *Grundzüge einer Musikgeschichte Waldecks* (S. 27–90). In strenger Chronologie bietet Brusniak, nach Skizzierung des Forschungsstandes, einen Abriß der musikgeschichtlichen Ereignisse vom Mittelalter bis zur Gegenwart in diesem „hessischen“ Territorium. Auf der Grundlage intensiver Archivstudien vermag der Autor ein klares Bild der Verhältnisse zu zeichnen, wobei bewundernswert ist, wie er die Überfülle des Materials zu bändigen weiß. Gewiß sind die historischen Zeugnisse nicht gleichmäßig ergiebig (etwa im Mittelalter), gewiß dürfen auch die musikalischen Quellen gelegentlich nur lokales Interesse beanspruchen, aber der weitaußholende Entwurf beweist samt seinen „Nebenergebnissen“, wie beispielsweise einem Brief Georg Philipp Telemanns oder den Reiseberichten des Joachim Christoph Nemeitz, welchen Wert gerade solche bisweilen belächelte Kärnerarbeit besitzt. Jede weitere Forschung zum Thema Waldeck wird jedenfalls von den Ergebnissen Brusniaks ausgehen müssen.

Unter dem Titel *Die Thuner Instrumentalwerke. Thematische Kristallisationsfelder im Schaffen von Johannes Brahms* (S. 113–251!) breitet Günther Weiß-Aigner seine Überlegungen und Einsichten aus, die sich bei der Aufgabe, „der thematischen Grundsubstanz [der op. 99–102,

108; d. Rez.] auf ihrer Wanderung durch den Thuner Werkkreis in allen variativen Erscheinungsformen und Gestaltwandlungen zu folgen“, eingestellt haben. Die minutiösen Analysen im einzelnen zu werten, bedürfte es einer eigenen Rezension. Zweifellos bieten die Erkenntnisse, die an frühere Arbeiten des Autors anknüpfen, für die Brahmsforschung wichtige Bereicherungen.

Die Reihe der kürzeren Beiträge eröffnet Christoph Petzsch, sein Thema lautet *Ne erretur oculos. Orientierungshilfen bei Sangversnotierung*. Petzsch geht einer Notierungseigentümlichkeit in verschiedenen Sangesvershandschriften nach (u. a. Kolmarer Liederhandschrift, Codex Beheim, Heidelberg cpg 329), nämlich jenen kleinen Strichen, welche die Melodien unterteilen. Bedauerlicherweise leiden die Ausführungen an einer zuweilen unkonzentrierten Sprache. Begrüßt wird man den Abdruck eines an der Universität Augsburg gehaltenen Vortrages von Walter Blankenburg (†), *Theologische Bachforschung heute*. Blankenburg beschäftigt sich mit Bachs theologischem Standort, seinem Verhältnis zu den Texten der geistlichen Vokalwerke, dann mit der Frage, „wie bestimmte biblische bzw. theologische Aussagen musikalisch dargestellt werden“ und zuletzt mit der Stellung des instrumentalen Spätwerkes. Knapper und präziser ist eine Vorstellung von den Zielen dieser z. Z. vieldiskutierten Richtung der Bachforschung wohl nicht zu vermitteln. Franz Krautwurst schließlich macht *einen unbekanntem Brief Felix Mendelssohn Bartholdys* aus bayerischem Privatbesitz zugänglich. Es handelt sich dabei um ein Schreiben an das Mitglied der Leipziger Gewandhaus-Konzertdirektion Dr. Heinrich Dörrien vom 5. Oktober 1835. Krautwurst weist in seinen Erläuterungen außerdem auf das immer noch dringende Desiderat einer wissenschaftlich zuverlässigen Mendelssohn-Briefausgabe und deren Probleme hin.

Insgesamt hinterläßt der lehrreiche Band einen sehr guten Eindruck, und man kann den folgenden Jahrgängen nur wünschen, daß sie anregende Musicologica auf gleichem Niveau zu bieten vermögen.

(Juli 1986)

Ulrich Konrad

59 / xxx Bf
 LEWIS LOCKWOOD: *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505. The Creation of a Musical Centre in the fifteenth Century.* Oxford: Clarendon Press 1984. 355 S., Abb., Notenbeisp.

Die musikwissenschaftliche Renaissance-Forschung, die – so scheint es – bereits seit einiger Zeit ihr Schwergewicht in den USA hat, ist um einen wichtigen, repräsentativen Beitrag reicher geworden: Lewis Lockwood, durch zahlreiche Veröffentlichungen zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts auf diesem Felde bereits bestens ausgewiesen, legt mit seiner *Musikgeschichte Ferraras im 15. Jahrhundert* eine in mehrfacher Hinsicht paradigmatische Publikation vor. Zunächst stellt diese (im übrigen auch in technischer Hinsicht mustergültig aufgemachte) Schrift einmal wieder unter Beweis, daß das Thema Renaissance-Musik auch in unserem Dezennium (mit seiner deutlichen Interessenverlagerung auf die mittelalterliche Musik und Kultur) noch nicht ausgereizt ist. Des weiteren führt uns dieses Buch wieder einmal vor Augen, daß exakte philologische Grundlagenforschung guter alter Provenienz auch heute noch die unabdingbare Voraussetzung für die – im weitesten Sinne – interpretatorische Beschäftigung mit jener Musik ist, sofern diese Forschung sich wie hier auf den jeweiligen gesamt-kulturellen Quellenbereich stützt und somit, über sich selbst hinausweisend, Musikgeschichte als einen Teil von Kultur- und Geistesgeschichte begreift. Schließlich kann man anhand dieser Schrift mit Genugtuung feststellen, daß es sehr wohl möglich ist, strenge Wissenschaftlichkeit mit – im besten Sinne des Wortes – lesbarer sprachlicher Diktion, umfangreiche (zum großen Teil tabellarische) Quellenaufbereitung mit (sicher auch für den Nicht-Spezialisten) spannender Darstellung des Stoffes zu verbinden.

Lockwoods jahrelange Archivarbeit vor Ort (vor allem in den Staatsarchiven von Ferrara, Modena und Mantua) förderte eine Vielzahl wichtiger neuer Dokumente zutage, die (zum großen Teil zweisprachig abgedruckt) dieser ersten Gesamtdarstellung der Musik- und Kulturgeschichte des Hofes von Ferrara im 15. Jahrhundert zugrunde gelegt werden. Dabei gelingt dem Autor eine unauffällige und zugleich präzise Aufarbeitung bisheriger Forschungserkenntnisse, die korrigiert oder präzisiert und fast stets ein Stück weitergeführt werden, und Lockwood macht hierbei keineswegs vor gleichsam naturgemäß immer noch hypothetischen Schlußfolgerun-

gen halt (die er im übrigen weitgehend untermauert). Die Liebe zum Detail, die Befähigung, Wesentliches vom Unwesentlichen zu trennen, und die Intention einer Gesamtschau gehen in dieser in allen Teilen gut organisierten Schrift eine glückliche Verbindung ein. Das Ergebnis ist ein Beispiel bester Musikgeschichtsschreibung, deren Erkenntniswert primär in den Details und deren sinnvoller Verknüpfung liegt.

„The basic term of this book is ‚development‘“ (S. 288). Es geht um die geschichtliche Darstellung eines kulturell wichtigen italienischen Stadtstaates im 15. Jahrhundert, um die Entwicklung einer Kultur aus einem gleichsam vor-musikalischen („pre-musical“) Befinden zu einem Status mit hohem „internationalen“ musikalischen Standard. Musik wird hier in allen ihren Erscheinungsformen (einstimmig, mehrstimmig; vokal, instrumental; geistlich, weltlich; notiert, improvisiert) gesehen; Kultur wird in ihren verschiedensten Ausprägungen und Bedingungen hinterfragt. Die Gliederung der Darstellung war damit quasi vorgegeben: In einem Einleitungskapitel erfolgt die Skizzierung des „Trecento Background“ sowie der Anfänge musikkultureller Entwicklung unter Niccolò III. d'Este (1393–1429). Seine drei Söhne, Leonello (1429–1450), Borso (1450–1471) und Ercole I. (1471–1505), markieren dann die drei in ihrer Bedeutung steigenden kulturhistorischen Stationen, denen jeweils ein eigenes Kapitel gewidmet ist. (Das ferraresische Musikleben vor Ercole war bisher so gut wie nicht erforscht.) Ein abschließender, mehr systematischer Teil befaßt sich dann noch einmal und im Detail mit dem überlieferten ferraresischen musikalischen Repertoire und dessen Stilkriterien. Ein mehrteiliger Anhang, u. a. mit einer vollständigen chronologischen Auflistung der in Ferrara von 1377 bis 1505 tätigen Musiker, ist – auch für andere Themenstellungen – von unschätzbarem Wert.

Die Fülle an Detailinformationen, die das Buch von Lockwood bietet, ist hier nur systematisch zu skizzieren. Die wechselvolle Geschichte der Este-Dynastie, deren innere und äußere Kämpfe, umschreibt der Verfasser als „one of the basic themes of this book“ (S. 12). Aspekte dieses kulturell-politischen Hintergrunds sind u. a.: die langen und intensiven, durch Niccolò III. begründeten Beziehungen Ferraras zu Frankreich, zum päpstlichen Hof sowie zu anderen italienischen Herrscherhäusern; die allmähliche Urbanisierung des noch im 14. Jahrhundert agrar

orientierten, feudalistisch strukturierten ferraresischen Staates; das Anwachsen humanistischen Denkens seit der Regierungszeit Leonellos (vor allem durch den großen Lehrer Guarino, dessen Ankunft in Ferrara im Jahre 1429 Lockwood als „the true birth of Ferrarese culture“ bezeichnet, [S. 29]), kirchenpolitische Ereignisse wie das Konzil von Ferrara 1438 und die verschiedenen Erscheinungsformen von Religiosität in privatem und öffentlichem Bereich. Die Frage nach der Ausbildung einer polyphonen Musikpraxis, deren Aufzeichnung bzw. Dokumentierung und deren Verhältnis zu improvisatorischen, einstimmigen Musizierformen, wird an den verschiedenen geschichtlichen Stationen nicht nur immer wieder direkt gestellt, sondern bildet gleichsam die thematische Folie der gesamten Abhandlung. So kommt es auch zu einer umfangreichen Darstellung des nicht unwesentlich durch weltliche und instrumentale Musizierformen geprägten allgemeinen Musiklebens.

Es scheint, daß die Hauptkategorien der weltlichen Musik – unter dem Einfluß der sich unter Leonello neu begründenden italienischen Dichtungstradition – in Ferrara schon früh gepflegt wurden, und daß diese Musikpraxis einen höheren Standard hatte als an vielen darin rivalisierenden italienischen Höfen der Zeit (In Ferrara ist auch um diese Zeit der eigentliche Beginn der italienischen Hof Tanz-Tradition anzusetzen) Unter Borso d'Este erfolgte dann eine weitere Kultivierung der improvisatorischen Aufführungspraxis und des kammermusikalischen Ensemblespiels. Seltsam, daß es hier – im Gegensatz etwa zu Neapel und Florenz – keine die Entwicklung dokumentierenden Quellen gibt. So ist z. B. auch von dem überragenden Künstler der Zeit, Pietrobono, der nach Lockwood dem Vergleich mit den größten Meistern polyphoner Musik (bis einschließlich Josquin) standhält und eine Art Vermittler zwischen Improvisation und polyphoner Kunst darstellt, keine einzige Note überliefert. Lockwood nimmt an, daß es, lange vor dem ersten schriftlichen Tabulatur-Zeugnis am Ende des 15. Jahrhunderts, Instruktionen über und eine Art von Tabulaturnotation gegeben haben muß. Auch für die Zeit Ercoles I. gibt es – trotz des starken französischen Einflusses in Politik und Kultur – kein Manuskript mit italienisch oder französisch textierter weltlicher Musik; das Ms. Casanatense 2856 enthält ausschließlich untextierte mehrstimmige Musik für Instrumentalisten („a la pifaresca“).

Lockwoods Darstellung der „Musik im alltäglichen Leben“ dieser Zeit erfordert auch ein extensives Eingehen auf die Struktur der Sängerkapellen (anhand von umfangreichem neuen Quellenmaterial). Hier wird bis ins Detail Fragen der Nationalität, der Hierarchie, des sozialen und wirtschaftlichen Status (mit genauen Angaben über Angebote, Bezahlungen und Pfründe) nachgegangen. Diese Untersuchungsmethode ist neu und durchaus zukunftsweisend.

Es ist von unschätzbarem Wert, daß der Verfasser nicht versucht, auf der Brüchigkeit des musikalischen Überlieferungsmaterials das Kulturbild Ferraras zu entwickeln, sondern umgekehrt dieses oft nur sporadische Material auf der Grundlage einer anderweitig dokumentierten allgemein-kulturellen Entwicklung in neue Erkenntniszusammenhänge zu stellen. So nehmen auch die Ausführungen über die Datierung, Provenienz und Werküberlieferung „ferraresischer“ Quellen immer wieder einen breiten Raum ein. Z. B. kommt Lockwood nach einer philologischen und repertoiremäßigen Diskussion des Kodex Modena B zu dem Schluß, daß diese Handschrift aus mehreren, außerhalb Ferraras entstandenen Teilen zusammengesetzt wurde, daß dieses Repertoire bis in die 1430er Jahre zurückreicht und beeinflusst ist „by the active intermingling of ecclesiastical patrons during the Council years of 1438“ (S. 62). Daraus leitet er wiederum Folgerungen über die liturgische Praxis sowie über die Struktur der Kapelle Leonellos ab. Bleibt hier trotzdem die Frage, wie die Diskrepanz zwischen den für Ferrara „untypischen“ Texten (und Stilen) und dem Charakter dieser Quelle als lokale Gebrauchshandschrift plausibel zu machen ist. Aber damit ist ein Grundproblem von Repertoire-Definition angesprochen, das noch einer Lösung harret.

Im Falle des Manuskripts Porto 714 kommt Lockwood zu dem Schluß, daß hier wahrscheinlich zwischen 1454 und 1460 kompiliertes weltliches Material der Borso-Regierungsperiode vorliegt, „the product of the conjunction of an English musician and a Ferrarese patron (Robertus de Anglia and Rinaldo Maria d'Este)“. Bei der Diskussion der unter Ercole I. entstandenen Handschriften bezieht der Verfasser zahlreiche, die Manuskriptproduktion selbst betreffende Dokumente in die Argumentation mit ein (u. a. mit genauen Kostenangaben). Danach sind der Doppelkodex Modena C₁/C₂ wie auch die Kodices Modena D und E exakt auf 1480/81 zu datieren.

Sie enthalten nach Lockwood ein unter Johannes Martini und Johannes de Brebis kodifiziertes Musikrepertoire, dessen einfacher polyphoner Stil das spezielle Produkt der herzoglichen Kapelle etwa zwischen 1472 und 1480 darstelle, nach 1482 jedoch nicht mehr gültig gewesen sei und nicht generell typisch für den Stil des späten 15. Jahrhunderts sei. Das Manuskript Casanatense 2856 stellt Lockwood in Beziehung zu politischen Ereignissen, datiert es in die Jahre 1479–1481, weist sein Repertoire Meistern zu, die in den 1470er Jahren am ferraresischen Hofe versammelt waren und gewinnt dadurch einen terminus ante quem für die vier Josquin-Werke des Kodex. Dies verbindet sich auch mit Lockwoods erneut bekräftigter Vermutung, daß Josquin schon vor 1501 (d. h. in den 1470er Jahren) persönlichen Kontakt zu Ferrara gehabt hat.

Josquin Desprez steht am Ende einer Reihe der von Lockwood ausführlicher behandelten „ferraresischen“ Musiker, Komponisten und Theoretiker (Bartolomeo da Bologna, Feragut, Dufay, Ugolino von Orvieto, Pietrobono, Martini, de Brebis u. a. m.). Speziell Josquin-Studien waren es auch, die das Lockwoodsche Forschungsunternehmen begründeten. So widmet er auch der Messe *Hercules Dux Ferrarie* ein eigenes großes Kapitel, stellt sie in Beziehungen zu der unter Ercole I. so oft literarisch und künstlerisch gestalteten Herkules-Figur und bietet eine Reihe interessanter Detailüberlegungen zu Kompositionsaspekten dieser Messe und deren symbolischem Hintergrund. Die Messe *L'homme armé super voces musicales* ist nach Lockwood wahrscheinlich 1480/81 in Ferrara entstanden, als Josquin mit Ascanio Sforza dort weilte. Anhand von Modena D und E werden die Messen Martinis als Beispiele verschiedenartiger Stil- und Konstruktionskonzepte definiert. Das Kapitel „The Motet at Ferrara“ berührt – freilich nur im Ansatz – ein großes Thema, die (nach lokalen, historischen, textlichen und liturgischen Gesichtspunkten auszurichtende) Motettentypologie der Zeit.

(September 1986)

Winfried Kirsch

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 usw.. C. F. Peters 1986. IV, 83 S.*

In der Geschichte des privaten wie des „publiken Concerts“ kommt der Stadt Frankfurt am Main deswegen eine besondere Bedeutung zu, weil hier dank der Initiativen von Georg Philipp Telemann bereits um 1713 ein breit gestreutes Interesse für dieses, an den Kauf von Billets gebundene „Divertissement“ geweckt werden konnte. 1876 stellte der Theologe, Musikhistoriker und Komponist Karl Israel die ihm zugänglichen Nachrichten über die Anfänge dieser Institution zusammen und edierte die Chronik als *Neujahrsblatt des Frankfurter Vereins für Geschichte und Altertumskunde*. Diese Zusammenstellung von Avertissements und Daten wird eingeleitet mit einer Würdigung der Tätigkeit Telemanns in dieser Stadt. Die Vielzahl der gesammelten Konzertanzeigen bietet mancherlei Informationen, die in ähnlicher Fülle bislang nur aus Städten wie London, Philadelphia oder Leipzig zugänglich gemacht worden sind. Für die Erforschung der Musizierpraxis und deren sozialen Kontext bieten diese gewichtige Quellen. So z. B. über die Einschätzung von „Grossen Concerts“ mit Trompeten und Pauken als „angenehmen Abwechslungen im Singen und Spielen“ (1740), über das Auftreten von Flötenvirtuosinnen (1777 und 1779), die „Errichtung einer Art eines Vauxhall“ nach Londoner Muster, Vorführungen von Maultrommeln, Serpent (1774), Glasharmonika (1769) oder Gamben-Clavieren. Auch lassen sich der Wandel des „gusto“ (italienisch, wienerisch oder mannheimerisch), die Anfänge des Klavierauszugs von Bühnenwerken u. a. daraus ablesen. Peter Cahn hat eine kurze Einleitung dazu verfaßt sowie Register beigefügt. Der reprographische Nachdruck dieser Publikation dürfte für etliche Problemstellungen von Nutzen sein

(Januar 1987)

Walter Salmen

JOSEF OBERHUBER: *Kirchenmusikalische Praxis in Südtirol. Innsbruck: Edition Helbling (1984). 168 S., Abb. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 11.)*

Mit der Beschreibung und Interpretation einer bestimmten Musikpraxis in einem genau eingegrenzten Raum geht es in dieser Innsbrucker Dissertation um einen Beitrag zur musikwissenschaftlichen „Soziographie“, konkret: um die Situation der katholischen Kirchenmusik in der deutschsprachigen Bevölkerungsgruppe des Süd-

tiroler Bistums Bozen-Brixen im Jahre 1980. Nach einleitenden Kapiteln, die sich mit der bewegten Kirchen- und politischen Geschichte sowie mit der davon beeinflussten Entwicklung des speziell kirchlichen Musiklebens in diesem Schnittfeld zweier Kulturkreise befassen, steht die Auswertung einer Fragebogenaktion im Mittelpunkt der Arbeit. Da es in Südtirol, abgesehen vom Domkapellmeister in Brixen, nur nebenamtliche Kirchenmusiker – darunter neben Lehrern und Angestellten auffallend viele Bauern – gibt, sind die Informationen über deren musikalischen Ausbildungsstand und die meist klägliche Besoldung ebenso aufschlußreich wie die Erkenntnisse hinsichtlich des bevorzugten Repertoires. Nach einer gewissen Verunsicherung, die die liturgischen Neuregelungen des II. Vaticanum mit sich gebracht hatten, kann heute von einer alles in allem lebendigen Kirchenmusikpraxis in Südtirol gesprochen werden, bei der auch regionale Besonderheiten wie der mehrstimmig improvisierte „Bauerngesang“ wieder ihren Platz finden. Daß in bezug auf das Repertoire ein ausgeprägt retrospektiver Hang feststellbar ist – Cäcilianer stehen nach wie vor hoch im Kurs, Neue Musik ist kaum vertreten –, liegt, wie Oberhuber richtig erkennt, zum großen Teil in der verbesserungsbedürftigen Ausbildungssituation der Chorleiter und Organisten begründet.

Die Arbeit enthält zahlreiche Tabellen sowie mehrere Karten und Abbildungen. Einige Unstimmigkeiten bestehen zwischen den Anmerkungen im Textteil und dem Literaturverzeichnis, z. B. fehlen die auf S. 103 genannten Schriften von Hucke und Kuhne im Literaturverzeichnis, und der auf S. 122 erwähnte „Wolfram“ Rehfeldt taucht später unter dem Vornamen „Werner“ auf. Der tatsächliche Wert einer Studie wie der vorgelegten kann wahrscheinlich erst erlassen werden, sobald es eine hinreichende Zahl vergleichbarer Spezialerhebungen gibt.
(September 1986) Wolfgang Hochstein

HANS-BRUNO ERNST: *Zur Geschichte des Kinderliedes Das einstimmige deutsche geistliche Kinderlied im 16. Jahrhundert. Regensburg Gustav Bosse Verlag 1985. 367 S., Notenbeisp. (Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 8.)*

Der Verfasser vertritt die Ansicht, daß „jede Untersuchung, die über historisch musikalische

Zusammenhänge etwas Fundiertes aussagen möchte, auf das in der musikalischen Schrift Niedergelegte zurückgreifen“ müsse (S. 1). Deshalb richtet er sein Augenmerk bei der Materialgrundlage in erster Linie auf schriftliche und vorzugsweise auf „musikschriftlich mit Noten festgehaltene Lieder“ (ebda.). Zunächst beurteilt er Sekundärquellen wie Franz Magnus Böhme, Wackernagel, Bäumker, Zahn und *Das Deutsche Kirchenlied* (DKL). Aufgrund von verschiedenen Mangelercheinungen konnten diese das Studium der primären Quellen bestenfalls ergänzen, jedoch nicht überflüssig machen. Als Primärquellen zieht Ernst – dem Titel gemäß – Sammlungen deutscher geistlicher Kinderlieder und nicht der deutschen Volkskinderlieder heran. Als Grundlage dienen ihm vereinzelt Lieder Martin Luthers, die Gesänge für die Kinder in den Gesangbüchern der Böhmisches Brüder, die Sammlungen Nicolaus Hermans in den *Sonntags-evangelien*, den *Historien* und in der *Haustafel*, die *Geistlichen Ringelentze* Valten Vogts, weiterhin Gesänge für Kinder aus dem Züricher Gesangbuch 1540, Kinderwiegenlieder in den Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts und Otto Moses *Christlyke Gesenge vor de jungen Kinder* von 1613, die bereits über das 16. Jahrhundert hinausgehen.

