

Die Stilentwicklung in der frühen Motette Ein Überblick

von Hans Tischler, Bloomington/Indiana

Die ‚frühe Motette‘ kann man am besten definieren als dasjenige Repertoire, das alle jene Motetten umgreift, die zwei Bedingungen erfüllen: Sie sind erstens in Handschriften überliefert, deren vollständiger Motettenbestand einer Zeit angehört, welche vor der liegt, der Manuskripte mit Mensuralnotation entstammen; und zweitens gehören sie zum modal-rhythmischen Notre-Dame-Repertoire oder bezeugen seinen direkten Einfluß. Diese Definition schließt keineswegs Werke aus, die auch in mensural notierten Handschriften aufscheinen, aber hier muß das Wort ‚auch‘ betont werden. Der Bestand der frühen Motette umfaßt über vierhundert Stücke und unterschiedliche Familien, wenigstens in ihren frühesten Erscheinungsformen. Diese Urformulierungen und auch viele weitere Versionen gehören den etwa achtzig Jahren von ca. 1190 bis ca. 1270 an und sind aus achtundsiebzig Handschriften bekannt; spätere Kopien und Versionen erscheinen in neunundzwanzig weiteren Handschriften, einige sogar noch im frühen 15. Jahrhundert.

Wie gewöhnlich beginnen die Theoretiker erst lange nach der Entfaltung dieses Repertoires über den Stil dieser Kompositionen zu schreiben. Der früheste von allen Traktaten, die darüber berichten, ist die von Johannes de Garlandia kurz vor 1240 verfaßte Schrift *De mensurabili musica*. Er befaßt sich am ausführlichsten von allen Theoretikern mit dem Stil und der Kompositionstechnik des frühen 13. Jahrhunderts. Von seiner Diskussion, die sich mit allen Stilen und Gattungen polyphoner Musik der Zeit beschäftigt, sollen im folgenden nur die einschlägigen Passagen zitiert werden, nämlich jene, die sich mit dem Diskantstil befassen, dessen Hauptvertreter eben die frühe Motette ist.

Johannes beginnt wie folgt: „(Unde) Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia secundum modum, et secundum equipollentis (sui) equipollentiam (per concordantiam).“¹ Er spricht hier nur von zweistimmiger Komposition, aber was er sagt, trifft ebenso auf Drei- und Vierstimmigkeit zu. Sein nächster Satz zeigt, daß der Tenor *primus cantus* genannt wird; das Duplum bzw. den Motetus bezeichnet er als *equipollens* und einige Zeilen danach als *secundus cantus*. Diese Ausdrücke bezeugen, daß der Tenor nicht nur als Fundament die wichtigere Stimme war, sondern daß er auch die erste war, die jeweils ausgedacht und bestimmt wurde. Die Oberstimme ist *equipollens*, d. h. sie hängt vom Tenor ab, muß rhythmisch mit ihm verwandt und von gleicher Länge sein.

In ähnlicher Weise schreibt Jacques de Liège fast einhundert Jahre später: „Quis enim sine tenore discantat, quis sine fundamento edificat? [. . .] Discantus igitur a tenore dependet, ab eo regulari debet, cum ipso concordare habet, non discordare.“² Die Mehrzahl der Motetten des 13.

¹ Zitiert nach Edmond de Coussemaker, *Scriptorum de musica mediæ aevi nova series*, 4 Bde., Paris 1864–1876, Bd. 1, S. 106b und Erich Reimer, *Johannes de Garlandia: De mensurabili musica*, 2 Bde., Wiesbaden 1972, Bd. 1, S. 74f. Die in runden Klammern stehenden Wörter zeigen die Erweiterungen gegenüber Coussemakers Text in Reimers Ausgabe an. – „Discantus ist die Konkordanz von mehreren verschiedenen Melodien in bezug auf den [rhythmischen] Modus und in bezug auf die Übereinstimmung (vermittels Konsonanzen) der Oberstimme.“

² Zitiert nach Coussemaker, op. cit., Bd. 2, S. 386 a–b. Vgl. *Jacobi Leodiensis Speculum Musicae*, 7 Bde., Rom 1955–1973 (=CSM 3), Bd. 7, S. 9. – „Wer also wird einen Discantus ohne Tenor komponieren, wer wird ein Gebäude ohne Fundament bauen? [...] Daher hängt die Discantusstimme vom Tenor ab, muß ihm gemäß konstruiert werden, muß mit ihm Konsonanzen formen, nicht Dissonanzen.“

Jahrhunderts folgt diesen Regeln. Tatsächlich gibt es nur wenige Stücke, die es nahelegen, daß ihre Tenores nach der Komposition der Moteti hinzukomponiert wurden. So gibt es mehrere Motetten in Chansoniers der Jahrhundertmitte, in denen die Tenores offensichtlich Begleitungen darstellen, die der Oberstimme folgen, wie z. B. in einigen Rondeaux im Ms. Noailles (Paris, Bibl. Nat., fr. 12615); weitere Stücke existieren überhaupt ohne Tenor, d. h. als monophone Motetten.

Das Zitat von Jacques' Traktat erklärt die Idee, auf die Johannes mit dem Wort *equipollens* hinweist. Wenn der Tenor die Basis der Komposition ist, folgt, daß die Oberstimme oder -stimmen sich ihm in Harmonie, Rhythmus und Länge anpassen müssen. Diese Aussage impliziert wichtige Probleme für die Musiker der Zeit. Johannes formuliert sie deutlich und ausführlich in den folgenden Sätzen:

„Et sciendum (est), quod a parte primi [scilicet tenoris] tria sunt consideranda; scilicet sonus, ordinatio, et modus. [...] Similiter eadem a parte secundi consideranda sunt. Propterea primus et secundus in tribus sunt considerandi, scilicet in numero, in modo, et in concordantia.“³

In den nächsten Sätzen erklärt er diese Fachausdrücke, und man erfährt, daß in jeder Stimme die Melodie (*sonus*), die Phrasenlängen (*ordinatio*) und der Rhythmus (*modus*) sorgfältig geplant werden müssen. In Kompositionen mit zwei oder mehr Stimmen muß der Komponist ferner die entsprechende Länge der Stimmen (*numerus*) bedenken sowie die Kombination der rhythmischen Modi (*modus*) in den verschiedenen Stimmen und gute Harmonie (*concordantia*).

Johannes und alle seine Zeitgenossen und Nachfolger beginnen die Diskussion über den Discantus ganz natürlich mit der Basis der Komposition, dem Tenor, dessen Melodie vom Gregorianischen Choral abgeleitet wurde. Eine stilkritische Untersuchung der frühen Motette muß aber von einer Studie der Oberstimmen ausgehen, denn nicht nur ihr modaler Rhythmus beruht auf der Erfindung des Komponisten, an dessen Stil wir interessiert sind, sondern auch ihre Melodie. Es ist daher vornehmlich die Analyse der Oberstimmen, welche eine Einsicht in die musikalischen Ideen der Periode verschafft. Folglich sollen zunächst die ersten drei Punkte Garlandias erörtert werden, sofern sie in den Oberstimmen der frühen Motetten Anwendung finden.

Der erste Punkt, der die Melodie betrifft, betont die Notwendigkeit, daß jede Oberstimme eine gute Melodie aufweisen muß, so daß sie auch allein mit gutem Effekt gesungen (oder gespielt) werden kann. In der Tat existieren in den Manuskripten etliche Motetten-Oberstimmen auch als einstimmige Lieder. Wenn man den Faktoren nachgeht, die zu einer Melodie beitragen, zeigt sich, daß es sich neben dem Rhythmus im wesentlichen um vier Merkmale handelt. Dies sind Ambitus und Tessitura, der melische Charakter, strukturelle Aspekte und Verzierung.

³ Zitiert nach Coussemaker, op. cit., Bd. 1, S. 106b. Die runden Klammern im ersten Satz zeigen die Ergänzungen der Ausgabe von Reimer, op. cit., S. 75, an. Der zweite und dritte Satz lautet dort: „Et similiter a parte secundi ista supradicta, scilicet sonus, ordinatio et modus, sunt consideranda. Et sciendum, quod primus et secundus / in tribus simul et semel sunt considerandi, scilicet in modo, in numero, in concordantia.“ – Übersetzung zum Zitat im Haupttext: „Wisse, daß mit Hinsicht auf den Tenor drei Dinge bedacht werden müssen, nämlich *sonus*, *ordinatio* und *modus*. [...] In ähnlicher Weise müssen drei Dinge betreffs des Motetus bedacht werden. Deshalb müssen [hinsichtlich der Beziehung] von Tenor und Motetus drei Dinge bedacht werden, nämlich *numerus*, *modus* und *concordantia*.“

A m b i t u s : Der Tonbereich der frühen Motette ist der des guidonischen Systems; aber das *Gamma-ut* (*G*) erscheint ein einziges Mal im ganzen Repertoire, die höchste Note (*e''*) kommt nie vor und ihr Nachbar (*d''*) findet sich nur in fünf Stücken. In der Regel hat der Tenor die tiefste Tessitura, während der Motetus und das Triplum jeweils etwas höher liegen. Wo ein Quadruplum existiert, hat es ungefähr die gleiche Tessitura wie das Triplum. Entsprechend ist der Umfang des Tenors der kleinste, durchschnittlich eine Septime, während der der Oberstimmen durchschnittlich eine None mißt; aber sowohl größere als auch kleinere Umfänge kommen vor.

Die *m e l o d i s c h e L i n i e* besteht fast nur aus Halb- und Ganztonschritten sowie Terzsprüngen; größere Intervalle werden durch die ganze Periode hindurch recht spärlich eingestreut. Originalität und Neubildungen in der Melodie waren offenbar für die Komponisten der frühen Motette nicht wichtig; und das gilt ebenso für die Textdichter.

Demgemäß benutzen die Komponisten oft traditionelle Motive für die *G e s t a l t u n g* ihrer Phrasen. Tatsächlich bestehen ganze Moteti aus solchen Formeln, die Johannes *flores* nennt, ein Ausdruck mit mehreren Bedeutungen, sowie *color*, ein anderes Wort, das Johannes für diese traditionellen Motive verwendet, besonders für solche, die sich in kurzen melodischen Sequenzen ergeben. Beispiel 1 zeigt solche Motive:

Beispiel 1

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'a' and contains five measures of music. The second staff is unlabeled and contains five measures of music. The third staff is labeled 'b' and contains two measures of music. The notation is in G-clef and 8/8 time, with various rhythmic patterns and note values.

Diese Motive sind besonders charakteristisch für die ganz frühen lateinischen Motetten. In den etwas späteren französischen Stücken scheint ein wenig mehr Originalität angestrebt worden zu sein, und gegen die Mitte des Jahrhunderts verschwinden diese Motive vollständig.

Das vierte Problem der Melodiegestaltung, das der *V e r z i e r u n g*, ist mit Garlandias drittem Punkt verbunden, der die rhythmischen Modi betrifft. Alle frühen Motetten sind streng modal im Hinblick auf die Abfolge der Textsilben, und jede Komposition verfolgt durchweg einen bestimmten modalen Rhythmus. Aber der melodische Rhythmus wird oft stark variiert mit Hilfe der Unterteilung der Takteile (was unten unter „Verzierung“ näher besprochen werden soll) oder durch die Zusammenziehung mehrerer Takteile in eine längere Note, die sogenannte *fractio* und *extensio modi*. Diese rhythmischen Varianten formen oft Motive, welche zur Gestaltung der Phrasen beitragen und sie in Beziehung setzen oder kontrastieren können. Beispiel 2 zeigt, wie das gehandhabt werden kann:

Beispiel 2

Teil der perotinischen Klausel Ms. Florenz, Bibl. Med. Laur., Pl XXIX, I, fol. 149



Die Formgebung der Phrasen, Garlandias zweiter Punkt, ist von größter Bedeutung für die Stilanalyse. In Perotins Revision der leoninischen Organa im *Magnus Liber* kann man oft ein ausgewogenes, mehr oder weniger symmetrisches Arrangement von Phrasen beobachten. Diese Kompositionen zeigen Gruppen von drei, fünf, sechs und acht Takten, meist jedoch Viertakter, und diese Taktgruppen bezeugen oft den Willen zur Formbildung. Es scheint manchmal, als ob eine Phrase ein Motiv der vorhergehenden Passage ausarbeite oder variiere. Vielfach gibt es auch Anordnungen von Vor- und Nachphrasen. In andern Stücken korrespondieren Phrasen in Rhythmus oder Melodie in der Art von einfachen Liedformen. Und besonders interessant sind Gestaltungen von ganzen Motetten oder großen Teilen davon auf Grund von planmäßigen, einander entsprechenden Längen der Phrasen.

Melodische Wiederholungen bilden eine weitere Seite von Garlandias *color*. Dieser umfaßt sowohl Wiederholungen innerhalb einer Klausel oder Motette als auch solche von andern Kompositionen, also Zitate. In französischen Motetten sind solche Zitate als Refrains bekannt, d. h. Zitate von andern Motetten oder aus Trouvère-Liedern und epischen Dichtungen dieser Periode.

Diese verschiedenen Elemente der Formgebung bieten sich an als Kriterien für eine Klassifikation der frühen Motette. Diese Klassifikation kann mit einer Gruppierung der historischen Schichten des Repertoires, die aus dem Quellenbestand abgelesen werden können, verschränkt werden. Die Kombination ermöglicht eine Einsicht in die Entwicklung des Stils während der etwa achtzig Jahre der Blüte der frühen Motette. Tatsächlich ergibt die Analyse des Gesamtkorpus, daß unter dem Aspekt der Melodiebildung sechs Gruppen der frühen Motette zu unterscheiden sind. Diese können mit wenigen Worten folgendermaßen beschrieben werden:

Stilkategorie I organisiert die Oberstimme mit Hilfe von verstreuten melodischen Wiederholungen, oft von mehreren Phrasen.

Stilkategorie II benutzt sofortige Wiederholung von einer oder mehreren Phrasen, besonders am Anfang eines Stückes, als das charakteristische Formelement; mehrere Moteti in dieser Klasse bestehen ganz oder zum großen Teil aus solchen Wiederholungen.

Stilkategorie III umfaßt Werke, die sich einer Art ‚motivischer Arbeit‘ bedienen, d. h. die nicht die Wiederholung von ganzen Phrasen, sondern die Wiedereinführung von melodischen oder rhythmischen Phrasenteilen aufweisen; so kann z. B. das Ende einer Phrase die nächste einleiten; oder mehrere Phrasen mögen mit dem gleichen Motiv beginnen oder ein Grundmotiv variieren oder entwickeln.

Stilkategorie IV repräsentiert am klarsten den Zeitgeist, der die aristotelische Logik enthusiastisch entdeckte, zusammen mit den griechisch-arabischen Wissenschaften, dem indo-arabischen Zahlensystem und den antiken Versmetren, und der nun in der neuen geometrischen Architek-

tur der Gotik zum Ausdruck kam und sich in der Musik nicht nur in der Schöpfung des modalen Rhythmus sowie der Erfindung der entsprechenden Notation kundtat, sondern besonders auch in dem charakteristischen motivischen Rhythmus (s. Beispiel 2) innerhalb der Phrase, in den proportional geordneten Taktgruppen der Phrasen und in der Gegenüberstellung einer in solcher Weise rational geformten Stimme mit einer oder mehreren auf ähnliche Weise, aber verschieden formulierten Stimmen. Die mathematische Logik ist zwar ein außermusikalisches Element, aber sie stellt in dieser Musik ein sehr positives ästhetisches Element dar, das fast immer hörbar ist. Während Klasse III mit dem Rhythmus innerhalb der Phrase zu tun hat, ist es in den Motetten der vierten Klasse die Länge der Phrasen und ihre Anordnung, die als strukturelle Hauptelemente hervortreten. In vielen dieser Kompositionen ist die Hauptidee die Gegenüberstellung von zwei oder mehreren Stimmen, die aus Phrasen von regelmäßiger, aber voneinander verschiedener Länge bestehen; eine Stimme z. B. mag durchweg Phrasen von zwei Takten haben, die andere Phrasen von anderthalb Takten.

Stilkategorie V besteht aus einer großen Zahl von Motetten, deren formgebendes Hauptelement ein oder mehrere Refrains sind. Ein Refrain kann am Ende eines Motetus eingebaut sein oder auch geteilt am Beginn und am Ende in den sogenannten *motets entés*; Refrains können auch in Reihung auftreten, und manchmal besteht ein ganzer Motetus oder ein großer Teil desselben aus einer derartigen Refrain-Serie, einem sogenannten Refrain-Cento; und ein Refrain mag auch für die Formulierung eines Rondeaux erhalten.

Stilkategorie VI ist vom Prinzip der Vielfalt gekennzeichnet. In diese Klasse gehören alle jene Motetten, deren Form auf keinerlei Repetition beruht. Dies darf nicht als kompositorische Schwäche angesehen werden; zu viele Stücke gehören zu diesem Typ, besonders auch viele spätere Kompositionen, die im übrigen wegen eines Refrains zu Klasse V gezählt werden müssen. Die sechste Klasse schließt auch sehr alte Motetten ein, die mit Klauseln verwandt und in bezug auf Phrasenlänge, Melodie und Rhythmus ganz unregelmäßig sind. Sie stammen wohl aus einer Zeit, bevor die Tendenz zu Symmetrie der Generation Perotins vorherrschend wurde. In vielen Stücken dieser Klasse bilden die unregelmäßig gestalteten Phrasen des Motetus einen starken Kontrast mit dem rhythmisch-metrischen Ostinato des Tenors, so daß die Abwechslung von gleichzeitigen und alternierenden Pausen Interesse erregt.

Wie schon erwähnt, läßt die Quellenlage zu, das Repertoire der frühen Motette in mehrere historische Gruppen einzuteilen. Im Hinblick auf den gegebenen Rahmen eines kurzen Überblicks soll der häufigste Typ der frühen Motette als Modell dienen, nämlich das zweistimmige Stück. (Die drei- und vierstimmigen Conductus-, Doppel- und Tripel-motetten werden unten gelegentlich miteinbezogen.) Folgende Schichten lassen sich unterscheiden:

1. Der Werktyp der ältesten Quellen wird vielleicht am besten als ‚alte Motette‘ bezeichnet; sie umfaßt all jene Stücke, deren Musik auch in der Form von Notre-Dame-Klauseln überliefert ist.
2. Zu den Motetten der zweiten Schicht gehören die ‚neuen lateinischen‘ Werke, d. h. solche, die eben nicht ihre Musik mit einer Notre-Dame-Klausel teilen.
3. Da sind drittens die ‚neuen französischen‘ Kompositionen, zusammen mit denen, deren Musik auch in den Klauseln der St.-Victor-Handschrift (Ms. Paris, Bibl. Nat., lat. 15139) auftaucht.
4. Die letzte Gruppe umfaßt diejenigen zweistimmigen französischen Motetten, die nur in Chansonniers erhalten sind, d. h. in Manuskripten, die vorherrschend Trouvère-Lieder enthal-

ten. Dieses Repertoire nimmt stilistisch eine separate Stellung ein und umfaßt viele Stücke, die entweder keinen Tenor besitzen oder nur als Texte existieren.

Hierzu muß bemerkt werden, daß manche Stücke in der zweiten bis vierten Gruppe möglicherweise deshalb in eine dieser Schichten einbezogen wurden, weil die Diskant-Klauseln, mit denen sie verwandt waren, verloren gegangen sind; ebenso ist oft schwer zu entscheiden, ob eine Motette, die sowohl mit einem lateinischen als auch einem französischen Text existiert, zur zweiten oder dritten Schicht gehört. Aber solche Schwierigkeiten können die Klassifikation, die sich auf eine sichere bibliographische Basis stützt, nicht ernstlich in Zweifel bringen; sie sind auch nicht von großer statistischer Bedeutung. Man muß ferner bemerken, daß es eine Anzahl von Motetten gibt, deren Musik zwar in Notre-Dame-Klauseln enthalten ist, die aber von den Motetten abgeleitet zu sein scheinen, anstatt ihnen als Quellen gedient zu haben. Aber die Tatsache, daß die Musik auch in einer Notre-Dame-Klausel aufscheint, zeigt an, daß eine solche Motette auf jeden Fall recht früh zu datieren ist.

Diese Einteilung des Repertoires in vier Schichten, deren durchschnittliche Daten etwa fünfzehn bis zwanzig Jahre auseinanderliegen, ist, wie schon gesagt, nützlich für ein Verständnis der Entwicklung des Motettenstils, wenn man sie mit der obigen stilistischen Klassifikation verbindet. Wenn man die Stilklassen I und II der melodischen Techniken als eine zusammengehörige Gruppe ansieht und die Klassen III und IV der rhythmischen Formulierung und die mit Vielfalt arbeitenden Klassen V und VI ebenso zusammenzieht, kann man eine klare Evolution in den vier historischen Schichten der frühen Motette verfolgen. Unter den ‚alten‘ Klausel-Motetten sind die ersten zwei Stilgruppen fast zu gleichen Teilen vertreten; dann vermindert sich der Anteil der melodischen Stilgruppe in der zweiten Schicht und noch mehr in der dritten. In den den Chansonniers verwandten Stücken der vierten Schicht verdrängen die Stilklassen V und VI alle anderen. Wo Formgebung in diesen Motetten auftritt, beruht sie meistens auf Refrains und viel weniger auf anderen Techniken, während die Komponisten der frühesten Motetten sich mehr mit Problemen der musikalischen Formulierung und der Melodie-Wiederholung befaßten.

Eine Untersuchung der Verwendung der rhythmischen Modi in den vier Schichten liefert eine ebenso klare Entwicklungslinie. Die Klausel-Motetten benützen den ersten Modus fast fünfmal so oft wie den zweiten. In den neuen lateinischen Werken sinkt dieses Verhältnis auf 3:1, und in den neuen französischen Stücken sind die zwei Modi fast im Gleichgewicht. Dies zeigt, daß der zweite Modus sich besser mit der französischen Sprache verbindet als mit der lateinischen. Die Chansonnier-Motetten sind aber etwas konservativer und stehen in der Mitte zwischen den beiden letzten Gruppen mit einem Verhältnis von 2:1 für den ersten Modus. (Das Vorkommen der anderen Modi ist in allen Schichten statistisch unbedeutend; sie werden insgesamt nur in etwa zehn Prozent des Repertoires angewendet.)

Eines der klarsten Indizien der Entwicklung der frühen Motette ist die Verwendung von Verzierungen, d. h. die Zuordnung von mehreren Noten zu einer Silbe. Sowohl die Zahl der Ornamente im Verhältnis zur Zahl der Takte als auch ihre Fülle, d. h. die durchschnittliche Anzahl der Noten pro Ornament, nehmen von den Werken der ersten bis zu jenen der vierten Schicht stetig zu. Der zweite Modus ist gewöhnlich besonders reich an Ornamenten; ihr Anwachsen ist daher zum Teil mit der wachsenden Benutzung des zweiten Modus verbunden, aber nur zum Teil. Im späteren 13. Jahrhundert führt die wachsende Auszierung ja zur Verbindung der kleineren Notentwerte mit den Textsilben und damit zur Einführung der Mensuralnotation.

Diese Resultate der Untersuchung der zweistimmigen Motetten werden durch die Ergebnisse von Untersuchungen der Conductus-Motetten bestätigt, die eine sehr frühe und kurze Blütezeit in Paris hatten, sowie von der Untersuchung der Doppelmotetten, deren Blütezeit erst um die Mitte des Jahrhunderts begann. Die Conductus-Motetten sind konservativer als die alten zweistimmigen Werke; sie verwenden noch häufiger melodische Formeln und benutzen fast ausschließlich den ersten Modus, während die Doppel- und Tripelmotetten, nämlich diejenigen, die nicht mit Klauseln verwandt sind, die gleichen fortschrittlichen Tendenzen verfolgen wie die neuen französischen Stücke der dritten Schicht.

Schon lange ist bekannt, daß eine der wesentlichen Entwicklungslinien in der polyphonen Musik des 13. Jahrhunderts in der wachsenden Komplikation der Tenor-Arrangements besteht. Durch sie wird die Einteilung des Repertoires in Conductus-Motetten, zweistimmige Stücke und Doppelmotetten und die Verteilung in den verschiedenen historischen Schichten nochmals deutlich bestätigt. Das Verhältnis von einfachen zu komplizierteren Tenor-Arrangements wächst stetig zu Gunsten der letzteren, und in den späteren Schichten wächst nicht nur die Anzahl der komplizierteren Arrangements, sondern auch deren Vielfalt, denn neue Arrangements kommen hinzu, und einige davon sind ganz individuelle Erfindungen, die nur in einzelnen Stücken auftreten.

Eine weitere Seite der Tenor-Arrangements ist die oftmals vorkommende, manchmal mehrmalige Wiederholung der ganzen Tenor-Melodie, welche von den Theoretikern auch *color* genannt wird. Und wieder wird hier die obige Einteilung in mehrere Schichten unterstützt, denn die Zahl der Motetten mit zwei oder mehr *colores* wächst ständig von Schicht zu Schicht. In mehreren dieser Werke ändert sich das Arrangement mit der Wiederholung der Tenor-Melodie.

Man sieht also, daß Johannes de Garlandias drei Punkte, die sich auf die einzelne Stimme beziehen, nämlich Melodie, Phrasen und Rhythmus, wertvolle Einblicke in die Entwicklung der frühen Motette gewähren. Von seinen drei Punkten, die die Kombination von Stimmen betreffen – die entsprechende Länge der Stimmen, die Inbezugsetzung der in den Stimmen benutzten rhythmischen Modi und gute Harmonie –, ist nur die letzte von evolutionärer Bedeutung.

Es ist hier kaum nötig, die verschiedenen Regeln über Konsonanzen und Dissonanzen zu besprechen, die von den Theoretikern des 13. Jahrhunderts aufgestellt wurden. Nur auf einige Aspekte soll hier eingegangen werden: Die Terz wurde von manchen als Konsonanz anerkannt, aber von andern als Dissonanz abgelehnt. Ihre Verwendung im Vergleich mit der anderer Intervalle, nämlich der Quarte und Quinte, ist daher von Interesse. Das Vorkommen des Einklangs und der Oktave verdient auch einige Bemerkungen, aber nur im Zusammenhang mit der Kadenz.

Die konsonante Terz hatte zwei ganz verschiedene Verwendungen. Die erste mag am besten als ‚kontrapunktische Terz‘ angesprochen werden. Sie hat mit dem Prinzip der Gegenbewegung zu tun, die die Quinte als Hauptintervall behandelt. Hier dient sie in Gegenbewegung der Vermittlung zwischen Quinte und Einklang. Dreistimmige Conductus- und Doppelmotetten, welche die kontrapunktische Terz als Konsonanz auf Haupttaktteilen benutzen, verwenden oft auch parallele Quartan zwischen den Oberstimmen. – Die andere Verwendung mag ‚harmonische Terz‘ genannt werden. Hier kommen Serien von parallelen Terzen oft vor, und die Quarte wird häufig auf Haupttaktteilen als Konsonanz mit dem tiefsten Ton verbunden. In der Verwendung von Terz und Quart besteht daher eine Beziehung. In dreistimmigen Conductus- und Doppelmotetten verlaufen die Oberstimmen oft in parallelen Terzen, und die Komponisten arbeiten mit

schrittweisen Stimmkreuzungen, die wie Gegenbewegungen aussehen, aber den Klang von wiederholten Terzen ergeben.

Wie wichtig sind diese Techniken in der frühen Motette? Eine Analyse zeigt, daß die Verteilung der Quinten einerseits und der Terzen und Quartan andererseits vier verschiedene harmonische Stile ergibt. In einer Gruppe von Motetten, die anscheinend den rein französischen konservativen Stil darstellen, findet man betonte Terzen und Quartan nur selten; ihr gemeinsames Verhältnis zu Quinten übersteigt nicht 1:6. Im typischen zentralen französischen Stil sind Terzen und Quartan zwar zugelassen, aber die Quinte bleibt die Hauptkonsonanz; das ungefähre Verhältnis bewegt sich zwischen 1:5 und 1:2. Eine kleinere Gruppe von Motetten, etwa 15 % des Repertoires, zeigt Verhältnisse von ca. 3:4 bis 1:1; sie nimmt eine Mittelstellung zwischen dem zentralfranzösischen Stil und dem der letzten Gruppe ein, in der die Terzen und Quartan überwiegen.

Die Verteilung dieser vier harmonischen Stile führt zu interessanten Beobachtungen. Die drei Gruppen von Motetten, in welchen viele Stücke Terzen und Quartan ebenso oft wie oder öfter als Quinten auf Haupttaktteilen benutzen, sind die mit Klauseln verwandten Conductus-Motetten und zweistimmigen Stücke (erste Schicht) und die Chansonnier-Motetten (vierte Schicht). Andererseits dominieren in den späteren Conductus-Motetten und in allen Doppel- und Tripel-motetten, wo man vermuten würde, daß wegen ihrer größeren Stimmzahl alle Intervalle gut vertreten wären, die Quinten. Diese Beobachtung legt es nahe anzunehmen, daß Einflüsse von außen her die harmonischen Konzepte der französischen Komponisten während dieser Periode beeinflußt haben. In der Tat war während der Zeit der Diskantklausel und der ältesten Motetten das englische College der Pariser Universität das größte, und es mag wohl einen Einfluß auf den Geschmack gehabt haben, da ja die Musiker nur unter den Scholaren zu suchen sind: und die Terz scheint in England besonders beliebt gewesen zu sein. Mit den Niederlagen des Königs Johann und der Schwächung der englischen Macht bald nach 1200 scheint auch der englische Einfluß in Paris zurückgegangen zu sein, und dies mag zur Vorherrschaft der Quinte geführt haben. Die Wiederaufnahme der Terzen und Quartan in den Chansonnier-Motetten kann vielleicht auf den Durchbruch eines ‚populären‘ Geschmacks zurückzuführen sein, der von den Trouvères herkommen könnte. Dieser dürfte wohl kaum die ‚höhere‘ Kunstmusik beeinflußt haben – die neuen lateinischen und französischen zweistimmigen Motetten und die Doppelmotetten, die Repräsentanten des hohen Kunststils der Periode in Frankreich.

Ein anderes harmonisches Detail wirft ein Licht auf die Entwicklung des Gefühls für Klangfülle, nämlich der Kadenz-Zusammenklang. Für Kadenzen am Ende der Stücke wurden im 13. Jahrhundert nur Einklang, Quinte und Oktave benutzt. In zweistimmigen Motetten des gesamten Repertoires erscheint die Oktave nur selten in der Kadenz; aber von der Bevorzugung des Einklangs in den alten Motetten gehen die neuen Motetten zur Bevorzugung der Quinte über. Die Chansonnier-Stücke zeigen sich wieder als konservativ und ziehen die Einklangskadenz vor. In den Conductus- und Doppelmotetten sind Kadenzen in Einklang und Oktave ziemlich selten; aber deutlich wird der $\frac{8}{1}$ -Schluß im älteren Repertoire, später der vollere $\frac{8}{1}$ -Endklang vorgezogen⁴.

⁴ Singuläre Ausnahmen sind: 1) Nr. 8 in Hans Tischler, *The Earliest Motets (to circa 1270): A Complete Comparative Edition*, 3 Bde., New Haven u. London 1982, mit einem $\frac{12}{8}$ -Schluß, das Resultat eines dreistimmigen Conductus, der auf dem Motetus einer zweistimmigen Motette aufgebaut und mit ihr zusammen notiert wurde; 2) *ibid.*, Nr. 9, mit einem scheinbaren $\frac{7}{3}$ -Endklang, das Resultat eines weiteren dreistimmigen Conductus, der auf dem Motetus einer zweistimmigen Motette aufgebaut und mit ihr zusammen notiert wurde; überdies wurde

Es ist an der Zeit, die verschiedenen Aspekte der obigen Diskussion zusammenzufassen. Drei Schemata dienen den Ausführungen: die sechs Punkte des Johannes de Garlandia, die sechs strukturellen Stilgruppen und die vier historischen Schichten der zweistimmigen Motetten, erweitert um die Beobachtungen an Conductus-Motetten zu Beginn des Repertoires der frühen Motette und an Doppel- und Tripel motetten gegen ihr Ende. Mehrere Dinge zeugten für die Entwicklung des musikalischen Stils: Traditionelle Formeln wurden allmählich aufgegeben. Von Formen, die auf melodischen Wiederholungen basieren, wandelte sich der Stil zu rhythmischer Gestaltung und schließlich zu Unregelmäßigkeit und Refrains. Die Tenores wandten sich zu immer komplizierteren Arrangements von größerer Individualität und verwendeten immer mehr Wiederholungen der Melodie. Ebenso wuchs die Zahl der Ornamente und ihre Fülle, und die Kadenz wurden nach und nach voller.

Einige andere Dinge zeigten aber, daß die Chansonnier-Motetten einem etwas konservativen, ‚populären‘ Geschmack angehören. In der Verwendung der rhythmischen Modi rückten die Schichten von der Vorherrschaft des ersten Modus in den alten Motetten immer mehr zum Gebrauch des zweiten Modus in den ‚neuen‘ Stücken, während die Chansonnier-Motetten wieder den ersten Modus bevorzugten. Ebenso stand es mit dem Konsonanzsystem, das in den alten Stücken und den Chansonnier-Motetten zu Terzen und Quartan neigte, aber in den neuen Kompositionen die Quinte vorzog.

Alle diese Elemente des musikalischen Stils ergeben also eine recht klare Linie der Entwicklung während der etwa acht Jahrzehnte der Blüte der prärensuralen Motette. An anderer Stelle wurde gezeigt, daß sich auch in den poetischen Texten eine Evolution feststellen läßt, die die Änderungen des Geschmacks und der Geistesrichtung in diesem Zeitraum erhellen hilft⁵.

Musik als Lehrgegenstand an den deutschen Universitäten des 16. Jahrhunderts

von Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

Im Jahre 1920 hielt der damalige Rektor der Universität Freiburg in der Schweiz, Peter Wagner, zur Eröffnung des Studienjahres eine Rede zum Thema „Universität und Musikwissenschaft“. Die erstmalige Berufung eines Musikwissenschaftlers zum Rektor war für ihn Anlaß, nicht nur über die Geschicke des Faches in der jüngeren Vergangenheit nachzudenken, sondern es ging ihm auch darum, „ein geschichtliches Recht auf einen Platz in der Universität“ geltend

zum Zweck des Conductus auch noch die letzte Note des Motetus geändert; 3) der scheinbare $\frac{8}{4}$ -Schluß von Nr. 98 in Yvonne Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siècle*, 4 Bde., Paris 1936–1939, und Hans Tischler, *The Montpellier Codex*, 3 Bde., Madison 1978, ist sicherlich das Resultat eines Irrtums des Kopisten; 4) der $\frac{12}{1}$ -Schluß von *ibid.*, Nr. 332, gehört zu einer Motette des Pierre de la Croix vom Ende des Jahrhunderts.

⁵ Vgl. hierzu Hans Tischler, *Intellectual Trends in Thirteenth-Century Paris as Reflected in the Texts of Motets*, in: *MR* 29 (1968), S. 1–11. Weiteres und viel ausführlicheres Material zu diesem Thema, mit vielen Beispielen und Tabellen, ist enthalten in: ders., *The Evolution of Form in the Earliest Motets*, in: *AMI* 31 (1959), S. 86–90; ders., *The Evolution of the Harmonic Style in the Notre-Dame Motet*, in: *AMI* 28 (1956), S. 87–95; ders., *Style and Evolution of the Earliest Motets*, 3 Bde., Binningen 1985, Bd. 1.

zu machen¹. Damit bezog er sich ganz allgemein auf Musik als Lehrgegenstand an der Universität, für die ältere Zeit namentlich auf dem Hintergrund des Systems der *Septem artes liberales*.

Erst als Gerhard Pietzsch seit 1936 seine Studie *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten im Osten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts* veröffentlichte², wurde erstmals systematisch gesammeltes urkundliches Material über die Bedeutung der Musik in den mittelalterlichen Universitäten vorgelegt. Neben Statuten, Fakultätsakten und Bibliothekskatalogen bildeten auch die Matrikeln für Musiktheoretiker und Musiker wichtige Hinweise.

Der Schwerpunkt der Untersuchung von Pietzsch liegt auf dem Mittelalter. Seine Dokumentierung endet mit der Mitte des 16. Jahrhunderts, wo offensichtlich eine grundlegende Veränderung vor sich ging. Musikvorlesungen werden von den Universitätsstatuten meist nicht mehr vorgesehen³.

So wurde etwa in Leipzig, wo seit der Gründung 1410 in sieben Fassungen der Statuten Vorlesungen über die *Musica* des Johannes de Muris erfordert wurden, in der neuen Fassung von 1558 die Musikvorlesung anstelle einer solchen über Physik aufgegeben⁴. Ob man daraus nur schlußfolgern kann, es „sank das Ansehen des Faches“, wie es Heinrich Hüschen 1966 in seinem Artikel *Universität und Musik* tat⁵, erscheint fraglich. Daß die Musik in den Statuten nicht mehr genannt wird, heißt noch nicht, daß an der Universität insgesamt keine Musik mehr gelehrt wurde. Entscheidender ist nach meiner Ansicht, daß die *lectio ordinaria* nach Muris, also die quadriviale, an Zahlen orientierte Grundlagenlehre der Musik, durch das Aufkommen einer neuen Musikanschauung auch in den Universitäten veraltet erschien, ja fast obsolet war.

Sicherlich hat schon 1549 der Leipziger Thomaskantor Wolfgang Figulus, wenig später Autor einer *Practica musica* und ‚Komponist‘, seinem Musikkurs an der Universität, an dem u. a. der spätere Thomaskantor Valentin Otto teilnahm, weniger spekulative Inhalte gegeben. Die Abwendung von der mittelalterlichen Musiklehre an den Universitäten beginnt jedoch viel früher, so daß die Jahrhundertmitte nicht als Einschnitt zu sehen ist.

Es gibt aber noch weitere Gesichtspunkte, die etwa in Heidelberg sichtbar werden, womit auch dem *Genius loci* eine Reverenz erwiesen sei⁶. Die tatsächlichen Unterschiede in der Behandlung der Fächer des alten Quadriviums gehen ganz deutlich aus den reformierten Statuten der „artisten schule“ der Universität Heidelberg von 1558 (gleichlautend mit 1580) hervor⁷. Die Nachmittagslektion wird „in mathematicis“ gehalten, „und soll dieser lector die arithmetic, geometri und astronomi [...] lesen“, so daß „innerhalb zweier iaren ieder der mathematic kunst ein stuck zu hören und zu erlernen habe“. Erst dann wird angefügt: „so diser profesor sich die arbeit nit wolt dhauern lassen, möchte er auch obiter neben der arithmetic von der music, so vil derselben theorickh und die proportiones harmonicas belangt, etwas anzeigen.“ Hier wird also deutlich der Musik eine nachrangige Stellung eingeräumt, wenn sie „nebenher“ (obiter) berücksichtigt wird.

¹ *Universität und Musikwissenschaft*, Freiburg/Schweiz 1921, S. 11.

² *AfMf* 1 (1936), S. 257 ff., fortgesetzt in den Jahrgängen 3 und 5–7 (1938–1942).

³ Vgl. bereits P. Wagner, a. a. O., S. 25 f.

⁴ G. Pietzsch, a. a. O., 3, S. 303.

⁵ *MGG* 13, Sp. 1097.

⁶ Dieser Beitrag wurde als Referat des Symposiums *Musik in der Universität* auf der Jahrestagung 1986 der Gesellschaft für Musikforschung in der Universität Heidelberg gehalten, die in diesem Jahr ihre 600-Jahr-Feier beging.

⁷ G. Pietzsch, a. a. O., 5, S. 66 f. – N. C. Carpenter, *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, Norman 1958, S. 230 ff.

Mit Recht hat Pietzsch schon auf die wichtige Ergänzung in den Statuten von 1558/1580 hingewiesen, nach der es den Magistern gestattet ist, in privaten Lektionen, „eins oder mehr bucher in den 7 freien Künsten [...] öffentlich [...] zu lesen“. Diese Bestimmung erinnert wiederum daran, daß bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts, um 1515, Andreas Ornitoparch in Heidelberg nach eigenem Zeugnis seinen Musiktraktat öffentlich las, ohne daß er matrikelmäßig nachweisbar ist. Die umfassende inhaltliche Ausrichtung seines 1517 gedruckten *Musicae activae micrologus* vom Monochord bis zur Kompositionslehre ist für eine Neuorientierung signifikant⁸. In Heidelberg wird aber auch die Rolle besonderer Einrichtungen der Artistenfakultät für die Musiklehre deutlich. 1545 wurden die drei Bursen zu einem Pädagogium vereinigt, das u. a. auf das Sapienzkolleg vorbereitete und 1565 dann sogar mit der städtischen Lateinschule, der Neckarschule, vereinigt wurde⁹. In den verschiedenen Ordnungen ist immer wieder von Musik die Rede, die ein *Cantor*, zugleich Praeceptor am Pädagogium, besonders den Alumnen zu unterrichten habe. Kantor und Alumnen hatten auch die Pflege des Kirchengesangs wahrzunehmen, der sich namentlich unter den calvinistischen Kurfürsten auf das Vorsingen deutscher Psalmen (Lobwasser) beschränkte.

Diese wenigen ausgewählten Einzelheiten mögen schon genügen, um den konkreten Hintergrund für den Versuch herzugeben, die Entwicklung der Musiklehre an den deutschen Universitäten im 16. Jahrhundert in ihrer Komplexität besser zu differenzieren und zugleich zu verdeutlichen, daß nicht in der Jahrhundertmitte ein Wandel anzusiedeln ist, sondern daß sich unter den zu benennenden Aspekten seit der Zeit um 1500 eine ständige Entwicklung vollzog, die weder rein fachspezifisch noch monokausal zu sehen ist. Folgende Aspekte, die ineinandergreifen, möchte ich anführen:

1. Die Nationalisierung und Regionalisierung des Universitätswesens.
2. Der Einfluß des Humanismus auf eine neue Auffassung auch der Musiklehre.
3. Die Verlagerung der so neu verstandenen Musiklehre auf andere Einrichtungen innerhalb der Universität.
4. Der Einfluß der Konfessionalisierung auf die Bewertung und Ausrichtung der Musiklehre.

1. Die Nationalisierung und Regionalisierung des Universitätswesens

Wesentlich für die Entwicklung des Universitätswesens ist die Tatsache, daß seit dem 15. Jahrhundert die Universitätsneugründungen Sache der Landesfürsten waren, so daß die landesherrliche Bestimmung der Bildungspolitik bis in den Fächerkanon eingriff und schon aus Gründen z. B. unterschiedlicher konfessioneller Orientierung mehr und mehr divergieren konnte. Eine „umfassende Territorialisierung der Hochschulen“¹⁰ wandelte das einheitliche Bild der mittelalterlichen Universität. Wie auch die Verwendung der deutschen Sprache für die Statuten der Artistenschule der Universität Heidelberg 1558 zeigt, entfalten die deutschen Universitäten nationale Eigenarten der Studien. Die internationale Latinität ist nicht das einzige, was aufgegeben

⁸ K. W. Niemöller, Artikel *Andreas Ornitoparchus*, in: *MGG* 10, Sp. 405ff.

⁹ K. W. Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 54), S. 437 ff.

¹⁰ Th. Ellwein, *Die deutsche Universität vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Königstein 1985, S. 43.

wird. Wurde zunächst noch der Bücherkanon der Prager Universität international übernommen – das gilt in der Musik für Johannes de Muris –, so entstand schon allein durch das Aufkommen des Buchdrucks eine neue Situation, die deutlich nationale Richtungen aufweist bis hin zur Verwendung der Landessprache in musiktheoretischen Lehrbüchern. Die nationalen Unterschiede werden ganz deutlich, wenn man etwa zum Vergleich das neueste Buch von Claude V. Palisca über den Humanismus im Musikdenken der italienischen Renaissance heranzieht¹¹. Die Rezeption von Theoremen der griechisch-römischen Antike bei den italienischen Musiktheoretikern hat ganz andere Schwerpunkte und führt im Laufe des 16. Jahrhunderts schließlich zu ganz anderen Konsequenzen als die gleichzeitige deutsche Musiktheorie.

2. Der Einfluß des Humanismus auf eine neue Auffassung auch der Musiklehre

Wandlungen im Bereich der universitären Musiklehre sind zunächst inhaltlicher Natur, d.h. das, was unter ‚Musica‘ verstanden wird und in den Statuten bis auf den Hinweis auf Johannes de Muris meist nicht näher benannt wird, erhält eine neue Gewichtung. Dies geschieht zweifellos im Zusammenhang mit den inhaltlichen Veränderungen der Studien in den Artistenfakultäten aufgrund des humanistischen Einflusses¹². Die Ausbildungsschemata der mittelalterlichen Bildung werden aufgelockert. Das Interesse an den verehrten Dichtern und Autoren des Altertums verlagert das Verständnis von ‚Musik‘ mehr zur ‚Kunst‘ hin, indem die Bedeutung der Musik, ihre Mythologie sowie ihre Wirkungen unter Berufung auf Ovid, Cicero, Terenz oder Virgil dargestellt werden.

Typisch humanistische Formen des epigrammatischen Lobs und gelehrter Epistola dedicatoria zieren daher auch schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts musiktheoretische Lehrbücher. Beispielsweise enthält das *Tetrachordum musices* des Johannes Cochläus von 1511 zwei Epigramme des Celtis-Freundes Benedict Chelidonium und von Wilibald Pirckheimer sowie ein „carmen laudationis musicae“ von Heinrich Glarean. Otmar Luscinius vergißt 1515 in seinen *Institutiones musicae* nicht, auf seine Bekanntschaft mit Erasmus von Rotterdam hinzuweisen. An der Universität Köln hat der Humanist Ortwin Gratius 1508 innerhalb seiner öffentlichen Vorlesung über die Artes auch eine *Oratio de laudibus musicae disciplinae* gehalten, ein Panegyricum, das später konsequenterweise auch in dichterische Versgestalt gekleidet wurde, so 1515 von Johannes Boemus und von Johann Holtheuser im *Encomium musicae*, das er 1551 an der Universität Wittenberg vortrug.

Der Rückbezug auf die Antike konnte durchaus dazu führen, daß die Musik der Zeit selbstkritisch betrachtet wurde. Das gilt schon 1494 für den Mainzer Humanisten Dietrich Gresemund, dann auch für Erasmus von Rotterdam, wobei namentlich die Wortverständlichkeit in der Polyphonie Ansatzpunkt ist¹³. 1508 gebrauchte der erwähnte Ortwin Gratius den Ausdruck „bonae literas docens“. Der Begriff der „bonae artes“, den die Humanisten nun pflegten, stammt von Erasmus. Die neue Auffassung von den *studia humanitatis* legte den Schwerpunkt auf die literarischen Fächer: Grammatik, Rhetorik, Poetik, Historik und Moralphilosophie. Damit wurde die

¹¹ *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven 1985.

¹² Zum folgenden vgl. K. W. Niemöller, *Zum Einfluß des Humanismus auf Position und Konzeption von Musik im deutschen Bildungssystem der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in: *Musik in Humanismus und Renaissance*, hrsg. von W. Rüegg u. A. Schmitt, Weinheim 1983 (= *DFG Mitteilungen der Kommission für Humanismusforschung* 7), S. 77 ff.

¹³ H. Fleinghaus, *Die Musikanschauung des Erasmus von Rotterdam*, Regensburg 1984 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 135), S. 37 ff. und 157 f.

alte Einteilung der Artes liberales, letztendlich auch die Einordnung der Musik, nämlich ins Quadrivium, tangiert.

Symptomatisch für die Neuordnung der Wissenschaftsbereiche ist die Rede, die Philipp Melanchthon 1517 „de artibus liberalibus“ an der Universität Tübingen hielt, die ein Jahr später auch im Druck verbreitet wurde¹⁴. Um die neuen humanistischen Vorstellungen darzulegen, bedient er sich eines „poetica mythos“. Merkur erfand „neue Künste“, darunter die Lyra (auch *testudo* oder *chelis*) mit sieben Saiten, die an Orpheus weitergereicht wurde. Die Musik wird als Gipfel der Künste aufgefaßt und zwar wegen ihrer Wirkung auf „contemplatio et mores“. Noch wesentlicher ist aber die Erweiterung der Zahl der Künste auf neun, um *historia* und *poema*, über die Neunzahl der Musen, im mythologischen Bilde (entsprechend dem siebensaitigen Musikinstrument) über „Musenklänge“ („Musarum soni“). Hier werden in Umrissen die Kräfte des Humanismus erkennbar, die auch auf eine Wandlung der Musiklehre an den Universitäten hin wirkten, Jahrzehnte bevor durch das Verschwinden der quadrivialen Musiklehre aus den Statuten das Ende dieses Prozesses sichtbar wird. Die neue Rolle, die die Humanisten der altklassischen Poetik beimaßen, ist der Schlüssel zum Verständnis einer neuen stofflichen Gewichtung in der Musiklehre. Diese Haltung kommt u. a. auch in den Kompositionen von Horaz-Oden zum Ausdruck, die der Münchener Stadtpoet Simon Minervius 1532 im Vorwort zu den Odenkompositionen von Ludwig Senfl formulierte, daß nämlich „vor den übrigen Artes die Musik mit der Poesie die größte Verwandtschaft hat“¹⁵.

Mit der Hinzunahme dieser beiden Disziplinen *historia* und *poema*, auf die ja die Humanisten einen Schwerpunkt setzten, entsteht eine neuartige Zuordnungskonstellation für die Musik. Dies geschah ausgerechnet an einer Universität, die als Ganzes konservativ an der Scholastik festhielt, in Köln. 1501 teilt Nicolaus Wollick im Widmungsbrief seines *Opus aureum musicae* mit, daß er im Gymnasium Cornelianum nicht nur Lektionen der üblichen Artes („quod vulgo dicitur“) gehört habe, sondern auch „in musica et poetica“¹⁶. Hier haben wir die neuartige Zuordnung. So wie die Poetik Kenntnisse und Fähigkeiten der Versdichtung und der eleganten Prosa vermittelte, so wurde jetzt bei der Musik die Lehre von der musikalischen Komposition quasi in einen wissenschaftlichen Stand erhoben. Das, was viel später ‚Kompositionswissenschaft‘ genannt werden sollte, wurde mit der Unterscheidung von *compositio* und *sortisatio* (der improvisierten Mehrstimmigkeit der Ungebildeten) für eine gelehrte Behandlung an der Universität entdeckt. Nicht von ungefähr erhielt diese mit dem Kontrapunkt verbundene Lehre 1537 bei Nicolaus Listenius die Bezeichnung *musica poetica*.

Das Verschwinden der quadrivialen Musiklehre an den deutschen Universitäten wird als ein fortschreitender Prozeß erkennbar, der schon um 1500 beginnt. Die Verbreitung solcher neuen Ideen läßt sich über Namen und Parallelen im Schrifttum nachweisen. Von Köln aus verbreitete sich namentlich durch Johannes Cochlaeus und Heinrich Glarean dieser Neuansatz¹⁷. Nicht mehr der Mathematicus, sondern der humanistisch gebildete Komponist wurde so auch akademischer Musiklehrer. So hat Sixt Dietrich 1540 in Wittenberg „musicam publice gelesen“. Es be-

¹⁴ *Opera*, hrsg. von C. G. Bretschneider, Bd. 9, Halle 1843 (= *Corpus Reformatorum* 11), S. 6 ff.

¹⁵ L. Senfl, *Sämtliche Werke*, Bd. 6, Wolfenbüttel 1961, S. 119 f.

¹⁶ K. W. Niemöller, *Nicolaus Wollick (1480–1541) und sein Musiktraktat*, Köln 1956 (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* 13), S. 296.

¹⁷ Vgl. K. G. Fellerer, *Die Kölner musiktheoretische Schule*, in: *Renaissance-Musik 1400–1600*. Festschrift R. B. Lenaerts, Löwen 1969, S. 121 ff.

stand jedoch keine *lectio musices* im alten Sinne mehr. Auch der Antrag Adrian Petit Coclicos auf eine Musikprofessur wurde vom Kurfürsten abschlägig beschieden. Was er dann jedoch privatim las, kann man 1552 im *Compendium musices* nachlesen. Coclicos bekannte Rangordnung der Komponisten¹⁸ von den älteren ‚Theoretikern‘ und ‚Mathematikern‘ (Dufay, Ockeghem) zu den jüngeren ‚Musici‘ Josquin, Isaac, Senfl und schließlich zu deren Schülern, den ‚Poetici‘, zeigt die grundlegende Veränderung auch hier. Die mathematische Musiklehre wird abgelöst durch die poetische Musiklehre, ganz parallel zur Wertschätzung der Humanisten für die Poetik. In diesem Zusammenhang erhält auch etwa eine Widmung von Andreas Ornitoparch an seinen Heidelberger Kommilitonen und Leiter der Heidelberger Hofkantorei, Philipp Surus, schon 1517 eine allgemeinere Bedeutung.

Bezieht man sich auf Melanchthons Erweiterung der Septem artes auf eine Neunzahl der Künste, so erhält auch die Einleitung des Musiklehrbuches von Gregor Faber, das er 1553 als „in Academia Tubingensis Musices Professor ordinarius“ veröffentlichte¹⁹, in ihrem Bestreben, die Musik in die Geisteswelt des Humanismus einzuordnen, schärfere Konturen. Auch er stellt fest, der Begriff Musik sei homonym, namentlich auch für den gesamten, man müßte hinzufügen: erweiterten Wissenskreis der Künste: „pro tota artium encyclopaedia“. So wundert es nicht, in den traditionellen Theoremen der *Musica figuralis* bei der Behandlung des *cantus fictus* typisch humanistische Gedankengänge zum Wort-Ton-Verhältnis zu finden, nach denen die *varietas* der Musik von der *diversitas* der Dinge abhängt, d. h. alle Worte und Gedanken müssen in der Musik verschiedenartige *pronuntiatio* (Vortrag) und *affectus* erhalten²⁰.

3. Die Verlagerung der so neu verstandenen Musiklehre auf andere Einrichtungen innerhalb der Universität

Die institutionelle Verankerung der quadrivialen Musiklehre in den Statuten der Artistenfakultäten wurde ausgehöhlt, wobei die Entwicklung ihren Ausgang von einzelnen Bursen oder Gymnasien nahm, die sich der humanistischen Bewegung öffneten. Daß eine solche Entwicklung möglich war, daß man sich von dem e i n e n Lehrbuch des Johannes de Muris abwenden konnte, hängt auch mit der kaum zu überschätzenden Rolle des Buchdrucks zusammen. Das gilt für den literarischen Humanismus, das gilt aber auch für die Umakzentuierung der Musiklehre. Die Fülle der Musiktraktate im 16. Jahrhundert in Deutschland spiegelt die neuen Tendenzen wider. Dabei gibt es eine kennzeichnende Überschneidung mit den Stoffgebieten der Lateinschulen. Auch an den Universitäten wird die *musica practica* im Rahmen ihrer theoretischen Systematisierung lehrfähig, darüber hinaus wird ihr an den Universitäten Kompositionslehre zugeordnet, die Heinrich Faber bei der Veröffentlichung seiner *Musica practica* in der Bestimmung für das Braunschweiger Gymnasium 1548 nicht mitdrucken läßt. Musikalische Bildung wird von der Pfarrschule bis zur Universität in bisher nicht gekannter Breite vermittelt. Institutionell werden diese Verhältnisse strukturiert durch die verstärkte Rolle von Einrichtungen innerhalb der Artistenfakultät. Eingangs wurde schon auf die Entwicklung in Heidelberg hingewiesen. Sie ist auch an anderen Universitäten zu verfolgen. Als etwa 1535 in Tübingen die beiden Bursen zur Artistenfakultät vereinigt wurden, wurde gleichzeitig ein Pädagogium begründet, das frühere Aufga-

¹⁸ Faks. Kassel 1954 (= *Documenta musicologica* I, 9), Pars I: *De musicorum generibus*. Vgl. M. van Crevel, *Adrian Petit Coclico*, s'-Gravenhage 1940, S. 51ff.

¹⁹ *Musices practicae erotematum libri II*, Basel 1553.

²⁰ Liber I, cap. 13, S. 66f.

ben der Bursen übernahm, nämlich Lateinschüler kleinerer Trivialschulen auf das Universitätsstudium im engeren Sinne vorzubereiten²¹.

Daß diese institutionelle Veränderung der Universitätsstruktur auch mit inhaltlichen Veränderungen zu tun hat, die die Musik berühren, kann man in Marburg beobachten²². Nach den Statuten des Pädagogiums der Universität von 1529 sollen wenigstens zwei „gelehrte Magister“ angestellt werden, die „in Grammatices, Dialectices, Rhetorices vnnnd Musices praeceptionibus fleissig und getrewlich Instituiren“. Erst bei der Spezifizierung – Horaz, Ovid, Dialektik und Rhetorik nach Melanchthon – wird vor den „Institutiones Musicas“ zusätzlich Arithmetik genannt. Ein solcher Fächerkanon findet sich dann auch an den großen Gelehrtenschulen des 16. Jahrhunderts. Die meisten waren nach dem Vorbild des *Gymnasium illustre* ausgerichtet, das 1538 der bedeutende Humanist und Pädagoge Johannes Sturm in Straßburg gegründet hatte. Hier gab es in den *classes publicae* des achtklassigen Systems mit Philosophie und Theologie auch Fakultätsstudien. In diesem Bereich war also die Ebene von universitärer Wissenschaft erreicht. So ergibt sich institutionell eine veränderte Strukturierung sowohl an der Universität wie an den gelehrten Lateinschulen. Innerhalb der Pädagogien der Universitäten auf der einen Seite und der Gelehrtenschulen auf der anderen Seite gibt es wechselnde Beauftragung mit Lehre in der Musik, vielfach an akademisch gebildete Fachmusiker. Dabei ergibt sich aus Bestimmungen über Musik, daß eine engere Bindung auch an die musikalische Praxis herbeigeführt wird. Namentlich da, wo Stipendiaten, Kollegiaten, Alumnus usw. zusammen wohnen (wie in den mittelalterlichen Bursen), wird neben der Musiklehre auch die Musikpflege erfordert: Das geht von der humanistischen Ode bis zur Motette und zum Psalter. Damit ist aber eine Thematik berührt, die hier ausgespart ist, nämlich die Musikpflege der Studenten bis hin zur musikalischen Geselligkeit.

4. Der Einfluß der Konfessionalisierung auf die Bewertung und Ausrichtung der Musiklehre

Nicht nur die geistesgeschichtliche Bewegung des Humanismus, sondern auch die Aufspaltung in verschiedene Konfessionen hat die Struktur der Universitäten berührt²³. Die landesherrlichen Universitäten waren katholisch oder protestantisch, bildeten den Nachwuchs an Lehrern und Geistlichkeit aus, darunter die Musiklehrer, die als *cantores* auch die jeweilige Kirchenmusik zu betreuen hatten. Das Gebot, auf die konfessionelle Ausrichtung ein Augenmerk zu richten, läßt sich gerade an Hochschulen derjenigen Konfession aufzeigen, die der Musik reserviert gegenübersteht, dem Calvinismus. Bei der Gründung der Hohen Schulen in Herborn 1584 und Burgsteinfurt 1591 wurde die Schola classica eines *Gymnasium illustre* durch eine Schola publica, eine Akademie mit Theologie, Jura usw. erweitert, so daß auch hier höheres und mittleres Bildungswesen vereint sind. Wesentlicher als diese institutionelle Situation ist der Einfluß der neuen Philosophie des Calvinisten Peter Ramus, der sich auch in einer neuen Gruppierung des Faches Musik etwa in den ramistischen Enzyklopädien von Johann Thomas Freigius (1582) und Johannes Bilstein (1588) zeigt²⁴. Die Musik wird hier aus dem engeren Verband der alten quadrivalen Fächer, die „circa rerum quantitatem“ handeln, abgetrennt und den Fächern zugeordnet, die

²¹ Niemöller, *Untersuchungen*, a. a. O., S. 538f.

²² Pietzsch, a. a. O., 7, S. 157f. – Niemöller, *Untersuchungen*, a. a. O., S. 297

²³ Ellwein, a. a. O., S. 43 u. 45.

²⁴ K. W. Niemöller, *Zur Musiktheorie im enzyklopädischen Wissenschaftssystem des 16./17. Jahrhunderts*, in: *Über Musiktheorie*, hrsg. von Fr. Zamminer, Köln 1970 (= *Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 5), S. 27.

„circa rerum qualitatem“ handeln, neben Optik und Astronomie auch Geographie, Medizin und Musik. Diese Zuordnung zur Physik findet sich dann auch in der Enzyklopädie des Herborner Professors Johann Heinrich Alstedt von 1620, konkret: der Ton als „qualitas audibilis“. Daß sich solche konfessionell beeinflussten Tendenzen an den Universitäten auch in den Musiktraktaten selbst nachweisen lassen, konnte kürzlich bei einer Tradierungslinie nachgewiesen werden, die von dem Lehrbuch (1601) des Burgsteinfurter Universitätsdruckers Theophil Keiser (Caesar) über Frankfurt – in Verbindung mit der Druckerfamilie Egenolf – bis Leipzig reicht²⁵.

Zusammenfassend haben diese Hinweise wohl verdeutlicht, daß die Musiklehre an den deutschen Universitäten des 16. Jahrhunderts unter verschiedenartigen Gesichtspunkten ihren Stellenwert erhielt, der zu sehr verschiedenen Ergebnissen führte. Dieser Beitrag konnte nur einige Linien verfolgen, um zu zeigen, daß weitere Forschungen von den unterschiedlichsten Ansätzen aus notwendig sind, um die Entwicklung in diesem lebendigen und interessanten Jahrhundert auch auf dem Gebiet der akademischen Musiklehre und Musikanschauung besser zu verstehen.

Musik am Ospedaletto zu Venedig zur Zeit von Antonio Sacchini

Ein Beitrag zum 200. Todesjahr des Komponisten
von Wolfgang Hochstein, Geesthacht/Hamburg

Über seinen Besuch in Venedig im August 1770 hinterließ Charles Burney die folgende Zeichnung:

„Diese Stadt ist wegen ihrer *Conservatorios* oder Musikschulen berühmt, deren sie viere hat, das *Ospedale della Pietà*, der *Mendicanti*, der *Incurabili* und das *Ospedale a Giovanni e Paolo*, in welchen allen jeden Sonnabend und Sonntag abend sowohl wie an den großen Festen Musik aufgeführt wird [..] und die Instrumental- und Vokalmusik wird von lauter Mädchen aufgeführt. Diese spielen die Orgel, die Violinen, die Flöten, die Violoncelle und blasen sogar die Waldhörner.“¹

Die vielzitierten Reiseberichte von de Brosses, Quantz oder Rousseau – einschließlich Goethes Tagebuchnotiz – haben das blühende musikalische Leben an den venezianischen ‚Konservatorien‘ des 18. Jahrhunderts ebenfalls mehrfach hervorgehoben; Musikaufführungen in den Kirchen dieser Institute galten seinerzeit bei Besuchern der Lagunenstadt geradezu als Attraktion.

Die Entwicklungsgeschichte der vier venezianischen Ospedali ist in ihren großen Zügen bekannt: Gegründet zu Zeiten allgemeiner Prosperität auf die private Initiative einflußreicher Persönlichkeiten hin, sollten sie als Kranken-, Waisen- oder Zufluchtshäuser ein karitativ-soziales Anliegen verwirklichen; diese ausschließliche Funktion behielten die Institutionen bis ins 17. Jahrhundert hinein. In demselben Maße, wie ihre Finanzierung wegen des politischen und wirtschaftlichen Niedergangs der Republik Venedig jedoch schwieriger wurde, gewann die Musik – sie hatte schon seit längerem bei der Erziehung armer oder elternloser Kinder eine Rolle gespielt – eine wachsende Bedeutung als neue finanzielle Einnahmequelle. Schließlich, im 18. Jahrhun-

²⁵ K. W. Niemöller, *Von der Ars musica zur „Singenkunst“ – Zu den musiktheoretischen Lehrbüchern von Theophil Keiser (1601, 1602) und Heinrich Orgosinus (1603)*, in: *Festschrift Martin Ruhnke*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 255ff.

¹ Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise [] 1770–1772* (Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1772), Wilhelmshaven 1980 (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 65), S. 86f.

dert, wurde die ursprüngliche Bestimmung dieser Einrichtungen völlig überschattet von dem überregionalen Ruf, den sie inzwischen als Musik-„Konservatorien“ erworben hatten, doch obwohl die eigentlichen, karitativen Aufgaben dieser Institutionen damit mehr und mehr in den Hintergrund des öffentlichen Interesses gedrängt wurden, blieben sie weiterhin als ‚Ospedali‘ (Krankenhäuser) bezeichnet. Bemerkenswerterweise sind die so entstandenen musikalischen Ausbildungsstätten – im Gegensatz zu den Knabenskonservatorien Neapels – nur Mädchen vorbehalten gewesen². Durch die Verpflichtung namhafter Musiker als *maestro di coro* und Hauskomponist suchten sich die Ospedali gegenseitig zu überbieten; da es üblich war, die für den Gebrauch an diesen Instituten geschriebenen Werke in ihren jeweiligen Kirchen zur Aufführung zu bringen, versteht es sich, daß wir es bezüglich des Repertoires ausschließlich mit geistlichen Kompositionen zu tun haben.

Trotz dieser also weithin bekannten Tatsachen und trotz mancher älterer Abhandlungen zur Musikgeschichte Venedigs (P. Canal, G. Tebaldini und andere) fehlt bislang eine umfassende Monographie über die Musikausübung an den venezianischen Ospedali. Zwar haben Kathi Meyer und Marc Pincherle in unserem Jahrhundert einiges zu dieser Thematik publiziert, erstere in ihrer Studie über den Frauengesang, letzterer anlässlich der Erörterung von Antonio Vivaldis Lehrtätigkeit am Ospedale della Pietà³; Beiträge von Denis Arnold ergänzen das bisherige Bild⁴; eine besonders gründliche Darstellung der Incurabili-Ära von Johann Adolf Hasse hat Sven H. Hansell vorgelegt⁵, und auf Niccolò Jommellis Verbindung mit demselben Institut bin ich selbst kürzlich näher eingegangen⁶; als ergiebige bibliographische Quelle zur Geschichte venezianischer Oratorien ist schließlich auch der von Maria Antonietta Zorzi erstellte Katalog zu nennen⁷. Alles in allem und in auffallendem Gegensatz zu den neapolitanischen Konservatorien, deren Geschichte durch Villarosa, Florimo oder di Giacomo schon seit langem weitgehend aufgearbeitet ist, sind ähnlich umfassende Veröffentlichungen über die Ospedali Venedigs jedoch immer noch ein musikwissenschaftliches Desideratum. Die Gründe für ein solches Fehlen mögen einerseits darin liegen, daß an den Ospedali, wiederum anders als an den Konservatorien Neapels, keine schulemachende und damit historisch sich nachweisbar auswirkende Komponistenausbildung stattgefunden hat (Frauen als Komponistinnen konnte es nach damaligen Sozialstrukturen nicht geben, und der einstige Ruhm der aus den Ospedali hervorgegangenen Sängerinnen ist längst verblaßt); andererseits – dies ist gravierender – sind die archivalischen ebenso wie die musikalischen Quellen aus jener Zeit entweder vernichtet, verschollen oder schwer zugänglich und deshalb unerforscht. Grundsätzlich gilt also bis heute, was Sven Hansell 1966 festgestellt und im Hinblick auf das einmalig große Repertoire an Kompositionen nur für Frauenstimmen hervorgehoben hat:

² Vgl. hierzu Denis Arnold, Artikel *Venedig und venezianische Handschriften* (Abschnitt II), in: *MGG*, Bd. 13, Kassel 1966, bes. Sp. 1383 f. und das anschließende Literaturverzeichnis. Siehe auch Richard Schaal, Artikel *Konservatorium*, in: *MGG*, Bd. 7, Kassel 1958, bes. Sp. 1460.

³ Kathi Meyer, *Der chorische Gesang der Frauen mit besonderer Bezugnahme seiner Betätigung auf geistlichem Gebiet*, Mittenwald 1917, S. 44–64; Marc Pincherle, *Vivaldi e gli Ospedali di Venezia*, in: *Rassegna Musicale* 10 (1937).

⁴ Denis Arnold, *Orphans and Ladies: the Venetian Conservatoires (1680–1790)*, in: *PRMA* 89 (1963), S. 31–47; vgl. auch Anm. 2.

⁵ Sven Hostrup Hansell, *Sacred Music at the Incurabili in Venice at the Time of J. A. Hasse*, in: *JAMS* 23 (1970), S. 282–301 und S. 505–521.

⁶ Wolfgang Hochstein, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli*, 2 Bde., Hildesheim 1984, bes. Bd. 1, S. 23–32.

⁷ Maria Antonietta Zorzi, *Saggio di bibliografia sugli oratorii sacri eseguiti a Venezia*, in: *Accademie e biblioteche d'Italia* 4–7 (1930–1933).

„In truth, the production and cultivation of sacred music in Venice during the 18th century has remained virtually unexplored. [. . .] It is strange that the sacred music composed for the four hospitals in Venice has been overlooked by modern research. As a repertory of music, the motets, oratorios, and liturgical works make up the largest body of music for women's voices in the history of Western music.“⁸

Die vorliegende Abhandlung will versuchen, am Beispiel der Amtszeit von Antonio Sacchini als Maestro di coro des Ospedale dei Derelitti einen weiteren ausschnitthaften Beitrag zur Geschichte der damaligen Musikausübung zu erbringen. Ermöglicht wurde diese Darstellung überhaupt erst durch zwei wichtige Umstände: Zunächst haben die venezianischen Istituzioni di Ricovero e di Educazione (I.R.E.) vor einigen Jahren zahlreiche Dokumente, die die Geschichte der Ospedali dei Derelitti und dei Mendicanti erhellen, durch die Publikation *Arte e Musica all'Ospedaletto* erstmals der Öffentlichkeit verfügbar gemacht⁹. Zum anderen konnte ich selbst anlässlich einer Beschäftigung mit Musikhandschriften aus der Hamburgischen Staatsbibliothek eine beträchtliche Zahl Sacchinischer Sakralwerke kennenlernen¹⁰: Die der Chrysander-Sammlung entstammenden Partituren enthalten einen Großteil derjenigen Kompositionen, die Sacchini in seiner Eigenschaft als Kapellmeister bei den Derelitti geschrieben hat; kaum eine davon ist durch anderweitige Abschriften verbreitet worden – von wenigen Ausnahmen abgesehen, haben wir es also mit Unikaten zu tun; daß sich darüber hinaus die meisten Handschriften als Autographen identifizieren ließen, verleiht dem in Hamburg befindlichen Sacchini-Bestand einen absolut einmaligen Wert¹¹. Über diese Aufdeckungen hinaus dienen uns die gedruckten Textsammlungen aus jener Zeit als dritte bedeutsame Informationsquelle: Im Zusammenhang mit Oratorienaufführungen oder zu anderen besonderen Gelegenheiten wurden die Texte der vorgetragenen Musikwerke – sofern es sich nicht um allgemein bekannte liturgische Stücke handelte – in kleinen Heften, Opern-Libretti vergleichbar, publiziert; neben solchen Einzeldrucken ist für unsere Untersuchung die im Jahre 1777 erschienene *Raccolta di cose sacre* von hohem Rang, da sie sich durch ihre Zusammenstellung sämtlicher Texte, deren Vertonungen unter den Kapellmeistern Traetta, Sacchini und Anfossi bei den Derelitti in Gebrauch waren, sowie durch manche Beschreibungen damaliger Aufführungsgegebenheiten als ergiebige Quelle für die Musikausübung um 1770 erweist¹².

Die folgenden Abschnitte dieser Studie befassen sich mit der Auswertung der historischen Dokumente über die Musik am Ospedale dei Derelitti bis in die 70er Jahre des 18. Jahrhunderts, mit Sacchinis kompositorischer Tätigkeit als Derelitti-Kapellmeister und mit der Überlieferung seiner Partituren aus dieser Zeit (letzteres vor allem im Hinblick auf den Hamburger Bestand).

*

⁸ Sven H. Hansell, *The Solo Cantatas, Motets, and Antiphons of Johann Adolf Hasse*, Diss. University of Illinois 1966, S. 207 (Anm. 7).

⁹ Istituzioni di Ricovero e di Educazione Venezia (Hrsg.), *Arte e Musica all'Ospedaletto* [. . .] (sec. XVI–XVIII), Venedig 1978. – Herrn Dr. Gabriele Cervone (Hamburg) danke ich vielmals für seine Hilfe beim Übersetzen einiger z. T. schwer verständlicher Dokumente aus dieser Sammlung.

¹⁰ Vgl. Wolfgang Hochstein, *Liturgische Kirchenkompositionen in Handschriften der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*, in: *KmJb* 70 (1986).

¹¹ Frau Dr. Magda Marx-Weber (Hamburg) ist ebenfalls auf die Sacchini-Autographen aus der Sammlung Chrysander aufmerksam geworden. Durch anregenden Gedankenaustausch sowie durch die Überlassung von manchen Materialien aus ihrem Besitz hat sie meine Untersuchungen in freundschaftlicher Weise unterstützt.

¹² *RACCOLTA DI COSE SACRE / Che si soglion cantare / DALLE PIE VERGINI / DELL'OSPITALE / DEI POVERI DERELITTI / IN VENEZIA*, Venedig 1777 (Nachweis: I-Vnm).

Als Zufluchtsstätte für Arme und Waisen wurde das Ospedale dei Derelitti (Hospital der Verlassenen) im Jahre 1528 gegründet¹³. Wegen seiner räumlichen Nachbarschaft zur Kirche SS. Giovanni e Paolo bürgerte sich die volle Bezeichnung ‚Ospedale dei Derelitti ai Santi Giovanni e Paolo‘ von Anfang an ein, meistens jedoch wurden Kurznamen verwendet: ‚SS. Giovanni e Paolo‘ (in älteren Quellen: ‚S. Zane et Paulo‘ o. ä.), ‚Derelitti‘ oder ‚Ospedaletto‘ waren gängige Benennungen für ein und dieselbe Institution. Um Mißverständnissen vorzubeugen, soll nochmals klargestellt werden, daß ‚Ospedali‘ damals ein Sammelbegriff für alle vier dieser venezianischen Häuser gewesen ist (ähnlich konnten sie alle das Attribut ‚Pio luogo‘ tragen); die Wortform ‚Ospedaletto‘ hingegen kennzeichnete einzig und allein jenes kleinste der vier Institute, um das es hier geht. Im Betrachtungszeitraum um 1770 stand das musikalische Leben am Ospedaletto wie an den anderen ‚Konservatorien‘ noch in voller Blüte. Diese glanzvolle Periode neigte sich wegen wirtschaftlicher Schwierigkeiten aber bald darauf dem Ende zu: Mit Ausnahme des Ospedale della Pietà gingen die Einrichtungen in staatlichen Besitz über, und die Musikausbildung verlor am Ausgang des Jahrhunderts mehr und mehr an Bedeutung¹⁴. Die Gebäude jedoch stehen bis auf das ehemalige Ospedale degl’Incurabili noch heute.

Aufschlußreiche Informationen über die Entwicklung des Ospedaletto und seine organisatorische Struktur sind in einem aus dem Jahre 1776 überlieferten Bericht enthalten¹⁵. Nach kurzem Rückblick auf die Gründungszeit dieses Instituts werden darin die Gegebenheiten geschildert, wie sie offenbar um die Mitte des 18. Jahrhunderts – genaue Jahreszahlen fehlen – anzutreffen waren: 125 verwaiste Mädchen, die bei Heirat oder Eintritt in ein Kloster eine bestimmte Mitgift erhielten, bildeten die größte Gruppe der Heimbewohner; unter Aufsicht der Priorin erlernten die meisten von ihnen hauswirtschaftliche Arbeiten, während andere, entsprechende Eignung vorausgesetzt, von den Maestri in Gesang oder Instrumentalspiel unterwiesen wurden. Darüber hinaus sind zahlreiche Waisenknaben, „Tignosi“ (an Grind Leidende), und durchreisende arme Pilger ebenso versorgt worden wie die in zwei Sälen untergebrachten Kranken. Die geistliche Betreuung versahen Patres und Laienbrüder, während die oberste Entscheidungsbefugnis in allen personellen, organisatorischen und wirtschaftlichen Angelegenheiten bei der „Congregazione“ lag. Dieses Gremium bestand aus etwa 50 angesehenen „Governatori“, deren Versammlungsbeschlüsse aktenkundig sind und als *Regesto delle Parti della Congregazione* auszugsweise veröffentlicht wurden¹⁶.

Für die spezifischen Ausbildungsfragen der Mädchen und damit auch für die musikalisch relevanten Belange war ein Ausschuß von anscheinend drei bis vier Personen zuständig; diese „Deputati sopra le Figlie“ erarbeiteten Beschlußvorlagen zur Abstimmung in der Congregazione. So

¹³ Vgl. *Arte e Musica*, op. cit., S. 89 und andernorts. Nach alter venezianischer Zeitrechnung fiel die Gründung übrigens in das Jahr 1527.

¹⁴ Vgl. *Arte e Musica*, op. cit., S. 45 und 87–91.

¹⁵ *Relazione storica al Senato*, in: *Arte e Musica*, op. cit., S. 95 f.

¹⁶ *Arte e Musica*, op. cit., S. 47–91. Aus den Abstimmungsergebnissen dieser Dokumente geht hervor, daß in den Jahren um 1770 jeweils nur 10 bis 30 Governatori an den Sitzungen teilgenommen haben. Abgestimmt wurde mittels farblich gekennzeichneten Kugeln („ballottare“), wie es – siehe Mozart – auch in der Bologneser Accademia Filarmonica üblich war. Im Hinblick auf die Musikausbildung am Ospedaletto enthalten die Regesten eine Vielzahl interessanter Details: Einstellungen, Beurlaubungen und Entlassungen von Lehrern oder Schülerinnen sind genauso festgehalten wie Besoldungsangelegenheiten, Anschaffungen von Instrumenten oder eine aus wirtschaftlichen Gründen notwendige Reduktion der Heimplätze.

sind etwa im August 1766 konkrete Regelungen für die Zulassung von Mädchen zur Musikausbildung erlassen worden: Neben einer vom Pfarrer erstellten Führungsbescheinigung hatten die Bewerberinnen selbstverständlich eine sichere Singstimme nachzuweisen; sie mußten sich aber außerdem verpflichten, das Ospedaletto nicht vor Ablauf von zehn Jahren zu verlassen (sonst entfiel die Mitgift) sowie niemals in einem Theater zu singen; den fortgeschrittenen Schülerinnen schließlich oblag zudem ein Teil des Unterrichts der jüngeren Mädchen¹⁷. Als „Aushängeschild“ des ganzen Hauses genossen die Musikschülerinnen manche Privilegien – Bevorzugungen, die bei einigen von ihnen aber auch zum Aufkommen von Eitelkeit, Hochmut und anderen weniger positiven Eigenschaften führten¹⁸. Im Zusammenhang mit den dokumentierten Aufnahmen neuer Sängerinnen wird übrigens klar, daß es um 1770 und wohl schon zuvor durchaus nicht nur Waisen waren, die musikalisch ausgebildet wurden; eine große Begabung einerseits sowie finanzielle Erwägungen andererseits dürften derartige Entscheidungen beeinflußt haben¹⁹. Die Zahl der „Figlie del Coro“ belief sich im Jahre 1743 auf 40, davon 21 im Orchester und 19 als Sängerinnen²⁰: Mit „Coro“ sind im damaligen Sprachgebrauch also sämtliche Mitglieder der Musik gemeint.

Ähnliche Vorschriften wie über die Zulassung und den Ausbildungsgang der Mädchen gab es hinsichtlich der Maestri, die für die musikalische Unterweisung zuständig waren. Die Grundausbildung in der Gesangstechnik einerseits und in der vom Singen ausgehenden musikalischen Elementarlehre andererseits versahen der *maestro di maniera* und der *maestro di solfeggio*. An Instrumentallehrern gab es den *maestro di violino*, der auch andere Streichinstrumente unterrichtete und gelegentlich *maestro di suono* hieß, sowie den *maestro di organo*. Der übergeordnete *maestro di coro* (auch: *maestro di cappella / di musica / di comporre*) besorgte den künstlerischen Gesangsunterricht, schrieb Kompositionen und leitete bei besonderen Anlässen die Aufführungen. Musikunterricht fand täglich statt, dabei an drei Tagen pro Woche einzeln beim Maestro di coro²¹. Sämtliche Maestri mußten alljährlich von der Congregazione in ihren Ämtern bestätigt werden.

¹⁷ Vgl. *Arte e Musica*, op. cit., S. 75 f. Auffallend ist das Theaterverbot, welches scheinbar auch die anderen Ospedali ihren Schülerinnen auferlegt hatten (vgl. den Hinweis auf einen Bericht der Gräfin Douairière bei Hansell, *The Solo Cantatas*, op. cit., S. 220). Diese Vorschrift mag einerseits auf moralischen Vorbehalten der Oper gegenüber beruhen; im Zusammenhang mit der gleichzeitigen Verpflichtung der Mädchen auf mindestens zehn Jahre ist sie aber gewiß auch als ein Mittel zu betrachten, die kostenintensiv ausgebildeten Sängerinnen ausschließlich an das eigene Institut zu binden und sie keinesfalls irgendeiner Konkurrenz zu überlassen.

¹⁸ Vgl. *Arte e Musica*, op. cit., S. 13.

¹⁹ Unter dem 13. Januar 1772 notieren die Regesten: „È accettata Lucietta di Paolo Bianchi per beneficio del Coro date le ottime capacità vocali“, in: *Arte e Musica*, op. cit., S. 79; zwei Jahre später kam Lucia Bianchi in einem Anfossi-Oratorium erstmals solistisch zum Einsatz (vgl. Zorzi, *Saggio di bibliografia sugli oratorii*, op. cit., Katalog Nr. 123). Desgleichen hatte schon Burney festgestellt: „Doch weiß man wohl, daß Kinder, wenn sie eine schöne Stimme haben, in die Hospitäler aufgenommen werden, ohne ihrer Eltern beraubt zu sein“ in: *Tagebuch einer musikalischen Reise*, op. cit., S. 98.

²⁰ Vgl. die *Relazione dei Deputati sopra le Figlie sullo stato del Coro (1743)*, in: *Arte e Musica*, op. cit., S. 117

²¹ Virginio Fagotto faßt zusammen: „Lo studio della musica para essere quotidiano poiché i maestri di maniera, di solfeggio, di violino e viola e di organo danno lezioni alla Figlie quattro giorni alla settimana, mentre il maestro di coro le instruisce, una ad una, tre giorni alla settimana, le accompagna con l'organo tutte le Feste e il resto del suo tempo lo dedica alla composizione obbligata di Mottetti, Vesperie e Compiete“, in: *Arte e Musica*, op. cit., S. 18. Ältere Aufgabenbeschreibungen der Maestri aus den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts finden sich in *Arte e Musica*, S. 111–116 (zu dieser Zeit gab es noch keinen Maestro di organo, also insgesamt nur vier Lehrer). Schließlich sei ergänzt, was Burney 1770 von Galuppi, der damals am Incurabili wirkte, gesagt bekommen hat: „Der Maestro di Capella tut selten mehr als komponieren und dirigieren; zuweilen schreibt er wohl die Kadenz auf und ist gewöhnlich bei der letzten Probe und ersten öffentlichen Aufführung“, in: *Tagebuch einer musikalischen Reise*, op. cit., S. 107. Hier fehlt also der Hinweis auf den vom Kapellmeister erteilten künstlerischen Gesangsunterricht, obwohl gerade diese Komponente besonders typisch für deren damaliges Berufsbild zu sein scheint.

Zum Ospedaletto gehörte die Kirche S. Maria dei Derelitti. Sie ist dem Gedächtnis der Aufnahme Mariens in den Himmel geweiht (S. Maria Assunta), ihr Patronatsfest wird also am 15. August begangen. Wie an den übrigen Ospedali auch, diente die Kirche neben ihren gottesdienstlichen Zwecken für öffentliche Musikaufführungen, und Giuseppe Ellero hat kürzlich noch einmal jenen ‚profanen Aspekt‘ herausgestellt, daß nämlich Kirchenbesucher sogar bei musikalisch ausgestalteten Messen oder Vespers ein Eintrittsgeld zu entrichten hatten und daß es bei solchen Veranstaltungen nicht immer der Würde des Ortes entsprechend zuzuging²². Zwar besaß das Ospedaletto auch einen eigenen Musiksaal, der aus einer ehemaligen Küche ausgebaut worden war²³, aber anscheinend wurde er nur für Unterricht, Proben und Privatkonzerte genutzt²⁴. Bei den Musikaufführungen in der Kirche waren die Mitwirkenden dem Blick des Publikums durch Gitter als Sichtblenden verborgen. Dieser Umstand hatte in Verbindung mit anderen ungünstigen Gegebenheiten die akustischen Verhältnisse der Kirche offenbar derart beeinträchtigt, daß man sich im Jahre 1748 auf das Gutachten eines Sachverständigen hin zu einigen Umbauarbeiten entschloß und dabei unter anderem die Löcher in jenen Gittern vergrößerte. In demselben Jahr wurde übrigens auch die Orgel erneuert²⁵.

*

Dies also war die Situation, innerhalb derer sich das musikalische Leben am Ospedale dei Derelitti auch im Sommer 1768 abspielte. Damals hielt Tommaso Traetta, der seit zwei Jahren das Amt des Maestro di coro bekleidete, um Beurlaubung von seinem Posten an, da er einer Einladung als Kapellmeister der russischen Kaiserin Katharina II. folgen wollte. Gleichzeitig mit seinem Gesuch schlug Traetta den „Maestro Napolitano“ Sacchini als Stellvertreter für die Dauer seiner Abwesenheit vor. Antonio Maria Gaspare Sacchini, 1730 in Florenz geboren und später in Neapel Schüler von Durante, besaß als Opernkomponist bereits einen guten Namen; so wurde er am 8. August 1768 mit 17 Ja-Stimmen bei elf Gegenstimmen und zwei Enthaltungen von den Governatori gewählt. Die Regesten verweisen in diesem Zusammenhang auf Sacchinis „Fama di sua Distinta Abilità, ed Esperienza“, betonen aber gleichzeitig, daß auch er bis zur Rückkehr Traettas jährlich wiedergewählt werden müsse²⁶. Über die Besoldung des neuen Kapellmeisters werden keine Angaben gemacht; sein Einkommen dürfte aber jenem von Traetta entsprochen haben, dem man 1766 ein Grundgehalt von 200 Dukaten pro Jahr und dazu denselben Betrag als eine Art Leistungsansporn zugestanden hatte²⁷.