Für die insgesamt 323 Lieder, von denen 92 mit Melodien wiedergegeben sind, wurden folgende Kategorien gebildet: Lieder, die ausdrücklich als Kinderlieder bezeichnet sind; Lieder, die im Vorwort der Sammlung oder im Buchtitel als solche gekennzeichnet sind und Lieder, die durch das Kapitelvorwort als solche benannt sind. Die mit Melodien wiedergegebenen Lieder wurden teilweise bis ins Detail analysiert und mit schematischen analytischen Tabellen verdeutlicht. So konnten bei den Liedern Nicolaus Hermans ein Überwiegen des Dur-nahen ionischen Modus, Dreiklangsmelodik und Einbeziehung des 6. Tones der Tonleiter, Anklänge zu pentatonischen Wendungen, Quintschrittwiederholungen, rufertz- und „leiermelodieähnliche Wendungen“ beobachtet werden. Darin sieht der Verfasser eine Nähe zu „modernen Kinderliedern“ (S. 137). Was damit gemeint ist, wird nicht recht klar. Stellen doch diese Charakteristika altertümliche Wendungen der Volkskinderlieder dar, die zwar in späterer Zeit niedergeschrieben wurden, aber doch als uralte Stilbildungen in Frühstücken, in denen sich der sogenannte „Kinderlied-Terno“ herausgebildet hat, zu bezeichnen

sind. Insgesamt gelten als Hauptquellen der hier behandelten Kinderlieder und Lieder für Kinder die Gregorianik, die weltlichen Volkslieder, das geistliche Volks- und Kirchenlied, vereinzelt auch der Meistersang. Es handelt sich durchweg um überwiegend syllabische Gebilde mit nur sparsamen Melismen und meist einfachen Formschemata. Unter den geistlichen Liedern für Kinder finden sich eine Anzahl von Tanzliedern, die auf Kränzellieder, Abendreihen und Ringeltänze zurückgehen.

Der Editionsteil gibt eine Übersicht der Lieder in alphabetischer Reihenfolge nach den oben genannten Kategorien. Danach folgt die Edition der 92 mit Melodien überlieferten Gesänge in ausführlicher Darstellung mit möglichst getreuer handschriftlicher Abschrift aus der jeweiligen Quelle, um alle wichtigen Informationen bezüglich der Textunterlegung, originalen Schlüsselung und anderer Details mitzuteilen. Im Anschluß an das Literaturverzeichnis findet sich ein Namensregister und dankenswerterweise ein Liedregister, das die Lieder nach Textanfängen und Liederüberschriften erschließt.

(Juni 1986)

Hartmut Braun

HEINZ KRAUSE-GRAUMNITZ. Heinrich Schütz. Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit. Erstes Buch. Auf dem Wege zum Hofkapellmeister 1585–1628. Hrsg. von Annerose KRAUSE-MANN. Leipzig Heinz Krause-Graumnitz-Archiv der Akademie der Künste der DDR 1985. 563 S.

Der Autor dieser Arbeit wirkte als Lehrer für Geschichte des Musiktheaters und für Dramaturgie an verschiedenen Hochschulen der DDR, zuletzt in Rostock. Durch seinen Tod wurde er 1979 an der Fertigstellung der als „Lebenswerk“ konzipierten Schütz-Monographie gehindert. So wird diese großangelegte, aus dem Nachlaß als Typoskript herausgegebene Arbeit, die mit Schützens Aufbruch zur zweiten Venedig-Reise schließt, Torso bleiben, was aus verschiedenen Gründen sehr zu bedauern ist. Wenn man im Betrieb des Jubiläumsjahres 1985 nach „Umrissen eines neuen Schütz-Bildes“ Ausschau hielt, konnte man sie hier am ehesten entdecken.

Dabei ist die Monographie von ihrer Anlage her alles andere als unkonventionell – sie folgt dem überkommenen „Leben- und Werk-Typus“ und bekennt sich durchaus zu ihm. Aber sie

bereichert ihn um einen entscheidenden Faktor: um die Spiegelung des individuellen Lebensweges in den Zeitverhältnissen, den politischen und ökonomischen ebenso wie den kulturgeschichtlichen. Obwohl darin ein erhebliches Stück strukturgegeschichtlichen Ansatzes beschlossen ist, legitimiert der Autor sein Verfahren nicht etwa aus aktuellen Fragestellungen oder neueren methodologischen Erwägungen, sondern er beruft sich ganz schlicht auf – Goethe, der in der Tat in *Dichtung und Wahrheit* die Aufgabe des Biographen auf eine den heutigen Tendenzen erstaunlich nahestehende Weise umschreibt.

Was bei konsequenter Anwendung dieses Verfahrens und bei souveräner Beherrschung des Gegenstandsbereiches und des Forschungsstandes bis etwa 1970 herauskommt, ist ein in mancherlei Hinsicht überraschendes, wenn auch durchaus nicht revolutionär umgekremptes Bild vom Hofkapellmeister Schütz (der Untertitel ist insofern irreführend, als etwa die Hälfte des Bandes von dem bereits bestallten handelt). Herausgehoben werden vor allem die Spannungen, in die Schütz durch die konfessionellen und machtpolitischen Konfrontationen in seinem Hofamt geraten mußte. Der Text läßt das Unheile und Widersprüchliche dieser künstlerischen Existenz sichtbar werden, das vor allem in der Abhängigkeit von schillernden, vorwiegend opportunistischen Persönlichkeiten wie etwa Hoë von Hoenegg, Eggenberg und an erster Stelle dem Dienstherrn Johann Georg I. selbst begründet ist. Es wird deutlich, daß der Hofkapellmeister unweigerlich in das Geflecht von konfessionell-politischer Doppelbödigkeit und bedenkenloser Aufopferung tradierter religiöser und moralischer Prinzipien im machtpolitischen Ränkespiel einbezogen war, das die Epoche des sich konstituierenden deutschen Absolutismus und des religiös etikettierten dreißigjährigen Kampfes um die Neuverteilung der Macht in Europa kennzeichnete. In diesem Kontext erscheint etwa Schützens Dedikationspolitik in einem ungewohnten Licht. Doch sie ist nur Teilaspekt eines weitgehend von den Bedingungen des höfischen Amtes her zu verstehenden Handelns, das sich dem Anspruch der hierarchischen Spitzen auf Huldigung und Repräsentation durch die Musik durchaus unterordnete.

Der breite Raum, den die Bereiche vom gemischt kultisch-höfischen bis zum weltlich-unterhaltenden Musizieren in Schützens Schaffen eingenommen haben, wird klarer als in der

bisherigen Schütz-Literatur ausgeleuchtet. Das geschieht u. a. durch das Gewicht, das den weltlichen Gattungen des italienischen und deutschen Madrigals sowie des höfischen Festspiels teils in ausführlichen Analysen, teils in umfangreichen, auch außermusikalische Gesichtspunkte angemessen berücksichtigenden Dokumentationen zukommt. Überhaupt ist es eine sehr vorteilhafte Methode, eine reiche, gut getroffene Auswahl von Quellenbelegen ausführlich für sich selbst sprechen zu lassen und sie nur mit relativ knappen Erläuterungen zu kommentieren. Das geschieht zwar nicht ohne Engagement – der Autor läßt an seiner Parteinahme für die frühbürgerlich-emanzipatorisch-protestantischen Tendenzen keinen Zweifel –, doch steht er dem geschichtsphilosophischen Dogmatismus ebenso fern wie dem theologischen. Sein Ziel ist vielmehr zu zeigen, „warum dieser ‚Meister‘ weniger der ‚Vater der deutschen Musik‘, mehr der Begründer und erste Meister der deutschen monodischen Vokalmusik war, der erste Musiker, dessen Genie und Intellekt dem des Begründers der neuhochdeutschen Sprache ebenbürtig war: ein Meister seines Faches, der zum ersten Meisterer der Sprache Martin Luthers wurde“.

Die Analysen sind bewußt unterschiedlich gehalten. Ganz im Sinn der Zielsetzung richten sie sich vor allem auf das Verhältnis der Musik zum Text (das Schütz als „Übersetzung“ bezeichnete), sie lassen es teilweise als von nicht unerheblichen Spannungen geprägt erscheinen, wobei der Herkunft und den Intentionen der höchst verschiedenartigen Texte intensiv nachgegangen wird. Daß Schütz in seinen wichtigen Kompositionen die Musik dem Text als autonom-formerzeugend gegenüberstellt, wird an zahlreichen Beispielen verdeutlicht, wobei auch hier wieder den unbekannteren weltlichen Gattungen die ausführlichere Betrachtung zuteil wird, die bekannteren, zumindest von der Musikwissenschaft mehrfach behandelten Werke (wie etwa die *Cantiones sacrae*) dagegen mit einer knappen Charakteristik erledigt werden.

Ausgestattet ist die Edition mit Registern, Musikbeispielen und Bildmaterial. Erheblich zu vermissen ist ein Literaturverzeichnis, für das der Anmerkungsapparat keinen angemessenen Ersatz bietet.

(Juni 1986)

Arnfried Edler

J. S. Bach as Organist. His Instruments, Music and Performance Practices. Edited by George STAUFFER and Ernest MAY London B. T. Batsford Ltd. (1986). XII, 308 S., Notenbeisp.

Der vorliegende Sammelband ist thematisch dreigeteilt, der erste Teil bezieht sich auf die von Bach benutzten Orgeln und auf den Orgelbau seiner Zeit, der zweite geht ein auf Bachs Orgelmusik, und der letzte Teil bezieht sich auf Fragen der musikalischen Aufführungspraxis. Es handelt sich bei allen Beiträgen um die Wiedergabe von Vorträgen, die auf Symposien an den Universitäten Columbia, Harvard, Nebraska und am House of Hope Presbyterian Church in St. Paul (Nebraska) gehalten wurden.

Es gehört zu den Tugenden angelsächsischer Wissenschaftler, in sinnvoller und pragmatischer Weise einem verhältnismäßig breiten Leserkreis den aktuellen Forschungsstand zu vermitteln. Neben diesem geglückten Vorhaben der Herausgeber ist es dann eher zweitrangig, wenn man feststellt, daß eine ganze Reihe (gerade der gewichtigen) Beiträge in der hier vorliegenden Form schon einmal veröffentlicht worden ist. So etwa Christoph Wolff: *J. A. Reinken und J. S. Bach*, Werner Breig: *Zu Bachs Umarbeitungsverfahren in den „Achtzehn Chorälen“*, Christoph Wolff: *Bachs Handexemplar der Schüler-Choräle*, Luigi Ferdinando Tagliavini: *Interpretatorische Probleme bei J. S. Bachs Orgel-Transkription (BWV 594) des „Grosso-Mogul“-Konzertes von Antonio Vivaldi (RV 208)*, und bis zu einem gewissen Grade trifft dies auch auf Friedhelm Krummacher: *Bach und die norddeutsche Orgeltocatta. Fragen und Überlegungen* zu. Und der Umstand, daß unter den siebzehn Beiträgen zehn Übersetzungen, davon neun aus dem Deutschen enthalten sind, stellt die Frage nach der Geschäftstüchtigkeit der Verleger in den deutschsprachigen Ländern.

Es kann nicht verwundern und den Herausgebern nicht unbedingt angelastet werden, wenn die jeweiligen Aufsätze in Umfang und Qualität recht unterschiedlich sind. Dies scheint zum Teil auch durch die Thematik vorgegeben zu sein. So sind die Beiträge des ersten Teils („The Instruments used by Bach“) überwiegend kurz und summarisch, während erwartungsgemäß die Aufsätze des zweiten Teils („Bach's Organ Music“) einem anspruchsvollen wissenschaftlichen Ideal huldigen. Bei den Beiträgen des dritten Teils („Matters of Performance Practice“) wird erkennbar, wie groß der musikwissenschaftliche

Aufwand sein kann, um zu verlässlichen musizierpraktischen Aussagen zu gelangen. (Am deutlichsten zu erkennen ist dies im Falle von Tagliavini.)

George Stauffer (*Bach's Organ Registration Reconsidered*) vertritt überzeugend die These, daß Manual- und Registerwechsel eher in bescheidenem Umfang gepflegt wurde, er teilt Bachs Orgelwerk prinzipiell in Stücke mit „Organo pleno“-Registrierungen und in klein und farbig zu registrierende Werke ein und beweist dabei viel Augenmaß und Überzeugungskraft. Robert L. Marshall (*Organ or „Klavier“?*) spürt, basierend auf Quellenhinweisen, der Frage nach, inwieweit eine einigermaßen gesicherte Zuordnung zu einem Instrument erfolgen kann. John Brombaugh (*Bach's Influence on Late Twentieth-Century American Organ Building*) und Marie-Claire Alain (*Why an Acquaintance with Early Organs is Essential for Playing Bach*) betonen, jeder im Rahmen seines Themas, daß kein spezieller Orgeltyp als für Bach vorbildlich und verpflichtend angesehen werden kann, daß vielmehr lokale Unterschiede und eine Entwicklung während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unterschiedliche Akzente erkennen lassen.

Alles in allem wird man feststellen müssen, daß mit diesem Band eine lesenswerte Monographie vorgelegt wurde, die einer breiteren Öffentlichkeit, bezogen auf Bachs Orgelmusik, einen guten Überblick verschafft. Die zahlreichen falschen Zeilentrennungen sind im Vergleich dazu nur eine geringfügige Trübung eines positiven Eindrucks.

(August 1986)

Günther Wagner

Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel, hrsg. und kommentiert von Ernst SUCHALLA. Tutzing Hans Schneider 1985 605 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 19.)

Der Zeitraum der Bach-Söhne, jene Zeit zwischen den Zeiten, ist quellenmäßig noch verhältnismäßig wenig erschlossen, und die in Angriff genommene Gesamtedition der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs in den Vereinigten Staaten (Maryland) zeigt, daß die deutsche Musikwissenschaft, die auf den Quellen sitzt, sich nicht sonderlich um einen Komponisten bemüht hat, der in seiner Zeit zu den ganz großen und

geschätzten Persönlichkeiten zählte und dessen musikhistorische Bedeutung wohl höher zu bewerten ist als deutsche Historiker ihm zuzugestehen bereit sind. So gesehen ist es erfreulich, wenn nun ein umfänglicher Band mit Briefen (rechtzeitig vor dem Gedenkjahr 1988) vorgelegt wird und damit ein nennenswerter Beitrag geleistet wird bei der Überwindung des oben angesprochenen Informationsdefizites.

Wenn man den Umfang dieses Buches betrachtet und dabei in Rechnung stellt, daß die edierte Korrespondenz nur zwei Adressaten berücksichtigt, dann läßt sich ermesen, welches Ausmaß eine Edition sämtlicher Briefe haben würde. Es ist aber einsichtig, daß nach dem derzeitigen Stand der Dinge eine einigermaßen vollständige Gesamtausgabe noch nicht erbracht werden kann, dazu sind Vorarbeiten, wie der hier vorliegende Band, erforderlich. Ein Umstand, der dem Herausgeber vor Augen stand (vgl. Vorwort, S. 8).

Die Beschränkung auf nur zwei Adressaten bedeutet keinesfalls, daß damit schon Vollständigkeit garantiert werden könnte. Auch wenn versichert wird, daß „über diese hier veröffentlichten Briefe hinaus“ dem „Verfasser keine weiteren Schreiben Bachs an Breitkopf bekannt geworden“ sind (Vorwort, S. 10), existieren weitere Briefe an Breitkopf vom 2. Januar 1772, vom 10. März 1787, vom 25. Juni 1788 und vom 6. August 1788, die bei Suchalla nicht wiedergegeben sind. Sie befinden sich (jedenfalls in Kopie des Originals und Übertragung) in Privatbesitz, und es bleibt zu hoffen, daß sie nun, die Sammlung Suchallas ergänzend, ebenfalls bald veröffentlicht werden

Der Wert einer derartigen Edition hängt sicherlich zu einem wesentlichen Teil vom Kommentar ab, der für den Leser und Benutzer den historischen Hintergrund aufhellt, Einzelfakten nennt und Hinweise gibt und damit Hilfestellung leistet. Suchalla hat diesen Teil sehr umfangreich angelegt, er ist etwa doppelt so groß wie die eigentliche Edition. Sehr hilfreich und aufschlußreich sind die zahlreichen Rezensionen zu den Publikationen und Aufführungen Carl Philipp Emanuel Bachscher Werke, die Suchalla dem Kommentarteil beigibt. Und die zahlreichen und zum Teil recht umfänglichen Pränumerantenlisten sind in vielerlei Hinsicht ebenfalls recht informativ. Natürlich kann es nicht ausbleiben, daß im einen oder andern Falle Fehler oder Mißdeutungen unterlaufen, aber dies hält sich in

engen Grenzen und beeinträchtigt den Wert des Kommentarteils nicht erheblich. Etwa wenn Suchalla den Kasus beim „Chorknaben“ im Zusammenhang mit der „Specification der Kosten“ (vom 6. November 1769, S. 252) anlässlich der Einweihungsmusik der Lazareth-Kirche mißdeutet und damit im Kommentar falsche Schlüsse hinsichtlich der Besetzung zieht. (S. 557: „... vermutlich wird es sich um ca. 6–10 Sänger gehandelt haben“.) Wie Joshua Rifkin inzwischen schon bemerkt hat (Rifkin, Joshua: „wobey aber die Singstimmen hinlänglich besetzt seyn müssen“ *Zum Credo der H-Moll-Messe in der Aufführung Carl Philipp Emanuel Bachs, in Programmbuch Bach-Tage Berlin 1986*, Berlin 1986, S. 111, Fußnote 20), ist „den Chorknaben“ mit Akkusativ/Singular und nicht Dativ/Plural zu deuten, so daß in der Konsequenz nur von einem Sängerknaben auszugehen ist.

Es gehört zu der Erfahrung bei der Lektüre von Briefen, daß überwiegend nebensächliche Dinge (Alltagsgeschäfte) angesprochen werden und nur ausnahmsweise Einblicke in die Werkstatt des Komponisten möglich sind bzw. ästhetische Überzeugungen ausgesprochen werden. Dies verhält sich im Falle der Briefe Carl Philipp Emanuels nicht anders, insbesondere, da es sich bei Breitkopf um einen Geschäftspartner handelt und die Briefe an Forkel zahlenmäßig gering sind. Trotzdem wird vereinzelt der Blick auf Zusammenhänge frei, die bisher sich so nicht dargestellt haben. Beeindruckend etwa ist das ausgeprägte Geschäftsinteresse Bachs, das weit in die Entscheidungen hineingreift, welche Gattungen bevorzugt und welche Zugeständnisse an das Publikum gemacht werden. Formulierungen wie „Man verlangt es“ (Brief vom 21. Februar 1778), „Man hat mich hierum ersucht“ (Brief vom 28. Juli 1778) oder „Claviersachen gehen allezeit gut“ (Brief vom 23. Dezember 1784) zeigen dies.

Der vorliegende Band wird wohl von kaum einer einschlägigen Bibliothek zu ignorieren sein und er dürfte – trotz des dem Umfange angemessenen Preises – auch in private Bücherbestände Eingang finden. Dem Wert und der Handhabbarkeit förderlich sind die Register am Ende des Buches: ein chronologischer Überblick über die Briefe, ein Verzeichnis der im Text angeführten Städte- und Ländernamen, ein Namensverzeichnis und ein Verzeichnis der erwähnten Werke einschließlich Wotquenne-Helm-Konkordanz. Die beigegebenen Faksimile-Abbildungen ver-

mitteln einen guten Eindruck von der Entwicklung der Handschrift Carl Philipp Emanuel Bachs zwischen 1772 und 1788.

Wenn im formalen Bereich ein Wunsch offen bleibt – daß auf S. 416 zusätzlich zu der auf der Corrigenda-Liste erwähnten Zeile noch eine weitere Zeile entfallen ist, erscheint unerheblich –, so ist es der nach einem besseren Druck. Der jetzige ist schlecht lesbar und vermittelt zudem auch optisch einen außerordentlich dürftigen Eindruck.

(August 1986)

Günther Wagner

PETER DORMANN Franz Joseph Aumann (1728–1797). Ein Meister in St. Florian vor Anton Bruckner Mit thematischem Katalog der Werke. München–Salzburg Musikverlag Emil Katzbichler 1985 480 S. (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik. Band 6.)

Der österreichische Klosterkomponist Franz Joseph Aumann ist bisher in der Musikgeschichtsschreibung dadurch bekannt geworden, daß Anton Bruckner während seiner Tätigkeit als Lehrer und Hilfsorganist in St. Florian (1845–1856) einige seiner Werke kopierte. Irrtümlich wurden Kompositionen aus seiner Hand auch Joseph Haydn zugeschrieben. Es ist nun das Verdienst Peter Dormanns, in jahrelanger Arbeit über dreihundert Werke des Komponisten erstmals zusammengetragen zu haben. Die damit verbundene Untersuchung sollte sich auf die Lebensumstände Aumanns sowie auf eine knappe Beschreibung seines Schaffens mit den wichtigsten Stilmerkmalen beschränken. Nach einer Übersicht über die Musikpflege in St. Florian und die Klosterkomponisten im Zeitalter Maria Theresias, von denen viele allgemein kaum bekannt sein dürften, beschreibt Dormann das Leben des Komponisten, der 1728 in Traismauer in Niederösterreich in der Nähe der Stifte Göttweig und Herzogenburg geboren wurde, angefangen von der Herkunft der Familie über die Studienjahre bis hin zum Eintritt in das oberösterreichische Augustinerchorherrenstift 1753. Nach ersten musikalischen Eindrücken in seiner Heimatpfarrkirche und der Gymnasialzeit in Krems studierte er in Wien, 1756 wurde er zum Priester geweiht. Vierzig Jahre lang diente er bis zu seinem Tode im Kloster St. Florian und gestaltete dort das Musikleben. Die chronologische Folge und die Entstehungsanlässe von Au-

manns Kompositionen lassen sich nur in wenigen Fällen ermitteln. Trotzdem hat Dormann viele Quellen zusammentragen können, die Aumanns Werk mit dem Leben im Kloster und der dortigen kirchenmusikalischen Praxis in Verbindung bringen. Als höchste Anerkennung für den Komponisten wertet Dormann das Interesse, das Anton Bruckner seinen Werken entgegenbrachte. In diese kirchenmusikalische Blütezeit unter Aumann fällt auch die Erbauung der von Bruckner geliebten Festorgel (1774).

Im Gegensatz zum Werk seines Freundes Valentin Pasterwiz hat Aumanns Œuvre große Ausstrahlungskraft besessen. Über die habsburgischen Erblande hinaus konnte man seine Kompositionen auch in Schlesien, Ungarn, Dalmatien und im bayerischen Raum, vor allem in Klöstern, aber auch in Pfarr- und Wallfahrtskirchen. In diesem Zusammenhang hätte vielleicht die Auseinandersetzung mit der aufklärerischen Liturgieauffassung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angesprochen werden können, zumal das Stift einen engen Kontakt zum Lateran in Rom unterhielt.

In gedrängter Form untersucht dann Dormann das Werk des Komponisten. Nach Klärung der Fragen zu Autographen, Abschriften, Bearbeitungen und Fehlzuschreibungen wendet er sich Aumanns Stileigentümlichkeiten zu. Dabei versucht er, Stiltypen der verschiedenen Gattungen herauszuarbeiten und Einzelkompositionen exemplarisch darzustellen und zu analysieren. Ein derartiges Verfahren ist bei einem Komponisten, der vornehmlich für den liturgischen Bedarf geschrieben hat, durchaus angebracht. Neben den üblichen kirchenmusikalischen Gattungen mit Werken, die fast durchweg von einem größeren oder kleineren Instrumentalensemble begleitet werden, sind noch geistliche Lieder und Arien, Oratorien, weltliche Vokalmusik wie Singspiele, Couplets, Quodlibets, Lieder und schließlich Instrumentalwerke zu nennen. Besonders hinzuweisen ist auf die Abbildungen, die den biographischen Abriss bereichern, und auf die vollständige Wiedergabe des *Regina coeli laetare* (Them. Kat. IX/3).

Eindrucksvoll ist der umfangreiche thematische Katalog der Werke mit seinen ausführlichen Incipits und quellenkundlichen Hinweisen auf Autographe, Abschriften, Bearbeitungen und Drucke sowie Vermerken zu Aufführungsdaten. Das Wirken eines Klosterkomponisten in einer Zeit, in der das religiöse Leben und die Kirchen-

musik in Klöstern, Stifts- und Wallfahrtskirchen blühten, wird durch dieses Verzeichnis bestens beschrieben. Vielleicht wäre ein Gesamtverzeichnis der Titel- und Textanfänge nützlich gewesen, da einige Werkgruppen nach dem Kirchenjahr geordnet sind.

(August 1986)

Siegfried Gmeinwieser

KARL GUSTAV FELLERER: Die Kirchenmusik W. A. Mozarts. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 239 S.

Mit dem vorliegenden Band ist eine der letzten Arbeiten des 1984 verstorbenen Musikwissenschaftlers Karl Gustav Fellerer im Druck erschienen. Der große Kenner katholischer Kirchenmusik stellt hier die musikalischen und liturgischen Grundlagen von Mozarts religiöser Kunst sowie die Auseinandersetzung des 19. Jahrhunderts mit ihr in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen. Eine Besinnung auf „Mozarts Streben, in höchster Kunstentfaltung gottesdienstlichem Ausdruck zu dienen“, hält Fellerer gerade in einer Zeit, „die glaubt, in einer der trivialen Unterhaltungsmusik schlecht nachgebildeten Musik liturgischen Ausdruck schaffen zu können“ für besonders angebracht (Vorwort S. 7).

Der Verfasser gibt zunächst einen Überblick über das kirchenmusikalische Schaffen Mozarts, das vornehmlich der Jugendzeit zuzuordnen ist. Die Salzburger Tradition und Reiseeindrücke, besonders in Italien, wo die neapolitanische Entwicklung und die durch die Venezianer und Padre Martini vorgegebene Richtung bestimmend waren, ließen Mozart seinen „stile moderno“ durch kontrapunktische Elemente des „stile antico“ vertiefen und bei gleichen persönlichen Stilmerkmalen geistlicher und weltlicher Musik Besonderheiten eines Kirchenstils entwickeln, die ihn von den damals durchaus üblichen seichten Kirchenkompositionen fernhielten. Dann stellt Fellerer Mozarts Kirchenmusik in den liturgischen Zusammenhang. Während in Salzburg unter Erzbischof Siegmund von Schrattenbach zunächst noch der barocke Prunkgottesdienst italienischer Prägung erhalten blieb, suchte Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo die Tradition der Liturgie und der instrumentalen Kirchenmusik im Sinne der Aufklärung durch rationale Vereinfachung und Kürzung liturgischer Kunstformen sowie durch moralisierenden deutschen Kirchengesang zu verdrängen. In Wien wurden diese

Bestrebungen zunächst durch Kaiser Joseph II. gefördert, auf Einspruch Kardinal Migazzis gelockert und schließlich 1790 größtenteils wieder aufgehoben. Mit Recht sieht Fellerer in diesen kirchenpolitischen und religiösen Problemen einen der Gründe für Mozarts Unterbrechung in seinem kirchenmusikalischen Schaffen, zumal mit seinem Weggang von Salzburg der äußere Anlaß zum Messenschaffen weggefallen war. Erst nach einer längeren Pause, in der verstärkt die Kunst Bachs und Händels in Mozarts Gesichtskreis trat, leitete ein vertieftes Frömmigkeitsideal einen neuen Abschnitt mit selbständiger Texterfassung ein. Zur Beurteilung von Mozarts „Kirchlichkeit“ zieht Fellerer die Enzyklika *Annus qui* Benedikts XIV (1749) heran. Sie hebt die Bedeutung des Cantus Gregorianus besonders hervor – gelegentliche Verwendung gregorianischer Melodien macht Mozarts liturgische Bindung deutlich –, erlaubt außer in der Fasten- und Adventszeit in der Figuralmusik den Instrumentengebrauch, betont jedoch die Besonderheit des kirchlichen Ausdrucks im Gegensatz zur Opernmusik. Bei der eingehenden Besprechung der Messen, Propriums- und Offiziumsgesänge, der Litaneien, deutschen Kirchengesänge sowie der instrumentalen Kirchenmusik untersucht Fellerer Mozarts Auseinandersetzung mit den liturgischen Vorgaben. Es wird deutlich, daß der Meister in Übereinstimmung mit dem barocken religiösen Empfinden des Volkes den Forderungen des Papstes nahestand.

Eingehend beschäftigt sich Fellerer auch mit der Beurteilung Mozartscher Kirchenmusik durch die Reformbewegung des 19. Jahrhunderts, angefangen von Justus Thibaut bis hin zu den Cäcilianern um Franz Xaver Witt. Aus einer veränderten theologischen Grundhaltung heraus wurde das Ideal kirchlicher Kunst in der Gregorianik und altklassischen Vokalpolyphonie gesehen. Durch Zitieren zahlreicher Dokumente zeichnet Fellerer ein eindrucksvolles Bild der heftig geführten Diskussion zur Kirchlichkeit von Mozarts Kompositionen. Es zeigt sich, daß die eigenständige liturgische Sphäre, die seine geistlichen Kompositionen von den weltlichen trennt, im 19. Jahrhundert nicht mehr nachempfunden werden konnte.

Man merkt den Ausführungen Fellerers an, daß ihm die Thematik ein besonderes Anliegen gewesen ist. Durch die liturgischen Reformen im II. Vaticanum erhält das Buch zudem besonderen Aktualitätswert. Es sollte deshalb nicht nur von

Musikhistorikern und Kirchenmusikern gelesen werden. Fellerers Abhandlung könnte auch manchen Theologen zum Nachdenken veranlassen. (August 1986) Siegfried Gmeinwieser

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

Denen, die Schuberts Instrumentalkompositionen beschreiben, geht es zwangsläufig so wie ihm beim Komponieren: Es ist ebenso unumgänglich, des Maßstabes Beethovens sich zu bedienen wie seiner sich zu erwehren. Und bei der Beschreibung dieser Dialektik, darüber hinaus derjenigen von äußerer Fügsamkeit und innerer Distanz in Schuberts Verhältnis zur Tradition, sind etliche über das Musikalische hinausgreifende Kategorien ins Spiel gekommen, deren Zuständigkeit jenes Übergriffs wegen immer neu überprüft werden muß. Nachdem das analytische Interesse an Schubert in jüngster Zeit deutlich zugenommen hat, kommt die vorliegende Untersuchung schon deshalb zur rechten Zeit, weil sie maßgebende Erklärungsmodelle nahezu kompendiös zusammenfaßt und anhand dreier Schlüsselwerke aufarbeitet und exemplifiziert, wobei der Verfasser weitgehend darauf verzichtet, die hierbei angebotenen Deutungsspielräume auszuweiten.

Die im Jahre 1983 in Zürich als Dissertation angenommene Arbeit beschreibt zunächst knapp und konzentriert den engeren zeitlichen Umkreis der Sonaten, Musik und Biographie als wechselseitig bedingendes Ineinander darstellend, bei dem Biographisches ebenso als „Zurüstung“ für die kompositorischen Aufgaben erscheint wie die Musik als Fortsetzung der Biographie mit anderen Mitteln. Sodann versichert der Verfasser sich – als einer bei Schubert seltenen Chance – der Untersuchung der Skizzen, leider ohne die Kriterien zu nennen, nach denen die 1897 veröffentlichte Auswahl als „durchaus repräsentativ“ gelten und unbefragt als Materialgrundlage benutzt werden kann. So muß er auch die Frage der Filiation beiseite lassen und sich wertend von vornherein darauf verlassen, daß das endgültig fixierte Werk „Recht behält“. Die besondere Potentialität früherer Entwürfe, auch zweifleri-

sche Rückfälle, die Tatsache, daß manches anders hätte fortentwickelt werden können und die Entscheidung für die eine Lösung zugleich diejenige gegen eine andere ist, drohen übersehen zu werden, wo man allzusehr auf die Folgerichtigkeit des schöpferischen Prozesses als zielstrebige Bewegung auf einen virtuell vorausdefinierten Punkt eingeschworen ist. Gewiß bieten die erhaltenen Skizzen für solche Interpretationen nicht allzuviel Spielraum, und der Verzicht, ihn zu nutzen, liegt nahe bei den oben angesprochenen Vorteilen des soliden Anhalts am Gegebenen. Dennoch läßt die Sensibilität, die Godel vielfältig unter Beweis stellt, vermuten, daß er hier mancherlei Einsicht verschenkt. Wobei freilich der kleine Bestand der erhaltenen Skizzen z. B. auch die Beantwortung der Frage erschwert, inwieweit das Aufgeschriebene für Schubert ein Stenogramm darstellte, einen komplexen Zusammenhang repräsentieren konnte – eine Frage, die sich bei Godels schöner Beschreibung des Weges zum ersten Thema der *A-dur-Sonate* aufdrängt.

Die volle Nutzung dessen, was er aus der Betrachtung der Skizzen gewinnt, wird in der nachfolgenden Analyse durch das systematische Vorgehen nicht erleichtert. Erst betrachtet er die ersten Sätze, dann die zweiten etc., und innerhalb dieser, jeweils für sich, chronologisch vorangehend die einzelnen Formteile. Und wie oft er sich auch den zusammenschließenden Momenten widmet und das – partiell gewiß unvermeidliche – Dilemma dieser Systematik durch eine abschließende Charakterisierung jedes einzelnen Werkes wettzumachen sucht – die Wechselwirkungen zwischen dem jeweiligen Ganzen und den Einzelheiten scheinen insgesamt selten auf; angesichts der durch die Schlüssigkeit vieler Einzelbeobachtungen gesetzten Maßstäbe bleiben Fragen etwa wie diejenige, welche Konzeption in die *A-dur-Sonate* das *fis-moll-Andantino* und in dieses den sprengenden Ausbruch seines Mittelteils gebracht habe, deutlich zurück, auch die ebenso schwierige wie naheliegende nach der zyklischen, der Opus-Qualität der drei Sonaten. Um so eindringlicher und facettenreicher die Darstellung des unvermeidlichen Hinblicks auf Beethoven, jener eingangs angedeuteten Dialektik von Orientierung und Abwehr.

Angesichts der „inneren Unendlichkeit“ dieser Werke, der Vielfalt möglicher Annäherungen mag der Hinweis auf Nichteingelöstes, unerörtert Gebliebenes töricht erscheinen, um so mehr, als Godel in vielen gescheiterten Beobachtungen ihrer

Musik oft erstaunlich nahe kommt. Indes fordert er ihn auch insofern heraus, als er die meisten wichtigen Gesichtspunkte der Schubert-Analyse versammelt, zuweilen sie aber mehr zitiert als verifiziert. „Der Verlauf der Komposition spiegelt den Verlauf ihrer Genese, der musikalische Prozeß im Werk und der Produktionsprozeß decken sich weitgehend“ (S. 111) – dies z. B. ist eine These von riskanter Reichweite und von einem Anspruch, der genaueste Exemplifizierung erheischte. Was immer man vermissen mag – unerlässlich bei jeder gründlichen Beschäftigung mit Schubert ist Godels Arbeit auf alle Fälle. Schade, daß die Lektüre durch allzu viele orthographische Fehler beeinträchtigt wird.

(Juni 1986)

Peter Gülke

WOLFGANG EBLING *Georg Gottfried Gervinus (1805–1871) und die Musik. München–Salzburg Musikverlag Emil Katzbichler 1985. 151 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 15.)*

Dem Historiker Georg Gottfried Gervinus, der je nach Standpunkt den einen als „ein Schriftsteller ohne Stil, ein Gelehrter ohne Methode, ein Denker ohne Tiefe, ein Politiker ohne Voraussicht“ galt, den anderen hingegen als der „politische Professor“ des 19. Jahrhunderts schlechthin, der Wissenschaft und Weltanschauung in Leben und Werk einzigartig zu verbinden wußte, sind jüngst mehrere geschichts- und literaturwissenschaftliche Untersuchungen gewidmet worden. Die Entwicklung des Geschichtsschreibers wie des politischen Denkers darf in ihren Grundzügen als erhellt gelten. Angesichts dieser Forschungslage wird man das Vorhaben, Gervinus' profiliertes Verhältnis zur Musik eingehender zu betrachten, gewiß begrüßen; dabei scheint der Gedanke, daß die Musik hier nicht als isoliertes Phänomen, sondern als lediglich ein, vielleicht sogar eher am Rande angesiedelter Bestandteil des Gervinus'schen Denkens in dessen Gesamtzusammenhang behandelt werden könne, beinahe selbstverständlich.

Wolfgang Ebling hat sich dieser Aufgabe in seiner Heidelberger Dissertation aus dem Jahre 1982 unterzogen. Als Quellengrundlage dienten ihm die Bestände des Nachlasses, die in Heidelberg aufbewahrt werden und für den Bereich der Musik bislang nicht gesichtet waren. Im einleitenden Kapitel bietet Ebling zunächst einen biographischen Abriß, dem sich eine allgemeine

Darstellung „Die Musik in Gervinus' Leben“ anschließt. Bereits hier deutet sich an, daß der Autor mit seinem Thema Schwierigkeiten hat. So wird beispielsweise vom Einfluß Thibauts ausführlich gehandelt, die entscheidende Tatsache aber, daß sich im 7. Kapitel von dessen Schrift *Ueber Reinheit der Tonkunst* bereits jene Parallelisierung Händels und Shakespeares ausgeführt findet, die später Gervinus' musikschriftstellerisches Hauptwerk prägte, wird übersehen. Schon Robert Schumann räsionierte in seinem Tagebuch *Hottentottiana* nach einem Singabend bei Thibaut über diese vermeintliche Parallele (Ausgabe Leipzig 1971, S. 230). Überhaupt hätte es von Gewinn sein können, solche Vergleiche zwischen Komponisten und Vertretern anderer Künste (vgl. Mozart/Raffael) im Blick auf Gervinus zu beleuchten. Daß aber Thibauts Bestrebungen ebenso wie diejenigen seiner Anhänger als Ausdruck des Historismus verstanden werden müssen, daß erst vor diesem geistesgeschichtlichen Hintergrund mit allen seinen Implikationen (und hinsichtlich der Instrumentalmusik mit seiner Frontstellung zur romantischen Musikästhetik) der „Gervinus'sche Singkreis“ treffend zu würdigen gewesen wäre, läßt Ebling außer Betracht. Mit Recht wird darauf verwiesen, daß Gervinus zunächst durchaus die zeitgenössische Musikproduktion in Oper und Konzertsaal zur Kenntnis nahm, also erst allmählich zu einem „reinen“ Musikverständnis fand, hierzu kann nachgetragen werden, daß Gervinus in der Saison 1836/37 zu den Subskribenten der Göttinger Akademischen Winterkonzerte gehörte (Göttingen, Universitätsarchiv).

Das zweite Kapitel „Gervinus und die Händel-Rezeption“ beginnt mit der Beschreibung der Wirkungsgeschichte Händels in England und Deutschland vom Tode des Komponisten bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Literarische Zeugnisse, das Londoner Händelfest 1784, Ausgaben sowie Händel-Aufführungen erfahren knappe Würdigungen. Leider gerät dabei vieles zu pauschal und ungenau. Die herausgehobene Stellung der Berliner Singakademie (dazu bereits ausführlich Werner Bollert in der Singakademie-Festschrift 1966), das Wirken Kiesewetters (s. Herfried Kier 1968) und Ignaz von Mosels (s. Theophil Antoniceks Wiener Dissertation 1962) etwa sind davon ebenso betroffen wie die Geschichte der Musikfeste (störend der synonyme Gebrauch von „Musikfest“ und „Musikfestspiel“, was nicht dasselbe ist). In Anlehnung an ältere Se-

kundärliteratur resümiert Ebling hier u. a.: „Der Zuhörer wollte bei diesen Veranstaltungen nicht so sehr satztechnisch schwierige Strukturen durchschauen müssen. Ebenso wollte man in inhaltlicher Hinsicht nicht mit religiös bindenden Gedankeninhalten konfrontiert werden, wie sie z. B. in den Vertonungen der Meßordinarien oder in Passionen existierten. Die unverbindliche, objektive und säkularisierte Ausprägung religiöser Thematik in Händels Oratorien kam auch in dieser Hinsicht dem Hörer entgegen“ (S. 31). Die anschließende „Geschichte der Deutschen Händelgesellschaft“ enthält die gelungensten Passagen des Buches. Es wird deutlich, mit welchen enormen Schwierigkeiten die Hauptbeteiligten Gervinus und Chrysander zu kämpfen hatten, um ihren Plan, die Händel-Gesamtausgabe, in die Tat umzusetzen. Zu bedauern ist, daß an dieser Stelle die Übersetzungen Händelscher Oratorientexte durch Gervinus nicht genauer untersucht werden.

Nach der historischen Darstellung rückt diejenige der „Musikanschauung von Gervinus“ in den Vordergrund. Hier war nun die gewiß nicht leichte Aufgabe gestellt – angesichts der dilettantischen, eklektizistischen und einseitigen Betrachtungsweise des „politischen Professors“ –, einerseits die Elemente und (vor allem) die Begrifflichkeit dieser Anschauung zu klären, andererseits sowohl ihre Stellung im ‚Gedankengebäude‘ Gervinus' als auch ihre philosophischen Wurzeln und Bezüge zu zeitgenössischen Denkmodellen aufzudecken. Zweifellos gelangt Ebling zu einigen richtigen Einsichten. Aber indem er sich über weite Strecken mit der Paraphrase von Gervinus'schen Schriften abgibt, verspielt er die Möglichkeit, Kernaussagen herauszustellen und, das wäre entscheidend gewesen, auf einem angemessenen philosophischen Niveau analytisch zu interpretieren. Es würde den Rahmen dieser Rezension sprengen, hier in die Diskussion von Details einzutreten. Aber wenigstens einige stichwortartige Bemerkungen mögen erlaubt sein. Darf eine Aussage wie „Das Vermögen der Musik, Gefühle auszudrücken, stelle sowohl eine poetische wie auch eine formale Substanz dar“ (S. 99) wiedergegeben werden, wenn ungeklärt geblieben ist, wie bei Gervinus „Gefühl“ und „Empfindung“ zu trennen seien, ob ein Unterschied zwischen „Gefühlsdarstellung“ und „Gefühlsausdruck“ bestehe oder was mit „formaler Substanz“ gemeint sein könnte? Ist der Gervinus'sche Begriff des „geistigen Gehaltes“ hinrei-

chend erfaßt, wenn man ihn in seiner Bedeutung lediglich gleichsetzt mit demjenigen der „Poetik, der in der Musikästhetik Tradition besitzt“ (S. 98)? Die Gervinus unterstellte Behauptung, Händel habe vermocht, Menschen „als Individuum [sic!] in ihrer charakteristischen Eigenart zu zeichnen“ (S. 83) ist schon deshalb vergrößernd, weil Gervinus selbst ausdrücklich festhält, Charaktere seien „in musikalischer Prägung vorschlagend von typischer Natur“ (*Händel und Shakespeare*, S. 396).

Im Anhang publiziert der Autor einige bislang unbekannte oder schwer zugängliche Texte. Eblings Verzeichnis der musikalischen Schriften Gervinus' mag aber durch folgende Titel noch ergänzt werden. *Die Deutsche Händelgesellschaft*, in *Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung* Nr. 295, 20. 10. 1856, S. 4713–4715; *Die Deutsche Händelgesellschaft*, ebda. Nr. 358, 24. 12. 1857, S. 5711, *Händel's Leben*, ebda. Nr. 49 (so Ebling), recte. Nr. 49–51, 18.–20. 2. 1858, S. 777–779, 793f., 890f.; *Deutsche Händelgesellschaft*, ebda. Nr. 355, 21. 12. 1858, S. 5761–5763, in der von Victorie Gervinus herausgegebenen Sammlung der Oratorienübersetzungen ihres Gatten stammt das Vorwort S. III–VI noch von Gervinus selbst. Ferner sei auf eine ausführliche Rezension von Gervinus' *Händel und Shakespeare* hingewiesen, die Eduard Krüger in den *Göttingischen Gelehrten Anzeigen* 1868, Bd. III, S. 1961–1988, veröffentlicht hat. Der 4. Jahrgang der Zeitschrift *Die Grenzboten* (1868) bietet nicht, wie Ebling angibt, einen Auszug aus *Händel und Shakespeare*, sondern unter dem Titel *Gervinus und die reine Instrumentalmusik* die vernichtende Kritik eines Anonymus. Chrysanther, der hier ebenfalls angegriffen wurde, reagierte in einer Nachschrift zu Krügers Rezension in der *AMZ* 4 (1869), S. 44, auf diese Kritik. Wilhelm Scherer beschäftigt sich in seiner *Poetik* (postum 1888) mit einer These aus Gervinus' Buch. In den *Tagebüchern* Cosima Wagners schließlich heißt es: „Abends lese ich R. aus Gervinus (Shakespeare, Händel), großer Schreck über den Stil – (vom Inhalt gar nicht zu reden)“ (25. 1. 1870).

(Juni 1986)

Ulrich Konrad

1 MARTIN GREGOR-DELLIN: *Richard Wagner Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*. München. Wilhelm Goldmann Verlag/

Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1983). 928 S.

2. *Wagner-Chronik. Daten zu Leben und Werk, zusammengestellt von Martin GREGOR-DELLIN*. München: Deutscher Taschenbuchverlag / Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag (1983). 187 S.

3. *Hermes Hand Lexikon: Richard Wagner, Leben – Werk – Wirkung. Von Martin GREGOR-DELLIN und Michael von SODEN*. Düsseldorf: Econ Taschenbuch-Verlag (1983). 288 S.

4. *Richard Wagner und – die Musikhochschule München – die Philosophie – die Dramaturgie – die Bearbeitung – der Film*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1983. 154 S. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik München. Band 4.)

5. RICHARD WAGNER: *Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Esther DRUSCHE. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1982. 383 S. (Reclams Universal-Bibliothek. Band 957.)

6. RICHARD WAGNER: *Mein Leben Vollständige, kommentierte Ausgabe*. Hrsg. von Martin GREGOR-DELLIN. München. Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz. Musikverlag B. Schott's Söhne (1983). 844 S.

7. RICHARD WAGNER. *Die Musikdramen*. München. Deutscher Taschenbuch-Verlag (2. Auflage 1981). Dünndruck-Ausgabe. 901 S.

8. PETER WAPNEWSKI. *Richard Wagner. Die Szene und ihr Meister 2., verbesserte und erweiterte Auflage*. München. Verlag C. H. Beck (1983). 181 S., Notenbeisp.

9. DIETER BORCHMEYER: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*. Stuttgart. Philipp Reclam jun. (1982). 430 S., 13 Abb.

10. RAINER FRANKE: *Richard Wagners Zürcher Kunstschriften. Politische und ästhetische Entwürfe auf seinem Weg zum „Ring des Nibelungen“*. Hamburg. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1983. 326 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 26.)

11. NORBERT HEIDGEN: *Textvarianten in Richard Wagners „Rheingold“ und „Walküre“*. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1982. 276 S. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 22.)

12. PATRICK McCRELESS: *Wagner's Siegfried. Its Drama, History, and Music*. Ann Arbor: UMI Research Press 1982. XIV, 248 S. (Studies in Musicology. No. 59.)

13. FRIEDRICH OBERKOGLER: *Parsifal. Der Zukunftsweg des Menschen in Richard Wag-*

ners Musikdrama. Stuttgart Verlag Freies Geistesleben (1983). 195 S., Notenbeisp.

14. Richard Wagner *Das Betroffensein der Nachwelt. Beiträge zur Wirkungsgeschichte* Hrsg. von Dietrich MACK. Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984. VII, 399 S.

15. SUSANNA GROSSMANN-VENDREY *Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele* Dokumentenband 3,2 *Von der Ära Siegfried Wagner bis ins Dritte Reich (1908–1944)*. Mitarbeit und Redaktion Paul FIEBIG. Regensburg Gustav Bosse Verlag 1984. 312 S. (Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“ Band 10/3,2.)

16. *Bayreuth im Dritten Reich. Richard Wagners politische Erben.* Hrsg. von Berndt W WESSLING. Weinheim und Basel Beltz Verlag (1983). 336 S. (Edition Monat.)

17. *Richard Wagner 1883–1983. Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions.* (Vorwort von Ulrich MÜLLER) Stuttgart Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1984. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr 129.)

Das letzte Wagner-Gedenkjahr hat – wie kaum anders zu erwarten – die Aktivität von Autoren und Verlagen in besonderem Maße auf den Plan gerufen. Die daraus resultierende Fülle von Wagner-Veröffentlichungen im Jahre 1983 und den umliegenden Jahren fiel zeitlich zusammen mit der vorübergehenden Reduzierung des Umfangs dieser Zeitschrift – und somit auch ihres Rezensionsteils – zugunsten der Veröffentlichung des Kongreßberichtes Bayreuth 1981. Aus dieser Situation ergab sich die Vereinbarung zwischen der Schriftleitung und dem Verfasser dieser Zeilen, eine größere Anzahl von Wagner-Publikationen gesammelt und in kurzer Form zu besprechen. Es handelt sich um die oben angezeigten siebzehn Titel, die dort in der gleichen systematischen Folge aufgezählt sind, in der sie nachfolgend besprochen werden.