Sacchinis Amtszeit bei den Derelitti brachte dem Komponisten eine Hinwendung zu jenen Gattungen von Kirchenmusik, die im Repertoire aller damaligen venezianischen Ospedali eine bevorzugte Rolle spielten: Messen, Psalmen, Antiphonen, Motetten und Oratorien bzw. Kanta-

²² *Arte e Musica*, op. cit., S. 12 f. Ähnlich hatte sich schon Burney in der Kirche der Incurabili wie in einem „Concert spirituel“ gefühlt; vgl. *Tagebuch einer musikalischen Reise*, op. cit., S. 92.

²³ *Arte e Musica*, op. cit., S. 18.

²⁴ Im Gegensatz hierzu behauptete Kathi Meyer, die Aufführungen hätten stets im Musiksaal stattgefunden; vgl. *Der chorische Gesang der Frauen*, op. cit., S. 46. Derartige Konzerte, wie sie etwa auch ein Gemälde von Francesco di Guardi dokumentiert, gab es jedoch erst einige Jahre später; vgl. Heinrich W. Schwab, *Konzert*, Leipzig 1971 (= *Musikgeschichte in Bildern IV/2*), S. 72 mit Abb. 43.

²⁵ Vgl. *Arte e Musica*, op. cit., S. 62 f. und 106 f.

²⁶ *Arte e Musica*, op. cit., S. 76. Die Wahlen der Maestri („Cariche per l'anno“) erfolgten meistens am 2. Februar eines Jahres. Da Sacchini im Februar 1769 erst kurz im Amt war, brauchte er zu diesem Termin noch nicht bestätigt zu werden.

²⁷ *Arte e Musica*, op. cit., S. 75.

ten; diese Gattungen werden auch in den Quellen immer wieder angeführt, wenn es um die Beschreibung der kompositorischen Obliegenheiten des Kapellmeisters geht²⁸. Solche Angaben sind indes weiter zu präzisieren, denn mit Messen sind in der Regel keine vollständigen Ordinarien, sondern Kyrie- / Gloria-Messen (ggf. unter Einbeziehung des Credo) gemeint; hinsichtlich der Psalmen ist vor allem an einzelne der gebräuchlichsten Psalmen aus Vesper oder Komplet sowie an das Miserere zu denken, und die Auswahl der Antiphonen beschränkte sich auf die vier Marianantiphonen. Als Motetten wurden damals bekanntlich jene Sakralkompositionen bezeichnet, die neugedichtete – also nicht-liturgische – lateinischsprachige Texte vertonen, für Solostimme und Orchester geschrieben sind und nach einer mehr oder weniger standardisierten Satzfolge ablaufen²⁹. Aufführungen von lateinischen Oratorien fanden bei den Derelitti traditionsgemäß am 15. August, dem Patronatsfest der Kirche, statt³⁰.

In der erörterten Aufzählung der für die Komposition bevorzugten Gattungen war das Fehlen von Meßproprien, Responsorien oder anderen Texten mit stark eingegrenzter liturgischer Verwendbarkeit auffallend, und in der Tat wurden solche Stücke auch weder von Sacchini noch, soweit es bisher feststellbar ist, von anderen Ospedale-Kapellmeistern vertont³¹. Die Beschränkung auf Ordinariumsteile, gebräuchliche Psalmen oder die Marianischen Antiphonen – Te Deum, Magnificat und vergleichbare Stücke wären hier ebenfalls zu nennen – erklärt sich daraus, daß die Werke für möglichst viele Anlässe im Lauf des (Kirchen-)Jahres geeignet sein mußten; denn schließlich war die Entstehung solcher Kompositionen weniger durch eine regelmäßige kirchenmusikalische Praxis als vielmehr durch die spezifischen Unterrichts- und Aufführungsbedürfnisse der Ospedali bedingt. So enthalten die als authentisch einzustufenden Partituren auch durchweg die Namen jener Sängerinnen, denen die solistischen Partien persönlich zugeordnet waren, um ausschließlich von ihnen im Unterricht erarbeitet und bei Konzerten gesungen zu werden.

*

Schon wenige Tage nach Sacchinis Berufung zum Kapellmeister wurde mit dem Patronatsfest der Kirche der alljährliche Höhepunkt im Leben des Ospedaletto begangen. Über das musikalische Programm dieses Tages gibt ein Bericht in der *Raccolta* detailliert Auskunft:

„L'anno 1768. non si ebbero nuove composizioni con cui solennizzare l'assunzione della Vergine. Vi si fece la replica del vespro e cantata dell'anno antecedente. [...] il Sig. Antonio Sacchini [...] fu eletto a Maestro. I suoi preventivi impegni non gl'anno permesso di tosto venirvi alla Dominante [= Venedig]; pur ad ogni modo vi spedì un suo *Magnificat* ed un *mottetto* ed una *Salve Regina*, le quali cose unite ad un salmo *Beatus vir* posto in note prima della sua partenza del Sig. Trajetta con cui volle lasciare un'attestato di gratificazione a questo coro.“³²

Natürlich war es Sacchini nicht möglich gewesen, innerhalb kürzester Frist ein Oratorium für diesen Anlaß zu schreiben; „Vesper“ und „Kantate“ wurden deshalb aus dem Vorjahr, also in

²⁸ Vgl. *Arte e Musica*, op. cit., S. 112 und andernorts.

²⁹ Eine Darstellung der damaligen Gattung der Solomotette einschließlich der terminologischen Differenzierung von Motetten, Antiphonen und Kantaten findet sich bei Hansell, *The Solo Cantatas*, op. cit., S. 177–212. In kürzerer Form hat derselbe Verfasser seine Ergebnisse publiziert in: *Works for Solo Voice of Johann Adolph Hasse*, Detroit 1968 (= *Detroit Studies in Music Bibliography* 12), S. 18–25.

³⁰ Im Werkverzeichnis seines Artikels *Sacchini* hat David DiChiera die hierfür bestimmten Oratorien stets mit der falschen Angabe „Ascensione“ (Christi Himmelfahrt) statt „Assunzione“ (Aufnahme Mariens) versehen; in: *MGG*, Bd. 11, Kassel 1963, Sp. 1226.

³¹ Für Jommelli trifft diese Feststellung mit Gewißheit zu, für Hasse wohl ebenso.

³² *Raccolta di cose sacre*, op. cit., S. 39 f.

Vertonung von Traetta, wiederholt³³. Außerdem hatte Traetta sozusagen als Abschiedsgeschenk für den Chor den Psalm *Beatus vir* komponiert; die anderen drei Stücke stammten aber bereits von Sacchini. Zwei von ihnen, *Magnificat* und *Salve Regina*, sind durch Titel und Jahresangabe leicht zu identifizieren, und bei der Motette wird man zunächst an *Sicut lilia in valle amoena* denken, da diese als einzige ihrer Gruppe mit 1768 datiert ist³⁴; hierauf kommen wir aber in Kürze zurück.

Eine außergewöhnliche Festlichkeit fand vom 16. bis 18. April 1769 statt. Girolamo Miani, der einst zu den Initiatoren der venezianischen Ospedali gehört hatte, war heiliggesprochen worden – Anlaß genug für eine dreitägige Feier mit viel Musik³⁵. Da sich Sacchini im Vorjahr noch nicht allzu sehr hatte hervortun können, bot sich ihm nun, jedenfalls nach Meinung der *Raccolta*, hinreichend Gelegenheit, seine kompositorischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen: Eine Messe, eine Vesper, drei Motetten, ein *Te Deum* und die Kantate *Charitas omnia vincit* sollen zu Ehren des venezianischen Heiligen erklingen sein³⁶. Und wie es bei solchen Gelegenheiten üblich war, wurde zu dem musikalischen Programm dieser Tage auch ein Textheft gedruckt:

IN SOLEMNI TRIDUO
 IN HONOREM
 DIVI HIERONYMI AEMILIANI
 NUPER IN SANCTORUM
 ALBUM RELATI
 CELEBRANDO
 Diebus 16. 17. 18. Aprilis Anni 1769.
 SACRA CARMINA
 A PIARUM VIRGINUM CHORO
Xenodochii Pauperum Derelictorum
nuncupati
 MODULANDA
In Musicum concentum redacta
 a. D. ANTONIO SACCHINI
 Chori ejusdem Moderatore.
 VENETIIS
 SUPERIORUM PERMISSU.³⁷

Im Vergleich zu der Aufzählung in der *Raccolta* ermöglicht dieses Textheft eine noch konkretere Identifikation der seinerzeit aufgeführten Kompositionen, indem z. B. die Solistenbeset-

³³ Mit „Vesper“ ist in der pars-pro-toto-Terminologie solcher älterer Quellen häufig nur die (ausgedehnte) Vertonung einzelner Vesperpsalmen gemeint. Ebenfalls bemerkenswert ist die begriffliche Differenzierung zwischen „Kantate“ und „Oratorium“ bzw. „Modi sacri“ und „Actio sacra“, die in der *Raccolta* allein auf Grund der äußeren Erscheinungsform eines Werkes vollzogen wird (einteilig und relativ knapp / zweiseitig und entsprechend umfangreich). So ist auch das Vorwort zu Traettas „Modi sacri“ *Pulchra ut Luna, Electa ut Sol* zu verstehen, jenem Werk des Jahres 1767, das unter Sacchini wiederholt wurde: „Questa non è che una semplice cantata [.]. L'esigenza che aveva il coro di salmi non permise la recita di una formale azione sagra“, in: *Raccolta di cose sacre*, op. cit., S. 29.

³⁴ Quellen der aufgeführten Kompositionen: Siehe die Tabelle am Schluß dieses Aufsatzes.

³⁵ Francesco Caffi berichtet ebenfalls über ein Triduum zu Ehren von Miani, welches schon 1768 an S. Marco stattfand: *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco*, Venedig 1854–55 (Reprint Hildesheim 1982), Bd. 2, S. 143.

³⁶ „Ben soddisfece con usura alla mancanza di quest'anno [= 1768] il Sig. Sacchini nell' anno susseguente 1769. in cui si celebrò un solenne triduo ad onore del beato Girolamo Miani allor annoverato nel catalogo dei Santi. Una messa, un vespro, tre mottetti, un *Te Deum* e la presente cantata furono le cose sublimi poste in note con vera maestria dal sudetto Sig. Sacchini“, in: *Raccolta di cose sacre*, op. cit., S. 40.

³⁷ Nachweis: Fondazione Giorgio Cini, Venedig. Die erste Seite des Heftchens schmückt ein in Kupfer gestochenes Bildnis von Girolamo Miani (latinisiert: Hieronymus Aemilianus).

zung für die Arien aus dem Gloria der Messe wiedergegeben ist; diese Angaben decken sich bis ins Detail mit den Einzeichnungen in der autographen Partitur von Sacchinis *Messa a 3* (1769)³⁸. Weiterhin wird die von der *Raccolta* getroffene Feststellung, Sacchini habe eine Vesper und ein Te Deum komponiert, dahingehend abgewandelt, daß es im Textheft wörtlich heißt: „VESPERE DIEITERTIAE / Te Deum“. Sacchinis Te-Deum-Vertonung aus diesem Jahr ist bekannt; darüber hinaus können kompositorische Beiträge zur Vesper aus dieser Formulierung nicht zwingend gefolgert werden, und unter den musikalischen Quellen sind auch keine entsprechenden Werke vorhanden.

Besonders aufschlußreich ist im folgenden der Abdruck der Texte zu den Solomotetten *Habet amor suas procellas* (gesungen von Marina Frari)³⁹, *Auræ de caelo leves* (Ippolyta Santi) und *Sicut lilia in valle amoena* (Dominica Pasquati). Obwohl die beiden erstgenannten Stücke im Autograph nicht datiert sind, lassen sie sich nunmehr zeitlich einordnen. Die Motette *Sicut lilia* hingegen trägt, wie oben bereits angemerkt, das Entstehungsjahr 1768; sie könnte also aus dem Vorjahr wiederholt worden sein, wenn sie nicht doch erst aus Anlaß der Miani-Feiern erklingen ist (angesichts der Vielzahl von Werken, die man im April 1769 von ihm erwartete, konnte Sacchini naheliegenderweise nicht allzu kurzfristig mit den Arbeiten beginnen). Sollte diese Überlegung zutreffen – und es spricht einiges dafür –, dann dürfte es sich bei der 1768 aufgeführten Motette um das Werk *Fremo gemendo in poena* gehandelt haben, denn nach bisherigen Erkenntnissen ist diese Komposition als einzige der Sacchinischen Motetten nicht anderweitig zuzuordnen. – Den Abschluß des Heftes bildet der Text zu *Charitas omnia vincit*, hier als „Sacrum Oratorium“ bezeichnet⁴⁰. Die *Messa a 3*, das *Te Deum*, die Motetten *Habet amor*, *Auræ de caelo* und *Sicut lilia* sowie das „Oratorium“ *Charitas* sind als Sacchinis Beiträge zu den erörterten Feiern festzuhalten.

Nachdem also die Heiligsprechung von Girolamo Miani mit beträchtlichem Aufwand begonnen worden war, gestaltete sich die *Assunzione* in diesem Jahr entsprechend bescheidener, ohne eine Oratorienaufführung. Die damit einhergehende gewisse Entlastung aus seinen kirchenmusikalischen Verpflichtungen dürfte Sacchini zur Arbeit an neuen Opernvorhaben genutzt haben. Trotzdem erwähnt die *Raccolta* aber noch zwei Sakralwerke, die am Patronatsfest 1769 erstmals zur Aufführung gekommen sein sollen, „un nuovo Vespro della Vergine“ sowie „un altro motetto“ für Altstimme und Orchester⁴¹. Die „Vesper“ (bzw. der damit gemeinte Psalm) ist bisher nicht näher bestimmbar, wohingegen einige Anzeichen dafür sprechen, die Motette *Paventi ut nautae* auf den geschilderten Anlaß zu beziehen: Diese nämlich ist als einzige von Sacchinis Solomotetten für Alt geschrieben und zudem nicht anderweitig datiert.

In die Anfangsmonate des Jahres 1770 fällt Sacchinis erster Auslandsaufenthalt, der ihn zu eigenen Opernpräsentationen nach München und Stuttgart führte. Die bayerische Hauptstadt erlebte mit *Scipione in Cartagena* (8. Januar) und *L'Eroe cinese* (27. April) gleich zwei Premieren;

³⁸ Die Komposition umfaßt die Ordinariumsteile Kyrie und Gloria (am Schluß: „Finis“). Der im Textheft stehende Vermerk „Credo &c.“ ist somit entweder falsch oder als Hinweis darauf zu verstehen, daß die übrigen Meßtexte – so entsprach es damaliger Gepflogenheit – während des ausgedehnten Vortrags der Kyrie- / Gloria-Vertonung still rezitiert wurden; ähnliches hatten wir bei den Vesperpsalmen notiert (siehe Anm. 33).

³⁹ Die beiden ersten Arien dieser Motette beginnen in der autographen Partitur mit den Worten „Habet amor suas procellas“ (erste Arie) und „Depone amor sagittas“ (zweite Arie); im Textheft sowie in der *Raccolta* (S. 218) wurden diese Texte vertauscht, so daß die Motette dort jeweils mit „Depone amor sagittas“ anfängt.

⁴⁰ Ein weiterer Einzeldruck dieses Textes wird von Zorzi nachgewiesen; vgl. *Saggio di bibliografia sugli oratorii*, op. cit., Katalog Nr. 40.

⁴¹ *Raccolta di cose sacre*, op. cit., S. 40.

am württembergischen Hof, wo man Sacchini gern als Nachfolger Jommellis in Dienst genommen hätte, kam zum Geburtstag des Herzogs (11. Februar) die Oper *Calliroe* heraus⁴². Daß Sacchini in Anbetracht solcher Aktivitäten wenig Zeit für neue Ospedaletto-Kompositionen fand, liegt nahe. So ist als geistliches Werk des Jahres 1770 auch nur das Oratorium *Machabaeorum Mater* sicher verbürgt; außerdem scheint, wie nachfolgend darzulegen sein wird, eine zweite Vertonung der Marienantiphon *Salve Regina* in dieses Jahr zu fallen.

Die Aufführung von *Machabaeorum Mater* fand am Vorabend des Patronatsfestes statt, und Charles Burney, der sich um diese Zeit in Venedig aufhielt, schrieb darüber unter dem 14. August in sein Tagebuch:

„Das aufgeführte Stück war ein lateinisches Oratorium, *Machabaeorum Mater*, und die Musik von Sgr. Sacchini. Es waren sechs Personen darin, wovon Francesca Gabrielli die vornehmste Sängerin war. Das Oratorium hatte zwei Teile, wovon der erste vorbei war, ehe ich kam, welches mir sehr leid tat, da der noch übrige mir so ungemein gefiel sowohl in Ansehung der vortrefflichen Komposition als des Gesanges, der unbeschreiblich schön war. Als ich in die Kirche trat, sang die Ferrarese ein vortrefflich begleitetes *Recitativo* so schön, als man es selten hört, eine Bravourarie trat in dasselbe ein, deren zweiter Teil pathetisch und in Jommellis Oratorienstile geschrieben war, aber gar nicht seine Passagen hatte. Hierauf kam ein *Recitativo* und eine langsame Arie, welche Laura Conti sang. Sie hat keine starke Stimme, sondern eine bloße *voce di Camera*, aber unbeschreiblich viel Ausdruck und Geschmack und ergötzte mich auf eine von der vorigen verschiedene Weise. Sodann folgte ein ander Rezitativ und nachher ein Duett, welches wahrhaftig erhaben war. Dominica Pasquati und Ippolita Santi führten es außerordentlich gut aus. Überhaupt nimmt meine Achtung gegenüber Sgr. Sacchini immer zu, und nach meinem Gefühl und Einsicht ist er der zweite in Venedig und hat keinen über sich als Sgr. Galuppi. Das Singen, welches ich heute in diesem Hospitale hörte, würde ganz gewiß ebenso wie das in dem *Incurabili* in den besten Opern großen Beifall finden.“⁴³

Neben den Qualitäten der Komposition hebt Burney die künstlerischen Fähigkeiten von vier namentlich genannten Sängerinnen besonders hervor (der hier verwendete Beiname „Ferrarese“ diente nach damaliger Gepflogenheit – man denke an Galuppi, den „Buranello“ – als Herkunftsbezeichnung für die Altistin Francesca Gabrielli⁴⁴). Das gedruckte Textheft des Jahres 1770 gibt ferner Auskunft darüber, daß Lucia Tonello und Marina Frari ebenfalls zu den Solistinnen gehörten⁴⁵.

Bereits einige Tage vor der beschriebenen Oratorienaufführung hatte Burney im Ospedaletto eine Sacchinische *Salve Regina*-Komposition gehört und dazu notiert:

„Sie war neu, feurig und voll sinnreicher Zwischenspiele der Instrumente, welche immer etwas Unterhaltendes sagten, ohne die Singstimmen zu stören.“⁴⁶

Der weitere Zusammenhang von Burneys Bericht legt eine Ausführung des *Salve Regina* durch Francesca Gabrielli, die Altistin, nahe⁴⁷, und wenn es wirklich zutrifft, daß die Komposi-

⁴² Vgl. Josef Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe 1458–1793*, Stuttgart 1890–91 (Reprint Hildesheim 1970), Bd. 2, S. 134 f.

⁴³ Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, op. cit., S. 103 f.

⁴⁴ Vgl. Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, op. cit., S. 98.

⁴⁵ *MACHABAEORUM MATER / MODI SACRI* [.], Venedig 1770 (Nachweis: Archiv I.R.E., Venedig). Vgl. auch *Raccolta di cose sacre*, op. cit., S. 49–72.

⁴⁶ Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, op. cit., S. 88.

⁴⁷ Etwas widersprüchlich scheint allerdings der Umstand, daß Burney den Stimmumfang der „Ferrarese“ bis zum „dreigestrichenen E“ hervorhebt; vgl. *Tagebuch einer musikalischen Reise*, op. cit., S. 89.

tion damals neu war, hätten wir mit diesen Kriterien eine Handhabe zur zeitlichen Einordnung der bisher undatierten Marienantiphon gewonnen.

Aus dem Jahre 1771 sind insgesamt vier sakrale Sacchini-Kompositionen dokumentiert, die Marienantiphon *Ave Regina caelorum* F-dur, der Psalm *Confitebor tibi*, die Motette *O quam caerae et quam beatae silvae* und das Oratorium *Jephthes sacrificium*. Nach der liturgischen Zugehörigkeit müßte die Marienantiphon für Aufführungen in der Vorfasten- und Fastenzeit bestimmt gewesen sein. Die der Sopranistin Laura Conti zugeordnete Motette trägt im Autograph das Datum vom 13. Juli (vgl. die Abbildung weiter unten) und war vermutlich für das einen Monat später stattfindende Fest der Aufnahme Mariens in den Himmel vorgesehen. Daß das Oratorium demselben Anlaß zuzuordnen ist, versteht sich von selbst, obwohl diese traditionelle Ausgestaltung des Patronatsfestes im Jahr 1771 zunächst in Frage gestellt war: Francesca Gabrielli, die seinerzeit einzige und daher vielbeschäftigte Altistin im Solistenensemble, war schwer erkrankt und nicht einsatzfähig. Sacchini brachte es aber durch eine Neudisposition fertig, die sechs Hauptrollen von *Jephthes sacrificium* nur mit Sopranen zu besetzen; für Alt verblieb daraufhin lediglich eine kleine Partie, in welcher Magdalena Raffaeli zu ihrem ersten solistischen Einsatz kam⁴⁸. Nach allen bisher kennengelernten Aufführungsumständen dürfte der Psalm *Confitebor* ebenfalls am Patronatsfest erklingen sein.

Zwei Kirchenkompositionen von Sacchini führt die *Raccolta* für das Jahr 1772 an, nämlich den Psalm *Miserere* mit seiner Bestimmung für die Fastenzeit sowie das Oratorium *Nuptiae Ruth*, welches zum 15. August geschrieben und anschließend, wie es üblich war, noch mehrfach gegeben worden ist⁴⁹. Zusätzliche Informationen über die diesjährigen Produktionen Sacchinis lassen sich aus dem einzeln verlegten Textheft von *Nuptiae Ruth* entnehmen, denn dieses Büchlein verweist außerdem auf eine *Missa solemnis* und auf die Motette *Cor serba te fidele*⁵⁰. Während der Text der von Nicoletta Costantini gesungenen Motette vollständig abgedruckt ist, sind von der Messe nur die Textanfänge einzelner Sätze und dazu die Namen der ausführenden Sängerinnen angegeben. (Ähnliches hatten wir im Textheft zu den Miani-Feiern des Jahres 1769 bemerkt.) Diese wenigen Hinweise reichen aber trotzdem aus, um die *Missa solemnis* als jene Komposition identifizieren zu können, deren Autograph heute in der Bodleian Library aufbewahrt wird; ebenso wie die Solomotette *Cor serba te fidele* dürfte das Werk aus dem Jahre 1772 stammen. In dasselbe Jahr fällt überdies eine D-dur-Komposition der Marienantiphon *Regina caeli*; diese gehörte nach liturgischer Bestimmung in die österliche Festzeit.

Am 2. Februar 1773 wurde Sacchini nochmals im Amt des Kapellmeisters bestätigt⁵¹. Um diese Zeit zeichnete sich aber schon sein Abschied aus dieser Tätigkeit ab, denn der Komponist hatte Verbindungen mit London aufgenommen, wo bereits am 19. Januar seine Oper *Il Cid* über die Bühne gegangen war. Der offizielle Amtswechsel in Venedig folgte einige Wochen später, in-

⁴⁸ Vgl. *Raccolta di cose sacre*, op. cit., S. 73–92 (bes. S. 75). Als Einzeldruck befindet sich ein Textheft dieses Oratoriums im Archiv I.R.E., Venedig: *JEPHTES SACRIFICIUM / MODI SACRI* [.], Venedig 1771. – Übrigens mußte auch die Anfertigung solcher Drucksachen von der Congregazione beschlossen werden; vgl. *Arte e Musica*, op. cit., S. 79 f. (Protokolle vom 12. August 1771 und 3. August 1772).

⁴⁹ „Quest'oratorio fu cantato la prima volta il giorno dell'assunzione della Vergine l' anno 1772, e fu più volte sussugueamente replicato. La quaresima dell'anno stesso il Sig. Sacchini ci diede un suo *Miserere* da cantarsi la settimana santa, a differenza d'un'altro che già era stato composto dal Sig. Trajetta“, in: *Raccolta di cose sacre*, op. cit., S. 96. Insgesamt umfaßt der Abdruck des Oratorientextes hierin die Seiten 93–112.

⁵⁰ *NUPTIAE RUTH / MODI SACRI* [.], Venedig 1772 (Nachweis: Archiv I.R.E., Venedig).

⁵¹ Vgl. *Arte e Musica*, op. cit., S. 80.

dem Pasquale Anfossi am 19. April zum neuen Maestro di coro gewählt wurde⁵². Trotzdem sind die Angaben in der bisherigen Sacchini-Literatur dahingehend zu korrigieren, daß der Komponist nachweislich nicht 1772, sondern erst 1773 aus seiner Tätigkeit am Ospedaletto ausgeschieden ist⁵³. Daß Sacchini allerdings 1773 noch Kirchenmusik geschrieben hätte, ist wenig wahrscheinlich, zumal von den erhaltenen Sakralkompositionen dieser Ära mit den Marianischen Antiphonen *Ave Regina caelorum Es-dur* und *Regina caeli B-dur* ohnehin nur zwei Werke verblieben sind, die hier nicht auf Grund archivalischer oder philologischer Befunde datiert werden konnten; diese beiden Stücke dürften aus einem der vorangehenden Jahre stammen, könnten theoretisch aber auch noch Anfang 1773 entstanden sein.

Mit dem Abschied vom Ospedaletto endete für Antonio Sacchini ein Lebensabschnitt, in welchem er neben seiner niemals aufgegebenen Arbeit als Opernkomponist durchaus nennenswerte Beiträge zum sakralen Repertoire geschaffen hat. Die meisten Werke dieser Epoche sind durch zeitgenössische Quellen wie Burney, die *Raccolta*, gedruckte Texthefte sowie die in *Arte e Musica* veröffentlichten Belege dokumentiert oder zumindest indiziert, und mit den Aussagen dieser Zeugnisse deckt sich der heutige Befund an authentischen Partituren in erstaunlich weitgehendem Maße. Deshalb ist auch kaum anzunehmen, daß es über die erwähnten Stücke hinaus noch viele weitere Kompositionen gibt, die Sacchini in seiner Eigenschaft als Derelitti-Kapellmeister geschrieben haben könnte. Diese Feststellung schließt allerdings anderweitige kompositorische Verpflichtungen nicht aus, denn abgesehen von den Arbeiten für das Ospedaletto soll Sacchini andere Kirchen Venedigs damals ebenfalls mit geistlicher Musik versorgt haben⁵⁴.

Im Anschluß an diese schaffensreiche Periode wirkte Sacchini bis 1781 in London und siedelte dann nach Paris über, wo er am 6. Oktober 1786 im Alter von 56 Jahren starb.

Zu Beginn der vorliegenden Studie wurden bereits die zahlreichen Sacchinischen Kirchenkompositionen erwähnt, die heute in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg aufbewahrt werden. Dieser Bestand verdient einige Erörterungen.

Als Gaetano Pampani 1766 aus seinem Amt als Maestro di coro des Ospedaletto ausschied, beantragte er bei der Congregazione die Aushändigung seiner Partituren, und indem dieses Gremium dem Antrag Pampanis stattgab, wurde gleichzeitig verfügt, daß von solchen seiner Werke, die man weiterhin aufführen wollte, Abschriften anzufertigen seien⁵⁵. Zum Verständnis dieses Vorgangs muß man sich klarmachen, daß die für den Gebrauch an einem der Ospedali geschriebenen Kompositionen üblicherweise in den Besitz der Institution übergingen und anderweitig nicht verbreitet wurden; derart restriktive Regelungen – man kennt sie beispielsweise auch von St. Peter in Rom – sollten mithelfen, das individuelle, sozusagen ‚hauseigene‘ Musikrepertoire eines jeden Chores sicherzustellen. Ob nun Sacchini anläßlich seiner Abreise aus Venedig einen ähnlichen Antrag wie zuvor Pampani gestellt hat, ist zwar nicht aktenkundig, aber von hoher Wahrscheinlichkeit. So dürfte ein großer Teil der für das Ospedaletto geschriebenen Originalpartituren, ausgenommen wohl die vier Oratorien und die beiden *Salve Regina*-Versionen, im Ge-

⁵² *Arte e Musica*, op. cit., S. 80. Anfossi wurde zunächst ebenfalls als Stellvertreter Traettas eingesetzt; letzterer ist allerdings nie auf den ihm freigehaltenen Posten zurückgekehrt.

⁵³ Derart falsche Angaben stehen z. B. im Artikel *Sacchini* von DiChiera, wo außerdem schon der Dienstbeginn in Venedig irrtümlich mit 1769 angesetzt war; vgl. *MGG*, Bd. 11, Sp. 1223.

⁵⁴ Vgl. DiChiera, Artikel *Sacchini*, in: *MGG*, Bd. 11, Sp. 1223. Siehe auch Wolfgang Hochstein, *Antonio Sacchini als Kirchenkomponist*, in: *Musica Sacra* 107 (1987), S. 90–98.

⁵⁵ Vgl. *Arte e Musica*, op. cit., S. 73 f. (Protokolle vom 2. und 9. Juni 1766) sowie S. 18 f.

päck des Komponisten nach England gelangt sein. In London konnte Sacchini zunächst große Triumphe als Opernkomponist feiern, geriet nach einigen Jahren aber durch ausschweifenden Lebenswandel und manche Intrige in derartige Bedrängnis, daß er sich schließlich nach Frankreich absetzen mußte. Es scheint ganz so, als hätte Sacchini im Zusammenhang mit diesen Schwierigkeiten seine aus Venedig mitgebrachten Partituren noch in England verkauft, denn dort hin weisen die Spuren all jener erhaltenen Manuskripte von heute aus zurück: Das *Miserere*-Autograph befindet sich in der Londoner British Library, das Original der *Missa solemnis* (1772) kam über die Bibliothek des Tenbury College vor wenigen Jahren in die Bodleian Library zu Oxford, und weitere sieben Bände mit insgesamt 15 Kompositionen sind als Bestandteil der Sammlung von Friedrich Chrysander nunmehr im Besitz der Hamburgischen Staatsbibliothek; von Chrysander ist bekannt, daß er einen beträchtlichen Teil seiner Kollektion in London erworben hat⁵⁶.

Vier dieser jetzt in Hamburg befindlichen Bände enthalten mit dem *Magnificat*, der *Messa* (1769), dem *Tè Deum* und dem *Confitebor* stets nur eine Komposition, während die drei übrigen

Abb. 1

Abbildungen 1 und 2:

Anfang der Solomotette *O quam carae et quam beatæ silvæ* von Antonio Sacchini (Autograph).

⁵⁶ Vgl. Hochstein, *Liturgische Kirchenkompositionen* (siehe Anm. 10). Die Signaturen der nachfolgend besprochenen Musikhandschriften sind aus der Tabelle am Schluß dieses Aufsatzes ersichtlich.

Bände jeweils mehrere Marianische Antiphonen bzw. Motetten zum Inhalt haben. Bis auf zwei Marianantiphonen, eine Motette und den Schlußsatz des *Magnificat* wurden alle Stücke in derselben unverkennbar charakteristischen Schrift abgefaßt: Daß es sich dabei um Autographen handelt, ist in der Literatur bisher noch nicht herausgestellt worden, wird aber nahegelegt durch den vorangehend rekonstruierten Weg, den die Manuskripte genommen haben, und bezeugt durch zahlreiche eingetragene Streichungen und Korrekturen, die nicht auf eventuelle Irrtümer eines Kopisten, sondern eindeutig auf den Schaffensvorgang des Komponierens schließen lassen; die Handschrift ist identisch mit anderen, schon länger bekannten Sacchini-Autographen⁵⁷. Der Anfang der Solomotette *O quam carae et quam beatae silvae* soll als Schriftbeispiel dienen (siehe Abbildungen): Die Schreibweise von Schlüsseln, dynamischen Angaben oder Kürzeln weist leicht identifizierbare Eigenarten auf; während wir die Zueignung des Stückes zu einer der damaligen Sängerinnen (hier: Laura Conti) bereits als typisch kennengelernt haben, ist die auf den Tag genaue Datierung dieses Beispiels eher eine Seltenheit.



Abb. 2

Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Staats- und Universitätsbibliothek „Carl v. Ossietzky“, Hamburg (Signatur M A/602:2, Nr. 2).

⁵⁷ Zum Vergleich lagen mir Kopien der eigenhändig von Sacchini geschriebenen Psalmen *Cum invocarem* aus der Deutschen Staatsbibliothek Berlin sowie *Qui habitat* und *In te Domine speravi* aus der Santini-Bibliothek Münster vor. Diese Werke gehören indes nicht zu den Ospedaletto-Kompositionen Sacchinis.

Zu Chrysanders Sacchini-Beständen gehört ein Konvolut mit Vertonungen von Marianischen Antiphonen. Sacchini ist zwar nur auf einem dieser Werke, dem Autograph des *Regina caeli* D-dur, als Komponist genannt, doch gibt sich das *Regina caeli* in B-dur ebenfalls als von ihm selbst geschrieben zu erkennen. Schwieriger ist die Sachlage bei zwei Vertonungen von *Ave Regina caelorum*, die in Kopistenschrift vorliegen und keinen Komponistennamen tragen. Da die F-dur-Version aber mit 1771 datiert und der Sängerin Pasquati zugewiesen ist, sind Zweifel an Sacchinis Urheberschaft kaum angebracht. Das verbleibende *Ave Regina caelorum* in Es-dur wurde von derselben Kopistenhand abgefaßt und war für Laura Conti bestimmt; damit dürfte auch dieses Stück mit ziemlicher Sicherheit aus Sacchinis Amtszeit in Venedig stammen. Neben diesen vier Sacchini-Kompositionen enthält der Band noch drei Marienantiphonen von Tommaso Traetta; im Vergleich mit der Eigenschrift von Traettas Oratorium *Rex Salomone*, komponiert 1766 für das Ospedaletto, konnte ich diese Manuskripte gleichfalls als Autographen identifizieren⁵⁸.

Aus zeitgenössischen Quellen haben sich Hinweise auf insgesamt sieben Solomotetten, die Sacchini für den Gebrauch am Ospedaletto geschrieben hat, zusammentragen lassen. Die vollständigen Texte hierzu wurden in der *Raccolta*, einige außerdem in den angesprochenen Textheften abgedruckt, und alle sieben Kompositionen – sechs davon wiederum im Autograph – sind in zwei Bänden in der Hamburgischen Staatsbibliothek enthalten⁵⁹. Angesichts der vielen Verluste, unter denen eine Beurteilung des gesamten venezianischen Motettenschaffens bisher zu leiden hat⁶⁰, muß das lückenlose Vorhandensein dieser Werkgruppe Sacchinis als ein Glücksfall erscheinen, der eine tiefere Aufarbeitung geradezu herausfordert.

Auf Grund ihrer Besetzung nur mit Frauenstimmen bilden die für das Ospedale dei Derelitti geschriebenen Kompositionen eine relativ geschlossene Gruppe innerhalb des Sacchinischen Œuvres. Ein auffälliges Merkmal dieser Stücke, sofern sie nicht nur für Gesangssoli geschrieben sind, ist ihre dreistimmige Chorbesetzung mit zwei Sopranen und Alt⁶¹, wobei letzterer in Tuttiabschnitten meistens den Instrumentalpaß oktaviert. Einige stilistische Eigenarten von Sacchinis Musik habe ich an anderer Stelle näher dargestellt und anhand von Beispielen aus Kirchenkompositionen seiner Ospedaletto-Ära belegt⁶²: Durch eingängig-gefällige Melodiebildung, singstimmen- und instrumentengerechte Schreibweise sowie durch ausgewogene Periodik und Formgebung repräsentiert das Schaffen von Antonio Sacchini den musikalischen Zeitgeschmack aus dem dritten Viertel des 18. Jahrhunderts in höchstem Maße – und eben nicht nur in der Oper, sondern gleichfalls in den Sakralwerken. In Anbetracht dieser Tatsache kann man die damals allgemeine Beliebtheit Sacchinischer Kompositionen ebenso gut verstehen wie die tiefe Enttäuschung, von der die *Raccolta* im Zusammenhang mit Sacchinis Abschied als Derelitti-Kapellmeister berichtet hat: „Il nostro coro era sul punto di perderlo. La lusinga che avevamo di averne delle sue composizioni, quantunque fosse da lungi, non ci poneva in una total degezone.“⁶³

⁵⁸ Autograph von *Rex Salomone* in der Bibliothèque Royale Albert I^{er}, Brüssel.

⁵⁹ Vgl. *Raccolta di cose sacre*, op. cit., S. 215–224. Kleinere Abweichungen zwischen gedruckter und komponierter Textversion (siehe Anm. 39) fallen nicht weiter ins Gewicht.

⁶⁰ Vgl. etwa Hochstein, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli*, op. cit., Bd. 2, S. 256 f.

⁶¹ Demgegenüber hatten Hasse, Jommelli oder Galuppi ihre damaligen Werke vorzugsweise für vierstimmigen Frauenchor SSAA eingerichtet.

⁶² Vgl. Hochstein, *Antonio Sacchini als Kirchenkomponist* (siehe Anm. 54).

⁶³ *Raccolta di cose sacre*, op. cit., S. 115.

Sacchinis Kirchenkompositionen für das Ospedaletto (chronologisch)

Die Angaben in den Spalten „Kompositionsjahr“ und „Aufführungstermin“ basieren auf den authentischen musikalischen Quellen bzw. den Auskünften zeitgenössischer Textdrucke (vgl. die beiden letzten Spalten). Bei den in eckigen Klammern stehenden Daten handelt es sich um Angaben, die nicht durch diese Primärquellen gestützt, aber naheliegend oder auf Grund von Indizien erschlossen sind. Die Zahl der unter „Besetzung“ genannten Solostimmen ist vielfach als Mindestaufgebot zu verstehen: Wie aus seinen eigenhändig vorgenommenen Zuweisungen hervorgeht, hat Sacchini selbst die solistischen Partien gleicher Stimmlage durchweg auf mehrere Sängerinnen verteilt; deren Namen sind aus der Tabelle ebenfalls ersichtlich, so daß sich hiermit auch ein Überblick über die seinerzeit am Ospedaletto tätigen Solistinnen ergibt. Unter den musikalischen Quellen schließlich wird jeweils nur ein Exemplar aufgeführt (Bibliothekssiglen nach *RISM*). Man kann aber davon ausgehen, daß ohnehin nur wenige Werke in mehr als einer Abschrift vorliegen; bei den genannten Exemplaren handelt es sich generell um Partituren.