Die Begrenztheit des verfügbaren Raumes veranlaßte zu zwei Einschränkungen in der Berichterstattung, für die der Verfasser um Verständnis bittet. Erstens werden Neuauflagen nicht besprochen, sondern nur erwähnt, und zweitens sind die Berichte über Sammelpublikationen summarisch gehalten, mit nur gelegentlicher Erwähnung einzelner Autoren und Themen. Bei diesem Verfahren müssen viele wichtige Einzelbeiträge unerwähnt bleiben, doch wäre

andernfalls die Rezension streckenweise in eine bloße Abschrift von Inhaltsverzeichnissen übergegangen (immerhin sind 44 Verfasser an Titel Nr 14, 27 an Titel Nr 17 beteiligt).

I Gesamtdarstellungen, Nachschlagewerke, Vermischtes

Unter dieser Rubrik sind zunächst zwei Neuauflagen anzuzeigen. In der Goldmann-Schott-Taschenbuchreihe erschien die Wagner-Biographie von Martin Gregor-Dellin (Titel Nr 1, Originalausgabe 1980). Und als Bärenreiter/dtv-Taschenbuch wurde die *Wagner-Chronik* des gleichen Verfassers vorgelegt (Titel Nr 2), die sich seit ihrem ersten Erscheinen in der *Reihe Hanser* (1972) als nützliches Nachschlagewerk für Wagners Lebens- und Werkdaten bewährt hat.

Nur mit starken Einschränkungen als Informationsquelle brauchbar ist dagegen der von Martin Gregor-Dellin und Michael von Soden verfaßte Wagner-Band der Serie *Hermes Hand Lexikon* (Titel Nr 3). Als lexikalische Stichworte fungieren Wagners künstlerische und schriftstellerische Werke, die Gestalten seiner Musikdramen, Personen- und Ortsnamen, die mit Wagners Leben und Werk verbunden sind, musikalische Gattungen (darunter merkwürdigerweise weder „Oper“ noch einzelne Operntypen), außerdem noch manches andere zu Erwartende („Antisemitismus“, „Festspiele“) und nicht zu Erwartende („Andante“, „Jugendwerke“). Es ist schwer zu verstehen, weshalb all dieses künstlich in alphabetische Zusammenhanglosigkeit gebracht wird, statt eine sinnvoll disponierte Gesamtdarstellung durch ein alphabetisches Register aufzuschlüsseln. Entsprechend aperçuhaft-beliebig sind oftmals auch die Auskünfte, über die Figur der Eva beispielweise erfährt der Leser im Anschluß an die Grundinformation, daß es sich um einen „Sopran“ (gute Opernführer pflegen die Rollenfächer genauer anzugeben) in den *Meistersingern* handelt „Eine durchaus hintergründige Frauengestalt, nicht jenes ‚Gänschen‘, das Thomas Mann in ihr sah“ – eine Aussage, die richtig sein mag, aber erst im Zusammenhang einer kohärenten Werkinterpretation sinnvoll wird.

Der Band *Wagner und* (Titel Nr 4) versammelt eine Reihe von Einzelstudien zu Wagner-Themen, die dadurch verbunden sind, daß ihre Autoren fast ausnahmslos an der Münchner Musikhochschule lehren oder studiert haben. Zwei der sieben Aufsätze fallen durch überraschende Thesen bzw. Fragestellungen auf Siegfried Mau-

ser setzt in seinem Beitrag *Wagner und Hegel – Zum Nachwirken des Deutschen Idealismus im „Ring des Nibelungen“* einen Philosophen, der in diesem Kontext sonst allenfalls eine periphere Rolle spielt, in Beziehung zu Wagners Musikdenken und Komponieren. „Ähnlich wie in Hegels Logik wird ein Vermittlungsverfahren gesucht, das Abstraktes konkretisiert, der Dialektik des Philosophen und der Ästhetik des Musikdramatikers liegt dasselbe Denkmuster zugrunde“ (S. 54f.). Und Norbert J. Schneider beantwortet die Frage *Der Film – Richard Wagners „Kunstwerk der Zukunft“? wie folgt*. „Nein!, – denn Wagners kompositorische Praxis und seine Parole von der ‚Einheit des Symphoniesatzes‘ deuten auf eine Vorzugsstellung des Musikalischen, die für das Gesamtkunstwerk ‚Film‘ unannehmbar ist. Ja!, – denn Wagners Schaffen muß als inkonsequente Abweichung von seiner ursprünglichen Definition des ‚Gesamtkunstwerks‘ bezeichnet werden“ (S. 146). Doch dürfte fraglich sein, ob der Inhalt, den ein Begriff wie der des Gesamtkunstwerkes für Wagner hatte, sich überhaupt gegen die musikdramatische Struktur ausspielen läßt, auf die hin er gedacht worden ist.

II Ausgaben von Schriften und Dichtungen

Eine Sammlung von fünfzehn Prosaschriften Wagners hat der Leipziger Reclam-Verlag vorgelegt (Titel Nr. 5). Über die Auswahlkriterien teilt die Herausgeberin Esther Drusche mit (S. 39), daß nur vollständige Texte aufgenommen werden sollten, keine Beschränkung auf ein Generalthema erwünscht war und daß neben „Bedeutendem und Bekanntem“ auch „Eigenartiges, weniger Bekanntes“ aufgenommen werden sollte. Gegen die Auswahl im speziellen Fall läßt sich nichts einwenden, viel aber gegen das Prinzip derartiger Auswahlgaben insgesamt, von denen nicht recht klar ist, wem sie dienen sollen. Der professionelle Benutzer kann mit ihnen ohnehin nicht arbeiten, aber auch der Laie wird durch jede Art von Auswahl unangemessen bevormundet. Mit der Kommentierung hat es sich die Herausgeberin teilweise zu leicht gemacht. Der Leser erfährt zwar, daß Friedrich Barbarossa ein deutscher König und Kaiser war und Palestrina ein italienischer Komponist, nichts jedoch über Wagners Quellen für seine *Wibelungen*-Abhandlung oder über die komplexen Voraussetzungen, aus denen die Schrift *Zukunftsmusik* zu verstehen ist. (Übrigens ist das Wort „Zukunftsmusik“ nicht, wie die Herausgeberin mit Wagner

annimmt, 1859 von Ludwig Bischoff erfunden worden, sondern hat eine längere Vorgeschichte, die etwa im Sachteil des *Riemann-Lexikons* von 1967 nachgelesen werden kann.)

Als Neuauflagen sind in diesem Zusammenhang die Taschenbuch-Ausgaben der Autobiographie und der Musikdramen-Texte zu nennen (Titel Nr. 6 und 7). (An dieser Stelle sei im übrigen auf die zweifellos wichtigste Neuausgabe einer kunsttheoretischen Schrift Wagners aufmerksam gemacht. Klaus Kropfingers Edition von *Oper und Drama* mit Kritischem Apparat und Kommentar, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1984.)

III Arbeiten unter literatur- und theaterwissenschaftlichem Aspekt

Daß in jüngerer Zeit Literaturwissenschaftler von Rang sich dem Wagnerschen Musikdrama zugewandt haben, hat sich für die Wagner-Forschung als eminent förderlich erwiesen. Wagner als *Mittler des Mittelalters*: Mit diesem Stichwort ist der Ausgangspunkt bezeichnet, von dem aus Peter Wapnewski, von der Mediävistik herkommend, sich der Wagner-Forschung gewidmet hat. Der Aufsatz dieses Titels bildet das Zentrum von Wapnewskis erster umfangreicherer Wagner-Publikation, *Richard Wagner – Die Szene und ihr Meister* (erstmalig 1978 erschienen). Sie liegt jetzt in einer um drei Texte vermehrten Neuauflage vor (Titel Nr. 8).

Die thematisch ausgreifendste Wagner-Darstellung aus germanistischer und theaterwissenschaftlicher Sicht, die in den letzten Jahren vorgelegt wurde, ist *Das Theater Richard Wagners* von Dieter Borchmeyer (Titel Nr. 9). Die 23 Kapitel des Buches sind nach vier Themenkreisen angeordnet. Der erste Teil, „Der Künstler und die Öffentlichkeit“ (der Titel zitiert eine der Pariser Frühschriften Wagners), stellt den kunstsoziologischen Aspekt in den Mittelpunkt; der zweite Teil, „Oper – Schauspiel – Musikalisches Drama“, behandelt allgemeine Strukturprobleme von Wagners musikdramatischem Œuvre. Teil III, „Wagners dramatische Dichtung“, widmet sich der Interpretation der Einzelwerke; der letzte Teil, „Wirkungen des Wagnerschen Musiktheaters“, behandelt die Wagner-Rezeption bei Stifter, Fontane, Thomas Mann, Hofmannsthal und Friedrich Huch. Borchmeyer gelangt nicht nur zu zahlreichen neuen Einzelergebnissen, sondern zeigt vieles Bekannte in neuer Beleuchtung, indem er es in ein weitgespanntes philosophie- und literaturgeschichtliches Beziehungssystem

einordnet. Dabei durchziehen die Namen Goethe, Schiller, Nietzsche und Thomas Mann gleichsam als Kontrasubjekte das Ganze – wie überhaupt die Methode der Darstellung, gewiß nicht ohne Willen des Autors, etwas vom vielzitierten „Beziehungszauber“ der Wagnerschen Leitmotivtechnik an sich hat, deren Nachwirkungen in rein sprachlichen Kunstwerken (Fontane, Thomas Mann) Borchmeyer in seinem Rezeptionskapitel untersucht hat. Daß das Buch sich als ein Standardwerk der germanistischen Wagner-Literatur etablieren wird, ist kaum zu bezweifeln.

IV Zu einzelnen Werken

Von den vier zu dieser Rubrik gehörenden Arbeiten beziehen sich drei auf Wagners *Nibelungen*-Opus. Rainer Franke hat *Wagners Zürcher Kunstschriften* eine Untersuchung gewidmet (Titel Nr 10), deren spezielle Zielsetzung im Untertitel ausgesprochen ist. *Politische und ästhetische Entwürfe auf dem Weg zum „Ring des Nibelungen“*. Dabei geht es weniger um die künstlerische Gestalt der Tetralogie als um ihren Textinhalt, dessen enge Beziehung zu den Zürcher Schriften *Die Kunst und die Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft* und *Oper und Drama* Frankes Studie überzeugend belegt. (Die Anfertigung des Typoskripts scheint etwas übereilt vor sich gegangen zu sein, jedenfalls ist das aus den zahlreichen ungenauen Zitierungen und den Interpunktionsfehlern zu vermuten, die die Lektüre erschweren.)

Die Arbeit von Norbert Heidgen über *Textvarianten in Richard Wagners „Rheingold“ und „Walküre“* (Titel Nr 11) widmet sich einem Spezialproblem der Genesis der Tetralogie. Dabei werden als Textstufen der (als Ganzes bisher nicht veröffentlichte) Privatdruck der *Ring*-Dichtung von 1853 sowie die Texte der verschiedenen musikalischen Ausarbeitungsstufen miteinander verglichen und die Änderungen auf ihre Motivation befragt. Die Auflistung der Abweichungen bietet aufschlußreiches Material zur Werkgenese; Heidgens Methode des Stelle-für-Stelle-Kommentars führt jedoch notwendigerweise zu Wiederholungen und macht die Lektüre auch für Leser mit Liebe zum Detail etwas mühsam. Weshalb die Urschriften der Dichtungen mit ihren z. T. außerordentlich interessanten Varianten nicht einbezogen wurden, wird nicht gesagt. Vielleicht war zu befürchten, daß sie das Untersuchungsmaterial ins Unübersehbare hätten an-

schwellen lassen, doch hätten wohl schon einige Stichproben der Untersuchung eine weitere Tiefendimension eröffnen können. Jedenfalls gibt Heidgens Untersuchung einen Vorausblick auf die Erkenntnisse, aber auch die Probleme, die eine vollständige Edition der Dokumente von Wagners Schaffensprozeß mit sich bringen wird, sollte sie eines Tages unternommen werden.

Einen umfassenden Zugriff auf ein Wagnerisches Werk versucht Patrick McCreless in seiner *Siegfried*-Monographie (Titel Nr. 12), einer unter Beratung von Robert Bailey an der University of Rochester/NY entstandenen Dissertation, die sich in ihren methodischen Ansätzen auf Baileys Aufsatz *The Structure of the ‚Ring‘ and Its Evolution in Nineteenth Century Music I*, Juli 1977, S. 48–61, beruft. Im Mittelpunkt des ersten der drei Kapitel des Buches, „The Dramatic Structure of ‚Siegfried‘“, steht eine ebenso überraschende wie überzeugende Analyse der *Siegfried*-Handlung unter dem von Wagner selbst wiederholt hervorgehobenen Aspekt des „Komischen“ (im dramentheoretischen Sinn). Das zweite Kapitel beschreibt und deutet die sechsstufige Entstehungsgeschichte von Text und Musik des Werkes. Das weitaus umfangreichste und wichtigste dritte Kapitel, „The Musical Structure of ‚Siegfried‘“, enthält in seinen ebenso präzisen wie ideenreichen Analysen auch grundsätzlich neue Gesichtspunkte zur musikalischen Wagner-Analyse. Wesentlich scheint insbesondere die Einsicht, daß ein einheitliches Grundmodell zur Erklärung der Makrostrukturen in der Tetralogie nicht ausreicht, sondern daß das Gefüge von „Periode“, „Szene“ und „Akt“ sich im Verlaufe der *Ring*-Komposition nicht unwesentlich verändert.

Friedrich Oberkoglers *Parsifal*-Interpretation (Titel Nr 13) ist ein Sonderdruck aus seinem 1978 erschienenen Buch *Richard Wagner – Vom Ring zum Gral*.

V Zur Rezeptionsgeschichte

Der von der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft produzierte Sammelband *Richard Wagner – Das Betroffensein der Nachwelt* (Titel Nr 14) war, wie der Herausgeber Dietrich Mack im Vorwort mitteilt, ursprünglich für die Reihe *Wege der Forschung* konzipiert. Das läßt auf eine Planänderung schließen, denn eine Reihe von Beiträgen dieses Sammelbandes, der mit Hanslicks Nachruf und Mallarmés *Rêveries d'un poète français* beginnt und mit zwei Feuilletons zum

Gedenkjahr 1983 schließt, läßt sich nicht unter dem Begriff „Wagner-Forschung“ subsumieren – womit natürlich weder gegen die Beiträge noch gegen die Auswahl etwas gesagt ist. Der neue Titel gestattete eine nach Textgattungen und Inhalten breit gestreute Sammlung von Beiträgen, wobei als „Betroffene“ u. a. Dichter, Komponisten, Regisseure, Journalisten, Kulturpolitiker, Literatur- und Musikwissenschaftler zu Wort kommen. Einen besonderen Schwerpunkt hat der Herausgeber mit dem 70 Seiten umfassenden Komplex von Texten aus dem Jahre 1933 gesetzt, die einen im Rückblick noch einmal „betroffen“ machenden Kontrapunkt bilden. Da ist einerseits die Beruhigung fast aller mit Wagner professionell Befassten über den nunmehr gesicherten Rang des Meisters als „Klassiker“ (*Anbruch-Umfrage*); auf der anderen Seite stehen Dokumente der fortdauernden bzw. erneuten Brisanz (Lunatscharsky, Ossietzky, Goebbels). (Übrigens findet sich die berüchtigte *Meistersinger*-Rede von Goebbels für die der Verlag laut Mitteilung des Herausgebers keine Abdruckserlaubnis erhielt, in vollem Wortlaut sowohl in dem *Meistersinger*-Band der Reihe *rororo-Opernführer* als auch bei Susanna Großmann-Vendrey [s. Titel Nr. 15]) Im Blick auf das große Leserpublikum, das sich für das Thema interessieren dürfte, wären, besonders für ältere Texte, Informationen über die Autoren und die Entstehungszusammenhänge der abgedruckten Beiträge willkommen gewesen, auch die Tatsache, daß „Igor Glebow“ das Pseudonym von Borris Assafjew ist, wäre vielleicht nicht ganz überflüssig zu erwähnen. Zu hoffen bleibt, daß nach der hier vorgelegten vielseitigen Textsammlung auch das ursprüngliche Projekt „Wege der (Wagner-)Forschung“ nicht ad acta gelegt wird.

Neben der Auswahl von Dietrich Mack sind zwei Dokumentarveröffentlichungen spezielleren Inhalts zu besprechen. Von Susanna Großmann-Vendreys Darstellung *Bayreuth im Spiegel der deutschen Presse*, die den zehnten Band der Reihe *Arbeitsgemeinschaft 100 Jahre Bayreuther Festspiele* bildet (vgl. die Besprechung der ersten beiden Teilbände durch Isolde Vetter in *Mf* 33, 1980, S. 66f.), erschien der Dokumentarband 3, 2 (Titel Nr. 15). Er enthält Presseberichte aus den Jahren 1908 bis 1944, aus jener Periode also, in der das Unternehmen „Bayreuther Festspiele“, geleitet zunächst von Siegfried Wagner, nach seinem Tode 1930 von seiner Witwe Winifred, durch eine Reihe von privat, ideologisch und

politisch begründeten Turbulenzen hindurchging, darunter die zwei Weltkriege, die jeweils eine mehrjährige Unterbrechung der Festspiele im Gefolge hatten. Die wiedergegebenen Zeitungsartikel sind größtenteils Festspielberichte; einbezogen sind jedoch auch die Kontroverse um das 1913 endende Aufführungsmonopol Bayreuths für *Parsifal*, Würdigungen Wagners im Jubiläumsjahr 1913 und die Diskussion um die ideologische Ausrichtung der Festspiele – Diskussionen, die bis Anfang 1933 noch öffentlich geführt werden konnten. Die Dokumentation umfaßt zwangsläufig nur eine kleine Auswahl von Texten, das Verzeichnis der insgesamt ausgewerteten Artikel am Ende des Buches macht auf vieles andere neugierig. Was der Verfasserin gerade wegen dieser Beschränkung gelungen ist, das ist, aus den ausgewählten Originaltexten und ihren vorzüglichen Kommentaren ein Buch zu komponieren, dessen Lektüre ebenso instruktiv wie spannend ist.

Während Susanna Großmann-Vendrey Texte über Bayreuth präsentiert, enthält das Bändchen *Bayreuth im Dritten Reich* (Titel Nr. 16) Texte aus Bayreuth. Den Kern bilden Nachdrucke von Artikeln aus den Festspielführern der Jahre 1924 bis 1938, die die Propagierung der völkisch-nationalsozialistischen Ideologie durch das „offizielle“ Bayreuth eindringlich belegen. Daß der angehängte Essay des Herausgebers Berndt W. Wessling (*Richard Wagners Antisemitismus und die Folgen*) sich weniger an das Informations- als an ein unterstelltes Unterhaltungsbedürfnis der Leser wendet, steht in irritierendem Kontrast zum Ernst des Themas.

Dem Forschungsgebiet „Wagner-Rezeption“ war ein Symposium gewidmet, das die Institute für Germanistik und Musikwissenschaft der Universität Salzburg 1983 durchführten. Die Referate dieses Symposions sowie der öffentliche Vortrag von Joachim Herz sind bereits im folgenden Jahr in dem 570 Seiten starken Sammelband *Richard Wagner 1883–1983* (Titel Nr. 17) veröffentlicht worden. Die Konzeption des Symposions bestand offensichtlich nicht darin, das Feld der Wagner-Rezeption „flächendeckend“ zu behandeln, sondern vielmehr exemplarische Einzeluntersuchungen zu bündeln. Die Themen der 27 Beiträge reichen von der Aufführungs- und Inszenierungsgeschichte über Musik-, Kunst- und Literaturgeschichte bis zu Philosophie und Politik und von der Rezeption unter Wagners Augen (Nietzsche) bis zu Fernwirkungen in räumlicher

(Wagner in Osteuropa und in Irland) oder zeitlicher Hinsicht (Salzburger Osterfestspiele). Es läßt sich sicherlich nichts Besseres über die Ergebnisfülle des Salzburger Symposions sagen, als wenn man feststellt, daß auf der Basis der Materialien und Thesen der gehaltenen Referate sich noch ein zweites Symposium veranstalten ließe, das die Einzelergebnisse aufeinander und auf ihren gemeinsamen Ausgangspunkt zurückzubeziehen hätte.

(Juli 1986)

Werner Breig

VASILIJ V YASTREBTVSEV (*JASTREBCEV*) *Reminiscences of Rimsky-Korsakov*. Hrsg. und übersetzt von Florence JONAS. New York Columbia University Press 1985. 578 S.

Aus der Perspektive des Schülers, Bewunderers und Freundes hat Vasilij Vasil'evič Jastrebec in den letzten 22 Lebensjahren von Nikolaj Rimskij-Korsakov alle Erinnerungen und Begegnungen festgehalten und so ein wertvolles Pendant zu Rimskij-Korsakovs eigener *Chronik meines musikalischen Lebens* geliefert. Die Kontakte waren intensiv und familiär. Der Autor war nicht nur ständig bei den „Mittwochen“ im Hause Rimskij-Korsakov zugegen, bei denen diese führende Persönlichkeit der russischen nationalen Schule auf vornehm-diplomatische Weise Reklame machte, indem da nicht nur Getränke gereicht wurden, sondern auch seine Kompositionen, er war auch zu Gast im Landhaus der Familie und erhielt Notenmanuskripte geschenkt. Aus dieser Nähe fallen die Mitteilungen entsprechend alltäglich aus und umfassen viel Triviales. Man erfährt, wann die Familie Rimskij-Korsakov Telefon bekam (1907) oder wie langwierig sich ein Grundstückskauf abwickelte.

Aus der Position des Bewunderers kommt er kaum zu einer kritischen Einschätzung des Bewunderten. Begeistert notiert er eben gehörte neue Themen, aber über solche melomanische Information reicht die musikalische Betrachtung kaum hinaus. Auch die Vorgänge am Petersburger Konservatorium im Jahre 1905, als nach Studentenstreiks Rimskij-Korsakov schließlich ungerechtfertigterweise amtsenthoben wurde, werden nur oberflächlich reflektiert – Hintergründe sind dem Autor offenbar nie aufgegangen, und man bleibt auf die sonstige Geschichtsschreibung angewiesen.

Daß die Zensur jedoch noch im Jahre 1908 an Rimskij-Korsakovs *Goldenem Hähnchen* einen Puškin-Text kürzte und zurechtstümmelte, gibt zu denken über eine Situation, in der die russische Intelligenz schließlich zu wenigstens zeitweiligen Parteigängern der Oktoberrevolution wurde. „Revoluzzer“ war Rimskij-Korsakov ja eigentlich nicht, hatte sogar seinen Sohn lieber in Straßburg als in Rußland studieren lassen, weil es ihm an den russischen Universitäten zu unruhig herging.

In solchen Fragen, was Rimskij-Korsakov erlebte, dachte und äußerte, ist Jastrebec ein zuverlässiger, weil naiver Zeuge. Die Information, was da in diesem Kreis der russischen nationalen Schule so gedacht und verworfen wurde, berührt insofern, als sich deren Vor- und Feindbilder auf eine makabre Weise bis in die Strukturen des Sozialistischen Realismus, in die Reglementierungen der 1948er-Beschlüsse fortsetzen sollten. Zu diesen Feindbildern gehörte, für uns unbegreiflicher Weise, für Rimskij-Korsakov und seine Anhänger ganz selbstverständlich (und für die Kulturideologen von 1948 dann immer noch), Richard Strauss. Immer wieder (S. 350, 409 etc.) lesen wir die vernichtenden Urteile über diesen Spätromantiker, z. B. Seine *Symphonia domestica* sei ein „vertikaler Nonsens“, während Regers *Sonate* ein „horizontaler Nonsens“ sei – Harmonisierungen von Hugo Wolfs Liedern findet Rimskij-Korsakov „äußerst ärmlich und farblos“ (S. 350). Ähnlich vernichtend urteilt er über einen „dekadenten“ (sprich spätromantisch-symbolistischen) Maler wie Vrubel und über französische Komponisten wie d'Indy und Fauré (S. 365). Hatte diese große Persönlichkeit solche Herabsetzung von Konkurrenten nötig? Oder lag der Konflikt tiefer, in einer Urfeindschaft romantischer und klassizistischer Künstler begründet? Auf S. 432 lesen wir etwas von Überlegungen. Nach Strauss, Reger und Skrjabin könne es eigentlich so nicht weitergehen – die Komponisten würden sich sicher wieder am 18. und 19. Jahrhundert orientieren. So geschah es ja dann, in den 20er Jahren, auch tatsächlich Stravinskij übrigens, der zum Rimskij-Korsakovschen Kreise zählt und dort ab und zu Klavier spielt, bleibt ungeschoren von solchen Ressentiments.

Ästhetische Ressentiments waren das zu ihrer Zeit. Daß sie sich eines Tages zu kulturpolitischen Knüppeln auswachsen sollten, daß er selber als Kronzeuge in Anspruch genommen wer-

den sollte für eine restriktive Kulturpolitik, hat Rimskij-Korsakov natürlich weder wollen noch ahnen können. Er suchte für sich und die russische Musik einen Platz: Wagner, Strauss und die Franzosen waren eben Konkurrenten um Geltung auf der europäischen Szene; man mußte sie aus dem Felde schlagen und dazu eigene Konzepte entwickeln. Das der russischen nationalen Schule sah ziemlich klassizistisch und rationalistisch aus; die Bejahung des Handwerks gehörte dazu und der verantwortungsvolle Umgang mit dem literarischen Text.

All das andere, was da mystisch, religiös, erotisch, ekstatisch oder sonstwie dekadent ist, verfällt dabei der Verachtung: Rimskij-Korsakov war mehr ein Mann der „Rossija“ als der „Ruß“ (in den Kategorien von Vjačeslav Ivanov). Was er verachtete, ist zum Teil bis heute verachtet geblieben.

(Juli 1986)

Detlef Gojowy

WOLFGANG DÖMLING / THEO HIRSBRUNNER *Über Strawinsky. Studien zu Ästhetik und Kompositionstechnik. Laaber Laaber-Verlag (1985). 240 S., Notenbeisp.*

Wolfgang Dömling und Theo Hirsbrunner, beide schon mit Strawinsky-Büchern hervorgetreten, legen nun gemeinsam ästhetische und kompositionstechnische Studien über Strawinsky vor. Gliederungsmerkmal sind nicht einzelne Kompositionen oder Schaffensphasen, sondern übergeordnete, für das Œuvre wesentliche Aspekte, die gleichwohl werkanalytisch fundiert werden. Dömling interpretiert den Kunstcharakter von Strawinskys Werk, sein Verhältnis zur Tradition, die *Musikalische Poetik* und das Komponieren nach Modellen. Hirsbrunner analysiert Harmonik, Rhythmik, Reihenkomposition und die Bedeutung von Spiel und Ritual bei Strawinsky.

Ein Kernsatz von Strawinskys Ästhetik lautet: „Für mich ist Kunst etwas Willkürliches, und sie muß künstlich sein“ (S. 13). Dömling zeigt dies an verschiedenen Werken, die Kunst als Kunst und weder Handlung noch Ausdruck präsentieren. Dazu dienen unter anderem die artistischen Verfremdungsverfahren. Strawinskys einziges Handlungsballett ist *Der Feuervogel*, mit *Petruschka* beginnt bereits sein „Theater der Stilisierung“ (S. 20). Dieser Begriff geht auf den

russischen Theatermann Wsewolod Meyerhold zurück und ist ein Gegenentwurf zum naturalistischen Theater: anti-illusionistisch und willkürlich.

Strawinsky wollte kein Revolutionär sein. Nach seinem dynamisch-kreativen Geschichtsbild besitzt nicht das Material, sondern der kreative Prozeß geschichtliche Kraft. Tradition ist für ihn nicht abgeschlossene Vergangenheit, sondern Anlaß zur Erneuerung. „Die Tradition sichert auf solche Weise die Kontinuität des Schöpferischen“ (S. 35). Liegt nach dem Verständnis der Schönberg-Schule die geschichtliche Entwicklung in der „Tendenz des Materials“ (Adorno) begründet, so für Strawinsky im willkürlichen Akt von Rezeption und Produktion. Dömling wagt die These, daß es in Strawinskys Werk nur einen einzigen wirklichen Wendepunkt gibt, nämlich mit *Petruschka*. Hier verfügt er frei über die Tradition und damit über das Material: Folklore nicht als Kolorit und Melodienvorrat, sondern Rohstoff für Kombinationen aus Intervallfolgen. Dies deutet vielleicht schon auf die spätere Reihentechnik hin.

Die *Musikalische Poetik* beschreibt Dömling als ein eklektisches Werk, das jedoch durch die Strawinsky eigene Kraft der Adaption überzeugt. So zieht der Autor immer wieder andere Theoretiker des Theaters, der Literatur und der Ästhetik heran. Großen Einfluß auf Strawinsky übte Pierre Souvtchinsky aus mit seiner Unterscheidung von ontologischer (realer) und psychologischer (erlebter) Zeit; dem entspricht eine chronometrische und eine chrono-ametrische Musik, also eine Musik, die einen Einklang von Zeitgefühl und musikalischem Ablauf herstellt, und eine psychologisierende Musik als Aufzeichnung emotionaler Impulse, und dies läuft auf eine Gegenüberstellung von Strawinsky und Wagner hinaus. Ein zentraler künstlerischer Gedanke Strawinskys ist die Unmittelbarkeit. Sie impliziert die Liebe zum Elementaren, die bewußte Beschränkung, aber auch die konkrete Gegenwartigkeit und dinghafte Lebendigkeit der Musik.

Strawinsky hat einmal bekannt: „Mich treibt es dazu, alles in meiner Art nachzukomponieren“ (S. 91). So hat er nicht nur Musik über Musik geschrieben, sondern auch Musik aus Musik, etwa im *Pulcinella*-Ballett, das trotz weniger neu komponierter Takte doch ganz Strawinskys Sprache spricht. Dabei heißt „neoklassisches“ Komponieren für ihn die Konzentration

auf das Konstruktive einer konstruktiv gestalteten Musik. Leider finden diese Überlegungen Dömlings, die (unausgesprochen) den Ansatz Leo Schrades fortführen, keine Anwendung auf das Spätwerk. Ein Detail: Der Anfangsrhythmus des Klavierkonzerts dürfte kaum eine Anspielung auf Bachs 3. *Brandenburgisches Konzert* sein; das gilt wohl – wie erwähnt und von Strawinsky selbst schon bestätigt – für das Konzert in *Es Dumbarton Oaks*.

Hirsbrunner leitet das Harmonik-Kapitel mit allgemeinen Betrachtungen des Begriffs und seiner Bedeutung in den Lehrbüchern von Schönberg und Hindemith ein. Er zeichnet auch immer wieder Verbindungslinien von Strawinsky zu Debussy einerseits, Messiaen und Boulez andererseits. Drei Tendenzen lassen sich in Strawinskys Harmonik von *Le Sacre du Printemps* bis zu *The Rake's Progress* festmachen: der Vorrang der Tonleitern vor den Akkordbeziehungen, die Anreicherung „klassischer“ Akkorde durch Zusatztöne, die Schichtung des Tonhöhenmaterials, z. B. als Spezialfall die Bitonalität. (Die *Bläsymphonien* heißen bei Strawinsky *Symphonies d'instruments à vent*, nicht „*pour*“.)

In Strawinskys Rhythmik stellt Hirsbrunner ebenfalls drei Hauptmerkmale fest, die er sogar in Analogie zu den harmonischen bringt: die Unterordnung des Taktes – der nicht mehr als Akzentstufentakt fungiert – unter einen kleinsten Wert, der multipliziert wird; die deformierten und fragmentierten Tanz- und Marschrhythmen, die Polyrythmik. Die Rhythmik der Textvertonungen folgt den Prinzipien der Instrumentalmusik, indem die Silbe der kleinsten Zählheit entspricht.

In der Reihenkomposition, der allmählichen Annäherung und völligen Aneignung der Zwölftontechnik, bleibt Strawinsky sich selbst treu, findet zu individueller dodekaphonischer Gestaltung. Er arbeitet vielfach mit Zellen, auch wo vollständige Reihen verwendet werden. Hirsbrunners Nachweis pentatonischer Zellen überzeugt allerdings nicht in allen Fällen. Leider sind die *Movements for Piano and Orchestra*, die Strawinsky selbst in ihrer „Tendenz zur Antitonalität“ als den Eckstein seines Spätwerks bezeichnet, mit keinem Wort erwähnt, auch nicht die über die klassischen Verfahrensweisen hinausgehenden dodekaphonischen Techniken. Eine kleine Korrektur: Im *Epitaphium* erscheinen alle Reihenformen untransponiert, auch die Krebsumkehrung (= Umkehrung des Krebses).

Spiel und Ritual nehmen in Strawinskys Schaffen einen bedeutenden Platz ein. Wie der Komponist selbst ein leidenschaftlicher Spieler war, so thematisieren zahlreiche Werke das Spiel oder sind strukturell von ihm bestimmt, bis hin zur Zahlensymbolik. Auch die Vorliebe für das Ballett ist hierin begründet. Daß er mobile Formen der Aleatorik ablehnt, liegt wohl weniger daran, daß sie zu spät in sein Blickfeld getreten sind, als an seinen strengen Ordnungsvorstellungen.

Dömlings und Hirsbrunners konzentrierte Studien fügen sich zu einem durch zahlreiche Zitate und Notenbeispiele bereicherten Strawinsky-Buch, das die einschlägigen Monographien hervorragend ergänzt.

(März 1986)

Norbert Jers

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

Als Gelehrter – als Byzantinist und als Historiker der Barockoper – war Egon Wellesz weltberühmt. Als Komponist aber stand er immer im Schatten, das, was man „Durchbruch“ nennt, ist ihm niemals geglückt. (Die Regel, daß man mit wenigstens einem Werk einen eklatanten Erfolg haben muß, damit dann auch die übrigen die Beachtung finden, die sie verdienen, scheint in der Neuen Musik noch strenger als in früheren Epochen zu gelten.)

Obwohl es sich bei dem Sammelband um eine Publikation des Grazer Instituts für Wertungsforschung handelt, werden Urteile über die Musik von Wellesz durchweg vermieden. Die Zurückhaltung aber, in der sich Pietät und Unsicherheit zu mischen scheinen, richtet Schaden an, weil sie eine Diskussion, die das Interesse beleben könnte, gar nicht erst aufkommen läßt. Sogar Robert Schollum, zweifellos der beste Kenner des Werkes von Wellesz, betont in seinem einleitenden Essay zwar immer wieder die Selbständigkeit des Komponisten, macht aber nicht deutlich, worin sie besteht. Aus den Zusammenhängen, die er beschreibt, könnte ein Leser auch den Schluß ziehen, daß Wellesz ein Eklektiker gewesen sei.

John Bergsagel schildert die Jahre in Oxford, in denen Wellesz als Byzantinist eine Autorität war, als Komponist aber nahezu von vorn anfangen mußte. Bojan Bujic zieht bei dem Versuch,

die Urteile von Wellesz über das *Problem der Moderne* zusammenzufassen, immer wieder Vergleiche mit Adorno, die schief sind. Caroline Cepin Benser stellt die Fakten über Wellesz' wissenschaftliche Tätigkeit in Oxford zusammen. Die *Persönlichen Erinnerungen* von Dimitrije Stefanović hätte der Herausgeber nicht so stehen lassen dürfen, wie sie geschrieben wurden. Das Mosaik der Sätze ist manchmal seltsam zusammenhanglos „Wellesz wurde zwar älter an Jahren, aber nicht älter im Geiste. Bei der Komposition seiner Symphonien benützte er mehr und mehr Unisono-Teile als ein wichtiges Ausdrucksmittel. Er wurde auch häufiger nach Österreich eingeladen“ (S. 58).

Günter Brosche gibt einen ersten Überblick über den Wellesz-Nachlaß in der Österreichischen Nationalbibliothek. Othmar Wessely breitet Materialien zur *Vorgeschichte der musikalischen Byzantinistik* im 16. bis 18. Jahrhundert aus. Christian Hannick würdigt die Verdienste, die sich Wellesz auf dem Gebiet der byzantinischen und der orientalischen Kirchenmusik erworben hat, hält aber andererseits mit methodologischer Kritik, die Grundsätzliches betrifft, nicht zurück. Gunter Schneider vergleicht bei dem Versuch, das Ineinandergreifen von Wissenschaft und kompositorischer Praxis zu zeigen, Wellesz mit Bartók. Wolfgang Ruf stellt Wellesz' neobarocke Oper *Alkestis* – deren Verhältnis zu Hofmannsthal's Drama man wohl, mag auch Ruf das Urteil vermeiden, als Mißverständnis bezeichnen muß – in den Zusammenhang von Bestrebungen der Zwanziger Jahre, der traditionellen Oper ein zeitgemäßes Musiktheater entgegenzusetzen.

Gerhard Winkler beschreibt das Verhältnis von Wellesz zur „Darmstädter Avantgarde“ der Nachkriegszeit ungemildert als das bestürzende Mißverhältnis, das es war: Wellesz war so verstört, daß er wie einer der Konservativen redete, die zu Beginn des Jahrhunderts seinen Zorn erregt hatten. Rudolf Stephan kommentiert unter wechselnden Gesichtspunkten einige der neun Symphonien, die das Spätwerk von Wellesz bilden.

Die Aufsätze, die der Band aneinanderreihet, sind als „Beiträge“ gemeint. Ein Gesamtbild aber, auf das sie bezogen werden könnten, zeichnet sich einstweilen nicht ab.

(Februar 1987)

Carl Dahlhaus

ALBRECHT DÜMLING: Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik. München: Kindler Verlag (1985). 736 S., Abb., Notenbeisp.

Brecht selbst hatte sich in der Pubertät durchaus von der Musik verführen lassen – so sehr, daß er nicht nur Klampfe spielte, sondern auch den *Tristan* aus der Partitur „dirigierte“. So tief die Wirkung, so tief wurde dann seine Abneigung gegen die nur gefühlsmäßigen oder rauschhaften Verwendungsweisen von Musik, deren exemplarischer Vertreter ihm zeitlebens Wagner blieb. Solche Kontinuitäten, aber auch die Ambivalenzen, Brüche und Widersprüche entwickelt Dümling mit Material aus Biographie und Kulturgeschichte, Ästhetik und musikalischer Analyse, das teils unbekannt war, teils hier in neue Zusammenhänge gestellt wird.

Ein großer Wurf wird das Buch gerade durch die akribische Kleinarbeit. Die Sorgfalt im Umgang mit den Details führt bei Dümling nicht dazu, daß er sich in Einzelheiten verliert. Vielmehr werden auch peripher erscheinende Fakten im Lichte des Ganzen bedeutsam, wie umgekehrt das umfassende Thema in Dümlings Konzeption durch die stoffliche Fülle und Vielfalt lebendige Gestalt annimmt, statt in der Abstraktion zu verbleiben. Diesen Mangel vieler Untersuchungen, die sich nur auf die zweite Hälfte der 1920er Jahre und/oder die theater- und kunsttheoretischen Schriften Brechts (allenfalls unter Hinzuziehung von Weill und Eisler) beschränken, beseitigt Dümling durch die Blicke auf den ganzen Brecht, wobei für ihn ein wesentlicher Gesichtspunkt die fortdauernde (auch praktische) Aktualität Brechts ist.

Gemessen an Thema und Durchführung ist der Umfang des Buches, obwohl ja nicht unerheblich und damit, nebenbei bemerkt, bei diesem Gegenstand und mit der vorliegenden vorzüglichen Ausstattung eine verlegerische Tat, eher knapp gehalten. Dümling hat sich zusätzlich Mühe gemacht, indem er konzentriert, genau und geradezu elegant schreibt, ohne im Beharren auf Wissenschaftlichkeit irgend nachzugeben; und er hat gelegentlich auf Ausbreitung dessen, was er noch alles weiß, verzichtet – eine Rücksichtnahme auf den Normalleser, die ebenso bedauerlich wie realistisch und verständlich ist. Ein kurzer chronologischer Überblick im Anhang sowie ein Personen- und Werkregister machen, ineins mit dem ausführlichen Inhaltsverzeichnis, das Buch, das ein Standardwerk ist, auch als Handbuch zum Nachschlagen tauglich.

In der Anlage folgt Dümling der Chronologie, bündelt aber immer wieder thematische Schwerpunkte. Der erste Teil beschreibt Kindheit und Jugend Brechts und die Entwicklung seiner Musikauffassung bis zur Übersiedlung nach Berlin 1924. Der junge Brecht grenzt sich mit wachsender Heftigkeit von Eltern- und Bürgerwelt ab. Aber 1922 heiratet der von der plebejischen Vorstadt faszinierte „Bürgerschreck“, nicht zuletzt auf der Suche nach – durchaus auch bürgerlicher – Geborgenheit, und ausgerechnet eine Opernsängerin. Die Ehe zerbrach nach zwei Jahren. Daß gerade in das Verhältnis zur Musik eben auch ganz persönliche Momente hineinspielen, macht Dümling immer wieder unaufdringlich, ohne explizite Diskussion über das Werk-Leben-Verhältnis, deutlich, vernachlässigt darüber aber nicht die Einbettung in Zeitgeschichte und die politische Dimension der Brechtschen Kunstpraxis und -theorie

Im zweiten Teil („Musikalische Experimente in der Weimarer Republik“) diskutiert er die verschiedenen Ausprägungen des „epischen“ Theaters vom *Mahagonny*-Songspiel bis zum „Agitprop mit Bach-Fugen“, dem sozialistischen Lehrstück *Die Mutter*, und gewinnt dabei dem vergleichsweise Bekannten immer wieder neue, aufschlußreiche Züge ab.

Im dritten Teil („Kunst im Exil“) stellt Dümling differenziert die Bitterkeit der Niederlage dar, vom Zusammenbruch der Illusionen auf ein rasches „Abwirtschaften“ der Nazis bis zu den finanziellen, sozialen und kreativen Problemen in Hollywood. Dort erhielt dann Eisler eine entscheidende Bedeutung als Partner wie als Vermittler von Kommunikation, da er durch seine Filmmusik-Projekte weit weniger isoliert war als Brecht. Dessau trat als neuer Brecht-Komponist auf, der einige Male den Absichten des Dramatikers mit einer allzu unterkühlten Musik allzu getreu folgte

„Musik im Übergang“, der vierte Teil, umreißt dann die letzten Jahre Brechts nach seiner Flucht vor dem McCarthyismus in den USA. Hier zeigt Dümling in einer geglückten, aus kritischer Distanz und historischer Einfühlung gebildeten Haltung die „Mühen der Ebenen“, wie sie Brecht in der jungen DDR hatte, sei es „auf der Suche nach dem Arbeiterpublikum“ mit Liedern, Kantaten und Stücken, in denen er an die Lehrstück- und Agitproptradition von Weimar anzuknüpfen versuchte, sei es mit dem Hörspiel bzw. der Oper *Das Verhör* (bzw. *Die*

Verurteilung) des Lukullus – wobei die Brechtsche List der Vernunft mindestens gegen den Druck von oben recht behielt –, sei es auf praktischem Gebiet.

Möglicherweise überschätzt Dümling allerdings die historischen und auch aktuellen Chancen der Brechtschen Traditionslinie. Hier macht sich bemerkbar, daß er bei aller Kritik Brechts Positionen partiell übernimmt, wiewohl in sozusagen gereinigter Form ohne Brechts jeweilige Überpointierung und überformt durch Eislers weitaus „liberalere“, offenere Haltungen. Speziell beim Verhältnis zur Oper kollidiert dann Dümling einigemal mit Komponisten, die zu dieser ein ungebrocheneres Verhältnis haben: so im abschließenden fünften Teil, in dem sich, stellvertretend für viele andere „Vertoner“ Brechts, N. A. Huber, F. Cerha und H. W. Henze äußern. Letzterer meint „Vieles von Brechts Theaterdenken ist mir in Fleisch und Blut übergegangen“, grenzt sich dann aber so ab: Brecht war „der Gedanke peinlich, daß Musik ursprünglich eine körperliche, physische Kunst ist, der das Sündhaft-Kulinarische, eine starke erotisch-emotionale Komponente, etwas anscheinend Unkontrollierbares“, wesentlich ist. Freilich erweisen sich angesichts der immer noch anwachsenden Musikberieselung, die, ob nun von den Subjekten selbst spontan oder von kommerziellen Interessenten absichtsvoll in Gang gesetzt, als sozialer „Kitt“ (Adorno) wie Kontrolle fungiert, Brechts Vorbehalte als höchst aktuell, ja dringlich, und trotz mancher Einseitigkeit ist der vernebelnden „Muzak“ seine erhellende „Misuk“ auch ästhetisch, als Musik allemal, überlegen

Hanns-Werner Heister

(März 1986)

ANATOLIJ LUNACARSKIJ Musik und Revolution. Schriften zur Musik. Leipzig Verlag Philipp Reclam jun. 1985. 316 S., 22 Abb.

Der Reclam-Verlag (Leipzig) trägt mit dieser Publikation – veröffentlicht in der Reihe der kunstwissenschaftlichen Taschenbücher – einem gestiegenen Interesse an den von Lunacarskij hinterlassenen *Schriften zur Musik* Rechnung. Zeitschriftenartikel, Vortragsmanuskripte (oder mitgeschriebene Protokolle der Vorträge) und Buchbesprechungen wurden zu einem Sammelband zusammengefaßt und unter den ideologiefreudigen Titel *Musik und Revolution* gestellt.

Lunacarskij selbst war nun keineswegs Musiker, etwa in des Wortes künstlerischer oder akademischer Bedeutung. Seine Worte beziehen sich deshalb in erster Linie nicht auf innermusikalische Verhältnisse. Aber er hatte in doppeltem Sinne dennoch etwas zu sagen – sowohl als erster Volkskommissar für das Bildungswesen der jungen Sowjetunion (1917–1929), als auch als einer, der mit besonderer Liebe allem Musikalischen zugetan war und sich stets dafür einsetzte, daß die Musik zu keiner Zeit gänzlich verstummte, er mußte häufig, quasi von Amts wegen, über musikalische Themen reden und schreiben.

Dem eigentlichen Grund für das Interesse der Gegenwart an gerade Lunacarskij's Äußerungen kommt man sicher nahe, wenn man die übergroße Authentizität des Verfassers gegenüber der Lehre von Marx und Lenin ins Auge faßt. Etliche der Abbildungen zeigen ihn zusammen mit Lenin. Ferner dürfte dieser Grund an den oftmals erfrischenden Formulierungen Lunacarskij's liegen, die sich geradezu wohltuend vom meist bombastischen Nominalstil der überwiegenden Zahl der Autoritäten der Gegenwart abheben.

Lunacarskij zisiert immer und zu beinahe jeder Gelegenheit genau das, was ein Mensch auf der absolut wasserdicht angewandten Grundlage des Marxismus-Leninismus und überhaupt als einer, der bei allen erdenklichen Situationen die Schneiderelle zum Prüfen der sozialen Erscheinungen und des sozialen Hintergrundes in der Tasche hat, vorweisen kann (S. 168): „Die soziologische Untersuchung – Sie ist der Angelpunkt, ohne den alle übrigen Wege, alle übrigen Theorien scheitern.“ So wird er nicht müde zu wiederholen.

Ein zweiter grundlegender und ebenfalls höchst wichtiger Aspekt betrifft die sogenannte Analyse. S. 254: „Man würde es uns nicht verzeihen, wenn wir nicht zu analysieren verstünden und einen goldhaltigen Sand nur deshalb fortwürfen, weil es darin nur wenige Goldkörnchen gibt.“ Lunacarskij fordert eine gleichsam „chemische Zerlegung in die Bestandteile“. Leider vergißt er dann mit entsprechender Präzision zu sagen, was mit den „Einzelteilen in der Hand“ geschehen muß. Außer natürlich: alles auf der Grundlage der proletarischen Weltanschauung.