TITEL, Tonart	Kompositionsjahr	Aufführungstermin	Besetzung	namentlich genannte Sängerinnen	Textabdruck	Quelle
<i>MAGNIFICAT, D-dur</i>	1768	„Assunzione“ 1768 (15. August)	Soli und Chor SSA, 2 Hr, 2 Vl, Va (auch geteilt), Bc	Laura Conti (S), Marina Frari (S), Dominica Pasquati (S), Ippolyta Santi (S), Francesca Gabrielli (A)	–	D-Hs: MA/596 (Autograph; Schlußsatz Kopist)
<i>SALVE REGINA, G-dur</i>	1768	„Assunzione“ 1768	Solo S, 2 Hr, 2 Vl, Va, Bc	–	–	I-Nc: Mus. rel. 3057
<i>FREMO GEMENDO IN POENA, B-dur</i>	[1768]	[Assunzione 1768]	Solo S, 2 Hr, 2 Vl, Va, Bc	Lucia Tonello (S)	<i>Raccolta</i> , S. 217-218	D-Hs: MA/602:2 (Nr.3)
<i>MESSA, D-dur (Kyrie, Gloria)</i>	1769	„In solemni Triduo“ 16.-18. 4. 1769	Soli und Chor SSA, 2 Hr, 2 Vl, Va, Bc	Laura Conti (S), Marina Frari (S), Dominica Pasquati (S), Ippolyta Santi (S), Francesca Gabrielli (A)	Hinweis im Textheft <i>In solemni Triduo</i> (= Katalog Zorzi Nr. 39)	D-Hs: MA/601 (Autograph)
<i>TE DEUM, D-dur</i>	1769	„In solemni Triduo“ 16.-18. 4. 1769	Soli und Chor SSA, 2 Vl, Va, Bc	Laura Conti (S), Marina Frari (S)	Hinweis im Textheft <i>In solemni Triduo</i> (= Katalog Zorzi Nr. 39)	D-Hs: MA/597 (Autograph)
<i>HABET AMOR SUAS PROCELLAS, D-dur</i>	[1769]	„In solemni Triduo“ 16.-18. 4. 1769	Solo S, 2 Hr, 2 Vl, Va, Bc	Marina Frari (S)	Textheft <i>In solemni Triduo</i> (= Katalog Zorzi Nr. 39); <i>Raccolta</i> , S. 218-219	D-Hs: MA/602:1 (Nr. 1) (Autograph)
<i>AURAE DE CAELO, B-dur</i>	[1769]	„In solemni Triduo“ 16.-18. 4. 1769	Solo S, 2 Hr, 2 Vl, Va, Bc	Ippolyta Santi (S)	Textheft <i>In solemni Triduo</i> (= Katalog Zorzi Nr. 39); <i>Raccolta</i> , S. 220-221	D-Hs: MA/602:1 (Nr. 2) (Autograph)

TITEL, Tonart	Komposi- tionsjahr	Aufführungstermin	Besetzung	namentlich genannte Sängerinnen	Textabdruck	Quelle
<i>SICUT LILIA IN VALLE AMOENA</i> , F-dur	1768	„In solemni Triduo“ 16.-18. 4. 1769	Solo S, 2 Hr, 2 Vl, Va, Bc	Dominica Pasquati (S)	Textheft <i>In solemni Triduo</i> (= Katalog Zorzi Nr. 39); <i>Raccolta</i> , S. 221–222	D-Hs: MA/602:1 (Nr. 3) (Autograph)
<i>CHARITAS OMNIA VINCIT</i> („Modi sacri“)	[1769]	„In solemni Triduo“ 16.-18. 4. 1769	Soli SSSSSA, Chor SSA, 2 Hr, 2 Vl, Va, Bc	Laura Conti (S), Marina Frari (S), Dominica Pasquati (S), Ippolyta Santi (S), Lucia Tonello (S), Francesca Gabrielli (A)	Textheft <i>In solemni Triduo</i> (= Katalog Zorzi Nr. 39); Einzeldruck (= Katalog Zorzi, Nr. 40); <i>Raccolta</i> , S. 37-48	I-Mc: M.S.ms. 233-3
<i>PAVENTI UT NAUTAE</i> , G-dur	[1769]	[Assunzione 1769]	Solo A, 2 Hr, 2 Vl, Va, Bc	Francesca Gabrielli (A)	<i>Raccolta</i> , S. 223-224	D-Hs: MA/602:2 (Nr. 4) (Autograph)
<i>SALVE REGINA</i> , F-dur	[1770]	Burney: Tagebuch- eintragung vom 5. August 1770	Solo A, 2 Vl, Bc	[Francesca Gabrielli (A)]	–	I-Nc: Mus. rel. 3056
<i>MACHABAEORUM MATER</i> („Actio sacra“)	[1770]	„Assunzione“ 1770	Soli SSSSSA, Chor SSA, 2 Hr, 2 Ob, 2 Vl, Va, Bc	Laura Conti (S), Marina Frari (S), Dominica Pasquati (S), Ippolyta Santi (S), Lucia Tonello (S), Francesca Gabrielli (A)	Einzeldrucke (=Katalog Zorzi Nr. 153 und 154); <i>Raccolta</i> , S. 49-72	I-Mc: M. S. ms. 233-2
<i>AVE REGINA CAELORUM</i> , F-dur	1771	[Vorfasten- und Fastenzeit]	Solo S, 2 Vl, Va, Bc	Dominica Pasquati (S)	–	D-Hs: MA/603 (Nr. 3)
<i>CONFITEBOR TIBI</i> , G-dur	1771	[Assunzione 1771]	Soli SS, Chor SSA, 2 Vl, Va, Bc	„Paduana“ und „Buranelle“, beide Sopran (gemeint sind vermutlich Marina Frari und Dominica Pasquati)	–	D-Hs: MA/598 (Autograph)
<i>O QUAM CARAE ET QUAM BEATAE SILVAE</i> , F-dur	13.7.1771	[Assunzione 1771]	Solo S, 2 Vl, Va, Bc	Laura Conti (S)	<i>Raccolta</i> , S. 216-217	D-Hs: MA/602:2 (Nr. 2) (Autograph)
<i>JEPHTES SACRIFICIUM</i> („Actio sacra“)	[1771]	„Assunzione“ 1771	Soli SSSSSSA, ?	Laura Conti (S), Nicoletta Costantini (S), Marina Frari (S), Dominica Pasquati (S), Ippolyta Santi (S), Lucia Tonello (S), Magdalena Raffaelli (A)	Einzeldruck (= Katalog Zorzi Nr. 117); <i>Raccolta</i> , S. 73-92	bisher nicht ermittelt

TITEL, Tonart	Kompositionsjahr	Aufführungstermin	Besetzung	namentlich genannte Sängerninnen	Textabdruck	Quelle
<i>MISERERE, Es-dur</i>	1772	Fastenzeit 1772	Soli SSAA, Chor SSA, 2 V1, Va, Bc	Laura Conti (S), Nicoletta Costantini (S), Marina Frari (S), Dominica Pasquati (S), Theresia Raffaeli (S), Ippolyta Santi (S), Lucia Tonello (S), (?) Moretti (A), Magdalena Raffaeli (A), „Paduana“ (S) [= Marina Frari?]	–	GB-Lbm: Add.31720 (Autograph)
<i>REGINA CAELI, D-dur</i>	1772	[Osterzeit 1772]	Solo A, 2 V1, Va, Bc	Francesca Gabrielli (A)	–	D-Hs: MA/603 (Nr. 7) (Autograph)
<i>MISSA SOLEMNIS, D-dur</i> (<i>Kyrie, Gloria, Credo</i>)	[1772]	„Assunzione“ 1772	Soli, SSAA, Chor SSA, 2 Hr/Trp, 2 V1, Va, Bc	Nicoletta Costantini (S), Theresia Raffaeli (S), Dominica Pasquati (S), Francesca Gabrielli (A), Magdalena Raffaeli (A), „Paduana“ (S) [= Marina Frari?]	Hinweis im Textheft <i>Nuptiae Ruth</i> (= Katalog Zorzi Nr. 183)	GB-Ob: Tenbury Ms. 619 (Autograph)
<i>COR SERBA TE FIDELE, F-dur</i>	[1772]	„Assunzione“ 1772	Solo S, 2 Hr, 2 V1, Va, Bc	Nicoletta Costantini (S)	Textheft <i>Nuptiae Ruth</i> (= Katalog Zorzi Nr. 183); <i>Raccolta</i> , S. 215	D-Hs: MA/602:2 (Nr. 1) (Autograph)
<i>NUPTIAE RUTH</i> („Actio sacra“)	[1772]	„Assunzione“ 1772	Soli SSSSSSAA, Chor SSA, 2 Hr, 2 V1, Va, Bc	Laura Conti (S) Nicoletta Costantini (S), Marina Frari (S), Dominica Pasquati (S), Theresia Raffaeli (S), Ippolyta Santi (S), Lucia Tonello (S), Francesca Gabrielli (A), Magdalena Raffaeli (A)	Einzeldruck (= Katalog Zorzi Nr. 183); <i>Raccolta</i> , S. 93-112	I-Mc: M. S. ms. 233-1
<i>AVE REGINA CAELORUM, Es-dur</i>	?	[Vorfasten- und Fastenzeit]	Solo S, 2 V1, Va, Bc	Laura Conti (S)	–	D-Hs: MA/603 (Nr. 4)
<i>REGINA CAELI, B-dur</i>	?	[Osterzeit]	Solo S, 2 V1, Va, Bc	Laura Conti (S)	–	D-Hs: MA/603 (Nr. 6) (Autograph)

KLEINE BEITRÄGE

Eine unbekannte Intavolierung Heinrich Scheidemanns

von Pieter Dirksen, Utrecht

Unter den erhalten gebliebenen Orgelwerken von Heinrich Scheidemann (ca. 1596–1663) nehmen die Intavolierungen einen eigenständigen Platz ein. Die 12 Motettenkolorierungen für Orgel können, obwohl sie an Bedeutung wohl nicht an Scheidemanns Choral- und Magnificat-Bearbeitungen heranragen, hinsichtlich Anzahl und Qualität durchaus mit seinen 15 Praeambeln verglichen werden. Merkwürdig ist, daß dieser wichtige Werkbestand, der schon rein quantitativ keinesfalls als periphere Erscheinung innerhalb seines Schaffens abgetan werden kann, bisher kaum gewürdigt¹ und, bis auf eine Ausnahme (vgl. weiter unten), nicht in Neuausgaben zugänglich ist². Die im 16. Jahrhundert weitverbreitete Kunst der Intavolierung mehrstimmiger Vokalmusik, zu deren letzten Repräsentanten Scheidemanns Motettenintavolierungen gehören, hat bis vor kurzem in der Musikwissenschaft in etwas ungünstigem Licht gestanden. Die kritische Würdigung von Scheidemanns Beispielen dieses Kompositionstypus wurde dadurch zweifellos negativ beeinflußt. Kennzeichnend für diese Haltung ist die Besprechung seines *Alleluja, laudem dicite* (die einzige schon vor längerer Zeit herausgegebene Motettenkolorierung³) in Apels *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, von welchem seinerzeit die Vorlage noch unbekannt war: „Mit seiner doppelchörigen Anlage, klangvollen Akkordik, belebenden Figuration ist es eine der großartigsten und eindrucksvollsten Schöpfungen des Meisters. Sollte es eine intabulierte Vokalkomposition sein? Solange dies nicht erwiesen ist, wollen wir es gerne als ein originales, zugleich auch höchst originelles Orgelstück ansehen.“⁴ Es ist deutlich, daß hier die Unvoreingenommenheit, die Unkenntnis der Tatsache, daß es sich hier um eine Bearbeitung einer Motette Hans Leo Haßlers handelt, die richtige Würdigung des Stückes gefördert hat.

Die Intavolierungskunst gewinnt in Scheidemanns Gesamtwerk indessen noch weiter an Bedeutung durch die Identifikation einer bisher als anonym betrachteten Madrigal-Intavolierung, die jetzt als eine Komposition des Hamburger Meisters angesehen werden kann. Das Werk befindet sich in der Tabulatur der Universitätsbibliothek von Uppsala, Inst. mus. i. hdskr. 408⁶. Dieses sogenannte Klavierbuch von Gustav Düben (auf dem Titelblatt ist es mit „Gustavus Duben Holmensis Anno 1641“ signiert), war schon länger als Scheidemann-Quelle bekannt. Obwohl innerhalb der Scheidemann-Überlieferung als Ganzes vielleicht nur von sekundärer Bedeutung⁷, liefert es zuverlässige Texte, darunter ein Unicum, von zwei wichtigen Kompositionen Scheidemanns⁸. Genaues Studium der Handschrift ergab, daß darin noch ein drittes Werk von ihm enthalten ist, das nur wegen wiederholter Fehlinterpretation der vorhandenen Signierungen bisher noch nicht als solches wiedererkannt worden ist. Es handelt sich um die Intavolierung auf fol. 45^v–48^f, die auf fol.

¹ Nur Werner Breig widmet ihm in seinem Standardwerk *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967, S. 95–100, einige Aufmerksamkeit (vgl. Anm. 4).

² Inzwischen ist der erste Band einer vollständigen Ausgabe der Motettenintavolierungen erschienen: Heinrich Scheidemann, *Die 12 Motettenintavolierungen für Orgel*, 1. Heft (für ein Manual), hrsg. von H. Hirsbrunner, Bern 1986. Vgl. aber Anm. 32.

³ *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208*, hrsg. von M. Reimann (= *Das Erbe Deutscher Musik* 36), Frankfurt 1957, Nr. 39.

⁴ W. Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 363.

⁵ Breig, a. a. O., S. 109.

⁶ Vgl. L. Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel 1961, S. 95–98; J. O. Rudén, *Music in Tablature: A Thematic Index with Source Descriptions of Music in Tablature Notation in Sweden*, Stockholm 1981, S. 77.

⁷ Vgl. Breig, a. a. O., S. 6.

⁸ Fol. 7^v–10^f: *Gaillarda: / Ex. D. / Heint: Scheidemann* (NA: *Lied- und Tanzvariationen der Sweelinck-Schule*, hrsg. von W. Breig, Mainz 1970, Nr. 8); fol. 47^v–50^f: *Praeambulum / á / H.S.M.* (NA: Heinrich Scheidemann, *Orgelwerke*, Band 3, hrsg. von W. Breig, Kassel 1971, Nr. 6).

45^v den Titel *a. 5. / Mio Cor severa fei / Sa lamandra. [sic] / den 12 Octob: Anno. / 1643. / Felice Anerio. trägt* (vgl. Abb. 1). Die vokale Vorlage war also ein fünfstimmiges Madrigal Felice Anerios (vgl. weiter unten). Die für die Zuschreibungsfrage wesentlichen Signierungen befinden sich auf fol. 47^v–48^r (vgl. Abb. 2). Auf der Verso-Seite ist das hier beginnende *Praeambulium* Scheidemann zugeschrieben (*Praeambulium / â / H.S.M.*)⁹. Die Signierung auf der Recto-Seite, am oberen Rand des ersten Systems des *Praeambulums* („H.S.M. / 1637 den 10 Januarij“) ist immer in ihrer Gesamtheit in bezug auf dieses Stück interpretiert worden¹⁰. Nähere Betrachtung der Platzierung der Buchstaben weist aber in eine andere Richtung. Das Signum „H.S.M.“ ist niedergeschrieben, ohne mit genügend Raum für eine weitere Zeile darunter zu rechnen. Da es ja ein leichtes gewesen wäre, die Initialen an einer höheren Stelle aufzuschreiben, so daß die Datierungsbuchstaben weniger komprimiert notiert wären, ist es evident, daß das Ganze nicht in einem Zug niedergeschrieben worden sein kann. Das bedeutet, daß beide Elemente der Niederschrift auf fol. 48^r konzeptionell voneinander zu scheiden sind und daß deswegen die Initialen „H.S.M.“ nicht als wiederholte Signierung des *Praeambulums*, sondern als Endsignierung für die hier abschließende Intavolierung angesehen werden müssen.

Einige weitere quellenkundliche Beobachtungen mögen diese Interpretation der Signierungen weiterhin bestätigen. Die ganze Uppsalaer Quelle ist besonders sorgfältig geschrieben, und der unbekannte Schreiber¹¹ von fol. 45^v–50^f bildet, was das betrifft, keine Ausnahme. Was in diesem Kontext doch eigentlich als recht merkwürdig erscheint, nämlich die völlig überflüssige Doppelsignierung am Anfang des *Praeambulums*, löst sich mit unserer Deutung. Der Vorgang bei der Niederschrift läßt sich vielleicht folgendermaßen rekonstruieren: Der Titel am Anfang der Intavolierung mit seiner Stimmzahlbenennung, erster Madrigal-Textzeile, Datum und Name des Komponisten des Originals mag einfach keinen Platz mehr übrig gelassen haben für die Initialen des Intavolators, die deshalb an das Ende des Stückes gesetzt wurden. Es ist auch denkbar, daß mit Hilfe dieser getrennten Signierung eine klare Scheidung zwischen dem Komponisten der Vorlage und dem Bearbeiter bewußt angestrebt wurde¹² (wahrscheinlich übernahm der unbekannte Kopist hier genau das Vorgefundene seiner – durch Gustav Düben geschriebenen? – Vorlage). Bei der Eintragung des Titels *Praeambulium* blieb, weil es der Titel einer Cantus-firmus-freien Komposition ist und er somit weit weniger Platz beansprucht, hinreichend Raum für Scheidemanns Initialen. Weil dies etwas großzügiger ausgefallen sein dürfte als geplant, und der Schreiber offenbar am Anfang jedes Werkes um eine kalligraphisch befriedigende Titelaufmachung bemüht war, ist die Datierung an dieser Stelle nicht aufgenommen worden. Ein Vergleich von Abb. 2 (verso) mit Abb. 1 kann dies verdeutlichen (beachte auf fol. 47^v vor allem die Präposition *â*, die offenbar die Einfügung einer Datierung im mittleren Leerraum sowohl aus räumlichen als auch aus syntaktischen Gründen verhindert hat). Der Kopist sah sich deshalb wohl gezwungen, die stehen gebliebene Datierung unter die Signierung am Ende des vorigen Stückes zu kritzeln.

Das *Mio cor se vera sei Salamandra* aus dem Klavierbuch Gustav Dübens kann daher als gesichertes Werk Heinrich Scheidemanns gelten¹³. Diese auf philologischem Wege gewonnene Erkenntnis wird durch den Stil der Intavolierung vollauf bestätigt. Obwohl es schwierig sein dürfte, einzelne figurative Techniken aus dem ansonsten ziemlich einheitlichen Clavier-Idiom der norddeutschen Sweelinck-Schule hervorzuheben, sei doch auf einige in der Intavolierung auftretende Figurationen hingewiesen, die für Scheidemann besonders typisch sind. Die Anapäst-Formel , ein überaus häufig auftretendes Phänomen innerhalb Scheide-

⁹ Vgl. Anm. 8.

¹⁰ Vgl. Schiering, a. a. O., S. 96; *Orgelwerke*, Bd. 3, S. 77; Rudén, a. a. O.

¹¹ Nr. 1 bis 12 (fol. 5^v–35^f) der Quelle wurden (laut einer Notiz unten am Titelblatt) von C. C. Zengell geschrieben, Nr. 13 (fol. 36^v–38^f) von Gustav Düben, während der restliche Inhalt von unbekannter Hand stammt. Vgl. dazu Rudén, a. a. O.

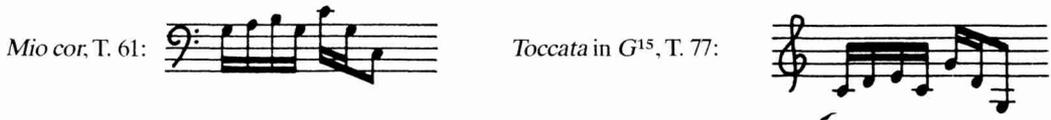
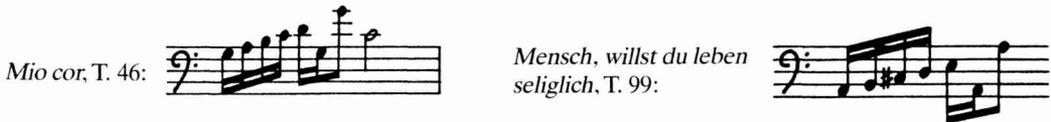
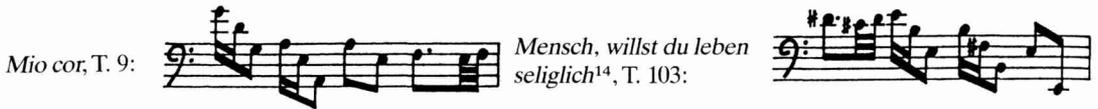
¹² Beachte zudem die klare Differenzierung: voll ausgeschriebene Madrigalkomponistennamen / abgekürzte Intavolatornamen; das deutet auf die Landläufigkeit von Scheidemanns Initialen im nordeuropäischen Raum.

¹³ Auf fol. 49^v–50^f ist, in direktem Anschluß an das *Praeambulium*, das Fragment einer anderen Madrigalintavolierung unter dem Titel *a. 5. / Nasse la paena / mia / â / Alessandro strigio* aufgezeichnet. Die sechsstimmige, imitierende Eröffnungsstruktur des Originals (das „a 5“ der Überschrift ist ein Irrtum) wird in dem sechstaktigen Fragment unter nur leichter Kolorierung vollständig beibehalten. Die Bestimmung für ein Tasteninstrument festzustellen, wird dadurch nicht gerade erleichtert; jedenfalls scheinen eine, vielleicht sogar zwei Pedalstimmen erforderlich zu sein (?). Das Fragment ist zu kurz und zu wenig charakteristisch, um es mit Scheidemann in Beziehung zu bringen, obwohl dessen Autorschaft auf Grund der Aufzeichnung in der Handschrift als erste in Frage gekommen wäre.

manns Œuvre, spielt in verschiedenen melodischen Gestalten in der Kolorierung des *Mio cor* eine bedeutende Rolle. Gleich nach der viertaktigen homophonen Eröffnungspphrase wird dieser Rhythmus als einzig variables Element in die Imitationsstruktur des Originals eingeflochten:



Besonders in den Diminutionen der Unterstimme spielt das soeben genannte rhythmische Motiv eine wichtige Rolle, welche Anlaß dazu gibt, Parallelstellen aus anderen Werken Scheidemanns heranzuziehen:



Das im obenstehenden Beispiel letztangeführte Motiv spielt vor allem in mehreren, auf häufige Manualwechsel angelegten Werken (wie den Magnificat-Fantasien¹⁶) eine bedeutende Rolle.

Die Bearbeitung läßt sich nicht nur wegen ihrer weltlichen Vorlage, sondern auch wegen ihrer spezifischen Überlieferungsart und ihrer stilistischen Besonderheiten eindeutig als Cembalokomposition einordnen. Die Uppsalaer Handschrift ist eine ausgesprochene Cembaloquelle; Choralbearbeitungen sowie *pedaliter* auszuführende Stücke sind darin nicht enthalten; Tanzbearbeitungen überwiegen¹⁷. Einige stilistische Züge in der Intavolierung schließen zudem die Orgel definitiv als Instrument aus. Abgesehen von der im Laufe des Stückes zunehmend freizügiger gehandhabten Stimmführung (Freistimmigkeit, die übrigens auch die *manualiter* gedachten Motettenkolorierungen Scheidemanns kennzeichnet, von zwei bis zu fünf Stimmen) sind es vor allem einige Merkmale des *style luthé* die auf das Cembalo hinweisen:



¹⁴ Heinrich Scheidemann, *Orgelwerke*, Band 1, hrsg. von G. Fock, Kassel 1967, Nr. 24.

¹⁵ *Orgelwerke*, Bd. 3, Nr. 21.

¹⁶ Heinrich Scheidemann, *Orgelwerke*, Band 2, hrsg. von G. Fock, Kassel 1970, *passim*.

¹⁷ Originaltänze und Tanzvariationen von Siefert, Scheidemann, Bull, Philips, Byrd, Sweelinck, Scheidt und Schildt. Vgl. die Inhaltsverzeichnisse bei Schiering, a. a. O., S. 96, und Rudén, a. a. O.

Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß der Figurationsstil der Anerio-Bearbeitung besonders häufige Parallelen mit Scheidemanns wenigen erhalten gebliebenen Cembalowerken aufzuweisen hat:

Mio cor, T. 16:



*Englische Mascarata*¹⁸, T. 68:



*Paduana Lachrymea*¹⁹, T. 21:



Mio cor, T. 45:
(vgl. T. 49)



*Fantasia in G*²⁰, T. 65:



Zwei Takte vor dem Schluß der Intavolierung wird der Baß in einer für Scheidemann sehr typischen, eigenartigen Oktavzerlegungstechnik figuriert:

Mio cor, T. 69:



*Gaillarda ex D*²¹, T. 111:



Diese Beispiele mögen genügen, das Zutreffen der Zuschreibung auch in stilistischer Hinsicht zu bestätigen.

¹⁸ *Lied- und Tanzvariationen*, Nr. 9.

¹⁹ *Lied- und Tanzvariationen*, Nr. 7. Obwohl dieses Werk nur anonym überliefert ist, ist Scheidemanns Autorschaft sowohl quellenkundlich als auch stilistisch gut beglaubigt (vgl. *Lied- und Tanzvariationen*, Vorwort).

²⁰ *Orgelwerke*, Bd. 3, Nr. 17.

²¹ *Lied- und Tanzvariationen*, Nr. 8.

Die Grundlage für Scheidemanns Cembalo-Intavolierung bildete ein fünfstimmiges Madrigal von Felice Anerio (ca. 1560–1614). Es taucht zum ersten Male im Jahre 1600 in einem Antwerpener Sammelband fünfstimmiger Madrigale auf²², doch wird das Werk gewiß schon früher in einem oder mehreren heute verschollenen, italienischen Sammelwerken enthalten gewesen sein. Scheidemann hat es höchstwahrscheinlich während seiner Amsterdamer Lehrzeit bei Jan Pieterszoon Sweelinck (die von 1611 bis 1614 dauerte) in der Sammlung *Nervi d'Orfeo* aufgefunden²³. Dieses wichtige Sammelwerk von fünf- und sechsstimmigen Madrigalen, vornehmlich italienischer Herkunft, wurde 1605 in Leiden gedruckt und enthält neben Anerios *Mio cor se vera sei Salamandra* unter anderem ein sechsstimmiges Madrigal Sweelincks (*Madonna con quest'occhi*), und war daher im Hause des Amsterdamer ‚Organistenmachers‘²⁴ wohl bekannt. Das Madrigal Anerios war keinesfalls eines der beliebteren Werke jener Zeit (nur drei Ausgaben, alle in Sammeldrucken, sind bisher ermittelt²⁵). Weil Intavolierungen weltlicher Stücke meist auf ausgesprochen populären Werken beruhen, war Scheidemanns Beweggrund für die Bearbeitung des Anerio-Madrigals wohl ein persönlicher; er mag diesem anziehenden Stück besonders zugetan gewesen sein.

Die Datierung in der Uppsalaer Quelle: „den 12 Octob: Anno. / 1643.“, bezieht sich höchstwahrscheinlich auf das Kompositionsdatum, denn es befindet sich vor diesem Stück in der Handschrift (fol. 36^v–38^r) eine mit 1653 datierte *Toccata* Frobergers²⁶. (Das Datum bezieht sich wohl auf die Eintragung in der Tabulatur.) Wenngleich die Möglichkeit offengehalten werden muß, daß der Schreiber nur das Abschriftdatum der Vorlage übernommen hat, scheint doch die stilistische Reife der Intavolierung zu bestätigen, daß es sich hier um das Kompositionsdatum handelt²⁷. Die Tatsache, daß die Quelle mit Gustav Düben zu verbinden ist (Titelblattsignierung und Kopist der Froberger-Toccata²⁸) veranlaßt zu einer interessanten Überlieferungshypothese, sowohl hinsichtlich der Intavolierung als auch des *Praeambulums*. Gustav Düben (ca. 1628²⁹–1690) hat in den vierziger Jahren, wahrscheinlich von 1643 bis 1646, seine erste und zweifellos ausgedehnteste Studienreise nach Deutschland unternommen³⁰. Es ist durchaus denkbar, wenn nicht höchst wahrscheinlich, daß er während dieser Reise, mit einem entsprechenden Empfehlungsschreiben seines Vaters (der zusammen mit Scheidemann bei Sweelinck studiert hatte³¹) versehen, dem Hamburger Katharinenorganisten einen Besuch abstattete. Vielleicht hat Gustav Düben bei dieser Gelegenheit die zwei Werke von ihrem Autor erhalten. Der ausgezeichnete Text, mit dem sie in Uppsala 408 überliefert sind, steht jedenfalls nicht in Widerspruch zu dieser These, sondern ließe sich mit der so entstandenen direkten Überlieferung leicht erklären. Mit seiner Anerio-Bearbeitung hätte Scheidemann dann jedenfalls eine seiner neuesten Kompositionen an den jungen Düben verschenkt.

²² *De floride virtuosi d'italia madrigali a cinque voci* [...], Antwerpen 1600 (RISM 1600⁶).

²³ *Nervi d'Orfeo di eccellentiss. autori a cinque et sei voci* [...], Leiden 1605 (RISM 1605⁹). Vgl. E. Schonberger, *Nervi d'Orfeo. Een leidse madrigaalbundel uit 1605*, in: *TVNM* 23 (1973), S. 18–29.

²⁴ Diesen Zunamen Sweelincks überliefert Johann Mattheson in seiner *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck Berlin 1910, S. 332.

²⁵ Vgl. Anm. 22, 23 und die Sammlung *Novi frutti musicali madrigali a cinque voci* [...], Antwerpen 1610 (RISM 1610¹⁴). Die Lokalisierung des Madrigals in diesen Veröffentlichungen wurde unter Verwendung von E. Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500–1700*, Bd. 2, Berlin 1892, Neudruck Hildesheim 1962, durchgeführt.

²⁶ J. J. Froberger, *Klavier- und Orgelwerke*, Bd. 1, hrsg. von G. Adler (= DTÖ 8), Wien 1897/1899, *Toccata XIV*.

²⁷ Vgl. ähnliche Überlegungen hinsichtlich Scheidemanns *Mensch, willst du leben seliglich* bei Breig, a. a. O., S. 28, das in seiner singulären Quelle (Lüneburg, Ratsbücherei, Orgeltabulaturen Mus. ant. pract. KN 209) mit „Anno 1648 Adi 29. Novemb.“ datiert ist.

²⁸ Zur Identifikation von Gustav Düben als Kopist der Froberger-Toccata vgl. Rudén, a. a. O.

²⁹ Dieses Datum wurde von B. Kyhlberg (*När föddes Gustav Düben d. ä.? Anteckningar kring några oklara punkter i familjen Dübens biograf*), in: *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 56, 1974, S. 7–18) durch Kombinierung aller erreichbaren Indizien festgestellt.

³⁰ Vgl. J. J. S. Mráček, Vorwort zu: *Seventeenth-Century Instrumental Dance Music in Uppsala University Library Instr. Mus. Hs. 409* (= *Monumenta Musicae Svecicae* 8), Stockholm 1976, S. 12*

³¹ Andreas Düben (ca. 1597–1662) und Heinrich Scheidemann hielten sich mindestens vier Monate gemeinsam in Amsterdam auf. Ab Juli 1614 ist A. Dübens dortiger Aufenthalt aktenmäßig belegt (vgl. R. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1926, S. 193). Er könnte aber zu jenem Zeitpunkt schon einige Zeit vorher eingetroffen sein, denn das betreffende Leipziger Aktenstück impliziert, daß er schon länger auf Kosten seines Vaters (des Leipziger Thomasorganisten Andreas Düben d. Ä., 1558–1625) als Schüler Sweelincks in der holländischen Handelsmetropole weilte. Scheidemann verließ Amsterdam im November desselben Jahres, wie durch einen Abschiedskanon Sweelincks, datiert 12. November 1614 (vgl. J. P. Sweelinck, *Werken*, Band 9, hrsg. von M. Seiffert, Amsterdam 1901, S. 77 und 83), ausdrücklich belegt ist.

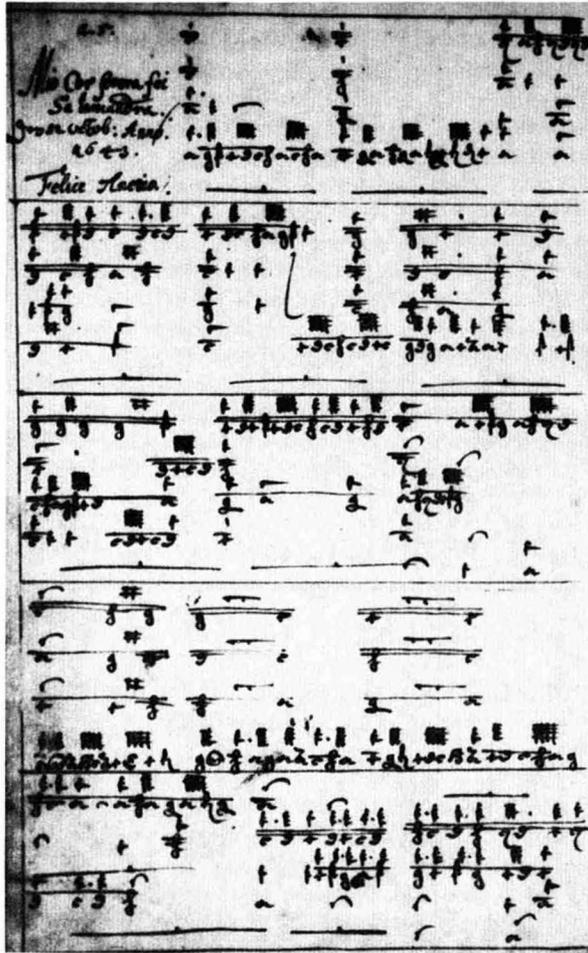


Abb. 1: Uppsala, Universitätsbibliothek, Inst. mus. i. hdskr. 408, fol. 45^v.

Abgesehen von dem hohen musikalischen Wert der Intavolierung ist deren Identifizierung von einiger musikhistorischer Bedeutung. Scheidemanns übrige erhalten gebliebene Intavolierungen sind ausschließlich Bearbeitungen von Motetten und demzufolge eindeutig für Orgel bestimmt (nur zwei der zwölf Werke verzichten auf mehrmanualige und/oder *pedaliter* eingerichtete Schreibweise³²). Nur zwei Werke in Scheidemanns Œuvre zeigen gewisse typologische Übereinstimmungen mit der für Cembalo gedachten Anerio-Intavolierung: die *Paduana Lachrymea*³³ und das *Jesu, wollst uns weisen*³⁴. Die *Paduana* ist wie das *Mio cor* die Kolorierung eines gegebenen mehrstimmigen weltlichen Satzes, basiert jedoch im Gegensatz zu dieser auf einem instrumentalen Vorbild und steht zudem in einer langen Tradition englischer und kontinentaler Bearbeitungen von John Dowlands berühmtem Werk³⁵. *Jesu, wollst uns weisen* ist eine Kolorierung eines

³² Vgl. die Übersicht bei Breig, a. a. O., S. 95. Die in dieser Liste nicht aufgenommene Lasso-Intavolierung *De ore prudentis procedit mel* (WV 50) gehört zur zweiten Art (für ein Manual und Pedal). Die in Anm. 2 erwähnte Ausgabe, übrigens eine in jeder Hinsicht recht fragwürdige Arbeit, ediert diese Intavolierung unzutreffend als *manualiter*-Komposition.

³³ Vgl. Anm. 19.

³⁴ *Orgelwerke*, Bd. 1, Nr. 19.

³⁵ Vgl. die Dokumentierung dieser Bearbeitungen in D. Poulton, *John Dowland*, London² 1982, S. 487 f.

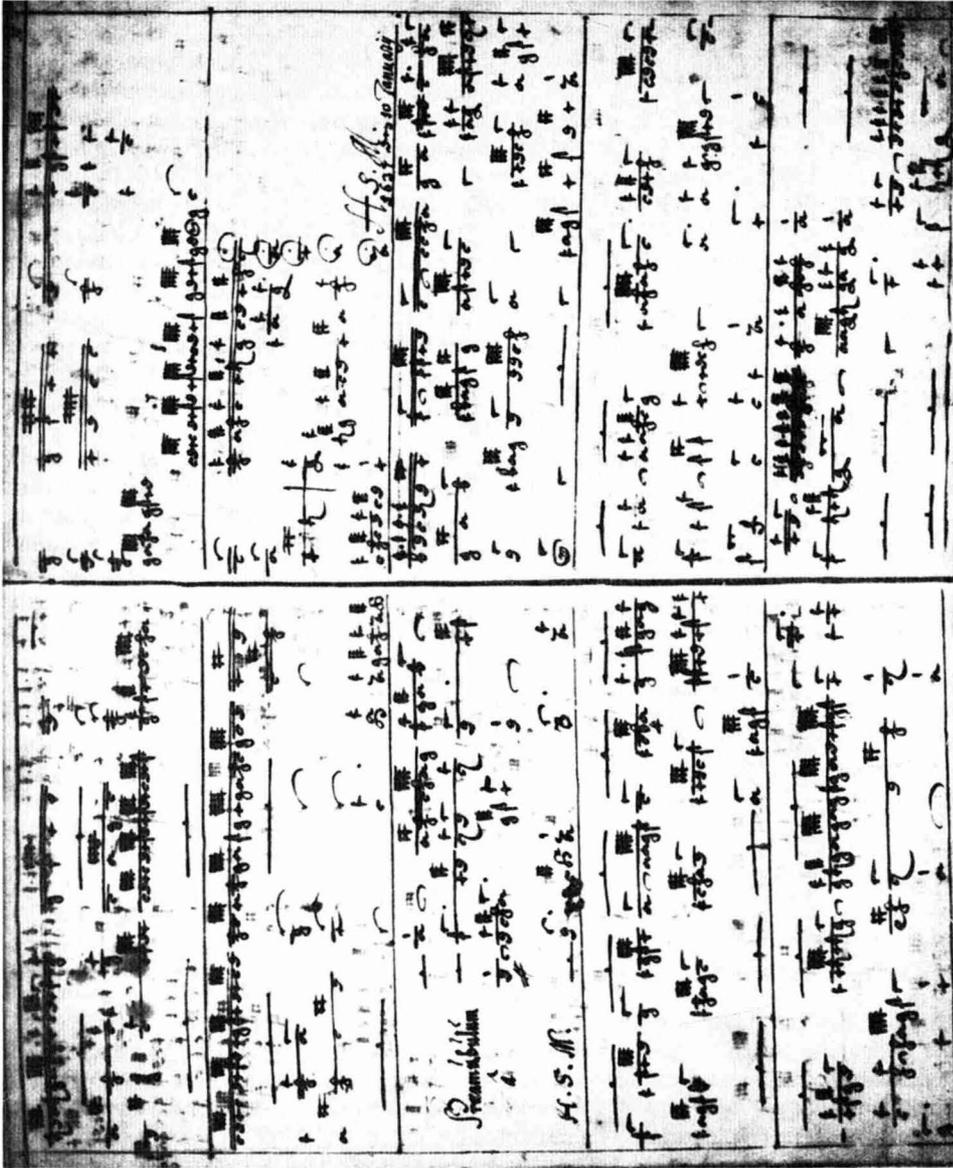


Abb. 2: Uppsala, Universitätsbibliothek, Inst. mus. i. hdskr. 408, fol. 47^v-48^r.

auf Giovanni Gastoldi zurückgehenden vokalen Ballettos³⁶. Scheidemanns Bearbeitung liegt jedoch laut Titel die Parodie-Version mit unterlegtem geistlichem deutschem Text zu Grunde³⁷; daher ist die Intavolierung als geistliche Komposition einzuordnen. Der ausgesprochene Tanzcharakter der Vorlage hat Scheidemann wohl dazu veranlaßt, die Bearbeitung einfach und weitgehend im Kolorierungsstil des 16. Jahrhunderts zu halten, weit entfernt von den madrigalistischen Verfeinerungen der Figurationen des *Mio cor*. Scheidemanns Madrigal-Intavolierung steht deshalb in seinem Werk vereinzelt da; der Fund zeigt also eine bei ihm bisher unbekannte Kompositionsgattung.

Während die Motettenintavolierung im 17. Jahrhundert noch eine gewisse Tradition aufzuweisen hat³⁸, aufrecht erhalten durch ihre liturgisch gebundene Verwendung als Ersatz für den Figuralgesang des Chores (dies ist zum Beispiel für die Hamburger Kirchenordnung ausdrücklich belegt³⁹), war die weltliche Intavolierungskunst während dieser Epoche im Begriff, schnell zu verschwinden. Nach einer Spätblüte der Gattung in den ersten Jahren des Jahrhunderts in Einzelwerken von Ascanio Mayone, Giovanni Maria Trabaci, Girolamo Frescobaldi, P. Manuel Rodrigues Coelho, Francisco Correa d'Arauxo und vor allem Peter Philips⁴⁰ war dieser Kompositionstypus so gut wie ausgestorben. Scheidemanns Madrigal-Intavolierung aus dem Jahre 1643 steht denn auch nach dem heutigen Forschungsstand, jedenfalls in Nord-Europa⁴¹, völlig isoliert da. Es stellt in seiner erfolgreichen Kombination von ‚modernen‘ Figurierungstechniken und ‚veraltetem‘ Kompositionstypus den würdigen Endpunkt einer ruhmreichen Gattung dar.

Ein unbekanntes Schriftstück Christoph Willibald Glucks von Roswitha Spulak, Salzburg

Im Hauptstaatsarchiv Stuttgart wird unter der Signatur A 202 Bü 2839-42 die Korrespondenz des Musikherrn Paares Franz und Marianne Pirker aus den Jahren 1747 bis 1753 aufbewahrt, welche als wichtige Quelle zu Glucks Aufenthalt in Hamburg und Kopenhagen angesehen werden muß.

Franz Pirker war Geiger, Musiktheoretiker und -pädagoge, Marianne Pirker wirkte als Sängerin. Beide Künstler waren 1747 an der Königlichen Oper in London durch den Hauptunternehmer Lord Middlesex engagiert gewesen. Wegen Zahlungsunfähigkeit des Lords gerieten die Pirkers in große finanzielle Schwierigkeiten, welche es schließlich mit sich brachten, daß Franz Pirker in London bleiben mußte, während Marianne Pirker mit der Theatertruppe Pietro Mingottis im August 1748 nach Hamburg, im November weiter nach Kopenhagen reiste.

³⁶ Vgl. Breig, a. a. O., S. 46.

³⁷ Ebenda.

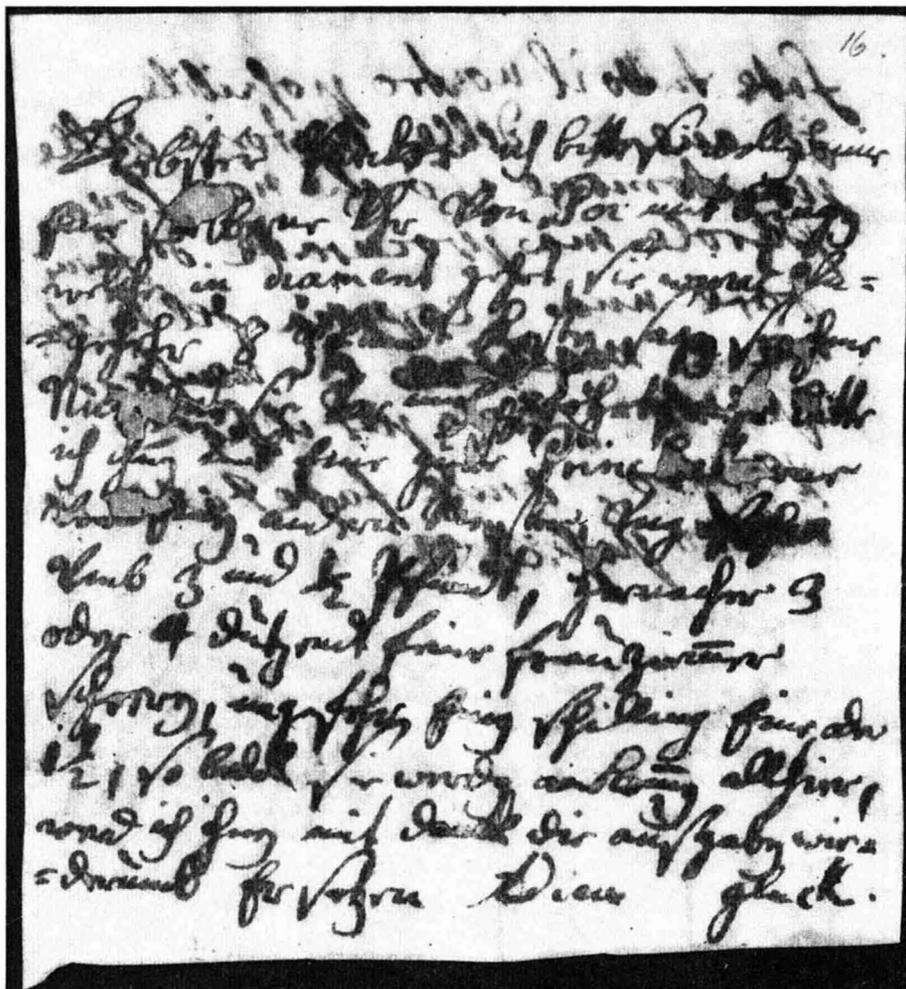
³⁸ Vgl. Schierning, a. a. O., *passim*.

³⁹ Vgl. L. Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert*, Leipzig, Straßburg u. Zürich 1933, S. 110–112.

⁴⁰ Diese Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Peter Philips ist der einzige dieser Gruppe, bei dem Intavolierungen einen substantiellen Teil seines Schaffens darstellen (vgl. seine neun Werke dieses Typus in: *The Fitzwilliam Virginal Book 1*, hrsg. von J. A. Fuller Maitland und W. Barclay Squire, Leipzig 1899, Neudruck New York 1963, S. 280–350, *passim*), doch mag manches noch im 16. Jahrhundert entstanden sein (vier Intavolierungen sind datiert: 1595, 1602, 1603 und 1605).

⁴¹ Das letzte italienische Beispiel der Gattung, soweit bisher bekannt, ist in Gregorio Strozzi's *Capriccio da sonare cembali et organi*, Napoli 1687 (NA. *Corpus of Early Keyboard Music* 11, hrsg. von B. Hudson, o. O. 1967, Nr. 14) enthalten. Die Intavolierung (*Anceditemi diminito*) erweist sich aber ebenso wie der restliche Inhalt des Buches als das Werk eines späten Frescobaldi-Nachfolgers (vgl. Apel, a. a. O., S. 667–670) und wurde dementsprechend nach derselben Vorlage, Arcadelt's *Anceditemi pur*, in Frescobaldi's Bearbeitung (*Il secondo libro di toccate* [...], Rom 1627) angefertigt. Musikgeschichtlich steht diese Intavolierung im Gegensatz zu Scheidemanns *Mio cor* mehr auf einer Nebenlinie.