Und dann: „Jede Revolution ...“ An erster Stelle unter den Musikern steht Beethoven. Wegen seiner Nähe zur Französischen das Phänomen der Musikgeschichte. Und (S. 145) „Ein anderer Hüne der musikalischen

Weltliteratur – Bach – ging aus den gigantischen Stürmen der Reformation hervor, geistig verwandt den bedeutenden Begründern der neuen Weltanschauung wie Descartes, Spinoza und Leibniz.“

Noch ein Beispiel aus Lunacarskij's letzter Zeit, seinem Todesjahr 1933. Er nahm eine (S. 244): „... Neubewertung Wagners vom Standpunkt des siegreichen Proletariats und dessen neuer sozialistischer Kultur ...“ vor. Und er kommt zu dem Schluß: „ein Riese“ – vor allem der vorrevolutionäre Wagner. Aber der ... der zweiten Periode, der der Welt so viele Meisterwerke schenkte, ist ein verstümmelter Wagner, ein vergifteter Siegfried“ (S. 252).

(Juli 1986)

Werner Reiners

THEO HIRSBRUNNER: Pierre Boulez und sein Werk. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 244 S., 28 Abb., Notenbeisp.

Im Zentrum des Buches steht – und dies signalisiert bereits der Titel – nicht Pierre Boulez' Biographie, sondern sein kompositorisches Œuvre, dessen allgemeine Charakterisierung an den bis heute zugänglichen Werken konkretisiert wird. Theo Hirsbrunner hat mit solcher Akzentuierung seinem Gegenstand Rechnung getragen, zumal er sich mit Boulez, der Persönliches aus seinem Œuvre erklärtermaßen auszuklammern versucht, durchaus in Einklang wußte, wie man einer Bemerkung im Dokumentationsteil des Buches entnehmen kann (S. 219); daß dieser Teil neben einer „Zeittafel“ und einem „Anhang“ (Werkverzeichnis, Bibliographie und Personenregister) auch einen Abschnitt „Boulez im Bild“ enthält, mag auf den ersten Blick irritieren und scheint der entschiedenen Beschränkung aufs kompositorische Werk zuwiderzulaufen, doch ist auch diese Folge bisher größtenteils wenig bekannter Photos – in Analogie zu Carl Dahlhaus' Idee einer „inneren Biographie“, die von einer Werkgeschichte ausgeht – im Sinne eines „inneren Porträts“ aufzufassen (S. 8f.), das durch ausführliche Bildlegenden stets an das Werk rückgebunden wird: etwa die Innenansicht von Boulez' Haus in Saint-Michel-l'Observatoire in der Haute Provence, dessen „strenge Geometrie mit sorgfältig berechnetem Lichteinfall ... eine magische Wirkung ... wie ein Sonett von Stéphane Mallarmé aus *Pli selon Pli*“ ausübt (Nr. 27).

Darüber hinaus kommt Hirsbrunners Konzentration auf das kompositorische Œuvre einem aktuellen Bedürfnis entgegen, da in der deutschen Musikliteratur – abgesehen von Einzeluntersuchungen meist prominenter Werke – ein zusammenfassender Überblick über Boulez' Schaffen, so erstaunlich dies auch bei näherer Besinnung anmutet, bis auf den heutigen Tag fehlte. Und nicht nur die Tatsache, daß Hirsbrunner somit ein Desiderat verfaßt hat, sondern auch die Art und Weise, wie er in Boulez' Kompositionen in gebotener Kürze, aber doch niemals unanschaulich oder unzulässig verkürzt, einführt, erhebt seine Abhandlung in den Rang eines grundlegenden, sehr übersichtlich konzipierten (und vom Verlag mustergültig hergestellten) Handbuches.

Die einzelnen, jeweils einer bestimmten Komposition gewidmeten Kapitel eröffnen unterschiedliche, gewissermaßen im Bezug auf das in Rede stehende Werk individuelle Perspektiven gemäß der Maxime, weniger „die Analyse von seriellen Strukturen“ anzustreben als vielmehr „Interpretationen ausgehend von übergreifenden kompositorischen Details, damit die Musik als ästhetisches Phänomen begriffen werden kann“ (S. 7), um – wie es im Kapitel zu *Le Marteau sans Maître* heißt – „die affektive Bedeutung der Musik verständlich [zu] machen“ (S. 86). Und in Einklang damit flicht Hirsbrunner auch immer wieder Quer- und Rückverweise auf Tendenzen der bildenden Kunst, auf literarische und musikalische Traditionen ein, denen Boulez in seinem Schaffen verpflichtet ist; den letztgenannten Bereich, die musikalischen „geistigen Ahnen“ oder „Leuchttürme“ (S. 13), und zwar in erster Linie Strawinsky und Schönberg, dazu Bach, Berg, Webern, Berlioz, Wagner, Debussy und Messiaen, exponiert das einleitende Kapitel „Bezugspunkte“, wobei sich Hirsbrunner an entsprechenden Essays von Boulez orientiert, nicht ohne nachdrücklich die Lektüre der Originaltexte nahelegen (S. 27).

Zudem bietet Hirsbrunner zuweilen beiläufig überraschende kompositionsgeschichtliche Einblicke, beispielsweise wenn er zu Boulez' *Sonatine für Flöte und Klavier* (1946) anmerkt, daß René Leibowitz 1944 eine gleichbesetzte, ersterem sicherlich nicht unbekannt gebliebene *Sonate* op. 12/b fertiggestellt hatte, und im Vergleich beider Werke erhellt Hirsbrunner das noch weitgehend im Dunkel liegende – und durch Boulez geradezu planmäßig verschwiegene – Vorbild des

Lehrers Leibowitz, der als „der große Unbekannte“ freilich ein kleineres künstlerisches Format aufweist als sein Schüler und dennoch nicht wegzudenken ist“ (S. 46).

Dem erwähnten Eingangskapitel „Bezugspunkte“ korrespondierend, umrahmt die Werkkommentare abschließend die erneut allgemein auf Boulez' kompositorisches Œuvre bezogene Erörterung „Kunst und Metier“, in der gegenüber der kompositionstechnischen „Organisation“ das ästhetische „Geheimnis“ (S. 178) ins Recht gesetzt wird; Hirsbrunner rekurriert dabei auf Aufsätze von Boulez, die die einseitige Betonung des Metiers, wie sie *Penser la musique aujourd'hui* (deutsch als *Musikdenken heute 1, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V*) suggeriert, zugunsten der Kunst relativieren und von denen drei mittlerweile auch auf deutsch (*Musikdenken heute 2, Darmstädter Beiträge VI*) erschienen sind. Und wenn in diesem Abschnitt als Merkmal der Werke Boulez', resultierend aus seinem „meisterlichen Metier“, „verführerische Noblesse“ hervorgehoben wird (S. 179), so ist dies ein Prädikat, das nicht zuletzt auch Hirsbrunners Buch auszeichnet.

(Juni 1986)

Christoph von Blumröder

JOHN CALDWELL. *Editing Early Music*. Oxford Clarendon Press 1985. 125 S., Notenbeisp. (*Early Music Series 5*.)

Moderne Drucktechniken im musikalischen Verlagswesen haben in den letzten Jahrzehnten die Zahl neu veröffentlichter Notenausgaben gerade aus früherer Zeit immer rascher anwachsen lassen. So war ein Buch, das sich mit dem Edieren älterer Musik befaßt, eigentlich längst überfällig. Der Verfasser des vorliegenden Buches, selber Herausgeber des *Corpus of Early Keyboard Music*, konnte dabei seinen reichen Erfahrungsschatz als Editor dieser angesehenen Denkmalreihe im American Institute of Musicology und als Universitätslehrer in Oxford – hier mit ähnlichen Themen beschäftigt – zunutze machen.

Im Mittelpunkt des Buches stehen jene drei Hauptkapitel Nr. 2, 3 und 4, mit welchen der zu behandelnde Gegenstand der frühen Musik und ihres Edierens gegliedert wird in „Medieval and Early Renaissance Music“, „Renaissance Music“ und „Baroque and Classical Music“. Die editorischen Probleme werden, immer ausgehend von

der schriftlichen Fixierung der Musik in den Quellen, hier mit besonders hoher Sachkenntnis dargestellt. Steht in den beiden ersten Kapiteln gemäß der Quellenüberlieferung das Edieren von Vokalmusik – z. B. die Erörterung von *tactus*- und *Mensur*-Problemen bei Transkriptionen – im Vordergrund, so überwiegen im dritten Kapitel instrumentale Gesichtspunkte. Neben den Hauptgattungen der Quellenüberlieferung, denen verständlicherweise Vorrang eingeräumt worden ist, wird jedoch auch auf die weniger beachteten Quellenarten oder solche, die nicht so häufig überliefert sind, wie z. B. Editionen von Chormusik oder von Orgeltabulaturen, in sachgerechter Weise eingegangen. Übertragungsbeispiele und tabellarische Vergleiche zwischen alten Notationsformen und modernen Noten veranschaulichen das Gesagte. Die einzelnen Kapitel, in denen eine reiche Fülle von Detailfragen der jeweiligen Epoche erörtert wird, sind übrigens durchgeschrieben. Wahrscheinlich wurde diese optisch angenehme Form der Darstellung gewählt, um größere Leserkreise zu erreichen. So fühlt man sich beim Durchlesen des Buches daran erinnert, wie viele Aspekte es beim Edieren unterschiedlicher Quellenarten zu berücksichtigen gibt. Bei einer solchen Weise des Aneinanderreihens ist es nicht so sehr ein Lehr- und Lernbuch des Edierens. Es hat auch wenig gemeinsam mit der spröden Systematik, wie sie den für zahlreiche Editionsprojekte vorliegenden und z. T. auch veröffentlichten Editionsregularen zu eigen ist. So wäre dieses Buch zutreffend als eine Einführung in das Editionswesen zu bezeichnen. Schließlich bewegen sich die durchaus einleuchtenden Gedanken des Autors im Eingangskapitel „Principles of Transcribing and Editing“ z. B. über die Beziehungen von Transkription und Edition sowie über Fragen der Quellenbewertung im allgemeinen.

(August 1986)

Jürgen Kindermann

MICHAEL FORSYTH: Buildings for Music. The Architect, the Musician and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1985). VII, 370 S.

Publikationen, die den Zusammenhang zwischen Architektur und Musik und deren wechselseitige Bedingtheit darstellen, sind äußerst rar,

erfordern sie doch gleichermaßen weitgehende Kenntnisse der Musikgeschichte wie der Architekturgeschichte. Die von Michael Forsyth vorgelegte, ausgesprochen reichhaltig bebilderte Publikation bemüht sich, einen breiten Querschnitt jener Gebäude zu präsentieren, die vom 17. Jahrhundert bis heute für musikalische Darbietungen errichtet wurden. Die Liste beginnt mit den Kirchen und Konzertsälen sowie Opernhäusern des 17. Jahrhunderts und endet beim – akustisch variablen – Saal des IRCAM in Paris. In einem „Thema and Variations“ betitelten Einleitungskapitel entwickelt Forsyth die notwendigen Kriterien, die eine Beurteilung und Einordnung der Musikbauten erlauben. Er geht von der Grundannahme aus, daß jeweils in den wichtigen historischen Epochen Opernhäuser und Säle entstanden, die von den Hör- und Aufführungserfahrungen der jeweils aktuellen Musik aus gestaltet wurden, wobei die gattungsspezifischen Bedingungen ebenso wie die gesellschaftlichen gebührend zu berücksichtigen waren. Dies ist wohl – mit Einschränkungen – richtig bis in die Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Für das 20. Jahrhundert indes gilt es nicht, denn Säle wie der im Pariser IRCAM sind eher die Ausnahme; im Vordergrund steht heute – neben gesellschaftlichen Bedingungen – eine Ausrichtung der Opernhäuser und Säle auf ein jeweils breites stilistisches Repertoire, das gleichermaßen in der Oper wie im Konzertsaal seine Schwerpunkte in der Musik des 19. Jahrhunderts hat und insofern von Brahms und Wagner, von Beethoven und Richard Strauss seine akustischen Forderungen ableitet.

Deutlich unterscheidet Forsyth zwischen den unterschiedlichen Anforderungen an Opernhäuser und Konzertsäle, steht doch bei jenen neben der guten Hörsamkeit von Sängern und Orchester das visuelle Problem gleichberechtigt – oder zumeist sogar dominant – zur Debatte, während bei diesen die akustische Qualität weniger dem möglichen Kompromiß einer guten Sicht unterworfen ist. In zwei Querschnittskapiteln erläutert Forsyth die unterschiedliche Bauweise der Opernhäuser des 17. und 18. Jahrhunderts (wobei er hier zu Recht besonders auf die Rolle der Architektenfamilie Galli-Bibiena hinweist) und jener des 19. Jahrhunderts, für die Garniers Pariser Oper exemplarisch steht und deren Schaugepränge Wagners Bayreuther Festspielhaus gegenübergestellt wird. Die Kapitel über die Konzertsäle beginnen mit den englischen

Aufführungsräumen der Händel-Zeit, widmen sich dann besonders den Monsterkonzerten des 19. Jahrhunderts und ihren architektonischen Bedingungen und dokumentieren schließlich die despektierlich als „Schuhkartons“ bezeichneten Konzertsäle des ausgehenden 19. Jahrhunderts (Gewandhaus in Leipzig, Musikvereinssaal in Wien, Alte Berliner Philharmonie, Concertgebouw in Amsterdam, Tonhalle in Zürich, Stadt-Casino in Basel), die bis heute vielfach als die akustisch besten Säle überhaupt gelten. Die Schlußkapitel gelten den neueren Konzertbauten, die sich akustisch mit der Hörsamkeit und Klangqualität der Tonträger zu messen haben, und skizzieren knapp einen Ausblick auf die Zukunft am Beispiel des Weltausstellungspavillons in Osaka (für Stockhausens Musik), des IRCAM und des Philips-Pavillons in Brüssel, für den Iannis Xenakis die Musik schrieb. Ein tabellarischer Anhang aller besprochenen Räume mit Angaben zum Raumvolumen, zur Sitzplatzanzahl und zur jeweiligen Nachhallzeit als zentralem physikalischen Kriterium einer guten Hörsamkeit ermöglicht eine schnelle Orientierung.

Es wäre nun falsch, von dieser beispielhaft detaillierten Dokumentation bindende Hinweise zu erwarten hinsichtlich eines „idealen“ Opernhauses oder Konzertsaals, sie zeigt vielmehr, wie höchst unterschiedliche, vor kaum miteinander zu vereinbarenden Voraussetzungen ausgehende architektonische Lösungen zu Räumen geführt haben, die in dem diffizilen Wechselspiel von Raum und Musik haben bestehen können.

(September 1986)

Wulf Konold

CHRISTIAN KADEN Musiksoziologie. Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag (1985). 475 S., 32 Abb.

Was Gegenstand und Aufgabe von Musiksoziologie sei, ist umstritten. Christian Kaden spricht in seiner *Musiksoziologie* treffend vom „fröhlichen Herbarium von Ansätzen, Konzepten, Theorien, Methodologien, Methoden“ (S. 26). Sein Buch nun stellt sich dem Anspruch, ein in Analogie zur marxistischen Soziologie entstandenes musiksoziologisches Konzept vorzustellen, das weder primär empirisch (Karbusicky 1975), noch primär wissenschaftstheoretisch (Haselauer 1980), noch primär historisch (Geschichte der Soziologie und Musiksoziologie: Blaukopf 1982) ausgerichtet ist. Musiksoziologie wird – so Kaden

– benötigt, um an „konkrete musikalische Wirklichkeit heranzukommen“ (S. 15), und Musik wird folgerichtig verstanden als „Teil sozialer Wirklichkeit, zur Entfaltung und Befriedigung menschlicher Lebensbedürfnisse“ (S. 21). Die vorrangige Methode zur Untersuchung von Phänomenen der musikalischen Wirklichkeit rekrutiert sich für Kaden aus Arbeitstechniken der Systemanalyse. Mit ihrer Hilfe glaubt er, musikalische Kommunikationsprozesse adäquat erfassen und interpretieren zu können. Seine Begründung dafür: „Gerade im Schwingen zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit verschafft Systemanalyse sich jene Handlungsfreiheit, mit der allein wissenschaftlich etwas herauszukriegen ist“ (S. 58), nämlich der sogenannte „gnostische Mehrwert“ (S. 62). Das klingt recht abstrakt und läßt viele Fragen offen. Der durchaus zwiespältige Eindruck, den derartige Aussagen hinterlassen, wird verstärkt durch Formulierungen, die eher unentschlossen zwischen Wissenschafts- und Umgangssprache hin- und herpendeln.

Dem mit 50 Seiten nicht übermäßig umfangreichen wissenschaftstheoretischen Teil folgen zwei umfangreiche Teile, die nun allerdings präzisieren und konkretisieren, was in der reinen Theorie noch bläblich wirkt. Auf etwa 190 Seiten werden Grundlagen der Systemanalyse vorgestellt, soweit sie für Fragestellungen der Musiksoziologie von Belang sein können: Sozialstrukturen musikalischer Kommunikation (am Beispiel von Hirtenmusik), Funktionen musikalischer Kommunikation (Grundriß einer Funktionstypologie im Bezug zu menschlichen Bedürfnissen), schließlich – als Variante der Abbildtheorie – die Modellierung objektiver Realität in Blockbildern bzw. „Matrizen“ (am Beispiel von instrumentalmusikalischer Kommunikation). Auf weiteren gut 160 Seiten dann zwei Fallstudien: Normierung und Differenzierung beim Musikhören (vor allem am Beispiel Beathörer versus Klassikhörer) und Notation – frühe Mehrstimmigkeit – Komposition (die Entwicklung der Notenschrift im 11./12. Jahrhundert als Ferment des menschlichen Bedürfnisses nach komplexerer Musik). Beide Studien belegen bis ins minutiöse Detail musikbezogener Sachverhalte die sinnvolle Anwendung systemanalytischer Methoden in Verbindung mit Forschungsergebnissen aus der systematischen bzw. historischen Musikwissenschaft.

Die Vielzahl der im Rahmen kommunikationstheoretischer Erwägungen dargestellten Modelle

ist beeindruckend. Vor allem aber die Art der Sichtweise. Jeder vollzogene Schritt führt nicht zu einem unumstößlichen Endergebnis, sondern öffnet den Horizont für weiterführende Fragen. Kennzeichnend für die Vorgehensweise ist die Schlußbemerkung zum systemanalytischen Teil. Dort heißt es: „Wer Funktionstheorie betreibt, hat alles vor sich“ (S. 251). Folgerichtig wird bei jeglicher Entschlüsselung von musikalischer Kommunikation die kreative Decodierung, die „Offenheit der Sinne und des Verstandes“ (S. 198) gefordert, nicht die sklavische Erfassung dessen, was letztlich nur Zelebration längst abgestimmten musikalischen Verhaltens ist. Diese bedingungslose Offenheit gegenüber den aktuellen Bedürfnissen von Musik als sozialer Wirklichkeit – gerade auch im Bezug zur klassischen, durch normierte Hör- und Verhaltensmuster recht häufig zur Scheinkommunikation degradierten Musik – verhindert ein Erstarren der von Kaden vorgestellten Modelle im mechanistischen Leerlauf. Seine *Musiksoziologie* ist ein beeindruckender Beweis dafür, daß systemorientierte Modellierung musikalischer Wirklichkeit dem Verständnis für kreative Freiräume musikbezogenen Handelns und Verhaltens keineswegs entgegenzustehen braucht, im Gegenteil diesen Freiraum schärfer zu fassen und in seinen speziellen Eigenheiten zu deuten, ist vielleicht diese Modellierung eher in der Lage als etwa der Versuch einer phänomenologischen Umschreibung. Das belegt besonders sinnfällig die Fallstudie über den vieldimensionalen Prozeß des Musikhörens. Wechselbeziehungen zwischen musikalischen Aktivitäten und Einstellungen, zwischen den verschiedenen Determinanten musikalischen Urteilsverhaltens, zwischen gesellschaftsgeprägter Differenzierung und Normierung werden zwar in größtmöglicher Klarheit (auch mit Hilfe empirisch ermittelter Daten) dargestellt, dann aber in ein Theoriekonzept eingebracht, das vor allem die Dialektik von kreativer Differenzierung und sozialer Normierung in den Mittelpunkt der Überlegungen stellt. Auch hier haben diejenigen, die weiterforschen, noch alles vor sich. Grundlage dafür allerdings dürfte für lange Zeit das sein, was Kaden in seiner *Musiksoziologie* dargelegt hat.

(März 1986)

Helmut Rösing

Musiktheorie. Hrsg. von Peter CAHN, Hermann DANUSER, Renate GROTH und Giselher SCHUBERT. 1. Jahrgang, Heft 1/1986. Laaber: Laaber-Verlag 1986. 112 S.

Es deutet einiges darauf hin, daß die Musikwissenschaft sich heute vermehrt der Rezeptionsgeschichte, Ideengeschichte, Ideologiekritik und Ästhetik zuwendet, Gebieten also, die einem weit gefaßten Begriffsverständnis von Musiktheorie entsprechen. Tatsächlich fällt es schwer, Musikwissenschaft und Musiktheorie in ihrem augenblicklichen Selbstverständnis voneinander abzugrenzen. Eine Zeitschrift, die sich lapidar *Musiktheorie* nennt, darf daher mit musikwissenschaftlichem Interesse rechnen. Will sie ihm genügen, wird sie sich von jenem unhaltbaren, aber zählbaren Musiktheorie-Begriff distanzieren, der einen Gegensatz zur „praktischen“ Musikausbildung meint. In Thematik und Anspruch gibt dies bereits das erste Heft der neuen Zeitschrift deutlich zu erkennen.

Das Geleitwort von Hermann Danuser, der für dieses erste Heft verantwortlich zeichnet, nimmt ausdrücklich Bezug auf die *Zeitschrift für Musiktheorie* (1970–1978) und formuliert die Konzeption der auf drei Hefte jährlich angelegten Publikation: Wechsel zwischen themengebundenen und freien Heften, die je drei bis fünf Aufsätze enthalten sollen, ergänzt durch einen Diskussionsteil, Rezensionen, Abdruck von Primärtexten aus der Geschichte der Musiktheorie und einmal jährlich eine Bibliographie wichtiger Neuerscheinungen einschlägiger Thematik. „Das Themenspektrum soll, was die geschichtliche Dimension betrifft, weit und offen gehalten werden.“

Das vorliegende erste Heft ist zwar „ohne einen besonderen thematischen Schwerpunkt konzipiert worden“, doch regen drei der vier Hauptbeiträge den Leser zu mancherlei Querbezügen an. Mit Prozeß und Struktur im eröffnenden, mit 26 Seiten umfangreichsten Beitrag von Fritz Reckow (*processus und structura – Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter*) sind die Begriffe genannt, auf die auch die Aufsätze von Carl Dahlhaus (*Zeitstrukturen in der Musik Wagners und Schönbergs*) und Hermann Danuser (*Das imprévu in der Symphonik. Aspekte einer musikalischen Formkategorie in der Zeit von C. Ph. E. Bach bis H. Berlioz*) mehr oder weniger eng bezogen sind. Reckow macht an den unterschiedlichen Wort-Ton-Verhältnissen und kompositorischen Gestaltungsweisen in

Conductus und Motette des 13. Jahrhunderts die Beziehungen deutlich, die zwischen Gestalt und Verlauf, zwischen der Forderung nach diversitas und nach Zusammenhang bestehen und das Musikdenken auch späterer Jahrhunderte immer wieder beschäftigt haben.

Das macht der Beitrag von Dahlhaus sinnfällig; Er erörtert am Beispiel der statischen und entwicklungschaften Aspekte der Wagnerschen Leitmotivtechnik sowie an der als Material und/oder als Thema fungierenden Zwölftonreihe die Relation von Struktur und Prozeß. Dabei führt vor allem die Unterscheidung der im Werk gegebenen Beziehungen und ihrer Wahrnehmung durch den Hörer zu erhellenden Feststellungen. Deren Formulierung in Sätzen mit mehr als 90 Wörtern kommt freilich dem Leser wenig entgegen

In enger Korreferenz stehen die Beiträge von Danuser und Edward T. Cone. Cone befaßt sich anhand analytischer Beispiele mit der Frage, wie sich ein angemessener und kritischer Zugang zum Problem des (tatsächlichen oder scheinbaren) freien Willens des Komponisten finden lasse, konkretisiert etwa an der Frage, bis zu welchem Ausmaß Folgerichtigkeit auf Ableitung beruht. Danuser nähert sich einer verwandten Fragestellung von der Kategorie des „imprévu“ aus. Überaus anregenden Einzelbeobachtungen steht nachteilig gegenüber, daß Geltungsgrenzen dieser Kategorie, wenn es eine ist, exakt kaum gezogen werden können. Weit gefaßt, wozu Danuser neigt, auch wenn er die „beau désordre“ unerwähnt läßt, verliert der Begriff „imprévu“ jedoch an Aussagehaltigkeit und Praktikabilität.

Das Heft macht im weiteren mit der „mikrotechnischen Lösung des Problems der musikalischen Form“ durch G. E. Conus (1862–1933) bekannt, durch Ivanka Stoianova erläutert. Im Diskussionsteil informiert Stephen Hinton über heute in den USA, in England und Deutschland angewandte Analysetechniken. Vier Buchbesprechungen (die im Inhaltsverzeichnis einzeln genannt werden sollten) runden dieses vielversprechende erste Heft von *Musiktheorie* ab.

(August 1986)

Peter Benary

CHRISTIAN STRAUSS. *Kausale Musiktherapie*. Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag (1985). 189 S., Abb. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 102.)

Eines ist dem Buche zugute zu halten: Der Autor verschleierte nicht die manipulative Bedeutung von Musik in der Musiktherapie. Dankenswert ist auch die Offenheit seiner Hinweise auf Dinge, die von der heutigen Musiktherapie vernachlässigt werden. So spricht er von nur vage vorhandenen theoretischen Grundlagen einer Kenntnis der Wirkweise des Therapeuten, von der fehlenden Evaluation der Therapie und der hohen Bedeutung des Übertragungseffektes. Schließlich fragt der Autor nach dem Spezifikum der musikalischen Wirkung. „Kausale Musiktherapie“ ist seine Umschreibung für eine Musiktherapie, bei der die Musik nicht durch ein anderes Mittel ersetzbar, die Musik die „causa“ des Heilerfolgs sein soll.

Diese kausale Musiktherapie ist für neurotische Störungen gedacht, wobei der Autor – Musikpädagoge von Beruf – einen Krankheits- und Therapiebegriff in Abgrenzung von Psychoanalyse und Verhaltenstherapie und unter Mischung von Elementen dieser beiden Verfahren zu entwickeln sucht. An dieser Stelle ist schon erhebliche Kritik anzusetzen. Denn seine Beurteilung und Darstellung der Psychoanalyse, der er „einseitige Längsschnittsicht der Neurose“ vorwirft, wie auch der Verhaltenstherapie ist doch mehr als simplifiziert. Die unzureichenden Vorstellungen von seelischer Krankheit und Therapie überhaupt sind dann auch die Schwachstellen, an denen das Unterfangen des Autors scheitert.

Der Grundgedanke des Autors für seine musiktherapeutische Konzeption ist rasch erzählt. Er geht von der Vorstellung aus, daß die Persönlichkeit des Menschen in Wesenszüge zu zerlegen und so zu messen sei. Diese so zerlegte und gemessene Persönlichkeit ist nun je nach Quantität des einen oder anderen Wesenszuges mit Musik so zu beeinflussen, daß ein anderes meßbares Persönlichkeitsprofil herauskommt: indem die Musiktherapie „via planmäßiger und gezielter Kultivierung der emotionalen Befindlichkeit das emotionale Repertoire der Person kontinuierlich zu erweitern ... sucht“. Die Darstellung der Persönlichkeitszüge nach Cattell nimmt den größeren Teil des Buches ein: z. B. Faktor A „Sizothymie [gemeint ist wohl Schizothymie, H. W.] versus Affektothymie“ oder Faktor D „Phlegma versus Erregbarkeit“ u. a. Wie die musiktherapeutischen Behandlungspläne danach speziell erstellt werden sollen, wird eigentlich nur angedeutet. Ein Beispiel für den Faktor D soll

dies erhellen. Ist eine Persönlichkeit diagnostiziert, die beim Faktor D stark zum Phlegmapol hintendiert, so wählt der Autor Instrumente, die für die Erregungssphäre passen, „die entsprechend kräftige Klänge zu produzieren ermöglichen, wie z. B. laute Geräuschinstrumente“; tendiert sie zu sehr zur Erregungssphäre, so sollen Instrumente gewählt werden, wie z. B. diverse Stabspiele, „die mit nicht zu großem motorischen Aufwand gehandhabt werden können“ Mit einer solchen Auswahl und entsprechendem Spiel soll dann die Persönlichkeits-sphäre in Richtung des einen oder anderen Pols erweitert werden.

Der Autor stellt sich tatsächlich eine bleibende Strukturänderung durch Hören von Musik vor. Es muß wohl kaum betont werden, daß über Therapie-Ergebnisse nicht berichtet wird. Die Alltagsbeobachtungen bei Berufsmusikern und musikalischen Laien hätten ihn eigentlich auch schon eines Besseren belehren können.

Zu viele Mißverständnisse und Wissenslücken sind es, auf denen dieses Buch basiert. Schon die Behauptung, daß psychometrische Messungen stets das „psychische Insgesamt der zu untersuchenden Person“ erfassen, muß auch für jeden Testpsychologen abenteuerlich klingen. Die Psychoanalyse wird als eine rationale Rekonstruktion von „frühkindlichen Ereignissen“ bezeichnet, gegen die sich die „emotionalen Anteile des Geschehens“ oft resistent zeigen.

Wäre der Autor etwas mehr vertraut mit den von ihm kritisierten und auch für seine Theorie herangezogenen Methoden, insbesondere mit der neueren Psychologie der Entwicklung von Selbst- und Objektbeziehungen, so wäre ihm von seinem kritischen Ausgangspunkt her vielleicht gelungen, zu erkennen, wie Musik tatsächlich manipulativ einsetzbar ist. Nicht im Sinne einer dauerhaften Veränderung der psychischen Strukturen, sondern im Sinne einer Veränderung der therapeutischen Beziehung im sogenannten „Hier und Jetzt“ der Therapie. In der therapeutischen Beziehung, d. h. in der Übertragungsbeziehung wird tatsächlich etwas durch Musik geändert, und zwar im Sinne einer symbiotischen Übertragung, die psychogenetisch sehr frühe Auseinandersetzungen schützen können. Es geht tatsächlich um ein Übertragungsphänomen in der Psychotherapie, und mehr noch – um seine manipulative Herstellung. Das kann zu kurzfristigen Scheinheilungen führen, die bekanntlich nur so lange anhalten, wie die positiven Übertragun-

gen die Patienten vom Therapeuten abhängig machen, also keinen emanzipatorischen Wert haben. Das kann aber auch eine therapeutische Beziehung schützen, in der dann, wenn man es versteht und insbesondere die Musik richtig einzuschätzen weiß, Entwicklungen ermöglicht werden können. Es ist schade, daß die unter Musiktherapeuten so verbreitete Überschätzung der Musiktherapie immer wieder dazu führt, die tatsächliche Bedeutung von Musik in der Therapie zu übersehen. Dafür ist auch dieses Buch ein Beispiel.

(August 1986)

Harm Willms

PAUL NORDOFF / CLIVE ROBBINS: Schöpferische Musiktherapie. Individuelle Behandlung für das behinderte Kind. Kassel – Basel – London. Bärenreiter-Verlag/Stuttgart – New York. Gustav Fischer-Verlag 1986. XVIII, 232 S., Abb., Notenbeisp., MusiCassette. (Praxis der Musiktherapie. Band 3.)

Daß selbst die Herausgeber der Reihe *Praxis der Musiktherapie* weder musikalisch (durch einen Abschluß an einer Musikhochschule oder in Musikwissenschaft) qualifiziert noch therapieberechtigt sind (der eine arbeitet gar als Schulfunkredakteur), ist bezeichnend für den insgesamt eher bedenklichen Zustand der Musiktherapie. Um so mehr erstaunt dieses kluge und von Verantwortungsbewußtsein erfüllte Lehrbuch klinischer Musiktherapie für die Arbeit mit Kindern, das eine Kombination an musikalischem, pädagogischem und therapeutischem Können und Engagement verrät.

Teil 1 zeigt anhand zahlreicher Photos verschiedene Arbeitsweisen, die alle gemeinsam haben, dem „Music Child“ zu begegnen: „„Music Child“ steht als Oberbegriff für die Tiefe, Intensität, Vielfalt und Intelligenz der Reaktionen von einigen hundert behinderten Kindern in der musikalischen Interaktivität... Der Begriff bezieht sich auf die Universalität musikalischen Empfindungsvermögens – auf die überkommene, komplexe Sensibilität für die Ordnung und Beziehung von tonaler und rhythmischer Bewegung; er weist ebenso auf die persönliche Bedeutung der musikalischen Reaktivität für jedes einzelne Kind... Der Begriff bezeichnet das Zusammenwirken von rezeptiven, kognitiven und expressiven Fähigkeiten“ (S. 1).

Teil 2 wendet sich in drei Fallbeispielen Einzelschicksalen zu. Anhand von wertvollen Tonbanddokumentationen – Paul Nordoff starb 1977 in Herdecke – aus den einzelnen Sitzungen wird nachvollziehbar, wie behinderte Kinder mit Hilfe von musikalischen Improvisationstechniken zu Reaktionen veranlaßt werden, die sowohl zu vielseitigerem kommunikativen Verhalten als auch zum Interesse an Musik führen. Die Tonaufnahmen und die Notenbeispiele beweisen, daß die Nordoff-Robbins-Methode nichts gemein hat mit dem häufig albernen Geklimper von Möchtegernern oder gar mit den beliebig zufälligen Geräusch-„Kreationen“ auf erweitertem Orff-Instrumentarium in der üblichen, euphemisch als „aktiv“ ausgegebenen Musiktherapie, die dann, einem Rorschach-Test gleich, zum pseudoanalytischen Herumdeuteln herhalten. In den Sitzungen, die oftmals nur wenige Minuten dauern, musizieren Nordoff und Robbins – ihr Konzept verlangt die Beteiligung eines Kotheapeuten – unentwegt und immer mit Mitteln hochstrukturierter Musik, die nur auch sängerisch und kompositorisch gut ausgebildeten Pianisten in der situationsbezogenen Improvisation zur Verfügung stehen und damit ein Eingehen auf die individuelle Disposition, spontane Lernbereitschaft und Störung des jeweiligen Kindes ermöglichen.

Im umfangreichsten Teil 3 wird beschrieben, wie die „schöpferische klinische Technik“ beschaffen sein muß, um „gleichzeitig erforschend, beständig und beweglich“ zu sein. Nicht das Vorwissen über das Kind ist entscheidend, sondern „die Eindrücke, die es direkt vermittelt. Das, was seine Anwesenheit mitteilt, wird musikalisch erwidert – seine Haltung, der Gesichtsausdruck, sein Blick, wenn es den Therapeuten anguckt, seine Bewegungen, seine Stimmung. Durch das, ‚was‘ er ‚wie‘ spielt, zeigt sich der Therapeut dem Kind, und damit beginnen die Erlebnisse in der Therapie“ (S. 81). Die aber äußern sich in der Stimme. So nahe es liegt, diese in das therapeutische Geschehen einzubeziehen, so merkwürdig ist es doch, daß Nordoff und Robbins die einzige Richtung in der Musiktherapie darstellen, die dem Singen, noch dazu als einem die momentane Situation sprachlich-musikalisch überhöhenden vokalen Interagieren, eine fundamentale Bedeutung beimißt, ohne daß dabei die instrumentalen Aktivitäten vernachlässigt werden.

Die in Teil 4 vorgestellten beiden Skalen

dienen dazu, in jeweils zehn Stufen die Kind-Therapeut-Beziehung in der musikalischen Aktivität (Skala I) und die Musikalische Kommunikativität (Skala II) mit Hilfe ausgeklügelter Auswertungssysteme festzuhalten. Die letzte Stufe erfaßt auch das Verhalten in der Gruppe.

Neunzig Aufgaben zum Üben von Klavierimprovisation runden das instruktive Buch ab. Erstaunlich, daß es bis zu seinem Erscheinen in deutscher Sprache fast zehn Jahre brauchte – wertvolle Zeit, die den Schaden, die die Musiktherapie durch so manchen selbsternannten, musikalisch und therapeutisch dilettierenden „Lehr-Musiktherapeuten“ genommen hat, möglicherweise verhindert hätte.

(April 1987)

Karl Hörmann

LIANG MINGYUE *Music of the Billion. An Introduction to Chinese Musical Culture New York und Wilhelmshaven etc. Heinrichshofen Edition (1985). 314 S., Abb., Notenbeisp. (Paperbacks on Musicology 8.)*

China, das Volk der Philosophen und Historiker, die Kultur mit der längsten unabgebrochenen geschichtlichen Tradition, hat bis 1911 keinen einzigen Musikhistoriker hervorgebracht. Eine „chinesische Musikgeschichte“ haben in unserem Jahrhundert bisher lediglich drei Gelehrte geschrieben: (1) der Hornbostel-Schüler Kuang ch'i Wang (1891–1936), der 1934 in Bonn promovierte und dort lehrte, mit seinem *Chung-kuo yin-yüeh shih* (Shanghai 1934), der noch der Evolutionstheorie verhaftet ist und sich systematisch (nicht eigentlich geschichtlich) mit Gegebenheiten wie *lü* (dem System der zwölf Halbtöne) oder *t'iao* (den Tonarten) auseinandersetzt, (2) der 1899 geborene, an der Universität von Shanghai ausgebildete Yin-liu Yang mit seinem *Chung-kuo yin-yüeh shih-kang* (Shanghai 1952, mehrfach nachgedruckt), welcher musikanschaulich ausgerichtet ist und die klassischen drei Perioden (3300–246 v. Chr., 246 v. Chr.–907 n. Chr., 907–1911) als geschichtliches Gliederungsprinzip benützt, (3) der von Shigeo Kishibe ausgebildete, an der Musikpraxis sich orientierende Sai-bang Cheung (1940?–1978), mit seinem *Chung-kuo yin-yüeh lun-szu-kao* (Hongkong 1974), der die Geschichte seit der legendären Vorzeit in fünf Perioden teilt und daraus Nutzen zieht, daß sein Autor ein berühmter *ch'in*-Spieler war. In den Fußstapfen des Sai-

bang Cheung schreitet der vierte chinesische Gelehrte fort, dessen englisch verfaßtes Buch Gegenstand dieser Besprechung ist: Liang Ming-yue (oder David Ming-yueh Liang; er wählte nicht das System von Wade-Giles, sondern *pinyin* als Umschrift), der 1941 in Peking geboren wurde, 1972 in San Francisco mit einer bedeutenden Arbeit über das *ch'in* promovierte, selber einer der bedeutendsten Meister dieses Instruments ist (siehe die Schallplatte MC 7 der Museum Collection Berlin-West) und der heute eine Professur an der University of Maryland, Baltimore County, innehat.

Seine *Einführung in die chinesische Musikkultur* (der Untertitel) ist mit *Music of the Billion* überschrieben, was zum Ausdruck bringen soll, daß „das musikalische Erbe einer Milliarde Menschen in einem einzigen Band“ (Vorwort, S. 5) darzustellen unmöglich ist. Der Band zerfällt in zwei Teile: (1) einen diachron orientierten ersten, in dem – nach der Besprechung der Grundzüge chinesischer Musik (S. 11–33) – der geschichtliche Verlauf in acht Kapiteln nachgezeichnet wird (S. 34–165); (2) einen zweiten Teil, in dem in synchroner Darstellung sechs zentrale Themen (content and context) behandelt werden (S. 167–278). Eine eher dürftige Bibliographie sowie eine recht umfassende Diskographie runden den Band ab.

Der Verfasser gliedert die geschichtlichen Ereignisse wie folgt. Prähistorie bis Ende Hsia-Dynastie / Shang und Chou (der Übergang zur Geschichtlichkeit erfolgte wohl eher um 1350 v. Chr. zwischen Shang I und II) / Ch'in und Han-Zeit / Drei Reiche, Chin und Nan-pei-chao / Sui, T'ang und Fünf Dynastien (welch letztere, 906–960, sich allerdings deutlich von der T'ang-Zeit abheben) / Sung und Yüan / Ming und Ch'ing / die Republik seit 1912. Zu dieser Gesamtdarstellung ist zu bemerken, daß sie leicht nachvollziehbar gestaltet ist, ohne wesentlich neue Gesichtspunkte zu enthalten. In vielem ist sie nicht auf dem heutigen Stand des Wissens. Es ist unverständlich, daß Liang wichtigste englischsprachige Literatur nicht zu kennen scheint; Band 4/1 von Needhams *Science and Civilisation* hat er anscheinend ebenso wenig ausgewertet wie die einschlägigen Arbeiten von Fritz A. Kuttner. Es ist dem Verfasser unbekannt, daß die technologischen *lü*-Namen und die zahlreichen Messungen an erhaltenen Lithophonen und Glocken zur Annahme berechtigten, daß ein vier- oder fünftöniges *lü*-System bereits in der Shang I-Periode

(1520–1350 v. Chr.) existierte und daß das vollständige *lü-lü*-System, mithin die Unterscheidung der großen Terz in reiner Stimmung und der „pythagoräischen“ Terz (mit Abweichungen von weniger als 2 Cent) sowie die Kenntnis des syntonischen Kommas bereits in Shang II oder spätestens zu Beginn der Chou-Zeit (um 1000 v. Chr.) Tatsache gewesen sein muß. Beim Vorliegen solch fundamentaler Forschungsergebnisse sich auf summarische Nennung ausgegrabener Instrumente (S. 51–52) zu beschränken, ist unverzeihlich.

Im zweiten Teil des Buches kommen, knapp und kenntnisreich, sechs Themenkreise zur Sprache: das Phänomen „Interpretation“ (konfuzianisches Harmonie-Konzept, Symbolismus), mündliche Überlieferung versus Schriftlichkeit der Musik, die Kunst des *ch'in*-Spiels (das beste Kapitel des Buches!), regionale Instrumentalmusik (mit ihren vielfältigen rhythmischen Aspekten), chinesische „Oper“, Charakteristik der hauptsächlichsten Musikinstrumente (durch 20 Photos verdeutlicht).

Allen Einwänden zum Trotz gehört das Buch in die Bibliothek eines jeden Ethnomusikologen (der für die Mitteilung von Aussprache-Regeln gewiß dankbar gewesen wäre). Es ist die beste „Geschichte der chinesischen Musik“ eines Chinesen. Leider hat sich Liang über die westliche musikalische Sinologie zu seinem eigenen Schaden zu großzügig hinweggesetzt. Zumindest die englischsprachigen Arbeiten hätte er zur Kenntnis nehmen müssen, neben Needham und Kuttner vor allem die wesentlichen Schriften von Laurence E. R. Picken oder die Dissertation von Fredric Lieberman. Wenn dem Verfasser das Durcharbeiten des umfassenden Werkes über das *Yüeh-fu tsa-lu* des Tuan An-chieh von Martin Gimm (in deutscher Sprache) kaum zugemutet werden darf, so ist es doch zumindest seltsam zu beobachten, wie ein Musikologe die Geschichte der T'ang-Musik darstellt, ohne diesen zentralen Traktat vom Ende des 9. Jahrhunderts – der auf S. 106 bloß kurz erwähnt wird – in extenso auszuwerten.

(März 1986)

Hans Oesch

Eingegangene Schriften

PETER ACKERMANN Studien zur Koto-Musik von Edo. Kassel – Basel – London: Bärenreiter 1986. Band I Textteil, 588 S., Band II Übertragungen, 249 S. (Studien zur traditionellen Musik Japans. Band 6.)

Actes du colloque international de musicologie sur le Grand Motet Français (1663–1792). Rénus et présentés par Jean MONGRÉDIEN et Yves FERRATON Paris. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne (1986). 301 S., Abb., Notenbeisp.

GEORG VON ALBRECHT Gesamtausgabe. Band 6: Streichquartette und Streichtrio mit einem Facsimile von op. 52. Nach den Handschriften erstmals hrsg. von Michael von ALBRECHT Frankfurt – Bern – New York Verlag Peter Lang (1986). Partitur und Stimmen. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart Band 8.)

LOUIS E. AULD The Lyric Art of Pierre Perrin, Founder of French Opera. Part 1 Birth of French Opera. Henryville – Ottawa – Binningen Institute of Mediaeval Music Ltd. – Institut de Musique Médiévale – Institut für Mittelalterliche Musikforschung (1986). 216 S. (Wissenschaftliche Abhandlungen. Band XLI/1.)

LOUIS E. AULD The Lyric Art of Pierre Perrin, Founder of French Opera. Part 2 Lyric Theory and Practice. Henryville-Ottawa-Binningen Institute of Mediaeval Music Ltd. – Institut de Musique Médiévale – Institut für Mittelalterliche Musikforschung (1986). 200 S. (Wissenschaftliche Abhandlungen. Band XLI/2.)

LOUIS E. AULD The Lyric Art of Pierre Perrin, Founder of French Opera. Part 3 Recueil de Paroles de Musique de M^r Perrin. Henryville – Ottawa – Binningen Institute of Mediaeval Music Ltd. – Institut de Musique Médiévale – Institut für Mittelalterliche Musikforschung (1986). XV, 200 S. (Wissenschaftliche Abhandlungen. Band XLII.)

C Ph. E. BACH Klaviersonaten. Auswahl, Band I Nach Autographen, Abschriften und den frühesten Drucken hrsg. von Darrell M. BERG. München G. Henle Verlag (1986). VIII, 109 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I Kantaten Band 34: Kirchenkantaten verschiedener, teils unbekannter Bestimmung. Hrsg. von Ryuichi HIGUCHI Kassel – Basel – London – New York Bärenreiter 1986. XII, 345 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII Orchesterwerke. Band 3:

Konzerte für Violine, für zwei Violinen, für Cembalo, Flöte und Violine. Hrsg. von Dietrich KILIAN (†). Kassel – Basel – London – New York. Bärenreiter 1986. XII, 174 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH Ouvertüre D-Dur BWV 1069. Hrsg. von Hans GRÜSS. Kassel – Basel – London Bärenreiter (1985). 40 S.

Bach Compendium Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs. Band 1, Teil 1 Vokalwerke I Hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF Frankfurt – New York – London: C. F. Peters (1986). 419 S.

KLAUS-ERNST BEHNE Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks. Regensburg. Gustav Bosse Verlag 1986. 204 S. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 10.)

Bericht über den Internationalen Joseph Haydn-Kongreß. Wien, Hofburg, 5.–12. September 1982. Für die Gesellschaft für Forschungen zur musikalischen Aufführungspraxis hrsg. von Eva BADURA-SKODA. München G. Henle Verlag (1986). XVIII, 641 S.

HECTOR BERLIOZ. New Edition of the Complete Works. Volume 8a La Damnation de Faust. Edited by Julian RUSHTON Kassel – Basel – Tours – London Bärenreiter 1979. 453 S.

HECTOR BERLIOZ. New Edition of the Complete Works. Volume 8b La Damnation de Faust Supplement. Edited by Julian RUSHTON. Kassel – Basel – London – New York Bärenreiter 1986. 100 S.

GÖRAN BLOMBERG „Liten och gammal – dugger ingenting till“ Studier kring svensk orgelrörelse och det äldre svenska orgelbeståndet ca. 1930–1980/83. En bakgrundsteckning. Förutsättnings-teoribildnings-ideal-värderingar Uppsala Swedish Science Press (1986). VXII, 313 S., 39 Abb.

JOHANNIS CABANILLES (1644–1712) Opera omnia primo in lucem edita cura et studio Higinii ANGLÈS, pbri. (†), nunc eius exemplo adlaborata prosecutaque a Josepho CLIMENT, can. organico Valentinae Sedis. Volumen V Barcelona Diputació de Barcelona – Biblioteca de Catalunya 1986. 214 S. (Biblioteca de Catalunya. Publicacions de la Secció de Música XXVII. Musici Organici.)