Einem Brief Marianne Pirkers¹ liegt ein nur 12 x 13 cm großer Zettel bei: die Handschrift Christoph Willibald Glucks. – Die Schrift ist kaum lesbar, da sie sehr stark durch ‚Tintenfraß‘ und Risse beschädigt ist. Der Schriftzug jedoch ist unverkennbar der Glucks. Auch ist das Schriftstück unterzeichnet: „gluck“. Nach sorgfältigem Schriftenvergleich besteht kein Zweifel, daß es sich hierbei um ein Autograph Glucks handelt.



Brief von Christoph Willibald Gluck an Franz Pirker (Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 202 Bü 2839-42).

„Liebster Pirker ich bitte sie wollen mir / Eine silberne Uhr von Poi² mit bringen / welche in diament get-
het, sie wiert ohn/gefehr 8 Pfundt kosten, sagen sie ihme / Nic[ht] das sie vor mich gehört, auch bitte / ich

¹ Marianne Pirker an Franz Pirker, Hamburg, 24. September 1748. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Signatur: A 202 Bü 2840.

² Godfrey Poy, London, Pall Mall 1742–47, 1753 am Haymarket. Man darf annehmen, daß Gluck diesen Poy meinte und nicht den berühmten Godfriede Poy (London 1718–1750), welcher für den Prinzen von Wales, den späteren George II., arbeitete. Dazu ist wohl auch die Tatsa-

ihnen umb Eine gutte Princ[beck]ene³ / [V]on Einen andern Meister, Ungefehr / Umb 3 und 1/2 Pfundt, hernacher 3 / oder 4 Dutzend feine frauzimmer / scheeren [?] ungefehr Einen Schilling Eine oder / 1 1/2, so bald sie werden ankommen allhier, / werd ich ihnen mit Danck die ausgaben wie/derumb Ersetzen Adieu gluck.“

Das Blatt ist beidseitig beschrieben. Auf der Rückseite befindet sich von der Hand Marianne Pirkers eine Nachricht bzw. Bitte an ihren Gatten Franz in London. Sie bediente sich der italienischen Sprache, wie sie es oft in ihren Briefen tat, insbesondere dann, wenn es ihr um besonders geheimzuhaltende Inhalte ging, wie Theaterangelegenheiten und -klatsch:

„Fate tutto il vostro possibile / di avere delle historie delle / pan[t]omine, ho chè non sono [di] / parola mà procurate di farvi / dare una coppia del histo= / rie [hier eineinhalb Zeilen unleserlich] per il Sig^e / pietro⁴ onde fate tut[to] / vostro possibile“.

Eine ganz genaue Datierung dieses Schriftstücks ist leider nicht möglich. Als sicher anzunehmen ist aber, daß die Uhrenbestellung Glucks jedenfalls vor dem 3. bzw. 7. Oktober 1748 erfolgt sein muß. Am 3. Oktober 1748 schreibt Franz Pirker aus London an seine Gattin in Hamburg: „[. . .] du schreibst wir können an den Pinchbeckischen Uhren gewinnen u[nd] der Gluck weis auf ein Haar was sie hier kosten [. . .]“. Marianne Pirker handelte – wie aus dem Briefwechsel mit ihrem Gatten hervorgeht – während ihrer Aufenthalte in Hamburg und Kopenhagen mit allen möglichen Dingen, wie Bändern, Stoffen, kleinen Schmuckgegenständen etc., um ihr Einkommen ein wenig aufzubessern und ihrem Gatten in London finanziell unter die Arme greifen zu können. Wahrscheinlich hat sie versucht, auch aus Glucks Uhrenbestellung ein wenig Kapital für sich herauszuschlagen. Mit 7. Oktober 1748 datiert ist ein weiterer Brief Franz Pirkers an Marianne, der auf jene Uhrenbestellung Glucks Bezug nimmt: „H: Gluck lasse mich empfehlen u[nd] wissen daß der Poy wirklich an seiner Uhr arbeite [. . .]“. Hier wird auch der Name des Uhrmachers Poy genannt. Für die zeitliche Einordnung des Schriftstücks liefert auch die Rückseite desselben einen weiteren Hinweis. Aus Mingottis Hamburger Theaterzettel geht hervor, daß er am 29. Oktober 1748 eine Pantomime aufführen ließ: „Dienstags, den 29. Octobr. soll die Opera betitult: Die Gnade des Titus, nebst einer Neuen Pantomimi aufgeführt werden [. . .]“⁵. Daß sich Gluck gleichzeitig mit Marianne Pirker im September 1748, vielleicht schon im August, in Hamburg aufhielt, wird durch einen Brief Franz Pirkers an Marianne vom 10. September 1748 belegt, in welchem er Marianne rät, bei den Proben beherzt zu sein: „[. . .] sage deine Mein[ung] auch Mr Gluck / :dem ich mich empfehlen lasse: / er wird das Orchester schon zur raison bringen.“ Gluck hatte damals bei Mingottis Truppe die musikalische Leitung inne.

Geht man nun davon aus, daß das dem Brief Marianne Pirkers vom 24. September 1748 an Franz Pirker beiliegende Schreiben Glucks hier an der richtigen Stelle liegt, so ergibt sich anhand der weiteren Korrespondenz des Ehepaares folgender Verlauf des Uhrenkaufs. Gluck bittet also im September 1748 Franz Pirker, ihm „eine silberne Uhr von Poi“ zu besorgen, die acht Pfund kosten soll – ein sehr hoher Preis im Vergleich zu der zweiten Uhrenbestellung. Ungefähr 3 1/2 Pfund soll eine Uhr aus dem hochaktuellen Material „Pinchbeck“ kosten. Die Bemerkung in Franz Pirkers Brief vom 7. Oktober 1748, daß Poy an der Uhr für Gluck arbeite, wurde bereits erwähnt. Schon am 28. Oktober 1748 schreibt Franz Pirker wieder an seine Gattin: „Des Glucks seine Uhren wann er sie haben will kan er mir das Geld schicken, du kanst unterdessen sagen, sie seye nicht fertig worden. Ich kan mir selbst nicht helffen u[nd] soll vor andre Geld auslegen“. Franz Pirker lebt in London unter immer schwieriger werdenden finanziellen Umständen. Marianne bittet ihn ständig um Waren, die sie im Auftrag anderer, vor allem Kollegen, besorgen soll, und die sie mit kleinem Gewinn weiterverkaufen kann. Das Geld hierfür muß aber zuerst vorgestreckt werden. In seinem nächsten Brief vom 1. November 1748 schreibt Franz Pirker: „Die Uhr des H: Klucks ist wirklich nicht fertig worden bey Abgang des Schiffes.“ Und weiter unten noch eine Klage „Wegen des klucks seiner Comission ist mir

che zu beachten, daß Franz Pirker damals in der Nähe wohnte: „Panton Street near the Haymarket“ lautet die Adresse auf Marianne Pirkers Brief vom 14. August 1748.

³ „Princ[beck]ene“ (Uhr) muß heißen ‚Pinchbeckene‘, also eine Uhr aus Pinchbeck-Material. Christopher Pinchbeck, britischer Uhrmacher (1670–1732), entdeckte, daß eine Legierung aus Kupfer, Zinn und Zink ein goldähnliches Material ergibt. Dieses Metall erhielt den Namen ‚Pinchbeck‘ und war bald hochbegehrt.

⁴ Pietro Mingotti.

⁵ Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Signatur: B/3203 (früher Stadtbibliothek Hamburg, Signatur: KD III 90).

solche sehr incomod, ein anders wäre es, wann ich selbst nachkäme oder des Milords Bill völlig erheben könnte, allein bey solcher dürftigkeit des Geldes wird mir nicht geholfen wan er [Gluck] es dir gleich dort [Hamburg] zahlet u[nd] hier macht es ein grosse Schein Beutl.“

Inzwischen rüstet sich die Mingottische Theatertruppe zum Aufbruch nach Kopenhagen. Am 10. November 1748 schreibt Marianne Pirker aus Lübeck an ihren Gatten: „[. . .] gestern morgen um 9 uhr sind wir allhier glückl: angekommen“. Ihr nächster Brief ist vom 23. November 1748 und kommt bereits aus Kopenhagen, wo die Truppe am 22. November angekommen war. Franz Pirkers Brief vom 12. November 1748 ist bereits an Marianne Pirkers Kopenhagener Adresse gerichtet. Er bittet hierin um Geld für die gewünschten Besorgungen: „[. . .] dann warum sollen wir das Geld auslegen specie Gluck [. . .]. Wer nicht Geld schickt bekommt nichts [. . .]“. Schon am 19. November folgt ein weiterer Brief aus London: „Es ist, daß Du mir vom Mingotti [. . .] wie auch Gluck das Geld zu den Comissionen übermachen solltest [. . .]. Du must zu Gluck sagen, du kanst [Riß im Papier] kein Geld schicken u[nd] ich könte hier auch nicht so viel auslegen, weil der Milord nicht be[zahlt] u[nd] die Uhr sey fertig, gut, u[nd] Poy will bezahlt seyn, es ist auch wahr, ein andermahl macht er mir keine [. . .]. Du anticipirst das Geld nur.“ Nun aber kommt am 3. Dezember 1748 von Marianne Pirker eine überraschende Nachricht an Franz Pirker: „[. . .] wegen derer commissionen der Impr: [Impresario] verlangt sie nicht anjezo sondern wann du erst komst, ist also nichts mit ihm zu thun, der Klug noch weniger dann er ist sehr krank, indeme ihn unsere buffa⁶ angestekt und geht dem armen teuffel wie den alvord⁷, denkt er alßo auf andere sachen als gelt hergeben, jedoch hoffe dir bald etwas zu schicken.“

Das Uhrengeschäft ruht nun also, bedingt durch Glucks Krankheit. Erst im Januar 1749 hören wir wieder davon, als nämlich Gluck selbst in einem Brief Marianne Pirkers an Franz Pirker schreibt, seine Bestellung erneuert und ihm Geld für die Bezahlung der silbernen Uhr von Poy ankündigt: „Allerliebster Pircker, sie werden von Monsieur Waich⁸ 20 ducaten Empfangen, so Madmoiselle Becheroni ihme zugeschrieben, daher bitte schönstens die Uhr dar von zu kauffen, aber das geheiß lassen sie von Princkbeck machen, den nahmen des Poi aufs uhr bladt, und inwendig, sie muß in diamant gehen, handeln sie nur braff, damit ihnen von den 20 ducaten auf Eine stehlerne feine Kette, undt Etwan Ein guildenes [ein Wort unleserlich⁹] über bleibt. Sie müssen aber nicht zu Monsieur Waich sagen, zu was das geldt diene! sondern das solches dero Frau gemahlin all hier Mad: Beccheroni gegeben. Adieu liebster Pircker verzeihen sie, das ich sie so plage.“ Am 31. Januar 1749 antwortet Franz Pirker seiner Gattin: „Lasse dieses keklich Mr Gluck lesen, dem ich mich schönstens empfehle. Seine Uhr v[on] Silber ist fertig, so er mir das erste mahl ordinirt. Er solle auch eine v[on] Pinckbeck bekommen, wie er sie verlangt, die Bezahlung aber muß in besserer Form als jezt eingerichtet werden, denn der Cavalier hat nichts wieder das Geld: sondern nur wieder die Arth es zu bestellen. Über eine Pinckbekene ist ein chagrenes Kaiß nöthig, u[nd] gebräuchlich, welches 15 Shil. mehr kostet, u[nd] das Zieferblat weiße Schmelzarbeit. Ich erwarte seine Intention, so solle er die silberne nicht obligirt zu behalten, wann er nicht will.“ Hier spricht Pirker ganz eindeutig von einer bereits früher erfolgten Uhrenbestellung durch Gluck. Gluck bittet in seinem Schreiben Anfang Januar 1749 Franz Pirker, „die Uhr“ zu kaufen, also eine bestimmte Uhr, die bei Pirker schon vorher bestellt worden sein mußte.

Offenbar hatte es aber mit der Bezahlung nicht geklappt, denn Franz Pirker schreibt am 18. Februar 1749 an Marianne Pirker: „Mr. Gluck mein Compliment, Er solle mich mit der Uhr nicht stecken lassen, den hier railirt man nicht in geld fallen, u[nd] tutta hat es 3 Guinée gekostet, weil er eine Uhr, die der Uhrmacher NB nicht zur rechten Zeit fertig gemacht nicht genohmen.“ Marianne Pirker rät ihrem Gatten in ihrem Brief vom 29. März 1749: „kanst du mit gute art von des klug seiner uhr loß kommen so nimm sie auch nicht“. Zwei weitere Briefe¹⁰ befassen sich noch mit den Zahlungsmodalitäten. Dann hören wir längere

⁶ Die „buffa“ war Gaspara Beccheroni. Sie war die Maitresse des englischen Gesandten John Wyche (Wich).

⁷ „alvord“ = die Altvorden, die Vorangegangenen.

⁸ „Waich“, „Waith“ = John Wyche (oder Wich), englischer Gesandter in Hamburg; wurde 1748 nach London zurückgerufen (vgl. Abel Boyer *The History of the Reign of Queen Anne, Digested into Annals*, London 1703ff., Bd. 8, London 1710, S. 386).

⁹ Erich H. Müller liest hier offenbar „petschwar“ = Petschaft (vgl. *The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck*, hrsg. von Hedwig und E.H. Mueller von Asow. London 1962, S. 19).

¹⁰ Franz Pirker an Marianne Pirker, 11. April 1749, und Marianne Pirker an Franz Pirker, 22. April 1749.

Zeit nichts mehr von diesen Geschäften. Mingottis Saison in Kopenhagen endete mit dem 23. April 1749. Marianne Pirker reiste anschließend nach Stuttgart bzw. Ludwigsburg, wo sie mit Dekret vom 12. Juni 1749¹¹ für den nächsten Frühling als Sängerin verpflichtet wurde.

Am 18. Juni 1749 schreibt Marianne Pirker – diesmal aus Ludwigsburg – an Franz Pirker in London, er solle die Uhr nicht nehmen, falls ihm „Waith“ das Geld nicht gibt. Der letzte Brief, der sich auf Glucks Uhrenbestellung bezieht, stammt von Franz Pirker, ist mit 5. September 1749 datiert – ein ganzes Jahr hat sich diese Angelegenheit hingezogen – und an seine Gattin gerichtet, diesmal in italienischer Sprache: „Quasi avrei avuto un gran contrasto col Poy, il quale m'avrebbe impedito quasi e facilmente il viaggio, perchè voleva esser pagato per li Orologi del Gluk il quali m'`a mostratto fatti, e ho non avessi avuto giudizio farebbero statti guaj tanti.“

Aus dem zeitlichen Ablauf der auf Glucks Uhrenkauf Bezug nehmenden Pirkerschen Korrespondenz läßt sich nun klar erkennen, daß dieses kleine, bisher unbekanntes Schriftstück von der Hand Glucks in die Zeit September 1748 einzuordnen ist. Es ist jedenfalls älter als jenes Schreiben Glucks vom Januar 1749, welches Erich H. Müller „das älteste Schreiben, was wir von Gluck besitzen“¹², nannte, und ist somit wohl das uns derzeit älteste bekannte autographe Schriftstück Glucks.

¹¹ Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Signatur: A 21 BÜ 620.

¹² Vgl. E. H. Müller, *Die mingottischen Opernunternehmungen 1732–1756*, Dresden 1915, S. 76, und E. H. Müller, *Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert*, Dresden 1917, S. 92.

 BERICHTE

Weber-Symposion am 17. und 18. November 1986 in Eutin

von Michael Struck, Kiel

Das Jubiläumsjahr 1986 hat erwartungsgemäß unterschiedlich tiefgreifende Beschäftigungen mit Wesen, Wirken und Werk Carl Maria von Webers ausgelöst. Im schleswig-holsteinischen Eutin – Geburts-, doch nicht Heimatstadt Webers – sollten in den Tagen seines 200. Geburtstages von seiten der Musikwissenschaft Schlaglichter auf das zu weiten Teilen bemerkenswert wenig präsente Œuvre dieses Komponisten geworfen werden. (Zuvor waren im nördlichsten Bundesland neben Fest- und Vortragskonzerten auch Weber-Ausstellungen in Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, und Eutin, Kreisheimatmuseum, veranstaltet worden.) Zwar wollte und konnte das von der Stadt Eutin angeregte und finanziell getragene Symposion in seinem Rahmen nicht mit den Gedenkveranstaltungen der eigentlichen Weber-Zentren – vor allem mit den etwa gleichzeitig stattfindenden Dresdner Feierlichkeiten – konkurrieren, doch sollte nach dem Willen der Veranstalter die dringend notwendige Auseinandersetzung mit Webers Werk in der Bundesrepublik Deutschland nach Möglichkeit vorangetrieben werden. Planung und Leitung der vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel ausgerichteten Tagung lagen bei Friedhelm Krummacher und Heinrich W. Schwab. Mit finanzieller Unterstützung des Landes Schleswig-Holstein sollen die Referate innerhalb der *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* im Druck erscheinen.

Das Tagungsthema *Weber – jenseits des „Freischütz“* bot den Referenten ausdrücklich Gelegenheit, Webers vielfältiges Schaffen und die Möglichkeiten einer wissenschaftlichen Annäherung zu erkunden. Abgesehen von den kirchlichen und weltlich-kantatenähnlichen Kompositionen waren die Hauptgattungen des Weberschen Gesamtwerks zumindest ausschnittsweise berücksichtigt. Der erste Tagungsschwerpunkt galt dem musikdramatischen Schaffen. Anna Amalie Abert (Kiel) sprach zur Eröffnung über Webers „Arbeit“ an „*Euryanthe*“ und umriß dabei die Stellung des Werkes nach ästhetischer Intention und Libretto-Problematik im gattungshistorischen Kontext, insbesondere mit Ausblicken auf Louis Spohrs Opernschaffen jener Zeit. Jürgen Maehder (Bern) befaßte sich mit *Klangzauber und Satztechnik in den Opern C. M. v. Webers*, untersuchte die Relation von Klang- und Handlungsdramaturgie und beschrieb Webers Instrumentationsverfahren als Funktionalisierung und Ausdifferenzierung einer in mancher Hinsicht bewußt eingeschränkten Klangfarben- und Ausdruckspalette. Dabei verwies er auch auf die klangästhetischen Auswirkungen, die von Webers originellen Problemlösungen ausgingen. Hermann Danuser (Hannover) erörterte im Beitrag *Urheber und Mehrer – Aspekte der Autorschaft bei Weber/Mahlers Komischer Oper „Die drei Pintos“* die Problematik doppelter Autorschaft unter philologischen und ästhetisch-rezeptionshistorischen Aspekten. Er zielte dabei einerseits auf analytische Entflechtung, außerdem jedoch auf eine angesichts der Quellenlage unumgängliche Zusammenschau der divergierenden Stilhaltungen und musikalisch-textlichen Gestaltqualitäten. Um musikdramatische Kontinuität innerhalb und zwischen ursprünglich konventionellen Formtypen – weit über liedhafte Ausprägungen hinaus – ging es in den Ausführungen Elisabeth Schmierers (Kiel) *Lied und Arie – Zur Konzeption von Webers „Oberon“*; bei den analytischen Ausführungen kamen auch verschiedenartige textlich-musikalische Bezugs- und Gliederungseinheiten und deren gattungshistorische Interpretierbarkeit zur Diskussion. „*Glanzspiel*“ und „*Seelenlandschaft*“ – *Zur Darstellung der Natur in Opern Webers und in Rossinis „Guillaume Tell“* überschrieb Arnfried Edler (Kiel) sein Referat: Gerade anhand der von den jeweiligen Opersujets präjudizierten musikalischen Jagd- und Naturthematik arbeitete er grundlegende Gegensätze der kompositorischen Positionen heraus, deren ästhetische Autonomie unterstrichen wurde.

Im Mittelpunkt des zweiten Symposionstages stand, neben je einem Beitrag über den Liedkomponisten Weber und grundsätzliche Aspekte seiner Musikanschauung, das Instrumentalschaffen. Von den weiteren

Kieler Referenten widmete sich Wolfram Steinbeck („*Mehr Ouvertüren- als ächter Symphonie-Styl*“ – *Zu einigen Kompositionsprinzipien in C. M. v. Webers I. Symphonie*) Webers sinfonischem Weg abseits von Beethoven, wobei er einerseits ein Changieren zwischen Epischem und Dramatisch-Programmatischem als konstitutiven Bestandteil des Sinfonischen darstellte und zugleich auf subtile motivische Verknüpfungen sowie weitere strukturfestigende Maßnahmen verwies. Mit Webers Ouvertürenauffassung befaßte sich Siegfried Oechsle („... die zart gezogenen Grenzen des musikalisch Schönen“ – *Kontingenz und Organik in Weberschen Ouvertüren*); er akzentuierte vor allem eine Annäherung an „integrale Formung“ innerhalb eines Werkverlaufes („Beherrscher der Geister“) und das Prozeßhafte der Konzeptionen. Der Beitrag von Wilhelm Pfannkuch über *Webers Klarinettenkonzerte* mußte krankheitshalber entfallen, soll aber in die Druckfassung des Symposionberichtes aufgenommen werden. Unter der Fragestellung *Dramatisch – poetisch – programmatisch? Zur Relation von Struktur, Ideenhintergrund und Rezeption* suchte Michael Struck Erkenntnisse zu den ästhetisch-formalen Konzeptionsstadien innerhalb der Werkgenese mit strukturellen Befunden der Endfassung zu konfrontieren, um zu weiteren analytisch-ästhetischen Aufschlüssen zu gelangen, während Bernd Sponheuer das ambivalente Verhältnis von Einzelem und Ganzem in Webers Klaviersonaten herausarbeitete und in den vier Werken zugleich unübersehbare personalstilistische Wandlungen deutlich machte (*Die „verdammten Klavierfinger“ und das „sprechende Seelenbild“ – Webers Klaviersonaten zwischen Virtuosität und Charakteristik*). In seinem unter das Motto „*Ideengang*“ und „*Glanzpassagen*“ gestellten *Versuch über Webers Kammermusik* verwies Friedhelm Krummacher in den drei behandelten Werken auf konventionelle Formen und deren weithin disparate Ausfüllung und hielt dabei ästhetischen Aussagen Webers über Kammermusik seine kompositorischen Problemlösungen gegenüber: Werden hier auch unterschiedlich gelagerte Integrationstendenzen erkennbar, so fordern Untersuchung und ästhetisches Urteil stets ausdrücklich die Berücksichtigung des formalen Gesamtkonzeptes. Heinrich W. Schwab widmete sich den zwei *Sonettkompositionen von C. M. v. Weber (Probleme und Lösungen bei der Vertonung einer literarischen Gattung)*. Er demonstrierte, welche kompositorischen Maßnahmen Weber bei der traditionell eher für problematisch gehaltenen Sonett-Vertonung ergriff, um in beiden Fällen zu durchaus verschiedenartigen Resultaten eines „Kunstliedes“ zu gelangen. Matthias Viertel schließlich lieferte gleichsam den geistesgeschichtlichen Hintergrund für die übrigen Beiträge, als er Webers Musikanschauung skizzierte (*Der „künftige Schreiber einer Ästhetik*“) und den Stellenwert der ästhetisch-literarischen Produktion Webers unter dem Gesichtspunkt eines „ästhetischen Praktikums“ bestimmte, wobei er insbesondere Webers Beeinflussung durch bestimmte kunstphilosophische Prämissen F. W. J. Schellings hervorhob. Als geladener Teilnehmer wirkte innerhalb der Diskussionen auch Ludwig Finscher (Heidelberg) mit, der im Rahmen des von der Stadt Eutin veranstalteten Festkonzertes zu Webers 200. Geburtstag einen Vortrag über Webers historische und ästhetische Stellung und Aspekte seiner Wirkung hielt.

Immer wieder wurde in den Diskussionen des Symposions die Frage nach den Möglichkeiten angemessener analytischer Erfassung und wissenschaftlicher Interpretation der kompositorisch-ästhetischen Konzeptionen Webers erörtert. Gerade die Randstellung vieler seiner Werke in Wissenschaft und Praxis zwingt den Wissenschaftler dazu, sich der Frage zu stellen, in welcher Relation Analyse, gattungshistorische und -ästhetische Verbindungen sowie historisches und gegenwärtiges ästhetisches Urteilen stehen. Wenn auch eine vertiefte analytische Interpretation sich der historisch-ästhetischen Verflechtungen von Webers Schaffen bewußt zu sein hat, ist doch erst recht einer bedenkenlosen Fortschreibung von Interpretations- und Urteilkli-schees entgegenzuarbeiten, die auch in der Wissenschaft Weber jenseits des *Freischütz* kaum mehr der Wahrnehmung würdigten.

Wissenschaftliche Konferenz „Carl Maria von Weber – das Erbe als Anregung für die Gegenwart“

Dresden, 18. und 19. November 1986

von Irmlind Capelle, Detmold

Veranstaltet vom Rat der Stadt, von der Staatsoper und der Hochschule für Musik Dresden fand im Rahmen der Carl-Maria-von-Weber-Tage der DDR anlässlich des 200. Geburtstages des Komponisten (zeitlich parallel zu einem ähnlichen Kongreß in Eutin) am 18. und 19. November 1986 in Dresden eine wissenschaftliche Konferenz unter dem Thema *Carl Maria von Weber – das Erbe als Anregung für die Gegenwart* statt. Die Tagung unter der Leitung von Gerd Schönfelder (Dresden) wurde überschattet von dem plötzlichen Tod Harry Goldschmidts, der, nachdem er am ersten Tag noch sehr provokant über das Thema *Die Wolfschlucht – eine schwarze Messe?* referiert und abends in der Semper-Oper noch einmal den *Freischütz* gehört hatte, in der folgenden Nacht auf seinem Zimmer tot zusammenbrach.

Die Referate der Konferenz, die hier nur schwerpunktmäßig angesprochen werden können, gruppieren sich um vier Zentralthemen. In dem Versuch, Webers ästhetischen Standort näher zu bestimmen, wehrte sich Gerd Schönfelder gegen die Überbetonung des Volkstümlichen in Webers Musik und betonte deren zeitgeschichtliche Gebundenheit: Die Musik wolle im Sinne der Aufklärung anregend für die Selbstverwirklichung des Menschen wirken. Eckart Kröplin (Dresden) ergänzte dies, indem er den theoretischen Positionen Webers die Wirkung seiner Opern gegenüberstellte und darauf hinwies, daß die theoretische Forderung nach Ausgewogenheit aller Elemente einer Oper in den Kompositionen zugunsten der Musik und ihrer unmittelbaren Wirkung aufgegeben sei.

Im Rahmen der Werkinterpretationen folgte auf die Erläuterungen der Regiekonzepte durch Joachim Herz (*Freischütz* in Dresden) und Manfred Haedler (*Euryanthe* in Berlin) eine eingehende Analyse der Eingangsszenen dieser beiden Opern von Norbert Miller (Berlin). Er machte auf die Bedeutung der ursprünglich von Kind bzw. Weber geplanten Eröffnungen für den „romantischen“ Gehalt der beiden Opern aufmerksam.

In der Gruppe der biographischen Beiträge wurden besonders die Referate von Eveline Bartlitz (Berlin/DDR) und Joachim Veit (Detmold) beachtet, da sie sich auf bisher unbekanntes Quellenmaterial stützten und eindringlich deutlich machten, wieviel hier noch zu tun (es fehlen kritische Ausgaben der Werke, Briefe und Schriften Webers und eine wissenschaftliche Biographie), aber auch zu erfahren ist. Für die hierdurch angeregten Projekte ist von großem Interesse, daß der jetzige Erbe, Freiherr Hans-Jürgen von Weber (Hamburg), den 200. Geburtstag seines Urgroßvaters zum Anlaß genommen hat, seine bisher der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin/DDR als Leihgabe anvertrauten Dokumente in eine Schenkung umzuwandeln, und daß dieses Jubiläum außerdem die Gründung eines internationalen Komitees zur Weberforschung anregte.

Die Konferenz wurde mit Referaten zur Wirkungsgeschichte abgeschlossen. Aufgrund neu herangezogener Archivquellen legte Hans John (Dresden) einen detaillierten Bericht über die Überführung der Gebeine Webers nach Dresden vor. Gerhard Müller (Berlin/DDR) zeigte Motive Weberscher Opern in Heines Dichtung auf, und Günther Müller (Zwickau) wies eine anhaltende, wenn auch latente Beziehung Schumanns zu Webers Werken nach. Alle Referate sollen in Heft 1/1988 der *Beiträge zur Musikwissenschaft* veröffentlicht werden.

Palestrina und die Idee der Klassischen Vokalpolyphonie – Zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals von ca. 1750 bis 1900

Symposium des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Frankfurt a. M. in Verbindung mit der Arbeitsgruppe „Kirchenmusik“ der Gesellschaft für Musikforschung, 16. und 17. Januar 1987

von Anke Bingmann, Friedrichsdorf

Unter der Leitung von Winfried Kirsch fanden sich knapp dreißig Teilnehmer aus Musikwissenschaft, Musikpädagogik, Kunstgeschichte, Philosophie und Theologie zu einem Round-Table-Gespräch zusammen, um in interdisziplinärer Zusammenarbeit der Palestrina-Rezeption der beiden vergangenen Jahrhunderte nachzuspüren. Die Gesprächsgrundlage bildeten dreizehn Referate, die sich thematisch in vier Gruppen gliederten. Zunächst standen die ästhetischen und musikgeschichtlichen Implikationen in Literatur, Kunst und Philosophie im Vordergrund. Jürg Stenzl (Freiburg i. Ue.) führte am Beispiel Franz Brendels den Palestrina-Mythos der deutschen Musikgeschichte im 19. Jahrhundert vor; Carl Ernst Baecker und Wolfgang Tafelmayer (beide Frankfurt a. M.) erläuterten anhand zahlreicher Musikgeschichten und -lexika der Zeit das A-cappella-Ideal und den *stile antico* und verdeutlichten die begrifflichen Differenzierungen zwischen „alla Palestrina“ und „a cappella“. Palestrinas („instabilem“) Platz in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts ging Albrecht Riethmüller (Frankfurt a. M.) exemplarisch bei Moritz Hauptmann, Franz Brendel, Georg Gottfried Gervinus und Friedrich Nietzsche nach. Abschließend setzte sich Peter Ackermann (Frankfurt a. M.) mit ästhetischen und kompositionstechnischen Aspekten der Palestrina-Rezeption bei Franz Liszt auseinander.

Die theologischen und kirchengeschichtlichen Voraussetzungen der Palestrina-Rezeption beleuchtete Axel Beer (Fulda) am Beispiel dreier theologischer Zeitschriften, und Albert Gerhards (Bochum) fügte dem aus liturgiewissenschaftlicher Sicht zehn Thesen zum Spannungsverhältnis von Liturgie und Kirchenmusik hinzu.

Kompositionstheoretischen Reflexionen des Palestrina-Stils widmete sich lediglich Elmar Seidel (Mainz), der die Kontrapunktlehre von Heinrich Bellermann als den Versuch einer historischen Satzlehre am Beispiel Palestrinas beschrieb.

Den letzten Schwerpunkt bildeten Studien zur Bedeutung Palestrinas in der kirchenmusikalischen Praxis des 19. Jahrhunderts. Bernhard Janz (Wörrstadt) erläuterte die Editionen Carl Proskes im Hinblick auf die kirchenmusikalische Reformbewegung, Gerhard Schuhmacher (Kassel) wies parallele Restaurationsbestrebungen auf der Basis des Gemeinde-Chorals in der evangelischen Kirche nach, und Hubert Unverricht (Eichstätt) analysierte anhand der deutschen Messen von Michael Haydn, Ignaz Holzbauer und Franz Schubert exemplarisch die ablehnende Bewertung der orchesterbegleiteten Kirchenmusik, während Siegfried Gmeinwieser (München) den Palestrina-Stil in Süddeutschland am Beispiel Caspar Etts beschrieb. Den relativ geringen Stellenwert Palestrinas in der kirchenmusikalischen Praxis verdeutlichte Friedrich Wilhelm Riedel (Mainz), und seine These, daß die Palestrina-Pflege abseits der großen cäcilianischen Zentren nur in Liebhaberkreisen stattfand, wurde durch detaillierte Repertoire-Untersuchungen für das Kloster Einsiedeln (Manfred Schuler, Freiburg i. Br.) und den Wiener Hof in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Gabriela Krombach, Mainz) nachhaltig untermauert.

Im Schlußgespräch wurde nachdrücklich betont, daß das Symposium in erster Linie als eine koordinierende Bestandsaufnahme gedacht war, die den Ausgangspunkt für weitere Forschungen bilden soll. So ist im Rahmen des Frankfurter Forschungsprojekts u. a. geplant, die Palestrina-Rezeption in Frankreich aufzuarbeiten, die Stil-Adaption z. B. bei Liszt, Brucérner oder Mendelssohn zu untersuchen sowie unter Einbeziehung der Rezeption im 20. Jahrhundert den Begriff der (Alt-)Klassischen Vokalpolyphonie neu zu definieren. Die Beiträge des Symposiums sollen demnächst veröffentlicht werden.

1. Brasilianischer Kongreß für Musikwissenschaft São Paulo, 27. Januar bis 1. Februar 1987

von Antonio A. Bispo, Köln/São Paulo

Anläßlich des 100. Geburtstages von Heitor Villa-Lobos veranstaltete die Brasilianische Gesellschaft für Musikwissenschaft (Sociedade Brasileira de Musicologia) nach fünf Jahren ihres Bestehens vom 27. Januar bis 1. Februar 1987 in São Paulo ihren ersten Kongreß, der vom Brasilianischen Kultusministerium, vom Kultursekretariat des Bundesstaates São Paulo und von der Universidade Estadual Júlio de Mesquita unterstützt wurde. Der Kongreß war dem Thema *Die Situation der musikwissenschaftlichen Forschung und Studien in Brasilien* gewidmet und hatte zum Ziel, 1. Musikforscher und Wissenschaftler benachbarter Disziplinen aus dem In- und Ausland erstmalig zu einem diesbezüglichen Gedankenaustausch zusammenzuführen, 2. den Teilnehmern einen Überblick über die z. Z. laufenden musikwissenschaftlichen Forschungen in und über Brasilien sowie über die entsprechenden Programme offizieller und privater Institutionen zu geben und 3. für die zukünftige Arbeit der Brasilianischen Gesellschaft für Musikwissenschaft Richtlinien aufzustellen und Schwerpunkte zu setzen. Gleichzeitig fand zum Projekt „Music in the life of man“ (UNESCO) das Regionaltreffen für Lateinamerika und die Karibik statt. An dem Kongreß nahmen ca. 300 Forscher teil, darunter Vertreter der wichtigsten Musikinstitutionen aus dreizehn brasilianischen Bundesstaaten sowie Musikwissenschaftler aus Argentinien, Chile, Jamaika, Kuba, Mexiko, Uruguay und den USA.

Eröffnet wurde der Kongreß nach dem Verlesen eines Grußwortes von Prof. Dr. Johannes Overath, Präsident des Pontificio Istituto di Musica Sacra (Rom), durch den Vorsitzenden der Brasilianischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Prof. Dr. José Geraldo de Souza, den Rektor der Universität von Rio de Janeiro, Prof. Dr. Guilherme Figueiredo, und den Prorektor der Katholischen Universität von Santiago de Chile, Prof. Dr. Samuel Claro-Valdés. Das Präsidium der Gesellschaft hob besonders das Problem der Kontinuität in der Musikforschung Brasiliens hervor: Wenn das Fach durch das Fehlen eines musikwissenschaftlichen Instituts auch noch nicht voll in das Universitätssystem integriert ist, so gibt es doch seit Jahrzehnten Graduierungsmöglichkeiten in musikwissenschaftlichen Fächern und vielfältige Strömungen des musikwissenschaftlichen Denkens und Arbeitens. Notwendig und erwünscht ist vor allem eine engere Zusammenarbeit mit Musikforschern Portugals, der portugiesisch sprechenden Länder Afrikas, Spaniens, der iberamerikanischen Länder und Italiens. Über die bisher in vielfältiger Weise erfahrene Unterstützung erhofft man weiterhin eine intensive fachliche Kooperation mit deutschen, französischen, englischen und nordamerikanischen Universitätsinstituten und musikwissenschaftlichen Gesellschaften. Es wurde jedoch an sie appelliert, nur solche brasilianischen Musikforscher bei Studium bzw. Forschung im Ausland zu unterstützen, die bereits alle Möglichkeiten im Universitätsbereich ihres Heimatlandes ausgeschöpft haben.

Vom umfangreichen wissenschaftlichen Kongreßprogramm seien genannt aus dem Bereich der Historischen Musikwissenschaft die Beiträge von Prof. Dr. Regis Duprat (*Über das älteste bisher aufgefundene Musikwerk Brasiliens aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*), Frau Prof. Dr. Maria Augusta Calado Rodrigues (*Über Forschungen in Goiás*), Prof. Bruno Kiefer (*Das Werk Lorenzo Fernandez'*) und Frau Prof. Dr. Dulce Martins Lamas (*Populärmusik der zwanziger Jahre*); aus dem Bereich der Vergleichenden Musikwissenschaft und Musikalischen Volkskunde die Beiträge von Frau Prof. Dr. Kilza Setti (*Zur Frage der „universais“*), Frau Prof. Dr. Julieta de Andrade (*Die Mensur-Frage beim Cururu*) und Prof. Flávia Toni (*Das brasilianische Musiklexikon von Mario de Andrade*); aus dem Bereich der Systematischen Musikwissenschaft die Beiträge von Dr. Conrado Silva da Marco als Vertreter der Brasilianischen Gesellschaft für Akustik (*Über den Forschungsstand*) und Abel Vargas (*Über die Verwendung brasilianischer Holzarten beim Musikinstrumentenbau*); aus dem Bereich der Angewandten Musikwissenschaft die Beiträge von Eleanor Dewey (*Über die Interpretation des Gregorianischen Chorals und die semiologische Forschung*) und Dr. Eurico Nogueira Franca (*Musikkritik*). Mit der Villa-Lobos-Forschung befaßten sich u. a. Frau Prof. Dr. Kleide Ferreira do Amaral Pereira und Prof. Luiz Paulo Sampaio als Vertreter des Museu Villa-Lobos in Rio de Janeiro.

Das Rahmenprogramm des Kongresses umfaßte Konzerte mit Werken von Villa-Lobos und brasilianischer Musik des 18. und 19. Jahrhunderts, eine Ausstellung über Musikinstrumente der Indianer, die die ethnologische Sektion des Museu Paulista zusammenstellte, und eine Besichtigung der Musikinstrumentensammlung des Museu de Folclore.

Symposium „Bernd Alois Zimmermann“ in Köln vom 19. bis 21. Februar 1987

von Lothar Mattner, Waltrop

Das Symposium gliederte sich als wissenschaftliche Veranstaltung in einen „Bernd-Alois-Zimmermann-Zyklus in Nordrhein-Westfalen“ ein. Klaus W. Niemöller und Wulf Konold, die die Tagung planten und leiteten, setzten gleich in der Auswahl der Themenbereiche eine Zielsetzung, die eine Schicht in der Interpretation und Kommentierung des Werkes von Zimmermann gleichsam unterminierte, eine Schicht, von der zu abstrahieren es kaum mehr möglich erschien, die derart belastet mit der Normativität philosophischer Begrifflichkeit war, daß ein Vordringen in die Substanz der Werke erschwert war. *Das Problem der Zeit im Werk Zimmermanns* war so nur einem von fünf Themenbereichen, nur zwei von vierzehn Referaten vorbehalten, und selbst die Referate von Wilfried Gruhn (*Zeit-Komposition bei Bernd Alois Zimmermann*) und Albrecht Riethmüller (*Bernd Alois Zimmermanns Zeitsphäre*) relativierten eher die schlagwortartigen Begriffe des „Pluralismus“ und der „Kugelgestalt der Zeit“, sie akzentuierten eher die Inkonsistenz einer Zeitphilosophie und beschrieben die Beiläufigkeit und Beliebigkeit der Philosopheme Zimmermanns für autonome kompositorische oder dramaturgische Konzeptionen. Aspekte der *Religiosität im Schaffen von Bernd Alois Zimmermann*, *Aspekte der Rezeption Zimmermanns*, die Beziehungen Zimmermanns zum Tanztheater sowie *Interpretationsprobleme einzelner Werkbereiche* rückten so gerade von jener begrifflichen Vorbelaugung ab und stellten die Werke selbst ins Zentrum der Analysen und Interpretationen.

In einem einleitenden Vortrag sprach Klaus W. Niemöller zur Bedeutung der *Religiosität im Schaffen von Bernd Alois Zimmermann*. Bei allen Beziehungssträngen religiöser Elemente in und zwischen einzelnen Werken durchdringe eine religiöse Immanenz das Gesamtwerk des Komponisten. Die Einbeziehung des Geistlichen ins Weltliche, des Transzendenten ins Alltägliche bestimme die existentielle Bedeutung der Musik Zimmermanns bis in die späten Werke hinein, in denen sich eschatologische Fragestellungen zu auskomponierten, negativen theologischen Vorstellungen (eines „deus absconditus“) verdichten würden. Anschließende Referate konzentrierten sich auf analytische und philologische Aspekte des *Requiem*s (Klaus Ebbecke, Martin Zenck), der Kantate *Omnia tempus habent* (Hermann Danuser), des Nachlasses (Christoph von Blumröder) sowie des Frühwerkes Zimmermanns (Wulf Konold). Simultanszenen in Opern Zimmermanns, Zenders und Henzes (Angelus Seipt) und die Entwicklung des Instrumentalkonzertes (Manuel Gervink) bildeten weitere Themen. Erik Fischer argumentierte gegen eine Überakzentuierung des zeitlichen Aspekts und wies auf eine durchgängige Affinität des Gesamtwerks zu tanztheatralischen Ausdrucksformen hin, die aus dessen räumlicher Dimension resultiere. Wolfgang Ruf interpretierte, ausgehend von *Zimmermann und Jarry*, die *Musique pour les soupers du Roi Ubu* nicht als burleske Satire, sondern als „Gruselkabinett einer widersinnigen Welt“. Die Musik des *Roi Ubu* ist Endzeitvision, nicht im Sinne einer christlichen Heilslehre, sondern in einer chaotischen „Lust der Verunsicherung“, eines desillusionierenden Hoffens auf den Tod.

Unter dem denkwürdigen Titel *Die merkwürdige Berühmtheit Bernd Alois Zimmermanns* setzte Clemens Kühn Zimmermann in Relation zu Darmstadt und zur Post-Moderne. Sein Nachruhm resultiere aus seiner Außenseiterposition. In einem abschließenden Vortrag stellte Dieter Rexroth Zimmermanns Verhältnis zur Neuen Musik dar. Ausgehend von der Dichotomie von „Lebenszeit“ und „Weltzeit“ erklärte er die Latenz der Zeitproblematik bei Zimmermann aus einem biographischen und kompositionsgeschichtlichen Aspekt: Zimmermann komponierte in der Divergenz zwischen seiner eigenen lebensgeschichtlichen Stellung, der Stellung einer Komponistengeneration, die erst „verspätet“ nach dem Krieg beginnen konnte, und der nachrückenden, nur wenige Jahre jüngeren Generation. Zimmermanns Komponieren ist so ein Versuch des Aufhebens dieses Fremdseins, die Erfahrung der Zeitdivergenz zwischen der eigenen Geschichtlichkeit und der historischen Entwicklung.