Cent ans de mise en scène lyrique en France (env. 1830–1930). Catalogue descriptif des livrets de mise en scène, des libretti annotés et des partitions annotées dans la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale (Paris) par H. Robert COHEN et Marie-

Odile GIGOU. New York: Pendragon Press (1986). 334 S. (La Vie musicale en France au XIX^e siècle. Volume II.)

Clavicembali e spinette dal XVI al XIX secolo. A cura di Luigi Ferdinando TAGLIAVINI e John Henry VAN DER MEER. Bologna: Cassa di Risparmio (1986). 243 S., zahlreiche Abb.

CLAUDE DEBUSSY *L'Isle joyeuse*. Nach dem Autograph und der Originalausgabe hrsg. von Ernst-Günter HEINEMANN München: G. Henle Verlag (1986). V, 14 S.

PETER DENNISON Pelham Humfrey Oxford – New York: Oxford University Press (1986). 119 S., Notenbeisp. (Oxford Studies of Composers 21)

JEAN-JACQUES EIGELDINGER. Chopin Pianist and Teacher as seen by his Pupils. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1986). XV, 324 S., Abb., Notenbeisp.

JOSÉ ELÍAS. Obras completas. Volumen I A. Por José M^a LLORENS con la colaboración de Julián SAGASTA y Montserrat TORRENT. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central 1971. 43, 102 S. (Biblioteca Central. Publicaciones de la Sección de Música XXIV.)

JOSÉ ELÍAS. Obras completas. Volumen I B. Por José M^a LLORENS con la colaboración de Julián SAGASTA y Montserrat TORRENT. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca de Catalunya 1975. 24, 107 S. (Biblioteca de Catalunya. Publicaciones de la Sección de Música XXV.)

Emden. Hrsg. von STUDENTEN DES MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN SEMINARS DER GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT GÖTTINGEN und Prof. Dr. Rudolf M. BRANDL. Göttingen: edition herodot (1985). 219 S., Abb., Notenbeisp., MusiCassette (Dokumentation des Musiklebens in Niedersachsen [DoMus]. Band 1.)

THOMAS EMMERIG. Wolfgang Joseph Emmerig (1772–1839). Komponist und Seminarinspektor von St. Emmeram in Regensburg. Biographie, chronologisch-thematisches Werkverzeichnis, Schriftenverzeichnis. Sonderdruck aus: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg. Band 20. 1986.

REINHARD ERMEN. Musik als Einfall. Hans Pfitzners Position im ästhetischen Diskurs nach Wagner. Aachen: Rimbaud Presse (1986). 204 S.

PETER FALTIN (†). Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache. Hrsg. von Christa NAUCK-BÖRNER. Aachen: Rader-Verlag (1985). 207 S. (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung. Band 1.)

JOËL-MARIE FAUQUET. Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870. Paris: Aux Amateurs de Livres (1986). 448 S. (Domaine musicologique 1.)

BERND FEUCHTNER. „Und Kunst geknebelt von der groben Macht“ Dimitri Schostakowitsch. Künstlerische Identität und staatliche Repression. Frankfurt/M.: Siedler Verlag (1986). 318 S.

Ludwig Finscher auf seiner Japan-Reise. Vorträge und Symposium. Hrsg. von Usaburō MABUCHI, Silvain GUIGNARD, Kō TANIMURA und Kazumi NEGISHI. Tokio: Academia Music & Co. (1986). 140 S., Notenbeisp.

VOLKER FREUND. Hans Pfitzners Eichendorff-Lieder. Studien zum Verhältnis von Sprache und Musik. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1986). 224 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 30.)

MECHTHILD FUCHS. „So pocht das Schicksal an die Pforte“ Untersuchungen und Vorschläge zur Rezeption sinfonischer Musik des 19. Jahrhunderts. München – Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler (1986). 267 S., Notenbeisp. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 18.)

LLUÍS VICENÇ GARGALLO (ca. 1636–1682). Historia de Joseph. Estudi i transcripció a càrrec de Francesc BONASTRE. Barcelona: Diputació de Barcelona. Biblioteca de Catalunya (1986). 111 S. (Biblioteca de Catalunya. Publicacions de la Secció de Música XXVIII. Estudis sobre el Barroc Musical Hispànic. Volume I.)

WILLIAM J. GATENS. Victorian Cathedral Music in Theory and Practice. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1986). IX, 227 S., Notenbeisp.

WERNER GISSING. Mississippi Delta Blues. Formen und Texte von Robert Johnson (1911–1938). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt (1986). 160 S., 1 Karte, 35 Notenbeisp. (Beiträge zur Jazzforschung 8.)

THEODOR GÖLLNER. „Die Sieben Worte am Kreuz“ bei Schütz und Haydn. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (1986). 130

S., Notenbeisp. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen. Neue Folge, Heft 93.)

GERTRAUT HABERKAMP Die Musikhandschriften der Benediktiner-Abtei Ottobeuren. Thematischer Katalog. München G Henle Verlag 1986. 299 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 12.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Concerto grosso in G-Dur op. 3/3 (HWV 314). Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe. Hrsg. von Frederick HUDSON. Kassel – Basel – London – New York Bärenreiter (1986). 17 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 67)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL. Feuerwerksmusik HWV 351 Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe. Hrsg. von Hans Ferdinand REDLICH. Kassel – Basel – London – New York Bärenreiter (1986). VI, 34 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 173.)

FRIEDRICH VON HAUSEGGER Frühe Schriften und Essays. Ausgewählt und hrsg. von Rudolf FLOTZINGER. Graz Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1986. 132 S. (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten Band 7)

JOSEPH HAYDN Werke. Reihe XVII Band 3: Klaviertrios 3. Folge. Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello und Sonate für Klavier und Violine. Hrsg. von Irmgard BECKER-GLAUCH München G Henle Verlag 1986. XI, 379 S.

FANNY HENSEL geb. MENDELSSOHN BARTHOLDY Ausgewählte Klavierwerke. Erstausgabe. Nach den Autographen hrsg. von Fanny KISTNER-HENSEL. München G Henle Verlag (1986). X, 45 S.

EVA-MARIE HEYDE Was ist absolutes Hören? Eine musikpsychologische Untersuchung. München Profil Verlag (1987). 536 S. (Reihe Wissenschaft Schwerpunkt Psychologie Band 4.)

LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT Musikgeschichte Schlesiens. Dülmen Laumann-Verlag 1986. 157 S. (Die Musik der Deutschen im Osten Mitteleuropas. Band 1)

ERICH MORITZ VON HORNPOSTEL. Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie. Leipzig Verlag Philipp Reclam jun. 1986. 380 S., Notenbeisp. (Reclams Universal-Bibliothek. Band 1169.)

CHRISTIAAN HUYGENS Le Cycle harmonique (Rotterdam 1691), Novus cyclus harmonicus (Leiden 1724) with Dutch and English Translations edited by Rudolf RASCH. Utrecht: The Diapason Press 1986.

179 S., Abb. (Tuning and Temperament Library Volume VI.)

International Review of the Aesthetics and Sociology of Music Vol. 17, No. 1, Zagreb, June 1986. Zagreb: Institute of Musicology – Zagreb Academy of Music 1986. 143 S.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Otto HOLZAPFEL und Jürgen DITTMAR. 31. Jahrgang 1986. Berlin Erich Schmidt Verlag (1986). 208 S., Abb., Notenbeisp.

BENGT JOHNSON Studies in 18th Century Catalan Keyboard Music. A Contribution to the History of Organ and Piano Music. Sonderdruck aus Danish Yearbook of Musicology XIV/1984. S. 40–115, Abb., Notenbeisp.

VLADIMIR KARBUSICKY Grundriß der musikalischen Semantik. Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986. IX, 316 S., Notenbeisp. (Grundrisse Band 7)

Die Klarinette 1. Jahrgang, Heft 3/November 1986. Schorndorf: Verlag Karl Hofmann (1986). 48 S.

EVA KÜLLMER Mitschwingende Saiten. Musikinstrumente mit Resonanzsaiten. Bonn Verlag für systematische Musikwissenschaft 1986. 407 S., Abb., Notenbeisp. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik Band 46.)

ALFRED E. LEMMON La musica de Guatemala en el siglo XVIII / Antigua / Guatemala Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica/South Woodstock, USA Plumsock Mesoamerican Studies (1986). 174 S.

YVES LENOIR Folklore et transcendance dans l'œuvre américaine de Béla Bartók (1940–1945). Contributions à l'étude de l'activité scientifique et créatrice du compositeur Louvain-La Neuve Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'art, Collège Érasme 1986. 507 S., Abb., Notenbeisp. (Publications d'Histoire de l'art et d'Archéologie de l'Université Catholique de Louvain XLVIII Musicologica Neolovaniensia. Studia 3.)

Lettera dall'Italia. Anno I, numero 3–4, luglio-dicembre 1986. Rom Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani (1986). 72 S.

FRANZ LISZT Tagebuch 1827 Im Auftrag der Stadt Bayreuth hrsg. von Detlef ALTENBURG und Rainer KLEINERTZ. Wien Paul Neff Verlag (1986). 2 Bände im Schubert, 32 S. Faksimile-Band, 100 S. Textedition.

Liszt-Studien. Band 3: Kongreßbericht Eisenstadt 1983. Franz Liszt und Richard Wagner Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule. Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums. Im Auftrag des European Liszt-Centre (ELC) hrsg. von Serge GUT München – Salzburg. Musikverlag Emil Katzschichler 1986. 210 S.

PAUL MERRICK *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1987). XVI, 328 S., Abb., Notenbeisp.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IX. Klaviermusik. Werkgruppe 25 Klaviersonaten. Band 2. Vorgelegt von Wolfgang PLATH und Wolfgang REHM. Kassel – Basel – London: Bärenreiter (1986) XXXII, 188 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Klaviersonaten II. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Wolfgang PLATH und Wolfgang REHM. Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter (1986). XI, 172 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert in B für Fagott und Orchester KV 191 (186^e). Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Franz GIEGLING. Kassel – Basel – London-New York: Bärenreiter (1986). 32 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 253.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert in G und Andante in C für Flöte und Orchester KV 313 (285^c), KV 315 (285^e). Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Franz GIEGLING. Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter (1986). 58 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 250.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert in D für Flöte und Orchester KV 314 (285^d). Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Franz GIEGLING. Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter (1986). IV, 36 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 251.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert in d für Klavier und Orchester KV 466. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Hans ENGEL und Horst HEUSSNER. Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter (1986). V, 90 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 147.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert in c für Klavier und Orchester KV 491. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Hermann BECK. Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter (1986). VII, 78 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 63.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert in C für Klavier und Orchester KV 503. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Hermann BECK. Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter (1986). VIII, 92 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 64.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert in C für Oboe und Orchester KV 314 (285^d). Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Franz GIEGLING. Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter (1986). 36 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 252.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Sinfonie in D KV 181 (162^b). Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Hermann BECK. Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter (1986). VI, 18 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 74.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Sinfonie in Es KV 184 (166^a, KV⁶: 161^a). Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Hermann BECK. Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter (1986). 22 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 72.)

Mozart-Jahrbuch 1984/85 des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Rudolf ANGERMÜLLER, Dietrich BERKE und Wolfgang REHM. Kassel – Basel – London: Bärenreiter 1986. 280 S.

Musicologica Austriaca. Band 6: Gedenkschrift Guido Adler Hrsg. im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft von Josef-Horst LEDERER. Föhrenau. E. Stiglmayr 1986. 258 S., Notenbeisp.

Musik des Ostens 10. Ostmittel-, Ost- und Südosteuropa. Hrsg. von Hubert UNVERRICHT im Auftrag des J. G. Herder-Forschungsrates. Kassel – Basel – London: Bärenreiter 1986. 218 S., Abb., Notenbeisp.

JOHN NEUBAUER: *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven – London: Yale University Press (1986). IX, 249 S.

WILFRIED NEUMAIER: *Was ist ein Tonsystem? Eine historisch-systematische Theorie der abendländischen Tonsysteme, gegründet auf die antiken Theoretiker Aristoxenos, Eukleides und Ptolemaios, dargestellt mit Mitteln der modernen Algebra*. Frankfurt – Bern – New York: Verlag Peter Lang (1986). 261 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 9.)

Oper als Text. Romantische Beiträge zur Libretto-Forschung. Hrsg. von Albert GIER. Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter 1986. 318 S. (Studia Romanica. 63. Heft.)

GÜNTHER MICHAEL PAUCKER Das Graduale Msc. Lit. 6 der Staatsbibliothek Bamberg. Eine Handschriften-Monographie unter besonderer Berücksichtigung des Repertoires und der Notation. Regensburg. Gustav Bosse Verlag 1986. 259 S. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. Band 30.)

OSCAR PAUL Geschichte des Claviers vom Ursprunge bis zu den modernsten Formen dieses Instruments nebst einer Uebersicht über die musikalische Abtheilung der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867 Leipzig. Verlag von A. H. Payne 1868. Reprint der Originalausgabe. Leipzig. Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik (1986). 256 S.

NICOLAI PETRAT Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse (1815–1848). Hamburg. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1986. 306 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 31.)

HANS RUDOLF PICARD Die Darstellung von Affekten in der Musik des Barock als semantischer Prozeß. Veranschaulicht und nachgewiesen an Beispielen aus den „Pièces de Clavecin“ von François Couperin. Konstanz. Universitätsverlag Konstanz 1986. 60 S., Notenbeisp. (Konstanzer Universitätsreden 157.)

JOHANN GEORG PISENDEL Konzert Es-Dur für Violine, Streicher und Basso continuo. Faksimile nach dem Partiturautograph der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Mit einem Kommentar von Karl HELLER. Leipzig. Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1986. 10 S. (Musik der Dresdner Hofkapelle. Autographen und singuläre Abschriften im Faksimile.)

KIMIYO POWILS-OKANO Puccinis „Madame Butterfly“ Bonn. Verlag für systematische Musikwissenschaft 1986. 430 S., Notenbeisp. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 44.)

Quaderni dell'I. R. Te. M. 3. Serie 2. Discografie N. 1 Faust e Mefistofele nelle opere teatrali e sinfonico-vocali di Carlo MARINELLI. Treviso – Roma. Edizioni Ente Teatro Comunale Treviso 1986. IX, 134 S.

Répertoire International des Sources Musicales (RISM) B III³. The Theory of Music, Volume III. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in the Federal Republic of Germany (D-brd). Descriptive Catalogue by Michel HUGLO and Christian MEYER. München. G. Henle Verlag (1986). XXX, 232 S.

Revista Musical Chilena. Año XXXIX, No. 163, Enero-Junio de 1985. Santiago de Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes 1986. 155 S.

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série: Théâtre, Musique, Cinéma. Tome XXIII, 1986. Bucarest. Editura Academiei Republicii Socialiste România 1986. 82 S.

film abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XV/3 (September–December 1981). New York. The City University of New York (1986). S. 271–430.

MATTHIAS ROHN Die Coda bei Johannes Brahms. Hamburg. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1986. 225 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe zur Musik. Band 25.)

REINHARD JOSEF SACHER Musik als Theater. Tendenzen zur Grenzüberschreitung in der Musik von 1958 bis 1968. Regensburg. Gustav Bosse Verlag 1985. 274 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 139.)

WALTRAUT SCHARDIG Friedrich Chrysander. Leben und Werk. Hamburg. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1986. 332 S., Abb. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 32.)

BRITTA SCHILLING Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813–1888). Regensburg. Gustav Bosse Verlag 1986. 420 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 145.)

ARNOLD SCHÖNBERG Sämtliche Werke. Abteilung IV Orchesterwerke. Reihe A, Band 14, 1. Orchesterwerke III. Hrsg. von Nikos KOKKINIS und Jürgen THYM. Mainz. B. Schott's Söhne / Wien. Universal Edition 1983. X, 188 S.

ARNOLD SCHÖNBERG Sämtliche Werke. Abteilung IV Orchesterwerke. Reihe B, Band 12. Orchesterwerke I. Kritischer Bericht, Skizzen. Hrsg. von Nikos KOKKINIS. Mainz. B. Schott's Söhne / Wien. Universal Edition 1984. XVI, 71 S.

ARNOLD SCHÖNBERG Sämtliche Werke. Abteilung VI Kammermusik. Reihe B, Band 21. Streichquartette II, Streichtrio. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Mainz. B. Schott's Söhne / Wien. Universal Edition 1984. XX, 151 S.

ARNOLD SCHÖNBERG Sämtliche Werke. Abteilung VIII Supplemente. Reihe A, Band 29. Die Jakobsleiter. Oratorium (1917–1922) (Fragment) für Soli, Chöre und Orchester. Nach Angaben des Komponisten für Aufführungszwecke in Partitur gesetzt von Winfried ZILLIG. Hrsg. von Rudolf STEPHAN. Mainz. B. Schott's Söhne / Wien. Universal Edition 1985. XI, 181 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII. Supplement. Band 2. Schuberts Studien. Vorgelegt von Alfred MANN. Kassel – Basel – London Bärenreiter 1986. XI, 240 S.

FRANZ SCHUBERT: Lieder Heft 4: Lieder nach Texten von Goethe, Schiller und anderen Dichtern op. 31, 62, 92 – op. 24, 37, 39, 58, 87 Hohe Stimme (Originallage). Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe. Hrsg. von Walther DÜRR. Kassel – Basel – London Bärenreiter / München: G. Henle Verlag (1986). 95 S.

FRANZ SCHUBERT: Drei Sonaten für Violine und Klavier („Sonatinen“) op. 137, 1–3 (D 384, 385, 408). Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe. Hrsg. von Helmut WIRTH. Kassel – Basel – London – New York Bärenreiter (1986). 48 S.

FRANZ SCHUBERT: Sonate in A für Violine und Klavier op. post. 162 (D 574). Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe. Hrsg. von Helmut WIRTH. Kassel – Basel – London – New York Bärenreiter (1986). 22 S.

Song on Record. Vol. 1 Lieder Edited by Alan BLYTH. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney Cambridge University Press (1986). VI, 357 S.

Karlheinz Stockhausen im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br. 3. bis 5. Juni 1985. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT Murrhardt Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft 1986. 107 S.

SLAVKO TOPIĆ: Kirchenlieder der bosnischen Katholiken. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986. 335 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 147.)

MARTIN VOGEL. Denkschrift zum Bau von Tasteninstrumenten in reiner Stimmung. Bonn Verlag für systematische Musikwissenschaft (1986). 20 S.

ROBERT W. WASON. Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg. Ann Arbor UMI Research Press 1985. 202 S., Notenbeisp.

Mitteilungen

Es verstarb:
am 11. April 1987 Professor Dr. Alfred KRINGS, Köln, im Alter von 62 Jahren.

*

Wir gratulieren
Dr. Walther KRÜGER, Bad Schwartau, am 25. September 1987 zum 85. Geburtstag.

*

Professor Dr. Martin STAEHELIN, Göttingen, wurde zum ordentlichen Mitglied der Göttinger Akademie der Wissenschaften gewählt.

Professor Dr. Carl DAHLHAUS, Berlin, wurde am 12. Juni 1987 von der University of Chicago zum Ehrendoktor ernannt.

Professor Dr. Wolfgang OSTHOFF, Würzburg, wurde aus Anlaß seines 60. Geburtstages am 17. März 1987 zum Ehrensator der Hochschule für Musik Würzburg ernannt.

Am 18. Februar 1987 habilitierte sich Dr. August GERSTMEIER an der Katholischen Universität Eichstätt für das Fach Musikwissenschaft. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Vertonungen liturgischer Texte nach 1950. Die musikalische Sprachbehandlung und ihr Verhältnis zur Liturgie.*

Professor Dr. Hans Joachim MARX, Hamburg, ist von der University of Adelaide, Australien, für das Akademische Jahr 1987/88 als Gastprofessor eingeladen worden.

Frau Dr. Marianne BRÖCKER, Bonn, hat den Ruf der Universität Bamberg angenommen, ab Sommersemester 1987 für vier Jahre eine Lehrstuhlvertretung für Professor Dr. Max Peter BAUMANN, Lehrstuhl für Volksmusik unter besonderer Berücksichtigung des fränkischen Raumes, wahrzunehmen, der seinerseits für diesen Zeitraum die Leitung des Instituts für vergleichende Musikstudien und Dokumentation in Berlin übernimmt.

Professor Dr. Walter KOLNEDER, Karlsruhe, hielt im Rahmen des Seminario Internazionale sulla prassi del Basso Continuo am 1. April 1987 im Lyceum di Cremona einen Vortrag zum Thema *La Figura e l'Opera di J. S. Bach*, ferner am 9. April 1987 in der Università di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale Cremona, einen Vortrag über *Problemi della cronologia creativa.*

Am 1. Mai 1987 feierte das Hans Kayser-Institut für harmonikale Grundlagenforschung, Wien, sein zwanzigjähriges Bestehen. Der Gründer und Leiter des Instituts, Prof. Dr. Rudolf Haase, hat zu diesem Anlaß eine kurze Wirkungsgeschichte, die einen Einblick in die Arbeit des Instituts gibt, verfaßt. Interessenten wenden sich bitte an: Referat für Öffentlichkeitsarbeit der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, Lothringerstraße 18, A-1037 Wien.

Am 25. und 26. September 1987 findet in Mechelen, Belgien, ein Kongreß unter dem Thema *Die Musik am Hof der Margarethe von Österreich* statt. Auskünfte und Anmeldungen: Dr. Greta Moens-Haenen, Mgr. Scheppersstraat 39, B-2800 Mechelen oder MUSICA, Postfach 45, B-3570 Peer

Zehn Jahre nach dem Funkkolleg *Musik* beginnt am 12. Oktober 1987 das neue, zweisemestrige Funkkolleg *Musikgeschichte – Europäische Musik vom 12. bis 20. Jahrhundert*, für dessen Inhalt Prof. Dr. Dr. Carl Dahlhaus, Berlin, Prof. Dr. Ludwig Finscher, Heidelberg, Dr. Giselher Schubert, Frankfurt/Main, und Dr. Michael Zimmermann (federführend), Berlin, verantwortlich zeichnen. Nähere Auskünfte erteilt das Funkkolleg Zentralbüro, Robert-Mayer-Straße 20, 6000 Frankfurt/Main 90.

Vom 23. Oktober bis 1. November 1987 finden in Köln, Bonn und Frankfurt/Main die *61. Weltmusik-tage* der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) statt. Informationen und Auskünfte, auch über die im Rahmen der *Weltmusik-tage* stattfindende Mitgliederversammlung der IGNM, über folgende Adressen: Friedrich Spangemacher, c/o Kulturamt Köln, Richartzstraße 2–4, 5000 Köln 1, oder Barbara Masson, Braubachstraße 12, 6000 Frankfurt/Main 1

Vom 12. bis 14. November 1987 hält die Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie e.V. (DGM) im Kongreßzentrum Hamburg ihre Jahrestagung ab, die unter dem Thema *Kognitive Strukturen und ästhetisches Erleben* steht. Auskünfte und Anmeldungen: Dr. Heiner Gembris, Hunoldstraße 9, 8900 Augsburg.

*

Die Editionsleitung der *Neuen Schubert-Ausgabe* teilt mit, daß die folgenden Kritischen Berichte der *Neuen Schubert-Ausgabe* fertiggestellt sind: 1. Zu Serie IV/3, *Lieder*, bearbeitet von Walther Dürr, 2. zu Serie VI/1, *Okette* und *Nonett* und 3. zu Serie VI/7, *Werke für Klavier und mehrere Instrumente*, jeweils bearbeitet von Hans-Günther Bauer und Arnold Feil. Die Kritischen Berichte sind bei der Editionsleitung, Mohlstraße 54, D-7400 Tübingen, im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv, Schloß Bellevue, Schöne Aussicht 2, D-3500 Kassel, und den folgenden Bibliotheken zugänglich: Deutsche Staatsbibliothek, Berlin (Ost), Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin (West), Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt/Main, Bayerische Staatsbibliothek, München, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Wiener Stadt- und Landesbibliothek

Frau Dr. Helen Geyer-Kiefl, Regensburg, bittet, folgende Erklärung zu publizieren: „Das Vorwort zur Faksimile-Edition von Baldassare Galuppi und Giovanni Bertatis *L'inimico delle donne*, *Drammaturgia musicale veneta*, vol. 21, Mailand 1986, ist eine nicht autorisierte italienische Übersetzung meines Textes. Helen Geyer-Kiefl.“