Eröffnet wurde das Symposium in einem Gesprächskonzert mit Siegfried Palm, der durch die Interpretation und Kommentierung der *Sonate für Violoncello solo* eine lebendige und persönlich gefärbte Einstimmung in Zimmermanns geistig-musikalische Welt beisteuerte.

Internationale wissenschaftliche Konferenz aus Anlaß der 9. Telemann-Festtage der DDR vom 11. – 15. März 1987 in Magdeburg von Martin Ruhnke, Erlangen

1961 wurde in Telemanns Geburtsstadt Magdeburg ein Arbeitskreis gegründet, der sich die Aufgabe stellte, die weitgehend noch unbekanntesten Werke Telemanns zu erschließen und in Konzerten zur Aufführung zu bringen. In zweieinhalb Jahrzehnten ist aus dem Arbeitskreis ein international bekanntes und anerkanntes, von Wolf Hobohm geleitetes Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung geworden. Aus den etwa alle drei Jahre durchgeführten Telemann-Festtagen sind inzwischen Telemann-Festtage der DDR geworden. Bei diesen Festtagen wurden zahlreiche größere unveröffentlichte Werke Telemanns nach handgeschriebenen Noten aufgeführt und bekanntgemacht (u. a. *Admiralitätsmusik*, *Kapitänsmusiken*, *Tod Jesu*, *Don Quichotte*, *Emma und Eginhard*). Aus Anlaß der meisten dieser Telemann-Festtage fanden in enger Zusammenarbeit mit der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg wissenschaftliche Konferenzen statt. Die erste dieser Konferenzen wurde 1962 noch von Max Schneider eröffnet. Die folgenden widmeten sich jeweils einem Spezialthema: 1967 *Telemann – Ein bedeutender Meister der Aufklärungsepoche*, 1973 *Telemann und die Musikerziehung*, 1977 *Telemann und seine Dichter*, 1981 *Die Bedeutung Telemanns für die europäische Musikkultur*, 1984 *Telemann und seine Freunde*. Die Konferenzberichte bilden einen Grundstock der Telemann-Literatur.

Bei den diesjährigen Telemann-Festtagen stand die wissenschaftliche Konferenz unter dem Thema *Die quellenmäßige Erschließung der Werke G. Ph. Telemanns für die Musikpraxis*. Da sich nicht weniger als 39 Referenten eingefunden hatten, konnten nur die Eröffnungssitzung, bei der Wolf Hobohm nach Begrüßungsworten von Walther Siegmund-Schultze das Hauptreferat über die *Grundzüge der Telemann-Überlieferung* hielt, und die beiden abschließenden Kolloquien im Plenum durchgeführt werden; die Einzelreferate verteilten sich auf zwei parallele Sektionen.

Eine Reihe von Referaten informierte über den Bestand an Telemann-Quellen in einzelnen Bibliotheken, wobei Paul Raspé nicht nur über die Herkunft der zahlreichen Telemanniana der Brüsseler Bibliothèque du Conservatoire, sondern auch über das Schicksal der Privatbibliothek des Geheimrats Wagener berichtete und Manfred Fechner den kürzlich von Ortrun Landmann veröffentlichten Katalog (*Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek*, Dresden 1983) im Hinblick auf die Schreiber ergänzen konnte. Einige Referate befaßten sich mit Telemanns bisher nicht eindeutig fixierbarem Frühschaffen. Hier konnte Wolfram Steude fünf Kantaten bzw. geistliche Konzerte aus dem Bestand der ehemaligen Fürsten- und Landesschule Grimma nicht nur mit überzeugenden Argumenten in die Zeit vor 1705 einstufen, sondern diese Stücke auch in einem nachmittäglichen Konzert zum Klingen bringen. Zu den überraschenden neuen Forschungsergebnissen zählte auch der von Reinmar Emans erbrachte Nachweis, daß die Texte einer in Frankfurt/M. aufbewahrten Sammlung mit Einzelarien aus einem bestimmten Opernlibretto stammen. Neben den Problemen der Überlieferung einzelner Gattungen (weltliche Kantaten, Oden) standen Erörterungen von Echtheitsfragen. In einer Gruppe von Referaten wurden Probleme der Edition im Zusammenhang mit Fragen der Aufführungspraxis diskutiert.

Zwei Kolloquien behandelten die beiden Aspekte des Generalthemas zusammenfassend. Das erste über Quellen und Edition wurde geleitet von Bernd Baselt. Zum gegenwärtigen Stand der Telemann-Edition kamen Vertreter einiger Verlage zu Wort (Heinrichshofen, Hänssler, Deutscher Verlag für Musik), nachdem schon in Einzelreferaten über die Editionen polnischer und DDR-Verlage berichtet worden war. Vorgeschichte und gegenwärtiger Stand der im Bärenreiter-Verlag erscheinenden Telemann-Auswahlausgabe wurden eingehend erörtert. Editoren wie Willi Maertens, Wolf Hobohm und Klaus Hofmann berichteten aus ihrem Erfahrungsschatz. An einzelnen, wissenschaftlich nicht zuverlässigen Editionen wurde berechtigte Kritik geübt.

Das zweite Kolloquium, geleitet von Günter Fleischhauer, befaßte sich mit Problemen der Erschließung der Werke Telemanns für die Musikpraxis. Für die Vokalwerke konzentrierte sich die Diskussion auf die dramaturgische Gestaltung der beiden bei den Festtagen aufgeführten Opern *Flavius Bertaridus* und *Genseri-*

cus, deren Partituren Peter Huth bzw. Ute Poetzsch erstellt haben. Was Praktiker an Editionen von Instrumentalwerken Telemanns zu loben und zu tadeln hatten, wurde deutlich in den Beiträgen von Eitelfriedrich Thom (Leiter des Telemann-Kammerorchesters in Blankenburg und Herausgeber der Reihe *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert*), Waldemar Döling, Dieter Gutknecht, Stanislaw Gallonski und Wladimir Rabey.

Der geplante Konferenzbericht wird zweifellos dazu beitragen, immer noch bestehende Vorurteile abzubauen und Telemanns Bedeutung für die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts zu bestätigen.

„Der frühe Hindemith“

Tagung des Paul-Hindemith-Instituts am 20./21. März 1987 in Berlin

von Werner Grünzweig, Berlin

Die von Rudolf Stephan geleitete Tagung in der Berliner Akademie der Künste vermittelte eine Reihe unterschiedlicher Analyse- und Interpretationsansätze und bot nicht nur demjenigen Interessantes, der dem Hindemithschen Œuvre ohnehin geneigt ist, sondern auch demjenigen, der ihm skeptisch gegenübersteht. Mit der Diskussion über das Frühwerk und sein musikalisches Umfeld suchte man die Annäherung an den experimentierfreudigen Komponisten, der sich nicht nur als Vertreter der Moderne begriff, sondern zu ihr auch Gegenposition bezog, an einen Komponisten auch, der durch den unermüdlichen praktischen Umgang mit Musik mit vielen Strömungen und Ausdruckswerten in Berührung kam und der in seinem Werk Einflüsse aus den verschiedensten Bereichen, auch aus der Unterhaltungsmusik des noch jungen Jahrhunderts, erkennen läßt. In seinem einleitenden Referat betonte Stephan denn auch, daß das frühe Werk Hindemiths heute, nach der Aufarbeitung und Publikation des Nachlasses, nicht mehr als eine einheitliche Äußerung begriffen werden kann, sondern als Zielpunkt verschiedenartiger Entwicklungen gesehen werden muß.

Auf den Einfluß Bachs wies David Neumeyer in seinem Referat hin. Bei einer vergleichenden Untersuchung des formalen Aufbaues der *Chaconne* aus der *Partita II* für Solo-Violine und Hindemiths viertem Satz aus der *Sonate* für Solo-Bratsche op. 11 Nr. 5 („In Form und Zeitmaß einer Passacaglia“) erkannte er deutliche Parallelen und schloß daraus, daß Hindemith schon viel früher auf Traditionen der abendländischen Musik reagiert hatte, als man allgemein annimmt. Auf Parallelen zwischen zwei *Préludes* von Chopin und zwei Stücken aus Hindemiths *In einer Nacht. Träume und Erlebnisse* für Klavier op. 15 (1919) wies Siegfried Mauser in sehr unverbindlicher, die Labyrinth der musikalischen Analyse meidenden Weise hin, nachdem er die grundsätzliche Position Hindemiths beim Komponieren abgesteckt hatte. Stephen Hinton nahm sich des Begriffs „Expressionismus“ und seiner Anwendbarkeit auf den jungen Hindemith an, und Hermann Danuser fragte in seinem Referat nach dem Expressionistischen in Hindemiths *Drei Gesängen für Sopran und Orchester* op. 9 (1917). In der Diskussion der beiden Referate einigte man sich nach einigen Kontroversen, daß der Begriff „Expressionismus“ als Stilbegriff nicht taugt, daß er aber einzelne Sachverhalte beleuchten könne.

Über die neuen Zeitvorstellungen, die ab 1880 besonders in Frankreich aktuell wurden, berichtete Helga de la Motte-Haber in ihrem Referat *Bewegung und Stillstand. Zeitvorstellungen in der Musik von Paul Hindemith*, in dem sie zu zeigen versuchte, wie sich die Zweifel an einer linear fortschreitenden Zeit musikalisch manifestierten. Ein aktuelles Problem, die Entsemantisierung musikalischer Konstellationen, erörterte Michael Zimmermann in seinem Referat *Harmlosigkeit und Melancholie*, in dem er Hindemith mit Morgenstern verglich.

Annegrit Laubenthal untersuchte erst kürzlich aufgetauchte Skizzenblätter zur Oper *Sancta Susanna* und erläuterte daran die Arbeitsweise Hindemiths. Bernhard Billeter berichtete über die Rekonstruktion der *Klaviersonate* op. 17 aufgrund der Skizzen und interpretierte sie am Instrument. Klaus Ebbecke untersuchte in einer analytischen Darstellung das Verhältnis Hindemiths zu Reger, und über das Schicksal und die Bedeutung der ersten Fassung des *Klarinettenquintetts* op. 3 referierte Peter Cahn. Eine ausführliche analytische Betrachtung der *Kammermusik Nr. 4* op. 36 Nr. 3 durch Günther Metz beendete die Tagung. Sein Plädoyer, den Grad der Bewußtheit bei der künstlerischen Produktion Paul Hindemiths höher einzuschätzen, als dies gemeinhin geschieht, wurde als ein passendes Schlußwort empfunden.

BESPRECHUNGEN

Schnittpunkte Mensch Musik. Beiträge zur Erkenntnis und Vermittlung von Musik. Walter Gieseler zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Rudolf KLINK-HAMMER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag (1985). 274 S.

Anlässlich des 65. Geburtstages erwiesen Fachkollegen, Freunde und Schüler von Walter Gieseler mit Beiträgen unterschiedlichster Thematik, die in der vorliegenden Festschrift dokumentiert sind, dem vielfältigen und breitgefächerten musikpädagogischen, musikwissenschaftlichen und künstlerischen Wirken des Jubilars ihre Reverenz.

Unter der etwas präziösen Überschrift *Beiträge zur Erkenntnis von Musik durch Einblick in die Geschichte und Gegenwart und durch die Analyse ihrer Werke* enthält der erste Teil der Publikation vorwiegend Aufsätze zur Musikgeschichte und musikalischen Analyse. Dargestellt an einer *Latenten Kontroverse zwischen Bartók und Schönberg*, erörtert Carl Dahlhaus die Möglichkeit der Integrierbarkeit konsonierender Akkorde in einen atonalen Kontext. Einen Nachkommentar zum eigenen Werkkommentar seiner Komposition *Selbstbildnis mit Richard Wagner und anderen Erscheinungen des Tages und der Nacht* gibt Bojidar Dimov. Karl Gustav Fellerers Beitrag hat die Umgestaltung der Canzone in der *Nachtridentinischen Orgelmusik* zum Inhalt. Zwei kompositorische Details (*antimetrische Rhythmik, monorhythmische Flächen*) in Klavierwerken Schumanns behandelt Wilfried Fischer. Eine orientierende Übersicht *Zur Cembaloliteratur im 20. Jahrhundert* stammt von Franzpeter Goebels. Heinrich Hüschen beschreibt einige *Vaganten- und Scholarenlieder aus der Frühzeit der Universität*. Betrachtungsgegenstand des Aufsatzes von Armin Janssen sind *Rhythmische Konstanten im Flamenco*. Es folgen *Anmerkungen* von Karl Kemper *Zur Rolle der Harmonik im 1. Satz der „Symphonie en Ut“ von Igor Strawinsky* und die Darstellung der Werdejahre Bartóks sowie die Auflistung seiner Jugendwerke durch Heinrich Lindlar. Mit Haupttendenzen heutigen Komponierens setzt sich Luca Lombardi auseinander, die er „inklusive“ und „exklusive“ Haltungen nennt. Ein (zu) kurzes Porträt des Komponisten Walter Gieseler (1956 Robert-Schumann-Preis der Stadt Düsseldorf) zeichnet Diether de la Motte. Gedanken über Parallelen zwischen gesprochenen Worten und musikalischen Vor-

gängen steuert Helga de la Motte-Haber bei. Die Überlegungen Wolfgang Roschers zur *Musikpädagogik im Schnittpunkt von Kunst und Wissenschaft* münden in dem Wunsch nach einer Balance von (kunst- und erziehungphilosophischer) Wahrheitsuche und solidem handwerklichen Können (sowohl in wissenschaftlicher als auch künstlerischer Hinsicht). Mit *Mahler als Interpret*, exemplifiziert an Änderungen Mahlers in den Partituren von Schumanns *Manfred-Ouvertüre* und Beethovens *Coriolan-Ouvertüre*, beschäftigt sich der Beitrag von Rudolf Stephan. Über ein bei uns kaum bekanntes Teilgebiet südosteuropäischer Einstimmigkeit, *Die Gattung „Kalofonikós Irmós“ der Byzantinischen Musik*, berichtet Dimitri Terzakis. Eine Analyseskizze zum ersten Satz einer (bisher nicht aufgeführten) Sinfonie des polnischen Komponisten Witold Szalonek liefert Rudolf Weber. Zwei unbekannte Bartók-Briefe zum *Violinkonzert* und zum *Streichquartett* op. 7, die aus dem Nachlaß des Geigers Henri Marteau stammen, publiziert und kommentiert Günther Weiß.

Beginnend mit einer keinesfalls nur *Musikpädagogischen Fallstudie* von Lars U. Abraham (Ausgangspunkt der Darlegungen sind die skandalösen Vorfälle um das unsägliche *Panzerlied* aus dem Bundeswehr-Liederbuch), beinhaltet der zweite Teil der Aufsatzsammlung Arbeiten, die – wenn auch nicht durchgängig – musikpsychologische und musiksoziologische Aspekte berücksichtigen. Texte zur Bedeutung der *Polyästhetischen Erziehung in der künstlerischen Ausbildung* bespricht Rudolf Halaczinsky. Mit der *Darstellung afro-amerikanischer Musik im Deutschen Rundfunk von 1924 bis 1940* befaßt sich Bernd Hoffmann. Am Beispiel von Gieseler's Komposition *contra : re* untersucht Vladimir Karbusicky die Kategorie der „*Erwartung*“ als *psychologisches Moment des Schaffens und der Rezeption*. Mit psychoanalytischen und neurologischen Argumenten stellt Friedrich Klausmeier die Problematik *Musikalischer Interpretation* zur Diskussion. Den (musikbezogenen) Sinngehalt eines bekannten Holzschnittes von Hans Burgkmair aus dem *Weißkunig* interpretiert Harald Kümmerling. Ausgehend von Gedanken Musils und Reinhold Schneiders reflektiert Bruno Linnartz über *Dummheit und Musik*. Aufschlüsse über den Stellenwert Neuer Musik im heutigen Musikbetrieb bieten die

Reminiszenzen des Musikverlegers Hermann Moeck. Über neue jugendliche Initiativen und Aktivitäten im Bereich der musikalischen Folklore informiert Günther Noll. Beobachtungen zu Hörpräferenzen studentischer Gruppen teilt Rolf-Dieter Weyer mit.

Stringenter in der Zuordnung ist der dritte Teil der Festschrift, der musikpädagogische bzw. musikdidaktische Fragen zum Inhalt hat. Anhand eines FAZ-Artikels von Walter Dirks (*Adornos Thesen und die Praxis*, 1955) diskutiert Heinz Anholz die Problematik pädagogischer Gebrauchsmusik (Konvergenz oder Divergenz ästhetischer und pädagogischer Ansprüche). Fragen der Berufsbefähigung bzw. eines musikpädagogischen Bewußtseins angehender Musiklehrer geht Endre Halmos nach. Siegmund Helms referiert den *Stand der Literatur zur Vergleichenden Musikpädagogik* und weist Forschungsdefizite auf. Auszüge aus Briefen Theodor Warners zitiert Helmuth Hopf. Über die Klavierpädagogik Beate Zieglers schreibt Hans-Josef Irmen. Rudolf Klinkhammer formuliert Aufgaben eines künstlerisch orientierten und fundierten Musikunterrichts der Primarstufe. *Funktion, Zielrichtung und Kriterien der Musikalischen Analyse* umreißt Klaus Körner. Auf *Die Bedeutung eigener Musizierpraxis für den zukünftigen Lehrer* weist Werner Kremp hin. Hermann Rauhe stellt den Modellversuch „Populärmusik“ an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg vor und erörtert *Hochschuldidaktische Fragen der Ausbildung von Popmusikern* (u. a. Eingangsqualifikationen, Studieninhalte, Studienorganisation). Einen Untersuchungsbericht zum Forschungsbereich *Leistungsmotivation* im schulischen Musikunterricht legt Gertraud Reinhard vor. Helmut Segler skizziert einige Erscheinungsweisen kindlichen Singens (und Tanzens), das sich außerhalb der Grundschule vollzieht. Stationen des Musikpädagogischen Seminars innerhalb der Entwicklung *Von der Pädagogischen Akademie Köln bis zur Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln*, dem Wirkungsort Gieseler, schildert Gotthard Speer. Eine Perspektive pädagogischen Handelns, die sich aus Adornos musikpädagogischen Zielen im Zusammenhang mit seiner ästhetischen Theorie ergibt, entwickelt Klaus Velten. Einblicke in japanische Klavierpädagogik, die in ihrer Literaturauswahl offensichtlich ganz auf klassische Musik ausgerichtet ist, vermittelt Grete Wehmeyer. Abgeschlossen wird der dritte Teil mit einem Aufsatz von Reinhold Weyer, der unter Berücksichtigung inhaltlicher, per-

sonaler und sozialer Bezüge Anspruch und Wirklichkeit eines *Schülerorientierten Musikunterrichts* darlegt. Ein Anhang mit den persönlichen Daten und dem Werk- und Schriftenverzeichnis Gieseler sowie einer Tabula gratulatoria rundet die Festschrift ab.

Bei unterschiedlichem Niveau und unterschiedlicher fachlicher Relevanz der Beiträge (z. B. fällt bei Teil III auf, daß ein kürzlich noch von Gieseler angemahntes Spezifikum einer zu revidierenden Praxis des Musikunterrichts in bezug auf populäre Musik nicht thematisiert ist), was allerdings wohl als Regelfall solcher Sammelveröffentlichungen gelten kann, ist insgesamt gesehen *Schnittpunkte Mensch Musik* eine sehr anregende und viele nützliche Informationen enthaltende Sammlung. In ihrem weitgesteckten Umfang weist sie indirekt auf Gieseler Publikationstätigkeit hin, bei der – wie der Herausgeber Rudolf Klinkhammer mit Recht betont – die „Verbindung von künstlerischer, wissenschaftlicher und pädagogischer Intention“ hervorzuheben ist. Im Sinne dieser Intention darf man nicht zuletzt für die Musikpädagogik hoffen, daß sie noch lange vom Wissen und Können Walter Gieseler profitieren kann.

(September 1986)

Winfried Pape

Die Musik des 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Carl DAHLHAUS. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 434 S., 102 Abb., 2 Farbtaf., 103 Notenbeisp. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 5.)

Die geistesgeschichtliche Methode, so hat Carl Dahlhaus mehrfach dargelegt, hat ausgedient. Geblieben ist – und daran ändert auch nichts, daß es, schon bis zur Phrase abgedroschen, immer wieder betont wird – der Ruf, ja das Bedürfnis nach zusammenfassenden Darstellungen. Ihm stellt sich, zugleich mit dem Anspruch, das überholte Konzept des „alten“ *Handbuches* im heutigen Sinn zu erneuern (schon äußerlich sichtbar in der Ersetzung der Epochenbegriffe durch die Reihenfolge der Jahrhunderte), das *Neue Handbuch der Musikwissenschaft*. Die erklärte Absicht, von einem strukturge-schichtlichen Ansatz auszugehen und zu versuchen, „Einsichten zur Kompositions-, Institutions- und Ideengeschichte aufeinander zu beziehen“ (Klappentext), hat – und dies sei gleich zu Anfang festgestellt – zu einem Ergebnis geführt, an dessen Bewunderungswürdigkeit es nichts ändert, daß sich dem – vielleicht konservativen – Leser ständig Einwände oder Modifikationen aufdrängen, und daß

solches auch bereits in Diskussionen teilweise vehement zum Vorschein kam. Und die Vermutung, daß man über dieses Buch wahrscheinlich noch lange diskutieren wird, ist nur eine Anerkennung seiner Qualität, die hier auch rückhaltlos ausgesprochen sei.

Ein „Handbuch“ im Sinne eines Nachschlagewerkes über alles, was man zum Gegenstand weiß, einschließlich einer Anleitung, wie man sich die etwa noch ausständigen Details aus der Literatur beschaffen könne, liegt hier freilich nicht vor. Eine lückenlose Bibliographie wird man vergeblich suchen; die Literaturangaben beschränken sich, wenn Referent richtig sieht, auf die tatsächlich im Text herangezogenen Werke (was allerdings auch eine Schwerpunktsetzung bedeutet). „Weiterführendes“ wird allerdings trotzdem geboten, wenn auch in einer anderen als der in Handbuchveröffentlichungen üblicher Weise vorzufindenden Weise: Denn die Fragestellungen und Ergebnisse der geistesgeschichtlichen Methode werden nicht einfach vom Tisch gewischt, sondern – im guten Sinne „aufgehoben“ – in die neuen Ansätze eingebracht. Diese finden ihren Niederschlag vor allem in den Einleitungskapiteln von Dahlhaus, in deren Rahmen die übrigen Beiträge eingefügt erscheinen. Ohne anderen Unrecht tun zu wollen, lassen vor allem die Mozart-Kapitel von Silke Leopold und Ludwig Finscher (S. 253ff. bzw. 267ff.) sowie Dahlhaus' eigenes über Beethoven (S. 364ff.) an Johann Adam Reinkens Ausspruch über Bachs Orgelspiel in der Hamburger Katharinenkirche denken.

An Bedenken und Zweifeln kann es, wie angedeutet, nicht fehlen. Wenn einiges davon hier angemeldet wird, dann mit dem Eingeständnis, ihnen zwangsläufig einen unangemessen großen Umfang einzuräumen. Die zunächst etwas schroffe Zurückweisung der verbreiteten Ansicht von der Bedeutung des Bürgertums im 18. Jahrhundert durch Dahlhaus wird zwar später an verschiedenen Stellen wieder ins gehörige Gleichgewicht gebracht (bis hin zur Zitierung der „heroischen Epoche“ des Bürgertums, S. 41), doch muß diese Vorgehensweise den Leser – zumal den Laien, der ja auch angesprochen ist – besonders deshalb verwirren, weil andere Probleme mit einer lückenlos anmutenden Argumentation und in bestechender Klarheit behandelt werden und es überdies explizites Konzept ist (S. 56), den „manifesten Tatsachen einer Epoche“ ebenso wie ihren „latenten Tendenzen“ (in diesem Fall also dem Aufstieg des Bürgertums) gerecht zu werden. Ähnliches gilt von der Darstellung der

Rolle der Instrumentalmusik (auf deren Bedeutung Arnauds *Sonate que me veux-tu* hinweist). Das Problem des Generalbasses bleibt ebenso undiskutiert wie die französische Instrumentalmusik der ersten Jahrhunderthälfte (die Bemerkung S. 284, daß Haydn sie nicht gekannt habe, ist die einzige Erwähnung) oder die Rolle der aristokratischen Musikpflege. Daß ein Österreicher auch „patriotische“ Einwände hat, sei nicht verschwiegen und wird an anderer Stelle zur Sprache kommen.

An Einzelheiten wäre zu bemerken, daß nach Meinung des Referenten Caldara im Notenbeispiel S. 78 durch die affektive Intervallweitung auf „se dice“ und das zweite „dov'è“ dem Ausdruck sehr wohl Rechnung trägt (was an der grundlegenden Aussage Silke Leopolds nichts ändert). Daß Bachs Kantate BWV 110 von 1725 die Bearbeitung der Ouvertüre BWV 1069 von ca. 1730 enthalten soll, muß, ohne Kommentar vorgebracht, den Leser verwundern. Der Erwartung vieler Benutzer wird es wohl widersprechen, unter den (ausgezeichnet) besprochenen Oratorien Händels ausgerechnet den *Messias* nicht zu finden. Ob fachchinesische Erläuterungen musikalischer Sachverhalte wie S. 178f. und 203 einem größeren Kreis etwas sagen, ist zweifelhaft. Die Einteilung in Zeiträume (1720 / 1740 / 1763 / 1789 / 1814) wird manchmal zum Korsett, wenn Zusammenhänge auseinandergerissen werden (die Bemerkungen auf S. 316 und 330 über dort nicht zu Behandelndes wirken beinahe wie verstoßene Blicke ins Unerlaubte).

Kann man, ungeachtet solcher und anderer möglicher Einwände, Dahlhaus und seinen Mitarbeitern nur Lob zollen, so läßt sich gleiches vom Herausgeber Dahlhaus nicht immer sagen. So stören die vielen Wiederholungen (auch wenn sie offensichtlich dazu dienen, Bausteine aus den Einzelkapiteln in die Zusammenfassungen zu holen): z. B. die Ausführungen zum galanten Stil (S. 2 und 25), über die opera seria (S. 4 und 20), über Gluck (S. 5, 52 und 53), über die Tonsprache (S. 9 und 56), über Metastasio (S. 66f., 76 und 154), über Farinelli (S. 81 und 150), über Goldoni (S. 158 und 163), über Ch. G. Körner (S. 9, 338 und 364). Edward Dents These über die Anfänge der Romantik wird zweimal (S. 65 und 335) und überdies im Band über das 19. Jahrhundert vorgebracht. Zur Reizlosigkeit zweimal erzählter Witze werden die pointierte Parenthese über die Journalisten (S. 5 und 53) oder das Bonmot von der „parasitären Kirchenmusik“ (zweimal S. 212) verurteilt. Ein Notenbeispiel erscheint doppelt (S. 79, 244). Unabsichtlich vermieden ist

eine Wiederholung in der Bildlegende S. 157, wo aus dem „lächerlichen Hagestolz“ von S. 158 ein „ländlicher“ wird, wohl die Frucht des auch sonst zu vermutenden Mangels an Sorgfalt beim Korrigieren (besonders auffallend, wenn in einem ohnehin weithergeholten Vergleich „Heron“ zum „Heroen“ von Alexandrien wird). Die Redaktion hätte auch klären müssen, welche der beiden divergierenden Auffassungen über Besslers Bach-Interpretation (S. 2 und 125 gegen S. 217) die richtige ist.

Die Koordination der Beiträge ist ein gewiß nicht leicht lösbares, aber bei einem mit so akzentuiertem Anspruch auftretenden Werk kaum zu umgehendes Problem. Wulf Konold spricht auf S. 202 so unbekümmert vom „Stilwandel der Jahrhundertmitte“, als gäbe es die Einleitung von Dahlhaus nicht. Richtiggehende Fremdkörper sind die Beiträge von Leopold Kantner, dessen Verwendung der Kategorie „Frühklassik“ mit der Diskussion der „Vorklassik“ durch Dahlhaus (S. 143ff.) kaum in Einklang zu bringen ist, und der weitausholende (er kommt erst auf der fünften Seite zum Gegenstand) von Michael Zimmermann über die französische Oper – was in beiden Fällen nichts mit dem höchst achtbaren Niveau dieser Kapitel zu tun hat. Das Bemühen Zimmermanns, Verständnisbarrieren des Deutschsprachigen gegenüber der französischen Dichtung aufzuzeigen, entspricht einer auch an anderen Stellen – insbesondere dem ganz überflüssigen und geradezu unmotiviert wirkenden Versuch einer Rettung der „deutschen“ Musik (S. 339ff.) – auftretenden Tendenz, die an sich nicht zu tadeln, aber doch mit dem, wenn auch unausgesprochenen, universalen Anspruch des Buches nicht in Übereinstimmung zu bringen ist. In diesem Zusammenhang berührt auch die Leichenschändung an Torrefranca (S. 210) unangenehm.

Manches hier Eingewendete wird dem Verlag zuzuschreiben sein, auf dessen Konto wohl auch die nicht eben elegante Gestaltung der Notenbeispiele geht, möglicherweise auch das neckische und affektierte Verstecken der Autorennamen in einer Leiste am Schluß der Abschnitte. Denn verstecken muß sich wahrlich keiner von ihnen.

(Dezember 1986) Theophil Antonicek

FIAMMA NICOLodi: *Musica e musicisti nel ventennio fascista*. Fiesole: Discanto Edizioni 1984. 488 S.

Es gehört zu den auffallendsten Erscheinungen

der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, daß die klassische Musiknation Italien nur zögernd den Weg zur Neuen Musik fand. Größere zusammenfassende Darstellungen dieser Entwicklung lagen bisher nur in Ansätzen vor und waren zudem oft durch einen ideologisch verengten Blickwinkel in ihrem Wert beeinträchtigt (vgl. L. Pestalozzas im übrigen höchst verdienstvolle *Introduzione zur Rassegna Musicale*-Anthologie von 1966). Der Florentiner Musikwissenschaftlerin Fiamma Nicolodi ist es jetzt gelungen, mit ihrem Buch diese schon oft konstatierte Lücke zu schließen, indem sie eine umfangreiche, mit Sorgfalt recherchierte Quellendokumentation zur Grundlage ihrer Untersuchungen macht. Dabei hält ihr Buch sogar mehr, als der Titel verspricht: Weit über die zwanzig Jahre faschistischer Herrschaft hinaus umfaßt ihre Darstellung die Musikgeschichte Italiens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Das Buch gliedert sich in zwei Teile: Der (umfangreichere) erste Teil vermittelt eine Geschichte der Hauptströmungen (Verismo – Futurismo – Novecentismo), der zweite Teil läßt, in Form einer Dokumentation, die Hauptbeteiligten selbst zu Worte kommen. Gerade darin liegt der besondere Wert dieses Buches, daß die Korrespondenz führender Komponisten und Persönlichkeiten des Musiklebens mit den staatlichen Stellen erstmals veröffentlicht wird und so ein zuverlässiges, von subjektiven Deutungen freies Gesamtbild entstehen kann. Dabei werden auch delicate Fragen, die sich aus der Verstrickung angesehener Musiker in die faschistische Kulturpolitik ergeben, keineswegs ausgeklammert; die von manchen Historikern angewandte Methode des Verschweigens wird ausdrücklich abgelehnt. Der bekannte römische Zyklus von „opere contemporanee“ des Jahres 1942, bei dem Werke wie Bergs *Wozzeck* und Dallapiccolas *Nachtflug* zur Aufführung kamen, bestätigt erneut die Nichtvergleichbarkeit italienischer und deutscher Kulturpolitik der dreißiger und vierziger Jahre. Dennoch wird überzeugend nachgewiesen, daß die oft hervorgehobene „Liberalität“ des italienischen Faschismus nach 1935 allmählich abbröckelte, und zwar zunächst infolge der Maßnahmen gegen die Länder, die nach Mussolinis Abessinienfeldzug Sanktionen gegen Italien beschlossen hatten, später aber auch infolge einer immer engeren Anlehnung an das nationalsozialistische Deutschland, insbesondere durch die Übernahme der Rassegesetze.

Das Verismo-Kapitel wirft neues Licht auf die Haltung Puccinis und Mascagnis gegenüber dem

Regime, die – im Gegensatz zum erklärten Antifaschismus Toscaninis – durchaus zweideutig blieb. Das Futurismus-Kapitel macht mit vielen in Deutschland weitgehend unbekannt Namen und künstlerischen Entwicklungen bekannt; insbesondere erweisen sich Balilla Pratellas ethnomusikalische Forschungen als futuristischer Protest gegen den bürgerlichen Konzertbetrieb, aber auch gegen die „Seuche des Internationalismus“, wie man sie in den Programmen Toscaninis im römischen Augusteum zu erkennen glaubte. Das dritte und zugleich umfangreichste Kapitel des ersten Teils behandelt unter der Überschrift „Dentro il Novecento“ die drei wichtigsten Komponisten der 1880er Generation: Pizzetti, Malipiero, Casella. Auch hier herrscht auf seiten der Komponisten ein schwer durchschaubares Wechselverhältnis von Opposition und Anpassung, auf seiten des Regimes ein Schwanken zwischen großzügiger Duldung und rigoroser Ächtung. Eben noch hatte Stuckenschmidt anlässlich der Braunschweiger Uraufführung von Maliperios *Favola del figlio cambiato* (1934, nach Pirandello) die Großzügigkeit Italiens in künstlerischen Dingen gelobt, da löste auch schon die römische Premiere dieses Bühnenwerks ein Aufführungsverbot Mussolinis aus. Cassellas Haltung zum faschistischen Regime ist besonders durch das *Mysterium Il Deserto tentato* (1936) ins Zwielficht geraten. Die offene Verherrlichung des Äthiopienfeldzugs in Form eines szenischen Oratoriums, verbunden mit der Widmung an Mussolini, lassen kaum Spielraum für differenzierte Deutungen. Dennoch ist es gerade Casella gewesen, der durch seine Offenheit und Toleranz sowie durch seine internationalen Kontakte Italien vor der Isolation bewahrte und dadurch insbesondere der jüngeren Generation (Dallapiccola, Petrassi) die Wege ebnete. Forum seines Wirkens waren nicht zuletzt die Festivals zeitgenössischer Musik (*Musikbiennale Venedig* seit 1930, *Maggio Musicale Fiorentino* seit 1933), bei denen die Neue Musik noch zu einem Zeitpunkt Förderung fand, als sie in Deutschland längst als „entartete Kunst“ in Acht und Bann gefallen war.

Der abschließende Dokumententeil gehört, wie bereits erwähnt, zu den wertvollsten Erträgen der von Fiamma Nicolodi durchgeführten Forschungen. Die hier mitgeteilten, überwiegend unbekannt Briefzeugnisse bereichern zusätzlich den Inhalt dieses höchst lesenswerten und wichtigen Buches. (Dezember 1986)

Dietrich Kämper

HERBERT HELLHUND: Cool Jazz. Grundzüge seiner Entstehung und Entwicklung. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott 1985. 302 S.

Seit 1947, als erstmals (und für sehr lange Zeit konkurrenzlos) in einem der deutschsprachigen Länder eine musikwissenschaftliche Dissertation mit Jazzthematik approbiert wurde, sind bis heute keine zehn Arbeiten dieses Forschungszweigs entstanden. Die neueste, 1984 an der Universität Gießen (bei Ekkehard Jost) angenommen und 1985 im Druck erschienen, signalisiert auf eindrucksvolle Weise die gleichwohl vollzogene Emanzipation der Jazzforschung.

Die Dissertation richtet sich auf das halbe Jahrzehnt 1948–1953, d. h. auf eine eigenkonturierte Phase der Jazzgeschichte voller Innovationen. Die selbstgesteckte und überzeugend begründete Aufgabe bestand (a) in der Analyse der improvisatorischen und kompositorischen Eigenarten dieser Musik, (b) im Erfassen der „Schnittmenge“ der sog. Personal-, Gruppen- und Regionalstile, um das Einheitsetikett „Cool“ zu verifizieren oder zu falsifizieren, und (c) im Aufweis der Vermittlung ästhetischer und nicht-ästhetischer Momente, um die Charakteristika des Cool Jazz breiter als nur musiktechnisch-immanent begründen zu können.

Der Grundierung dienen allgemeinhistorische und sozialgeschichtliche Abrisse, ferner methodologische Überlegungen zur Tragfähigkeit des Stilbegriffs, die zwar etwas zu kurz gegriffen sind, als Instrument jedoch ausreichen, sowie nicht ganz zufriedenstellende terminologische Studien zu „Cool“ und „Cool Jazz“, die den Zweck einer Vorverständigung freilich erfüllen. Die eigentliche Arbeitsleistung liegt in umfangreichen Transkriptionen von Schallplatten-Dokumenten und in der Detailanalyse des Plattenmaterials.

Der Verfasser konzentriert sich zu Recht auf die amerikanische Ostküste (New York), vor allem auf den Musikerzirkel um Lennie Tristano und das von Miles Davis geleitete Capitol Orchestra, flüchtiger auf das Modern Jazz Quartet und auf Stan Getz. In einer paradigmatischen Auswahl wird aber auch der Jazz der amerikanischen Westküste (Los Angeles bzw. Hollywood, San Francisco) in die Untersuchungen einbezogen, um ihn auf seine Konformität mit dem Cool-Phänomen der Ostküste hin zu überprüfen. Dabei geht es hauptsächlich um die Ensembles von Dave Brubeck und Gerry Mulligan. Eher cursorisch und summarisch werden die übrigen Gruppen an Ost- und Westküste verfolgt.

Diese außerordentliche Stofffülle ist voll ausgeschöpft und bewältigt (so daß im Endergebnis zwei Dissertationen hätten gefüllt werden können). Ein Verzicht auf Detailkritik (die sich auch mit dem rätselhaft spartanischen Literaturverzeichnis zu befassen hätte) fällt leicht, weil die Leistung des Verfassers nicht hoch genug veranschlagt werden kann: im Methodenbewußtsein und in der Stringenz des Vorgehens; in der Brillanz der Transkriptionen; in der vielseitigen, stets zielorientierten Musikanalyse; in der Verrechnung soziokultureller und ästhetisch-musikalischer Momente.

So werden denn erstmals detaillierte und umfassende Aufschlüsse über die musikalische Grammatik der verschiedenen Gruppen des Cool Jazz geliefert (die das Einheitsetikett rechtfertigen) und außerdem noch die Möglichkeiten geschaffen, die Intentionen der Musiker und die Voraussetzungen und Wirkungen ihrer Musik begründbar zu verstehen (relative Innovationsarmut im West Coast Jazz aufgrund starker Außenorientierung). Beiläufig aber kommt es zu etlichen Korrekturen eines gedankenlos eingependelten Vorverständnisses (Überschätzung Brubecks). Die Dissertation ist nichts weniger als ein *opus maximum et optimum*, das in den deutschsprachigen Ländern (und darüber hinaus) neue Maßstäbe setzt.
(Dezember 1986) Jürgen Hunkemöller

HELMUT SCHWÄMMLEIN: Mathias Gastritz, ein Komponist der „Oberen Pfalz“ im 16. Jahrhundert – Leben und Werk. Teil 1: Text, Teil 2: Noten. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1985. Teil 1: 420 S., Teil 2: 210 S. (Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 7.)

Als Frucht jahrelanger Auseinandersetzung in Theorie und Praxis mit Komponisten seiner Heimat legt der Verfasser seine Dissertation vor, die einen weiteren weißen Fleck auf der großen Karte der Kleinmeister erschließt, deren Satzkunst zu kennen Vorbedingung wäre für die wahre Einschätzung der Großen. Informativ ist die Arbeit im biographisch-historischen Teil, der Ambergs politische, wirtschaftliche und kulturelle Situation in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts behandelt sowie die Vorgänger, Vorfahren und Lebensumstände des Komponisten selbst; detailliert ist sie im musikalischen. Bekanntlich sind – Geringeres beiseite gelassen – von Gastritz nur zwei Drucke erhalten: die 27 *Novae harmonicae cantiones* 1569 und die 36 *Kurt-*

zen und sonderlichen Newen Symbola 1571, beide in Nürnberg erschienen. Nach Erörterung der Quellenlage folgen „Untersuchungen zum musikalischen Satz“ (Modus und Melodik; Modi mixti und Commixtio tonorum; Schlüsselung; Klänge und Klauseln; Verknüpfung der Stimmen), anschließend Analysen von acht ausgewählten Motetten, darunter ein *In me transierunt*, das auch mit Lassos berühmtem textgleichen Satz verglichen wird.

Ein glücklicher Einfall war es, in einem zweiten Band die Kompositionen des Gastritz insgesamt zu edieren, so daß sie nicht nur für wissenschaftliche wie aufführungspraktische Zwecke zur Hand sind, sondern auf diese Weise auch ständige Notenbeispiele erübrigen, ja alle Zitate in ihrem Kontext erscheinen lassen. So kann man des Verfassers Analysen bequem verfolgen, die ihm das beste Zeugnis ausstellen in bezug auf Einfühlsamkeit und Genauigkeit. Kompositionstheoretischen Rückhalt sucht er in der Zeit, wo möglich bei Andreas Raselius, in dem er einen Schüler des Gastritz mutmaßen möchte. Inwieweit die großen und kleinen Musikschriftsteller (auch die komponierenden) immer kompetente *Judices tonorum* sein müssen und die großen und kleinen Komponisten quasi Erfüllungsgelhilfen weitergeschleppter Lehrmeinungen, gehört nicht in den Rahmen der vorliegenden Themenstellung. Diese Frage kann jedoch von Konsequenz sein bei der Entscheidung, ob Abweichungen von solchen „Normen“ und „Regeln“ stets als „Wortausdeutungen“ zu bewerten sind.

Manches ist um der Genauigkeit willen etwas unständig (z. B. der Abschnitt über die Schlüsselung) oder unanschaulich (z. B. der Teil über die Klänge), und bei der Inhaltsangabe der Drucke hätte man zur guten Übersicht gern gleich Modi und Schlüsselung vermerkt gefunden. Zuweilen werden offene Türen ingerannt (S. 232: die Grundgliederung der Motetten; S. 295: Hinweise bei Vokalmusik, sie „auf alle Instrumente zu gebrauchen“, sind nichts „Ausdrückliches“, sondern Standardformulierungen; S. 203: Abwehr von Neidern und Schmähächtigen ist ein alter Topos und nicht unbedingt persönlich zu nehmen); manches ist zu literaturfromm (S. 234: Burmeister und Walther gliedern eine Stelle bei Lasso: was meint der Verfasser dazu?; Termini wie „Reprises-Motette“, „Dacapo-Motette“, S. 216). Es gibt natürlich viel variable Bezeichnungen der Zeit für das, was wir heute generell „Motette“ nennen, als auf S. 195 aufgeführt wird.

Summarisch: Der Verfasser ist – was Wunder

nach so langem Umgang! – vielleicht ein bißchen sehr verliebt in seinen Gastritz, so daß er ab und an zu Überschätzungen neigt. Übrigens: bei *Concinius domino* wegen der vermeintlichen Betonung patér gleich Griechisch und Georgiades zu bemühen, ist gewiß unnötig. Sonst müßte man unterstellen, Gastritz seien ebendort Betonungen unterlaufen wie gratá, doná, vocé, étením solúm membrís, was ihm gewiß nicht in den Sinn gekommen wäre, konnte er sich doch wie alle Komponisten damals darauf verlassen, daß seine „taktstrichlosen“ Sänger ihre Betonungsregeln im Kopf hatten und von Notenlängen und -positionen unbeirrt („sincopationes“ machen da natürlich eine Ausnahme) sinnvoll und richtig deklamieren würden. Es ist dies bekanntlich ein besonderer Reiz dieser Musik, den sprachunkundige Taktschläger rigoros glattbügeln, was ihre Aufführungen ja auch immer so langweilig macht. Über verschiedene Einzelheiten ließe sich diskutieren, nicht aber darüber, daß diese Arbeit verdienstlich, gründlich und anregend ist. Und für alle, die sich mit Musik des 16. Jahrhunderts befreunden wollen, dank vieler Erläuterungen eine nützliche Einführung.

(Oktober 1986)

Horst Leuchtmann

RUDOLF FLOTZINGER. Fux-Studien. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1985. 109 S., Notenbeisp. (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 6.)

In den *Fux-Studien* sind drei Publikationen des Autors vereinigt, die vorher schon als Jahrgaben 12–14 der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft in den Jahren 1982 bis 1984 veröffentlicht worden sind. Im ersten Beitrag, *Die Anfänge der Johann Joseph Fux-Forschung im Zeichen des österreichischen Patriotismus*, geht Flotzinger auf die Beschäftigung mit Fux in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein. Er zitiert und kommentiert einen bereits in zwei anderen Editionen (im Supplementband zum Reprint von Gerbers *Historisch-biographischem Lexikon*, hrsg. von Othmar Wessely; *Musicologica Austriaca* 3, hrsg. von Rudolf Flotzinger) nachgedruckten Artikel von Franz Sales Kandler aus der *Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* des Jahres 1820. Er vergleicht ihn mit den entsprechenden Lexikonartikeln von Gerber und Seyfried (in Schillings *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*) sowie weiteren zeitgenössischen Quellen und

beweist die starke gegenseitige Abhängigkeit in der Berichterstattung. Daneben kommt er zu dem Schluß, daß vor Köchel vor allem in den Kreisen um Aloys Fuchs bereits genauere Kenntnis über die biographischen Daten von Fux geherrscht habe, diese aber nicht der breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.

Im zweiten Beitrag, *Johann Joseph Fux auf dem Weg von Hirtenfeld nach Wien*, versucht Flotzinger aufgrund archivalischer Studien neue, mitunter zwar hypothetisch, aber doch recht plausibel erscheinende Details über die Familie, die ersten Lehrer und den Bildungsweg von Fux in Hirtenfeld, Graz und Ingolstadt vorzulegen. Auch die von früheren Autoren (Köchel, Kern, Federhofer, Riedel) bereits behandelten Fragen einer möglichen Anstellung bei Leopold Karl von Kollonitsch, des Italienaufenthaltes und des Zeitpunktes eines ersten Zusammentreffens mit dem Kaiser werden nochmals aufgegriffen.

Zweifellos am interessantesten ist die Studie über Vinzens Fux, aus dessen Feder eine ganze Reihe von Kompositionen, die dem später berühmten Hofkapellmeister Johann Joseph zugeschrieben wurden, zu stammen scheint. Der Verfasser versucht unter Einbeziehung der bereits bekanntgewordenen Nachrichten die Lebensumstände des Vinzens Fux weiter zu erhellen. Er fügt eine stattliche Liste von 34 gesicherten und 26 – teils in den Quellen, teils von Flotzinger selbst – zugeschriebenen Vokal- und Instrumentalkompositionen bei. Ob sich alle diese Zuschreibungen aufgrund quellenkundlicher und stilistischer Indizien als zuverlässig erweisen oder ob noch weitere Träger des Namens Fux als Autoren in Frage kommen, muß die Zukunft zeigen.

(Januar 1987)

Gabriela Krombach

Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays. Edited by Peter WILLIAMS. Cambridge – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1985). XIV, 365 S., Notenbeisp., Taf., Reg.

Als Beitrag zu den 300jährigen Gedenktagen vereinigt der von Peter Williams eingeleitete und vorbildlich betreute Band neunzehn Aufsätze von namhaften Spezialisten auf dem Gebiet der Bach-, Händel- oder Scarlatti-Forschung. Die meisten Autoren sind in England und den USA beheimatet. Zwei Beiträge stammen aus Italien, je einer aus den Niederlanden und den beiden Teilen Deutschlands.

Etwa die Hälfte der Abhandlungen behandelt je zwei oder alle drei Meister, fünf Beiträge betreffen Bach, vier Händel und ein Aufsatz ausschließlich Scarlatti, dessen Sonaten Kk 254 und 255, die als Orgelsonaten veröffentlicht wurden, Luigi Ferdinando Tagliavini dem Cembalo zuweisen und Fehldeutungen hinsichtlich Registrierung der verbliebenen drei Orgelsonaten Kk 287, 288 sowie 328 zurückweisen konnte.

Biographische und quellenkundliche Forschungen betreffen vor allem Händel: Graydon Beeks, *Handel and Music for the Earl of Carnarvon*; Donald Burrows, *Handel and Hanover*; Winton Dean, *Handel's Early London Copyists*; begreiflich die Verärgerung von Gerald Hendrie, *Handel's 'Chandos' and Associated Anthems: An Introductory Survey*, der die betreffenden Quellen kommentiert, über die jahrzehntelang verzögerte Drucklegung der von ihm edierten siebzehn Anthems für die *Hallische Händel-Ausgabe*. Speziell auf Bach beziehen sich der fesselnde Aufsatz von Sheridan Germann, *The Mietkes, the Margrave and Bach*, der die beiden eingehend beschriebenen Charlottenburger Cembali nunmehr überzeugend M. Mietke zuschreibt, ferner David Humphreys', *Did J. S. Bach Compose the F minor Prelude and Fugue BWV534?*, als deren Verfasser aus stilistischen Gründen Johann Christian Kittel in Erwägung gezogen wird. Wichtig ist – auch hinsichtlich anderer Komponisten – der Beitrag von Robert L. Marshall, *Tempo and Dynamic Indications in the Bach Sources: A Review of the Terminology*. Der Autor vermag siebzehn dynamische Bezeichnungen und 45 Tempo- oder Affektangaben bei Bach nachzuweisen, deren Bedeutung im einzelnen nachgegangen wird.

Mit Anlässen der Entstehung der verschiedenen Teile der *h-moll-Messe* und was Bach mit ihr bezweckte, beschäftigt sich neuerlich Hans-Joachim Schulze, *The B minor Mass – Perpetual Touchstone for Bach Research*, „puzzling now as before“. Der Bedeutung von Bindebögen und Staccatozeichen in Bachs Orgelwerken wie überhaupt der Artikulation ist der Beitrag von Peter Le Huray & John Butt, *In Search of Bach the Organist*, gewidmet. Eine Ergänzung in Hinblick auf den verwendeten zeitgenössischen Fingersatz zwecks Verdeutlichung der Artikulation und des motivischen Zusammenhangs bietet nebst über 100 praktischen Beispielen Mark Lindley, *Keyboard Technique and Articulation: Evidence for the Performance Practices of Bach, Handel and Scarlatti*. Auch die nachstehenden Beiträge beziehen sich auf alle drei Meister: David Fuller,

The 'Dotted Style' in Bach, Handel and Scarlatti, lenkt die Aufmerksamkeit auf *n o t i e r t e* Punktierung, deren Herkunft nicht nur von französischer Instrumental-, sondern auch von italienischer Vokalmusik abgeleitet wird; als Hauptgrund des Punktierens werden „to increase energy or make the piece more graceful“ angeführt, ohne jedoch die Frage als endgültig gelöst zu betrachten.

Gattungsgeschichtlich orientiert ist Giorgio Pestellis *Bach, Handel, D. Scarlatti and the Toccata of the Late Baroque*, deren *perpetuum-mobile*-Charakter auf Antonio Stradella zurückverweist; ihre eindrucksvollste Verwirklichung wird in Händels „Toccata in G Major“ HWV 571 erblickt.

Mit den vom Text gelösten und daher in ihrem Affekt mehrdeutigen spieltechnischen Figuren, ihrer Entwicklung und motivischen Gestaltung befaßt sich Peter Williams, *'Figurae' in the Keyboard Works of Scarlatti, Handel and Bach: An Introduction*. Zu erwähnen bleiben ferner noch Stephan Daw, *Muzio Clementi as an Original Advocate, Collector and Performer, in Particular of J. S. Bach and D. Scarlatti*, insbesondere hinsichtlich der Pflege ihrer Werke für Tasteninstrumente im Übergang zum 19. Jahrhundert. Alfred Mann, *Bach and Handel as Teachers of Thorough Bass*, weist deren Lehre als „clearly referred to a contrapuntal fabric“ nach, denn „today's didactic concept of harmony did not exist when Bach and Handel began to instruct their pupils“. Im Gegensatz zu Händel, in dessen Ritornell „constitutes nothing like the tectonic nucleus“, repräsentiert jenes bei Bach „the largest single expenditure of creative effort in setting an aria text to music“. Diese unterschiedliche Gestaltungsweise belegt an ausgewählten Beispielen einleuchtend Paul Brainard, *Aria and Ritornello: New Aspects of the Comparison Handel/Bach*. Unter Heranziehung von Parallelquellen als möglichen Modellen – z. B. von J. V. Eckelts in Krakau wieder zum Vorschein gelangten Tabulaturbuch – beschäftigt sich Robert Hill mit den verlorenen *Keyboard Notebooks of the Young Bach and Handel*. Besonderes Interesse beansprucht der Beitrag von Rudolf Rasch, *Does 'Well-Tempered' Mean 'Equal-Tempered'?* Entgegen einer seit den letzten Jahrzehnten weitverbreiteten Meinung folgert Rasch aus den nicht nur in englischer Übersetzung, sondern auch im Originalwortlaut zitierten Angaben von zeitgenössischen Theoretikern überzeugend: „The conclusion must be that the traditional view, that Bach's WTC expects an equal-tempered keyboard, is correct“. Jedoch wird nicht geleugnet, daß „unequally

temperaments have their right places in the performance of early music“. Allen Beiträgen eignet ein hervorragender Bezug zur Praxis. Das von musikphilosophischen Problemen entlastete Buch richtet sich an alle, die nach authentischen Voraussetzungen der Aufführungspraxis suchen.

(Oktober 1986)

Hellmut Federhofer

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

Es ist schon merkwürdig im wissenschaftlichen Buchwesen: Monographien etablierter Fachvertreter über frei gewählte Themen erscheinen, wenn überhaupt, zunehmend als windige Paperbacks, während Erstlingswerke – sprich: Dissertationen – in solider Buchform auftreten. Einer der Gründe ist, wie bekannt, daß im letzteren Fall die Autoren – und über Staatszuschüsse auch der Steuerzahler – kräftig zur Kasse gebeten werden können.

Das „Opus 1“ von Reinhard Wiesend scheint auf den ersten Blick zu jenem Dissertationstypus zu gehören, in dem der Autor seine handwerkliche Meisterschaft in möglichst vielfältiger Weise am Beispiel eines womöglich vernachlässigten Komponisten oder Genres demonstriert, wofür er demselben – gleichsam im Gegenzug – breitere Aufmerksamkeit zu verschaffen hofft. Manchmal gelingt das Letztere auch nicht, vom Ersteren zu schweigen.

Wiesend ist aber beides sehr wohl gelungen. Was das Handwerk betrifft: Die nur in Rahmenkapiteln gebotene bio- und bibliographische Information ist von superber Quellenkenntnis gespeist (wobei der hohe Anteil zeitgenössischer Äußerungen angenehm auffällt), anschaulich und in vernünftiger Beschränkung dargeboten. Schon das kurze Einleitungskapitel macht deutlich, daß wir hier einen Kenner vor uns haben, der auch denken kann. Überzeugend wird hier die Forschungsaufgabe aus einer (reich dokumentierten) Skizze von Galuppi nachleben – das nicht als „Rezeptionsgeschichte“ bezeichnet wird – herausentwickelt.

Das folgende lange Kapitel zu „Werksituation und Überlieferung“ ist auf *Alessandro nell'Indie* konzentriert und somit zugleich Einführung zu Wiesends kritischer Edition der Oper in der Reihe *Concentus musicus*, Band VIII, die man mit Ungeduld erwartet, gerade weil Wiesend quellenkritische Probleme interessant zu machen versteht. (Sehr drin-

gende Fragen, wie das Verhältnis zwischen Partituren und Aufführungen oder Partituren und Einzelstücken, erfahren hier erstmalig eine vernünftige Behandlung.) Anhang I des Buches ist nichts anderes als die erste quellenkritisch belegte Biographie des Komponisten. Anhang II verzeichnet in übersichtlicher Form die erhaltenen Libretti und Partituren der opere serie.

Was das Thema betrifft: „Die Opera seria“ von Galuppi, wie es im Titel heißt, wird in zahlreichen, manchmal vielleicht allzu hellhörigen Analysen als eine Kompositionsweise vorgeführt, in der sich der Übergang von einer mehr generalbaßbestimmten Textdarbietung zu einer mehr harmonisch-metrisch vorstrukturierten Musikauffassung abzeichnet. Ja: Es geht nicht um „die opere serie“ von Galuppi bzw. deren Beschreibung, es geht nicht um Rezipienten, kaum um Dramaturgie; es geht nicht um die Einordnung Galuppi in die Operngeschichte und sogar kaum um das Gattungsproblem und das Verhältnis zu den berühmteren opere buffe – obwohl dieses auf S. 219–222 anhand eines Entlehnungsfalles bedeutsam berührt wird. Bei der bearbeitenden Übernahme einer Arie aus *Alessandro* in die opera buffa *La diavolessa* (beide von 1755) handelt es sich sogar um den einzigen Fall solchen Gattungswechsels, den Wiesend nachweisen kann (vgl. S. 72 f.). Auf S. 196–200 bietet er Bemerkungen zur Arie in der opera buffa an.

Es geht vielmehr in den zentralen Kapiteln (etwa S. 101–247) exemplarisch und selektiv um Kompositionsstrukturen in seria-Arien. Zunächst wird „Die Entlehnungspraxis als Indikator für Galuppi Kompositionsweise“ in nach Bearbeitungsgrad gestufter Klassifizierung behandelt, dann die „Form- und Satztechnik“ mit breitester Ausführung des traditionellen Schemas und tiefeschürfender Suche nach späteren Anzeichen des Wandels; die Hauptthemen sind die „Dacapo-Anlage“, „Kadenz und Metrum“ und „Aspekte der Partiturgestaltung“. Jeweils wird die Tradition durch eine ältere Arie von Galuppi selbst dargestellt, der Wandel im *Alessandro nell'Indie* von 1755. „Inhaltsdarstellung“ bzw. einige ihrer Möglichkeiten werden an verschiedenen Vertonungen des Arientextes „*Son confusa pastorella*“ demonstriert, mit vorzüglichen Bemerkungen zum Pastoraltopos. Schließlich kommen, wieder exemplarisch und satztechnisch orientiert, „Ariencharaktere und Vertonungstypen“ zur Sprache. Ein Exkurs über zeitgenössische Typusbegriffe – „aria parlante“ und „cantabile“ – sucht in denjenigen Stücken, die Zeitgenossen (z. B. Burney) und Galuppi

selbst mit solchen Namen bezeichnet haben, die Bestätigung der Relevanz jener Typologie. Es folgt schließlich „Gesamtdisposition und Inhaltsdarstellung“ (S. 270–284), mit Material zum Rollenmechanismus und zur Tonartendisposition innerhalb einer ganzen Oper.

Die exemplarische Darstellungsweise, die auf Vergleiche mit Zeitgenossen völlig verzichtet, ist z. T. durch die Umstände bedingt: Man kann eben bei dieser leider so unbekanntem Musik nicht von Werken reden, die nicht im Notentext vorliegen. Die 43 Beispiele in Band 2, manche von vollständigen Arien, sind in sehr geschickter Weise im Haupttext mehrfach ausgebeutet. Die exemplarische Darstellungsweise ist aber auch methodologisch relevant. Wir müssen dem Autor glauben, daß er – etwa mit Beschreibungen kleinster Details der Kadenzbehandlung, die manchem trivial erscheinen mögen – den Nerv einer weitergreifenden Sache getroffen hat. Dabei legt er sich selten fest, wie weit seine Beobachtungen generalisierbar sind. Er rechtfertigt diese Methode in der Einleitung vor allem mit dem Hinweis auf praktische Schwierigkeiten, aber auch mit dem auf die Unzulänglichkeit alternativer Methoden der Stilkritik.

Der Leser möge mir an diesem Punkt gestatten, eine Konvention zu mißachten und in der Ichform Stellung zu nehmen. Ich bin nicht überzeugt, daß Wiesend, der oft hochintelligent argumentiert, immer den Nerv der Sache getroffen hat. Wenn Galuppi um 1755, im Unterschied zu früher, so komponiert, daß eine einfache Kadenz „zum Ereignis“ wird (S. 176), oder wenn auf S. 177f. der Baß einer späten Arie aufgrund des ungeteilten Impulses zu Taktbeginn (Einzelnote gefolgt von Pause) „viel frischer wirkt“ als die Singstimme der älteren Arie (zwei Noten gefolgt von Pause), dann kommen mir Bedenken, zumal eben der Baß der älteren Arie an dieser Stelle mit dem späteren identisch ist (Einzelnote gefolgt von Pause). Zwischen vielen treffenden Beobachtungen stehen auch manche überzogene. Auf S. 169 stellt Wiesend die musikalisch unmögliche Hypothese auf, die Kadenzgruppen zweier Arien könnten dieselbe Zeitdauer beanspruchen (unmöglich, weil dann einfach das Tempo der einen viel zu schnell genommen werden müßte), um sie auf zwei folgenden Seiten wieder umständlich in Frage zu stellen. Wiesend hört nicht nur das Gras wachsen (bzw. den Stilwandel), sondern benötigt dazu auch unerhört starke Hörgeräte. S. 149: „Das zweimalige Pendeln zwischen Klängen, zwischen Tonika und Dominante, ist von prinzipiell an-

derer Qualität (und schlichtweg moderner) als das sequenzierende Aufsuchen verschiedener Stufen.“ Mich stört das „prinzipiell“ bei so einfachen, aufeinander zurückführbaren Fortschreitungen, und das „moderner“, wenn die metrisch-zeitliche Struktur nicht berücksichtigt ist. Die Behauptung geht nur durch unnötige Dogmatik über Wilhelm Fischer hinaus.

An derselben Stelle kritisiert Wiesend meine Dissertation von 1976. Eine Bemerkung von mir treffe „in unserem Fall nur die Außenseite des Vorgangs“. Das Argument kehrt öfter wieder, z. B. auf S. 159, wo meine Bemerkung „im Falle der späteren Galuppi-Arien wiederum nur die Außenseite“ treffe. Es tut mir leid, daß ich in meiner Arbeit zu Arien um 1720–1730 nicht ins Herz des späteren Galuppi getroffen habe – ich habe allerdings auch nicht auf es gezielt. Dankbar bin ich für Wiesends Zurechtweisung auf S. 220 (wo ich erfahre, daß eine Arie der *Diavolessa*, die ich als reine Buffa-Arie hörte, Bearbeitung einer Seria-Arie ist). Anschließend bringt Wiesend ein Argument für meine Auffassung, das ich selbst schon gebracht habe – aber diesmal ohne mich zu zitieren. Viele von Wiesends Begriffen (auch in den Kapitelüberschriften) erinnern mich sehr an meine eigene Arbeit, obwohl Wiesend sie ohne Herkunftsbezeichnung einführt. Die für sein Thema sehr wichtigen Dissertationen von Hortschansky und Hell, aus denen er manchen Nutzen zieht (etwa Hells Erkenntnis der Doppeltaktnotierung), sind auffallend selten erwähnt.

Wiesends Buch, dem er inzwischen viele ausgezeichnete andere Schriften anreihen konnte, ist sicher entwickelter, intelligenter und genauer als das meinige, aber auch emphatischer und haarspaltennder. Galuppi's Musik ist solchem Leistungsdruck vielleicht nicht ganz gewachsen. Wiesend sollte noch ein Paperback über sie schreiben, zwar ohne seine große Kennerschaft und tiefe Einsicht zu verleugnen, aber mit etwas leichterem Hand – und vielleicht gar über die heitere „Außenseite“ des Buranello?

(Januar 1987)

Reinhard Strohm

PETER GRADENWITZ: Johann Stamitz. Leben – Umwelt – Werke. Teil I: Johann Stamitz – Familie, Leben und Umwelt. Teil II: Die Werke. Wilhelms-haven: Heinrichhofen's Verlag (1984). 184 und 271 S., Abb., Notenbeisp. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 93 und 94.)

Es zeugt vom musikhistorischen Gewicht dieser faszinierenden Musikerpersönlichkeit Johann Stamitz, wenn ihm die Reihe *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* gleich zwei Bände einräumt, für welche mit Peter Gradenwitz ein ausgewiesener Fachmann als Autor gewonnen werden konnte.

Kenntnisreich wird zunächst der den musikalischen Stilwandel um 1750 mitbedingende gesellschaftliche Hintergrund im deutschsprachigen Raum skizziert. Von eindrucksvoller Sachkenntnis und Belesenheit ist auch die Verfolgung der Biographie von Stamitz und seiner Familie vor dem Hintergrund des böhmischen Herkunftslandes und der beiden Hauptwirkungsstätten Mannheim und Paris. Die nach wie vor relativ dünne und wohl kaum mehr wesentlich ergänzbare Aktenlage, was die Dokumente zur Person Johann Stamitz' selbst betrifft, wird in einen reichhaltigen Kontext gestellt mit der Schilderung der gesellschaftlichen Umgebung, welche die volle Entfaltung des genialen Komponisten, Virtuosen und Orchesterleiters ermöglichte.

Unzureichend, unausgewogen und nicht besonders gelungen scheint mir dagegen der zweite Band mit der Darstellung des kompositorischen Werks von Stamitz zu sein. Ein „Taschenbuch“ hätte gewiß einen bei aller Knappheit umfassenden Überblick herauszuarbeiten, wobei aber doch das Hauptgewicht auf das Wesentliche im Werk des Komponisten zu legen wäre, um den zu Gebote stehenden Platz optimal ausnutzen zu können. Mit der Ausbreitung eines vollständigen Incipitkatalogs unter Berücksichtigung auch der Werkteile, so nützlich ein solches Unternehmen für den Musikhistoriker auch sein mag, begibt sich der Autor a priori der Möglichkeit, sich auf die Kompositionen selbst anhand von ausgewählten Beispielen eingehend einzulassen. Eine Werkübersicht mit, soweit zur Festlegung der Identität notwendig, den Incipits der Werkanfänge hätte m. E. durchaus ausgereicht und so Platz geschaffen, um nicht nur zu behaupten, sondern explicit zu zeigen, worin denn nun das Besondere, Neue, Beispielhafte, eben die musikgeschichtliche Bedeutung des Komponisten und, sich darin spiegelnd, des Orchesterleiters Johann Stamitz liegt.

So wird die im ersten Band durch literarische Dokumente belegte Berühmtheit des Künstlers von seiner Musik her kaum herausgearbeitet, nicht beglaubigt, das „Taschenbuch“ bleibt eine halbe Sache, eine gelehrte Angelegenheit, deren Behauptungen nicht nachprüfbar sind, aus der man nicht

wirklich etwas zum Verständnis der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts lernen kann.

Außerdem kreist das Wenige, was an stilistisch demonstrierender Darstellung des Werks von Stamitz geboten wird, eher um Peripheres. Es ist nicht einzusehen, daß das instrumentale Schaffen des Meisters, vor allem die Betrachtung der Sinfonien, zurücktreten muß gegenüber den geistlichen Kompositionen, nur weil es andernorts bereits vielfach behandelt wurde (Argumentation auf S. 233). Die zu konstatierende zentrale Beschäftigung der Musikforschung mit der Instrumentalmusik, insbesondere mit den Sinfonien von Stamitz, spiegelt ja gerade die Gewichtung im Schaffen dieses Komponisten. Es hätte dem Autor des Buches gut angestanden, daraus wenigstens im Überblick zu resümieren, die wichtigsten Punkte des Forschungsstandes herauszuarbeiten und durch Beispiele zu belegen. Auf lediglich zehn Seiten, wie sie etwa für die Sinfonien des Meisters zur Verfügung stehen, kann dies natürlich nicht bewerkstelligt werden.

Der Ansicht, daß man in einem solchen „Taschenbuch“ auf ein Literaturverzeichnis verzichten kann (Vorwort, S. 8), mag ich mich nicht anschließen. Eine zusammenfassende Übersicht über die wichtigste Literatur zum Thema scheint mir durchaus zum Wesen einer solchen Publikation zu gehören, zumal wenn Titel im Text nach der ersten Nennung durch das ganze Buch hindurch mit Kurzzitat angeführt werden.

(Oktober 1986)

Helmut Hell

Kantor Salomon Sulzer und seine Zeit. Eine Dokumentation. Hrsg. und erläutert von HANOC AVE-NARY in Gemeinschaft mit Walter PASS und Nikolaus VIELMETTI. Mit einem Beitrag von Israel ADLER. Sigmaringen. Jan Thorbecke Verlag 1985. 300 S., Abb.

Nur allmählich beginnen Musikhistoriker, sich für Randfiguren der allgemeinen Musikgeschichte und der Entwicklung musikalischer Formen und Stile sowie für Musiker zu interessieren, für die Hugo Riemann so unseligerweise den Begriff „Kleinmeister“ eingeführt hat. Dabei hat eine fast unübersehbare lange Reihe solcher „Randfiguren“ entscheidenden Einfluß auf so manchen „Großmeister“ ausgeübt oder auch als Leiter musikalischer Institutionen Komponisten zu bedeutenden Werken angeregt. Hierher gehört Salomon Sulzer, dessen Schaffen und Wirken weit über seinen eigentlichen – örtlich und konfessionell beschränkten – Wir-

kungskreis hinaus die Zeitgenossen und Nachfahren besondere Beachtung schenkten und dessen Einfluß als Organisator, Sänger, Komponist und Gottesdienst-Reformator bisher kaum untersucht, dargestellt und gewürdigt wurde. Sulzer, von 1826 bis 1890 Oberkantor der Wiener Israelitischen Kultusgemeinde (die letzten Jahre „in Pension“), war bis in die neueste Zeit hinein nur in Darstellungen jüdischer Musikgeschichte als Synagogen-Vorsänger und -Komponist erwähnt, und in Schubert-Biographien wird darauf hingewiesen, daß Schubert auf Sulzers Bitte hin eine hebräisch-liturgische Komposition (*Ma towu* D. 953) komponiert hat. 1977 war Walter Pass die Initiative zu einer Sulzer-Ausstellung in Hohenems zu danken; Besucher der „Schubertiade Hohenems“ wurden auf die Bedeutung des 1804 in Hohenems geborenen Kantors und Komponisten aufmerksam gemacht. 1983 begann eine kritische Neuausgabe von Sulzers *Schir Zion* (hrsg. von Eric Werner, DTÖ 133) – Sulzers Sammlung von Synagogengesängen war 1840 (zusammengestellt 1838) und 1865 erschienen. Die jetzt vorliegende Publikation bietet eine großangelegte Dokumentation des Lebensweges Sulzers, seiner Arbeit, seiner sängerischen und pädagogischen Tätigkeit, der Kompositionen, der Beziehungen zu den bedeutendsten Musikern und Komponisten der Zeit, der gottesdienstlichen Reformen, der Schriften, sogar der politischen Rolle in der Märzrevolution 1848. All dies wird vor dem Hintergrund der bewegten weltgeschichtlichen Ereignisse und der Entwicklung des Status' der Juden – ihrer beschränkten Rechte, ihrer Pflichten, ihrer Bestrebungen nach Eingliederung, ja Assimilation – beschrieben. Die Darstellung beansprucht das Interesse weitester Kreise, sie liefert einen wichtigen Beitrag zur Kenntnis und Beurteilung des österreichischen Musiklebens im 19. Jahrhundert.

Für die allgemeine Musikgeschichte sind viele Dokumente und Artikel dieses Buches von Interesse. Im vierten Kapitel wird Sulzer als „Sänger neuen Stils“ beschrieben; er ist außerhalb der Synagoge als Liedersänger aufgetreten, hat u. a. bei einem Festessen zu Ehren von Franz Liszt am 18. März 1864 Schuberts *Allmacht* „nach der Tafel“ vortragen, wobei ihn Liszt am Klavier begleitete (S. 86). Schon vorher hatte er 1845 mit Liszt in einem Hofkonzert mitgewirkt, und in einer Widmung hat Liszt ihn als „begeisterten Sänger“ gepriesen. Sulzer wurde als Bariton beschrieben, der mit stark dramatischem Vortrag sang (S. 235, nach zeitgenössischen Berichten), was auch „eine Umwälzung in

der ganzen Auffassung der synagogalen Liturgie“ mit sich brachte: „An Stelle des Angenehmen trat das Ausdrucksvolle, an Stelle der Versüßung die Erschütterung, an Stelle der maßlosen Sentimentalität eine gemäßigte Expression . . .“ (S. 236). Sulzers Sohn Joseph und Tochter Marie (verheiratete Belart) wurden auch als Sänger bekannt; Marie sang am Teatro alla Scala in Mailand und an der Wiener Hofoper.

Die Wiener Synagoge, an der Sulzer wirkte, wurde 1826 eingeweiht; Sulzer war Ende 1825 dorthin berufen worden. Bereits im Januar hatte sich die Gemeinde an Ludwig van Beethoven gewandt und ihn um eine Komposition für die Einweihungsfeierlichkeiten gebeten; die Konversationshefte (Bl. 43b–44a) dokumentieren spärlich, was wir hierüber wissen. Obwohl sich Beethoven mit der Tradition althebräischer Gebete und ihrer Melodien vermutlich beschäftigt hat, kam die Komposition nicht zustande; die Überlegungen haben jedoch Spuren in Beethovens Musik hinterlassen. Die Festkantate schrieb schließlich Joseph Drechsler. Auch Giacomo Meyerbeer, der 1856 um eine Komposition ersucht wurde, schrieb keine Kantate für die Synagoge in Wien. Schuberts oben erwähnter 92. *Psalm* D. 953 entstand 1828, und in der Folge schrieben einige Komponisten kleinere und größere Stücke für Sulzer (in *Schir Zion* veröffentlicht).

Sulzer hat sich besonders viele Gedanken über eine Modernisierung des Gottesdienstes gemacht und Grundlagen für eine professionelle Kantorenausbildung festgelegt. Er hat auch für die Einführung der Orgel in den synagogalen Gottesdienst gekämpft, wohingegen die Orthodoxie keine Instrumentalmusik in der Synagoge (sie verweist sie bis heute aus dem Gottesdienst) duldet und vor allem die Orgel als „christliches“ und die Andacht störendes Instrument bezeichnete – dies, obwohl im salomonischen Tempel (wie in der Bibel nachzulesen ist) festliche Instrumentalmusik erklang und anscheinend auch ein orgelähnliches Instrument vorhanden war. Auf jeden Fall aber ist die Orgel aus dem Nahen Osten nach Europa gekommen; Sulzer hat auf die historischen Zusammenhänge beredt hingewiesen (Denkschrift an die Wiener Kultusgemeinde, Wien 1876).

In einem Anhang beschreibt und veröffentlicht Israel Adler Sulzer-Dokumente aus der Eduard Birnbaum Collection at the Hebrew Union College Library, Cincinnati/Ohio. Birnbaum war Sulzers bedeutendster Schüler und wirkte von 1879 bis 1920 in Königsberg. Lebensbeschreibungen der letzten Sul-

zer-Nachkommen beschließen den hochinteressanten Band, dem auch ein Verzeichnis der Kompositionen Sulzers, die Lebensdaten der Nachkommen, ein Abdruck von Sulzers Vertrag mit der Wiener Kultusgemeinde, viele Abbildungen sowie ein Personen- und Sachregister beigelegt sind.

Eine wertvolle Ergänzung zu den Sulzer-Dokumenten aus der Eduard Birnbaum Collection bietet eine im Dezember 1984 im Diaspora-Museum/Tel Aviv aufgenommene und jetzt veröffentlichte Schallplatten-Dokumentation *The High Holydays in the Koenigsberg Tradition* (Be'it Hatefutsoth Records, Tel Aviv). Die Schallplatte enthält Gesänge für die hohen Feiertage, vor allem für den Vorabend des Versöhnungstages und den Morgen- und Zusatzgottesdienst, wie sie in der Neuen Synagoge zu Königsberg bis zu ihrer Zerstörung in der „Reichskristallnacht“ 1936 gesungen wurden. Es handelt sich dabei um Bearbeitungen traditioneller Gesänge, die Eduard Birnbaum für Kantor, Chor und Orgel einrichtete, teilweise auch neu komponierte und in drei Bänden sammelte. Zeitgenössische Kopien dieser Bände kamen jüngst wieder zum Vorschein und machten die Schallplattenaufnahme möglich. Die sehr instruktive Begleitbroschüre stammt – wie der Hauptteil des oben besprochenen Buches – von Hanoch Avenary.

(November 1986)

Peter Gradenwitz

FRIEDHOLD BÖTEL. Mendelssohns Bachrezeption und ihre Konsequenzen, dargestellt an den Präludien und Fugen für Orgel op. 37 München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1984. 134 S., Notenbeisp.

Die vorliegende Arbeit, eine Heidelberger Dissertation von 1982, die hier „in wenig veränderter Form“ erscheint, war ursprünglich „Felix Mendelssohns Präludien und Fugen für Orgel op. 37 und ihre gattungsgeschichtliche Stellung“ überschrieben. Dieser frühere Titel bezeichnet den tatsächlichen Inhalt des Buchs weit genauer als der für die Veröffentlichung gewählte. Denn das Kernstück der Arbeit bilden ausführliche Analysen des Opus 37 (incl. der Frühfassungen zur *ersten* und *dritten Fuge*) sowie – ergänzend – einiger Frühwerke, des *Präludiums* und der *drei Fugen* von 1820/21, und des *Nachspiels* von 1831 (sämtlich enthalten in der von W. A. Little besorgten Erstausgabe, erschienen beim DVfM Leipzig). Dem analytischen Hauptteil,

der mehr als die Hälfte des gesamten Buches beansprucht, ist eine Reihe von Kapiteln vorangestellt, die sich mit einer Vielzahl verschiedenartiger Themen befassen: mit der „Geschichte der Orgelmusik nach Bach“, dem „Orgelbau in der Zeit nach Bach bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts“, der „Bachüberlieferung bis zum frühen 19. Jahrhundert“, Mendelssohns „Stellung zum Instrument Orgel sowie zur Orgelmusik seiner Zeit“, der „Überlieferung von Bachs Orgelkompositionen“, „Mendelssohns Spiel Bachscher Orgelwerke“, seiner Herausgeber-tätigkeit, dem „gesamten Orgelwerk Mendelssohns“, der „Gattungsgeschichte von Präludium und Fuge bei und nach Bach“ u. a.

Über die Fragestellung, die seinen Analysen zugrundeliegt, schreibt der Autor (und dieses Zitat ist kennzeichnend insgesamt, sowohl für das Niveau der methodischen Reflexion als auch in stilistischer Hinsicht): „Im folgenden versuche ich an den Präludien und Fugen op. 37 durch Einzelanalyse der Stücke zu prüfen, ob eine Trennung zwischen Nachahmung und Neuem möglich ist, ob man reine Bachrezeption finden kann, oder ob Mendelssohn, durch die Gattung gebunden, einfach so empfand wie die Barockmeister“ (S. 74). Bötel dividiert auseinander in „alt“ (den „schulmäßigen“ Kontrapunkt, S. 121) und „neu“ (periodische Gliederung) und findet beides in Mendelssohns Stücken dank „klarer Formgebung“ (S. 120) vereint. Ein „Problem Mendelssohn“ existiert für ihn nicht. An die Stelle einer älteren Betrachtungsweise, die vor schnell ästhetische Wertungen aussprach („daß Mendelssohn tradierte Formen nur übernommen und anders gefüllt, damit aber auch mißverstanden und ausgehöhlt habe“, wie Friedhelm Krummacher schreibt), tritt bei Bötel die Leugnung der Brüche und Diskontinuitäten. Gerade aber die Analyse der Reibungen zwischen als gültig empfundener Gattungsnorm und dem Anspruch, „poetische“ Musik zu schreiben, führt, wie die neuere Forschung zeigt, zu Einsichten in Mendelssohns Musik und Musikanschauung.

Viel Energie verwendet der Autor auf die Suche nach Bachschen Vorbildern für Mendelssohns Themen, ein Unternehmen, dessen Sinn nicht recht einleuchtet, weil der „Bachsche Ton“ auf Anhieb wahrnehmbar und ein bestimmtes Modell in der Regel nicht nachzuweisen ist, die Reihe der von Bötel angeführten Kandidaten sich vielmehr mühelos erweitern läßt (z. B. *Präludium d-moll* von 1820 – *Fuge cis-moll*, WKl I). Wenn man aber schon so verfahren zu müssen glaubt, dann käme es darauf an, die

Differenzen zu analysieren, die sich auf der Grundlage der Anlehnung auf tun. Mit dem vom Autor wiederholt benutzten Gegensatz „offen“ vs. „liedhaft geschlossen“ allein kommt man nicht sehr weit: Das Thema der *c-moll-Fuge* z. B. ist keine „weitgeschwungene Liedmelodie“ (S. 76), sondern zerfällt harmonisch in zwei Teile – im Gegensatz zu den motivisch und im harmonischen Detail vergleichbaren Bach-Modellen; und diese Struktur des Themas hat Folgen für das gesamte Stück.

Bötels Gliederungsschemata sind einseitig an der Fugenstruktur orientiert und vernachlässigen den harmonischen Prozeß, der mit den thematischen Verhältnissen durchaus nicht immer kongruent ist (vgl. op. 37/I, T. 13–19). (Im übrigen kann ich mehrere von Bötel [S. 82] vermerkte Themeneinsätze in den Noten nicht finden: weder den Sopraneinsatz in der „2. Dfg.“ noch den Alteinsatz in der „3. Dfg.“ der Frühfassung der *c-moll-Fuge*.) Wo der Autor sich zur Harmonik äußert, häufen sich Ungenauigkeiten und Fehler. In der Darstellung des Gesamtaufbaus des *Präludiums* op. 37/I (S. 101) wird nicht zwischen stabilen und instabilen, sequenzierenden Partien unterschieden (T. 76ff.); das zugehörige Fugenthema mag dieselben Gerüsttöne haben wie das Thema des *Präludiums* (Bötel spricht gern und häufig von „Substanzgemeinschaft“), aber seine implizite Harmonik ist sicherlich nicht die *c-moll*-Kadenz (S. 100; ein Schreibfehler im Fugenthema eliminiert gerade das entscheidende b^1). Die Bezeichnungsweise der Harmonik ist insgesamt unsystematisch und verdunkelt oft sehr schlichte Tatbestände (vgl. S. 76, 99, 104) – dort, wo durchgängig funktional bezeichnet wird, geschehen ganz elementare Fehler (S. 112 oben: Eine Zwischendominante zur Subdominante erscheint als „ $T^7 s^4$ “).

Um bloß als Einleitung zu gelten, sind die nicht-analytischen Teile des Buchs zu ausgedehnt, zugleich jedoch sind sie nichts anderes als Kompilationen gängiger Sekundärliteratur (Großmann-Vendrey, Eric Werner etc.) zu einer Vielzahl von Themen, die irgendwie mit dem Gegenstand „Mendelssohn und Bach“ in Verbindung stehen. Eine sinnvolle Auswahl zu treffen und einige wenige Punkte selbständig zu untersuchen, hat der Autor unterlassen. In mehreren Fällen werden Bücher nicht nur ausgiebig zitiert, sondern auch ohne Quellenangabe benutzt: so Müller-Blattaus *Geschichte der Fuge* (Bötel, S. 52, letzter Absatz – Müller-Blattau, 3. Aufl., S. 98, 99, 100; Bötel, S. 51, 2. Absatz – Müller-Blattau, S. 66) und das *Riemann-Lexikon* (Bötel, S. 52, 3. Absatz – Art. *Fuge*, S. 309 re; Bötel, S.

74, 3. Absatz – Art. *Fuge*, S. 308 li und re; Bötel, S. 53, 4. Absatz – Art. *Präludium*, S. 745).

Ein „Überblick über das gesamte Orgelwerk“ (S. 49/50) enthält Hinweise auf die Handschriften-Bestände der Jagiellonen-Bibliothek in Kraków und der Staatsbibliothek Berlin/DDR. Beide wurden aber vom Autor nicht ausgewertet. (November 1986) Thomas Kabisch

ULRICH KONRAD: *Otto Nicolai (1810–1849). Studien zu Leben und Werk*. Baden-Baden: Verlag Valentin Körner 1986. 449 S. (Collection d'études musicologiques. Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 73.)

Der Komponist Otto Nicolai, hauptsächlich bekannt durch seine Oper *Die lustigen Weiber von Windsor*, zählt zu jenen Musikern, über die nach landläufiger Meinung alles Wichtige und Wissenswerte längst gesagt wurde. Wie irrig diese Auffassung ist, wird durch die Arbeit Ulrich Konrads bewiesen, die auf der Grundlage präziser Forschungen (in deutschen, vornehmlich aber in österreichischen Archiven und Bibliotheken) ein von herkömmlichen Mustern weit abweichendes Bild des Komponisten bietet. Genaugenommen stellt Konrads Monographie (die Neufassung einer 1984 approbierten Dissertation an der Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn) die allererste wissenschaftliche Untersuchung zum Thema Nicolai dar.

Die Arbeit gliedert sich in einen historischen und einen stilkritischen Teil. Besondere Beachtung im historischen Abschnitt verdienen die Kapitel „Zur musikalischen Charakteristik der Restaurationszeit – Romantik, Biedermeier, Vormärz“ und „Otto Nicolai und das Musikleben im Wiener Vormärz“, weil darin – weit über den zentralen Gegenstand hinausreichend – ein erschöpfendes, scharfsinnig erfaßtes Bild dieser reichen Kulturepoche geboten wird. Bemerkenswert auch die Darstellung von Nicolais Beziehung zu den Wiener Philharmonikern. Hier werden einige liebgewonnene Legenden und Anekdoten auf ihren Wahrheitsgehalt überprüft, und die meisten halten der Probe nicht stand. Überhaupt gelingt es dem Autor, einige weithin verbreitete Irrtümer und Ungenauigkeiten richtigzustellen.

Der musikalisch-analytische Teil setzt sich mit den (heute schon fast vergessenen) italienischen Opern Nicolais, mit den Lied-, Kammer- und Kirchenmusikwerken sowie mit den symphonischen

und den weiteren musikdramatischen Stücken auseinander. Auch in diesem Bereich wird mit muster-gültiger Gründlichkeit und hoher Kompetenz ver-fahren. Im Anhang werden eine ausführliche Bi-bliographie, ein Register aller nachweisbaren Briefe Nicolais sowie ein vollständiges Werkver-zeichnis geboten.

Das Hauptverdienst von Konrads Abhandlung besteht wohl darin, daß damit ein Komponist und musikalischer Organisator, der in seiner vielseitigen Bedeutung bisher nicht völlig erkannt wurde, zum ersten Mal seine gerechte Würdigung erfährt. Die Monographie, die in klarer, übersichtlicher Sprache abgefaßt ist, kann als Musterbeispiel für exakte und bereichernde Musikforschung hingestellt werden. (September 1986) Clemens Höslinger

WOLFGANG DÖMLING: *Franz Liszt und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 336 S., Abb. (Große Komponisten und ihre Zeit.)*

Der Umfang des Bandes ist auf den ersten Blick verhältnismäßig groß (336 S.), jedoch gliedert sich das Werk neben dem Hauptteil in eine Reihe von Nebenteilen, so eine Lebenschronik, einen Bildteil, Zeugnisse von Zeitgenossen, ein Werkverzeichnis (je 32 bis 36 S.), so daß nach Abzug der Seiten für Titelei, Bibliographie und Register und der zwischen die einzelnen Kapitel verschwennderisch eingestreuten Leerseiten (etwa 25) nur ungefähr 140 Seiten für den eigentlichen Text übrigbleiben – ein etwas knapper Raum, um darauf Franz Liszt und seine Zeit abzuhandeln. Was jedoch auf diesen Seiten steht, löst den im Vorwort bekundeten Anspruch des Autors durchaus ein, es gehe ihm um die Entwicklung dessen, was man als Liszts Kunstbegriff bezeichnen könne. Damit reiht sich Dömling der Gruppe jüngerer Musikwissenschaftler an, die von dem im 19. Jahrhundert begründeten Typus der Künstlerbio-graphie abzurücken bestrebt sind, welcher „Leben und Werk in einem schlüssigen Kontext“ (Vorwort) zu bringen vorschrieb. Folglich ist alles Chronologisch-Biographische in der *Lebenschronik* zu finden, während die vierzehn Kapitel mit dem Obertitel *Aspekte* sich mit Fragen der Lisztschen Ästhetik, Kompositionstechnik, Gattungstheorie, Kunstphilosophie befassen, daneben aber etwa auch mit seinem kunstpolitischen Wirken während seiner Weimarer Zeit, seiner Haltung zum Historismus oder zur Musik der Zigeuner (bzw. dem, was er dafür an-sah). Die Einzeltitel der Kapitel sind z. T. etwas

vage poetisierend („Musenwitwensitz“ für das Wei-mar-Kapitel) gewählt, so daß nicht sogleich klar wird, worum es jeweils gehen soll, so z. B. unter der Überschrift „Die höchsten Sphären der Kunst“ um Liszts Auffassungen zur Übertragung symphonischer Werke aufs Klavier oder unter dem Titel „Eine unbeengte soziale Zukunft“ um seine zeit-weilige Annäherung an den Saint-Simonismus.

Zuweilen könnte man sich die Erörterung etwas kritischer wünschen, so etwa bei der Darstellung von Liszts Konzept der Programmmusik – nur ganz zum Schluß des Kapitels deutet Dömling eine mögliche kritische Sichtweise an (S. 132): „Liszts Begriff einer ‚poetischen‘ Musik läßt, entgegen einer verbreiteten Meinung, im Grunde die Trennung zwischen ‚absoluter Musik‘ und ‚Programmmusik‘ gar nicht zu . . . Die *Dante-Sonate* hat sozusagen ein ‚Programm‘, die *h-moll-Sonate* keines, aber nichts unterscheidet die beiden Werke kompositionstechnisch und in der Formkonzeption voneinander.“ Bei der Behandlung von Liszts Bearbeitungstechnik wird einleuchtend gezeigt, daß die Kategorien „Originalwerk“ und „Bearbeitung“ bei Liszt ihre Gültigkeit verlieren. Er stellte sowohl von eigenen wie von fremden Werken eine fast unübersehbare Vielfalt von Versionen her (so von seiner Komposition *Nonnenwerth* im Laufe von vier Jahrzehnten nicht weniger als neun Fassungen), in denen sich jeder denkbare Grad von Bearbeitung vorfindet; er zerschnitt etwa die *Ungarischen Rhapsodien* in Einzelteile, um sie in anderer Konfiguration wieder zusammenzusetzen. So muß schließlich jedes Werk Liszts, ausgenommen vielleicht eine notengetreue Transkription eines fremden Stückes, als „Originalwerk“ angesehen werden. „Die Zahl der Werke“, so stellt Dömling (S. 159) im Anschluß an Dorothea Redepenning fest, „die nur in einer Version vorliegen und nicht thematisch auf andere zurückgreifen, macht nur wenig mehr als ein Fünftel des Gesamtwerks aus“ Damit steht Liszt quer zur Originalitäts-Ästhetik seiner Zeit, und dies mag ein Gutteil der Verachtung erklären, mit der man ihm als Komponist begegnete und begegnet. Daß dies auch in der Musikwissenschaft noch kein ganz ‚überwundener Standpunkt‘ ist, zeigt sich daran, daß den verzwickten Beziehungen zwischen all diesen Versionen bisher noch kaum nachgeforscht worden ist.

In den Text eingefügt sind etliche, z. T. umfangreichere Analysen von Werken Liszts, so z. B. der *h-moll-Sonate*, dem 2. *Klavierkonzert*, von *Präludium und Fuge über b-a-c-h*, des Offertoriums *Mihi autem adhaerere*, des Klavierstücks *Sposalizio* und sei-

ner Umformung für Orgel und Frauenstimmen ad lib., der *Romance oubliée*. Leider fehlt ein Register, das den direkten Zugriff auf diese Analysen sowie auf die sonstigen Erwähnungen Lisztscher Werke im Text erlaubte. Das im Band enthaltene ausführliche Werkverzeichnis stützt sich auf die bekannte Arbeit Peter Raabes sowie auf das Liszt-Werkverzeichnis von Humphrey Searle im *New Grove*. Bedauerlicherweise verzichtet Dömling – im Gegensatz zum *New Grove* – auf die Angabe von Druckausgaben zu den einzelnen Werken. Dabei ist sein Werkverzeichnis derart weitläufig angeordnet (S. 287–321), daß solche nur aus wenigen Buchstaben oder Zahlen bestehenden Hinweise ohne jede Umfangsvermehrung Platz gefunden hätten. In der Bibliographie wiederum werden die alte (Breitkopf & Härtel, 1907ff.) und die neue (Bärenreiter, 1970ff.) Liszt-Ausgabe nur ganz generell mit der Zahl ihrer Bände als unvollständig bzw. noch unvollendet erwähnt. Eine sowjetische Liszt-Ausgabe – obgleich im Text (S. 180 und S. 183, Anm. 15) als für die *Ungarischen Rhapsodien* unentbehrlich bezeichnet – taucht hier nicht mehr auf, ebensowenig die hieszulande leicht käuflichen, dem Spätwerk gewidmeten Bände der englischen Liszt-Society. Durch diese Nachlässigkeit wird eine wichtige Intention des Buches, nämlich den Leser konkret an die Werke Franz Liszts heranzuführen, tendenziell wieder durchkreuzt; denn der Leser sieht sich bei der Suche nach Notenausgaben, die bereits zum wirklichen Mitvollzug der Analysen unerlässlich sind, allein gelassen, so daß ein etwa gewecktes Interesse an entlegeneren Werken Liszts gleich wieder zum Erliegen kommen dürfte.

(November 1986)

Isolde Vetter

RENATE GRASBERGER: *Bruckner-Bibliographie (bis 1974)*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1985. 296 S. (*Anton Bruckner. Dokumente und Studien. Band 4.*)

Wollte man im Falle Anton Bruckners davon ausgehen, daß jeder die Literatur erhält, die er verdient, so stünde es nicht gut um unseren Meister. Rührselige wie hochtrabende Verkitschung, religiöse wie politische Vereinnahmung, volkstümelnende wie mystische Überhöhung, all das und noch mehr hat sich in den etwa achtzig Jahren seit seinem Tode an ihm ausgetobt. Dies zeigt mit aller Deutlichkeit die vorliegende *Bruckner-Bibliographie*, die von den Anfängen bis 1974, dem 150. Ge-

burtstag des Komponisten, reicht. Interessierte man sich 1899 im *Wiener Neuigkeitsweltblatt* (!) für *Ein Liebesdyll aus Anton Bruckners Leben* (*Bibliographie Gruppe 11, Nr. 276*), so servierte die *Linzer Neue Kronenzeitung* ihren Lesern die *Familienerinnerungen einer Welserin* 1974 unter dem Titel *In Bruckners Armen* (11.145). Läßt sich hier ein gewisser Wandel in der Betrachtungsweise von der Idylle zur brachialen Deutlichkeit feststellen, scheinen andere Aspekte eher stabil zu bleiben: Bruckner, der „Mystiker“, von Robert Haas und Ernst Kurth – soweit es sich anhand der Bibliographie verfolgen läßt – erstmals 1936 in die Welt gesetzt (8.229; 13.101), hielt sich gut bis ins Jahr 1974 und ins *Jahrbuch für die Katholiken des Bistums Linz* hinein (33.7). Kitsch scheint allem Anschein nach überparteilich zu sein, wie die Auslassungen *Wie Bruckner mir auf den Zahn fühlte und ich ihm* im *Neuen Wiener Tagblatt* von 1925 (11.50) und *Das Hutfutter. Eine Bruckner-Erinnerung* im *Völkischen Beobachter* von 1940 (11.53) zeigen, während *Anton Bruckners Deutsche Wiedergeburt* (8.531) nur in einem verhältnismäßig beschränkten Zeitraum stattfinden konnte. Natürlich ist auch die ernsthafte Bruckner-Literatur erfaßt. Was jedoch gerade hier verblüfft, ist, in welch kleiner Münze sie Kenntnisse und Erkenntnisse über Bruckner unters Volk zu bringen pflegte: So etwa berichtete Alfred Orel 1949 über Bruckners Nachlaß in den *Linzer Oberösterreichischen Heimatblättern* (27.93); für einen Artikel über *Die Originalfassungen von Bruckners Symphonien. Mit Beiträgen von Siegmund von Hausegger, Oswald Kabasta, Peter Raabe* (27.70) wurde 1937 der *Bayerische Anzeiger*, Regensburg, ausersehen, und Willy Hess hielt es für geraten, die Leser des *Winterthurer Landboten* am 17. Mai 1974 mit seinen Gedanken *Zum Erstdruck von Bruckners f-moll-Sinfonie* (17b. 131) bekannt zu machen.

An einem grundsätzlich so verdienstvollen und gleichzeitig fast einschüchternden Unternehmen wie einer umfangreichen Bibliographie Kritik anzubringen, ist immer eine undankbare Aufgabe, die sich der Gefahr aussetzt, als Beckmesserei abqualifiziert zu werden. Trotzdem sei sie hier gewagt.

Die vorliegende Bibliographie gliedert sich in 33 Sachgruppen, innerhalb derer die Eintragungen, alphabetisch nach Verfassern geordnet, gezählt sind. Die Gesamtzahl der erfaßten Publikationen läßt sich also nicht direkt ablesen; sie beträgt ziemlich genau 3600. Nicht jede Sachgruppe überzeugt in ihrer Anlage: Gruppe 23 („Entwürfe“) besitzt nur eine einzige Eintragung, während andere Beiträge

zu diesem Thema in anderen Sachgruppen verstreut sind. Gruppe 27 („Forschung“) suggeriert groteskerweise, daß alles übrige nicht auf Forschung beruht – was selbstverständlich nicht der Fall ist: Bei näherem Zusehen läßt sich kein einleuchtender Grund entdecken, gerade diese 141 Titel derart auszuzeichnen. Gruppe 25 („Musiktheorie“) müßte eher „Bruckner als Musiktheoretiker“ heißen, denn darum geht es in den nur fünf Eintragungen; auch hier vermißt man wieder zahlreiche anderswo verstreute relevante Titel. Die Willkür bei der Zuordnung in die Sachgruppen geht sogar so weit, daß *Bruckners Arzt erzählt* aus dem *Neuen Wiener Tagblatt* vom 4. Oktober 1936 unter „Lebensabschnitte“ (9.32), *Bruckners Arzt erzählt* aus dem *Neuen Wiener Journal* vom 13. Oktober 1936 unter „Persönliche Beziehungen u. a.“ (11.68) rangiert.

Daß eine eindeutige Einordnung eines Titels unter eine Rubrik oft schwierig, oft aber auch unmöglich ist, steht außer Zweifel. Auch gegen das im Vorwort genannte Prinzip, jeden Titel „grundsätzlich nur einmal und dann nach seinem thematischen Schwerpunkt“ aufzunehmen, ist nichts einzuwenden. Unverständlich aber bleibt, weshalb, da es nun einmal Titel mit mehreren Schwerpunkten gibt, nicht mit Verweisen gearbeitet wurde. So bleibt etwa dem Benutzer von Gruppe 1 („Bibliographie“) verborgen, daß es sich beim dritten Band von Manfred Wagners unter „Werke allgemein“ geführter Dissertation (13.172) um eine Bibliographie handelt, und das, obwohl sie in Renate Grasbergers *Bruckner-Werkverzeichnis* (S. 257) als eine von überhaupt nur fünf Arbeiten zur Bibliographie aufgeführt ist. Wer unter 18b („Kammermusik / einzelne Werke – WAB 112 Streichquintett“) nachschlägt, erhält keinen Hinweis auf Hans Ferdinand Redlichs *Bruckner and Brahms: Quintets in F*, da dessen Schwerpunkt offenbar bei „Entwicklungsstufen, Einflüsse u. a.“ (14.105) liegt. (Eine Möglichkeit, über das Sachregister doch noch an die genannten Veröffentlichungen heranzukommen, besteht auch nicht: Die Stichworte „Bibliographie“ oder „Streichquintett“ kommen dort nicht vor.) Gruppe 8 („Zu Persönlichkeit und Werk“) ist mit nicht weniger als 639 Titeln hoffnungslos überfüllt. Ein beträchtlicher Teil der Titel rekrutiert sich aus Gedenkartikeln zu den verschiedenen Geburts- (60./70./80./99./100./110./120./ 125./130./150.) und Todestagen (0./10./20./25./30./40./ 50./55./60./70./ 75.), die sich für eine benutzerfreundliche Untergruppierung geradezu anböten.

Die mangelnde Untergliederung innerhalb der

Sachgruppen, die willkürliche Einordnung in die Sachgruppen sowie das Fehlen von Verweisen wäre noch kein allzu großer Nachteil, wenn ein inhaltsreiches und hochdifferenziertes Sachregister zur Verfügung gestellt würde. Leider läßt gerade das Sachregister außerordentlich zu wünschen übrig. Obwohl es z. B. (mindestens) drei Publikationen zu Bruckners Arzt oder Ärzten gibt (die zwei bereits genannten sowie *Anton Bruckners letzter behandelnder Arzt* [9.4]), fehlt das Stichwort „Arzt“, ebenso wie etwa „Nachlaß/Verlassenschaft“ (27.93; 9.19), „[Wiener] Philharmoniker“ (11.111), „Sarkophag“ (8.497; 9.46), „Totenmaske“ (5.72), daneben aber auch musiktechnische Termini wie „Zweifacher“ (14.94) oder „Instrumentation“ (u. a. 13.180) und manches andere mehr. Eine Fülle rezeptionsgeschichtlich äußerst interessanter Epitheta ornantia bleibt ebenfalls unberücksichtigt, so z. B. „Beter“ (8.297), „Rosenkranzbeter“ (8.101), „Gotiker“ (8.222), „großes Kind“ (33.19), „Kind und Titan“ (8.252), „Titanide“ (8.112), „halb Cäsar, halb Dorfschulmeister“ (8.533), „unsterblicher Unterlehrer“ (33.42); es fehlen auch „Pangermanismus“ (17b.369), „germanischer Schöpferwille“ (13.114), „rassische Erkenntnis“ (8.634) und last but not least sogar eine Person, nämlich „der Führer“ (5.55) – im übrigen aber auch „der Kaiser“ [Franz Joseph] (11.140). Die beiden einzigen rezeptionsästhetisch relevanten Stichworte, die tatsächlich aufgenommen wurden, sind „Musikant Gottes“ und „Religiosität“. In diese wurde unterschiedslos alles mögliche hineingefüllt, so in „Musikant Gottes“ auch „Sänger Gottes“ (8.521), „Spielmann Gottes“ (8.526), „Spielmann seines Herrn“ (33.160), „Sänger von St. Florian“ (8.590), „Dom und Mensch“ (8.522), während „Minnesänger von Gott [sic]“ (13.41) oder „Tondichter von Gottes Gnaden“ (8.103) unter den Tisch fällt. Das Stichwort „Gott“ kommt nicht vor, obwohl es noch zahlreiche Titel wie „Gottsucher“ (8.238), „Gottessucher“ (8.245), „Gottessymphonie“ (26.5), „Der Göttliche in der Musik“ (8.451) und „Anton Bruckner und der liebe Gott“ (33.115) gibt.

Sehr stiefmütterlich sind Quellen und Gesamtausgabe behandelt. In Gruppe 3 („Briefe und Dokumente“) sind Publikationen zu Musikhandschriften nicht erfaßt; ein gezielter Zugriff auf existierende Faksimilia ist nicht möglich, da das Stichwort „Faksimilia“ im Register fehlt. Dort findet sich das irreführende Stichwort „Handschrift“ (Singular – worunter nur graphologische Betrachtungen zu finden sein dürften!). In Gruppe 4 („Gesamtaus-

gabe“) kommen die Gesamtausgaben selbst überhaupt nicht vor, obwohl diese gerade bei Bruckner ein wahres Verwirrspiel darstellen, zu dessen Auflösung Renate Grasberger in ihrem *Werkverzeichnis Anton Bruckner (WAB)* auf den S. 246–253 nicht weniger als sechs Unterteilungen benötigte. Obwohl das *WAB* für die „Werke“-Sachgruppen benutzt wird, findet sich nirgends eine bibliographisch vollständige Angabe über das Verzeichnis; ebenfalls nicht geschadet hätte es, wäre die Arbeit von Winfried Kirsch: *Die Brucknerforschung seit 1945*, Teil I–IV (*Acta musicologica* LIII–LVI, 1981–1984) genannt worden, insbesondere da im Vorwort Dank an Kirsch abgestattet wird. Sie hätte dem Leser eine willkommene Ergänzung über das Jahr 1974 hinaus ins Blickfeld gerückt für die Zeit, bis die im Vorwort versprochene Fortsetzung publiziert ist.

Trotz des abgestatteten Dankes wurde die Arbeit Kirschs offenbar nicht sorgfältig genug herangezogen. Sonst könnte Hans Joachim Mosers Text *Sankt Antonius in Berlin* (12.97) wohl kaum in Sachgruppe 12 („Bindungen an Orte“) firmieren, wird er doch von Kirsch (II, S. 260) eingestuft als „Phantasie“ (!) über „einen vergnüglichen Abend mit dem Künstlerkollegen Ochs, Muck und Wolf sowie einem leichten Mädchen“ (dem Bruckner – zur Beruhigung des Lesers sei’s gesagt – jedoch in letzter Minute noch entkommt). Deryck Cookes Arbeit mit dem unpräzisen Titel *The Bruckner Problem Simplified* (17a.17) ist nach Kirsch (II, S. 220) ein „Textvergleich der bis dahin (1969) verfügbaren Ausgaben . . . auf der Basis ihrer Entstehungsgeschichte“. In der Bibliographie steht er unerkannt unter 126 anderen Titeln zu „Orchesterwerke allgemein“ Alexander Weinmanns *Bruckner und seine Verleger* wurde der Sachgruppe „Persönliche Beziehungen u. a.“ (11.297) zugeschlagen. Offenbar geht es darin jedoch weniger um persönliche Beziehungen als (nach Kirsch I, S. 164) um ein „wichtiges und wohl vollständiges Verzeichnis . . ., das die Drucke bis zur Gesamtausgabe in systematischer Ordnung mit Datierung und Verlagsnummer auflistet“

Eine Kommentierung erläuterungsbedürftiger Titel findet leider kaum einmal statt. Man ist schon völlig verblüfft, bei *Das Nebelhorn* (3.51) nicht im Nebel tappen zu müssen, sondern die Mitteilung „Enthält graphologische Bemerkungen zu einem Brief Anton Bruckners“ zu erhalten, und bei 14.102 wird einem in eckiger Klammer verraten, daß es um „Bruckner und [Richard] Strauß“ geht. Ansonsten bleibt es dunkel, worum es sich z. B. bei *An Emi-*

nent Brucknerite (26.53), *The Bruckner-Betrayal* (13.21), *Der Boykott über ein Buch* (27.130), *Die alte Fassung* (27.9) oder bei *Zum Protest gegen eine Bruckner-Biographie* (27.20) handelt. Nun kann es dem Bibliographen kaum verübelt werden, wenn er nicht alle aufgeführten Publikationen selbst gesehen oder gar gelesen hat und daher nicht imstande ist, alle wünschenswerten Zusatzinformationen zu liefern. Daß aber in der vorliegenden Bibliographie zumindest in manchen Fällen bereits vorhandenes Wissen wieder verschenkt wurde, geht aus Fällen wie *Anton Bruckner und sein Meister* (11.121) und *Anton Bruckners Meister aller Meister* (11.274) hervor: Nur im Register stehen diese Titel unter dem Stichwort „Richard Wagner“.

Information verschenkt wurde jedoch noch in anderer Hinsicht: Ein Großteil der Publikationen wurde in mühevoller Arbeit zusammengesucht – das Vorwort spricht von Anfragen an rund 300 Bibliotheken auf der ganzen Welt –, und anschließend wurde diese ganze Arbeit wieder verschenkt, da keinerlei Fundorte angegeben sind! (Allenfalls die im *Fellinger-Verzeichnis* erfaßten Zeitschriften hätte man auslassen können.) So muß jeder Benutzer die Suche nach der *Deutschen Zeitung im Ostland 1942* oder dem *Aussiger Tageblatt* wieder von vorne beginnen! Schlimmer noch: Ein Teil der Zeitungsartikel liegt der Herausgeberin offenbar in Form von Zeitungsausschnitten vor (Vorwort, S. 9). Wären diese gekennzeichnet worden, könnte sich ein Interessent ohne erneuten Ermittlungsaufwand davon eine Kopie ziehen lassen! Nebenbei: Auch Ausschnitte, deren Zuordnung zu einer Zeitung noch nicht gelang (Vorwort, S. 9), hätten durchaus aufgenommen werden sollen; einmal wird ihr Wert durch Unkenntnis der Herkunft gewiß nicht durchweg aufgehoben, und zum anderen könnte eine Titelaufnahme zumindest in manchen Fällen zu einer Identifizierung von seiten der Benutzer führen. Schließlich wurde auch im „Verzeichnis der Zeitschriften, Zeitungen, Jahrbücher etc.“ Information verschenkt. Das Verzeichnis listet nur die Zeitschriften auf, nicht aber die daraus in die Bibliographie aufgenommenen Einzelbeiträge (was mit Hilfe ihrer Ordnungsnummern ohne großen Aufwand zu bewerkstelligen gewesen wäre). Zur Beantwortung einer Frage wie z. B. „Was wurde im *Völkischen Beobachter* über Bruckner geschrieben, was im *Osservatore Romano*?“, ist es also erforderlich, die gesamte Bibliographie von vorn bis hinten durchzusehen. Dabei mußten die hierfür nötigen Angaben bei der Erstellung des Zeitschriften-Registers zwangsläufig

anfallen – aber man ließ sie anschließend wieder unter den Tisch fallen! Das alles ist ein wahrer Jammer und kann nur dazu führen, daß schwer auffindbare Titel nicht gelesen und bestimmte Fragen nicht gestellt werden – alles Verluste für die Brucknerforschung.

Was die Vollständigkeit einer Bibliographie anbetrifft, versteht es sich von selbst, daß Vollständigkeit zwar immer angestrebt werden muß, jedoch kaum je tatsächlich erreicht werden kann. Trotzdem muß es hier verwundern, daß ausgerechnet Eduard Hanslick außer in Sammelbänden nur mit einer einzigen direkten (Ur-)Aufführungskritik vertreten ist (17b.339). Der bekannte Gegenspieler Bruckners kann nicht nur ein einziges Mal zugeschlagen haben – das müßte sich schon der interessierte Laie sagen, und tatsächlich erwähnt Manfred Wagner in seinem Aufsatz *Vorwort zu einer Bibliographie; dargestellt an jener über Anton Bruckner* allein vier weitere Hanslick-Kritiken in der *Neuen freien Presse* über drei weitere Bruckner-Werke (*Mf* 26, 1973, S. 227, Anm. 13, 14, 18, 19). Da im Vorwort Berichtigungen und Ergänzungen als „jederzeit willkommen“ bezeichnet werden, seien hier noch einige aufgeführt: Auch die bei Wagner (Anm. 11) verzeichnete Kritik der 7. *Sinfonie* durch Hugo Wolf im *Wiener Salonblatt* vom 28. März 1886 fehlt. Gegenüber Kirsch (eine systematische Überprüfung wurde nicht durchgeführt) fehlen: E. D. R. Neill: *Bibliografia Bruckneriana*, in: *Anton Bruckner Symposium Genova 1958*, S. 81ff. (andere Beiträge Neills im selben Band sind aufgeführt: 26.148; 32.5); L. Hevesí: *Eine Bruckner-Figur*, in: *Kunst des Tages*, Wien 1946. Identisch sind: 11.54 und 33.123 (hier „Nr. 41“, dort „S. 41“), 11.260 und 26.187, 3.51 und 3.31.

Wie sagte Richard Wagner über Emerich Kastners *Wagner-Katalog* laut Cosimas Tagebuch vom 4. April 1878? „Mühsame Arbeit, ohne Mühe gemacht.“

(Januar 1987)

Isolde Vetter

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

Zu besonderen Kristallisationspunkten wissenschaftlicher Diskussion verdichten sich auch im the-

matisch weitgespannten Programm der Kieler Brahms-Tagung einige dem gleichen Gegenstand gewidmete Referate. Wie sehr es sich bei dem zweimal ins kritische Blickfeld gerückten *Deutschen Requiem* um „eine“ (durch den Werktitel selbst beglaubigte) Realisierung einer vornehmlich im Traditionszusammenhang zu verstehenden Idee handelt, versucht Adolf Nowak durch vergleichende Darlegungen zu erhärten. Die am Fundus protestantischer Begräbnistexte orientierte Textauswahl legt einen Vergleich vor allem mit Schütz (*Exequien*) auch insofern nahe, als die Textdisposition schon dort (neben dem liturgischen) unter dem musikalischen Gesichtspunkt erfolgte. Diese Grundtatsache, der veränderte, im individuellen Schöpfungsakt gründende wie auch aus den historischen Voraussetzungen einer gewandelten Zeit resultierende Gestaltungsweisen gegenüberstehen, präzisiert Friedhelm Krummacher: Die Textdisposition selbst war für Brahms „offenbar schon ein Schritt des kompositorischen Entwurfs“ – eines Entwurfs, dem im Spannungsfeld zwischen (im bürgerlichen Musikleben des 19. Jahrhunderts in besonderem, erfolgsträchtigen Ansehen stehender) Textbindung oratorischen Zuschnitts und dem ästhetischen Anspruch autonomer Musik die Konfliktlösung nur durch knappe Texte zugunsten eines größeren kompositorischen Gestaltungsraumes gelingen konnte. Eine auf entscheidende Punkte abhebende Analyse zeigt die Eigentümlichkeit der von ganz unterschiedlichen traditionellen Vorgaben aus ansetzenden Verfahren auf.

Verschiedene Überlegungen gelten auch der *Zweiten Symphonie*. Reinhold Brinkmann bezieht sie zentral in seine bei mehreren Brahms-Sätzen zu sinnerhellenden Ergebnissen führenden Untersuchungen ein, die er *Anhand von Reprisen* anstellt. Obwohl generell zur Vorsicht bei der Anwendung von Schönbergs Begriff der „entwickelnden Variation“ etwa auf Gestaltänderungen am Reprisenbeginn ratend, versucht er dennoch den Kopfsatz des Opus 73 im Definitionsbereich zwischen „Neubildung und Funktion für den Formprozeß“ analytisch zu durchleuchten. Aus eher kritischer Distanz zum Schönberg-Terminus verfolgt Wolfram Steinbeck, wie kunstvoll Brahms bei der Lösung des durch *Liedthematik und symphonischen Prozeß* entstehenden Konflikts zu Werke geht. Die charakteristische, auf den ganzen Satzverlauf vorausweisende Doppelschichtigkeit des Hauptthemas, die wechselnden Vorgänge von „Instrumentalisierung“ der naturhaften Melodik und deren Rückgewinnung,

sowie die Coda, an deren Ende die symphonische Idee des Satzes sich „enthüllt“ und zugleich ihre „kompositorische Erfüllung“ findet, darauf wirft die eingehende Analyse ein neues Licht. Vergleichbare Einblicke in die ungewöhnliche Konzeption des Kopfsatzes aus dem *c-moll-Klaviertrio* op. 101 gelingen Klaus-Jürgen Sachs: Der initiale Halbsatz, kaum spontan, eher „gewaltsam“ erfunden, ist auf variative Entfaltung hin konzipiert und einer formalen Idee zugeordnet, die die entscheidenden Ereignisse erst in einer an die Stelle konventioneller Coda tretenden finalen Synthese sich „enthüllen“ läßt.

Den bedeutsamen Schritt vom *Ersten* zum *Zweiten Streichsextett* verdeutlicht Wolfgang Ruf durch die Gegenüberstellung der rezeptionserleichternden Deutlichkeit, der „konkreten motivischen Mutation“ im *B-dur-Opus 18* und des kunstvolleren, auf eine „abstraktere Ebene gehobenen thematischen Ableitungsprozesses“ im *G-dur-Sextett* op. 36. Das umfangreiche Material für das ebenfalls aus der „Period of first maturity“ stammende *A-dur-Klavierquartett* op. 26 ermöglicht es Christoph Wolff, von der *Quellenkritik zur musikalischen Analyse* voranzuschreiten, zum Nachvollzug wichtiger Momente des Schaffensprozesses vor allem im zweiten Satz (anhand einer bedeutsamen Skizze). Um die berechtigte Aufwertung der weithin unterschätzten *Schumann-Variationen* op. 9 geht es Hermann Danuser mit seiner analytischen Erschließung der ganzen Fülle kompositorischer Verfahren in dieser „Hommage-Komposition“. Abseits unkritischer „Reminiszenzenjägerei“ belegt Wulf Konold die schöpferische Verwandlung einer Mendelssohn-Vorlage (*Lied ohne Worte* op. 67, „Ausgangs- wie Abstoßungspunkt“) durch Brahms (*Intermezzo* op. 76,4). Daß Mendelssohn auch (vor gattungsgeschichtlichem und soziologischem Hintergrund) für *Brahms' Kompositionen für zwei Singstimmen mit Pianofortebegleitung* als Ausgangspunkt in Frage kommt, daß der schöpferische Entwicklungsprozeß aber bereits früh einsetzt und schließlich dort endet, wo keine weiteren künstlerischen Möglichkeiten sich bieten, das veranschaulicht Heinrich W. Schwab. Christian Martin Schmidt arbeitet in seinen bemerkenswerten *Überlegungen zur Liedanalyse bei Brahms' „Die Mainacht“* op. 43,2 unter Rekurs auch auf die „entwickelnde Variation“ den autonomen musikalischen Sinngehalt der Hölty-Vertonung heraus. Der Frage der Tonartencharakteristik geht Victor Ravizza nach und zeigt am Beispiel von *c-moll*, inwieweit Brahms sich der charaktero-

logisch verfestigten Tradition einfügt oder auch widersetzt.

Dem *Versuch einer Annäherung* an Brahms den Norddeutschen, den Günter Neumann eingangs unter die Suggestivfrage „Lieben Sie Brahms?“ stellt, schließen sich Peter Gülkes – „eigentlich zu privat und zu literarisch“ – in den Spiegel verschiedener Werke gerückte, dem *Sagen und Schweigen bei Brahms* nachspürende Charakterstudien an. (September 1986) Günter Weiß-Aigner

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

Bedeutung und Beliebtheit der russischen Musik des 19. Jahrhunderts, auch der Musik Tschaikowskys und der seiner weltweit populären drei Ballette stehen in krassem Mißverhältnis zu ihrer mangelnden Präsenz in der westlichen Musikliteratur. Arbeiten mit selbständiger Quellenforschung sind hier äußerst rar. Das hat natürlich mit den Barrieren von Schrift und Sprache sowie mit dem schwierigen Zugang zu den Quellen zu tun. Doch gibt es inzwischen erste Anzeichen einer positiven Wende. Zum Beispiel bei David Brown mit seiner vierbändigen *Tchaikovsky-Monographie* (bisher drei Bände, New York und London 1978–1986), die sämtliche wichtigen sowjetrussischen Ausgaben und Quellenpublikationen heranzieht. (Die Archive blieben David Brown verschlossen.) Und nun bei Roland John Wiley mit seiner umfassenden, in jeder Weise kompetenten und üppig ausgestatteten Arbeit über Tschaikowskys Ballette. (Sie geht auf Wileys Dissertation an der Harvard University zurück.)

Wiley hatte Zugang zu den russischen Bibliotheken und Archiven, und er hat ihn genutzt. Die zahlreichen zeitgenössischen Dokumente – Briefe, Tagebücher, Berichte, Verträge, Zeitschriften, Zeitungen sowie andere Text- und Musikquellen – verdichtet er zu einem spannenden und facettenreichen theater-, ballett- und musikgeschichtlichen Lesebuch. Über das Thema seines Buches hinaus von Interesse sind die Einführung über die Zusammenarbeit von Choreographen und Komponisten, über das Ballettpublikum des zaristischen Rußland und über Petipas und Minkus' Ballett *La Bayadère* als Prototyp des russischen Balletts vor Tschaikowsky sowie das Kapitel über die Petersburger Theaterre-

form von I. A. Vsevoložskij (1883–1899 Direktor der kaiserlichen Theater), der Tschaikowsky die Aufträge für *Dornröschen* und *Nußknacker* erteilte.

Die Kapitel zu den einzelnen Werken beschäftigen sich mit der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte, mit den Choreographien (von Reisinger, Petipa und Ivanov; aufgrund zeitgenössischer Fotos, Berichte und choreographischer Aufzeichnungen [Abb. 17 und Anhang G] gibt Wiley z. B. alle nötigen Hinweise für eine authentische Rekonstruktion der originalen Choreographie des berühmten *Schneeflocken-Walters* aus *Nußknacker*), mit der Rezeption der Werke und besonders ausführlich mit der Musik. Gattungsgeschichtlich und stilkritisch verfolgt der Autor die Fragen: In welcher Tradition steht Tschaikowskys Ballettmusik, welche Konzessionen macht er an den (durch Minus, Drigo u. a. aufs Ballett spezialisierte Komponisten geprägten) Publikumsgeschmack (z. B. in den Coden der klassischen mehrteiligen *Pas*), wie verfährt er kompositionstechnisch in den „Erzählungen“ (Opernrezitativen vergleichbar) seiner Ballette und wie in den reinen „Tänzen“ („Arien“), wie entwickelt sich seine musikalische Dramaturgie insgesamt?

Bei seinen Ausführungen zur Musik setzt sich Wiley auch kritisch mit der sowjetrussischen Tschaikowsky-Literatur und ihrer komplexen Analyse-Methode (im Anschluß an Asaf'evs „Intonationslehre“) auseinander. Bei der eigenen Analyse (die Musik der drei Ballette wird gesondert behandelt) vermeidet Wiley Gleichförmigkeit der Darstellung und Aspekte durch jeweils neue Akzente und Schwerpunkte. *Schwanensee* interpretiert er als letztes Beispiel eines romantischen Balletts in der Nachfolge von Adam, Taglioni und Gauthier. Bei *Dornröschen* interessieren ihn besonders die Themenverwandtschaft und die dramatische und charakteristische musikalische Bereicherung der klassischen (*Pas*-)Variation. Und im *Nußknacker* (uraufgeführt zusammen mit Tschaikowskys letzter Oper, dem lyrischen Einakter *Iolanta*) stellt er vor allem die neuen, ungewöhnlich reichen und extremen Orchesterfarben heraus: die miniaturhaften Klänge der Kinderwelt, die unheimlichen Farben Droßelmaiers und die Zuckermusik von *Confiturenbourg*. Wileys Analysen setzen einen hohen Maßstab für spätere Arbeiten über Tschaikowsky. Vor allem in seinen Untersuchungen zur Tonalität und Harmonik kann er Tschaikowskys Personalstil prägnant fassen. (Seltsam, daß sie zum Teil in den Anhang C

verbannt sind – Hinweise auf bestimmte enharmonische und modulatorische Verfahren sowie auf typische und sozusagen programmatische harmonische Fortschreitungen –; eher würde man sie, vielleicht in erweiterter Form, in einem selbständigen Exkurs im Hauptteil des Buches erwarten.)

Wertvolles und reiches Material (auch für die heutige, meist allzu sorglose Aufführungspraxis der Werke) bieten die acht Anhänge des Bandes (vor der konzentrierten Bibliographie und dem sorgfältigen Register, S. 414–429): unter anderem mit den aus dem Russischen übersetzten Szenarien der Ballette nach den Libretto-Erstdrucken und Petipas Szenarien zu *Dornröschen* und *Nußknacker* samt seinen detaillierten „Anweisungen“ für den Komponisten, mit dem Theaterzettel der Moskauer Uraufführung von *Schwanensee* (der schematisch aus dem Russischen transliterierte „Freiger von Schwartzfels“ auf S. 344 ist wohl ein deutscher „Freiherr“; auch die Theaterzettel der Uraufführungen der beiden anderen Ballette wären wünschenswert gewesen) sowie mit aufführungspraktischen Informationen aus autographen und bei Aufführungen verwendeten Partituren. (Bibliographische Ergänzung für den deutschsprachigen Leser: Eine deutsche Übersetzung von Petipas Libretto zum *Nußknacker* findet man bei Elisabeth Cheauré: *E. T. A. Hoffmann. Inszenierungen seiner Werke auf russischen Bühnen. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte*, Heidelberg 1979, S. 251–260.) (Januar 1987) Thomas Kohlhase

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

Von Engelbert Humperdinck haben sich etwas mehr als sechzig Lieder für eine Singstimme und Klavier erhalten, ungefähr 25 müssen als verschollen gelten. Sein Liedschaffen ist also nicht sehr umfangreich und nahm in seiner kompositorischen Arbeit auch keine zentrale Stellung ein. Dennoch ist es sehr verdienstlich, daß in dieser Kölner Dissertation Humperdincks Lieder gründlich untersucht werden, denn nur über Monographien läßt sich das vorläufig noch ferne Ziel erreichen, die gewaltige Liedproduktion des 19. und frühen 20. Jahrhunderts einmal überblicken und bewerten zu können. Aus dem Jahre 1953 stammt Eberhard Thamms

Mainzer Dissertation *Der Bestand der lyrischen Werke Engelbert Humperdincks*. Diese Arbeit bietet eine vollständige Aufstellung aller Quellen zu Humperdincks lyrischem Schaffen, seien es Autographe, Abschriften oder Drucke, dazu ausführliche Angaben über die Textdichter, die Datierung, sowie Rezensionen und Briefstellen, die sich auf die Werke beziehen. Da auf diesem Gebiet also keine neuen Ergebnisse zu erwarten waren, konzentriert sich die Arbeit von Gerstner ganz auf die noch ausstehende stilistische Bewertung und Einordnung der Lieder Humperdincks. Es wäre dennoch sinnvoll gewesen, wenn die Autorin die – nur maschinenschriftlich vorliegende und schwer zugängliche – Arbeit Thamms zusammenfassend gewürdigt und die Quellenlage kurz beschrieben hätte.

Humperdincks Liedschaffen gliedert sich nach Entstehungszeit und Typus in drei Gruppen. Die erste Gruppe umfaßt die frühen Lieder aus den Jahren 1872 bis 1895, von denen einige den Einfluß Richard Wagners widerspiegeln. Dieser Einfluß ist jedoch geringer, als man erwarten könnte – das legt die Autorin überzeugend dar. Bei einem Lied von „Erinnerungsmotiven“ zu sprechen, halte ich jedoch für abwegig. Die mehrfache Wiederkehr eines das ganze Lied prägenden, zu Beginn vorgestellten Motivs ist selbstverständlicher Bestandteil der Liedkunst des 19. Jahrhunderts und muß nicht auf das Erinnerungsmotiv in der Oper zurückgeführt werden.

Die zweite Gruppe der Lieder Humperdincks entstand in den Jahren 1898 bis 1907 und enthält als Sonderfall ein Stück für Klavier und „Sprechgesang“ (*Maiahnung*, 1898). Die übrigen Lieder aus dieser Zeit zeigen eine Tendenz zur Einfachheit und zum „Schein des Bekannten“, der auch das Volkslied auszeichnet. Sie bleiben aber immer Kunstlieder. Humperdincks wichtigster Beitrag zur Gattung „Lied“ findet sich vielleicht in der dritten Gruppe, den Kinderliedern aus der Zeit von 1909 bis 1921. Hierunter sind Lieder, die von Kindern gesungen werden könnten, aber auch solche, die von Erwachsenen den Kindern vorgesungen werden müssen und schließlich Lieder, in denen sich Erwachsene an ihre Kindheit zurückerinnern.

Die Verfasserin bemüht sich sehr um klare Begriffe und scharfe Abgrenzungen, was im Zusammenhang mit der Musik dieser Zeit nicht leicht ist. Eingehend und durchaus gewinnbringend werden diskutiert: die Trivialität im Klavierlied, der Einfluß der Salonmusik, die Unterscheidung zwischen Volkslied, volkstümlichem Lied und Lied im Volks-

ton. Zum Vergleich werden die Lieder von Johannes Brahms, Max Reger und Gustav Mahler herangezogen, vor denen sich die Lieder Humperdincks allerdings nur schwer behaupten können, auch wenn sie mehr sind als nur „gefällige Nippsachen, die den Vorzug einer guten Harmonisierung haben“ (Ludwig Schiedermaier). Ein Vergleich mit den Liedern anderer Komponisten, z. B. Peter Cornelius (Kinder- und Weihnachtslieder), Adolf Jensen und Eduard Lassen (volkstümliches Lied, Einfluß der französischen Romanze, Trivialität), wäre vielleicht angemessener gewesen.

Am Schluß der Arbeit sind – das ist zu begrüßen – 23 Lieder Humperdincks und anderer vollständig abgedruckt. Das „Verzeichnis sämtlicher Klavierlieder Humperdincks“ auf S. 190 aber stellt das Informationsbedürfnis des Lesers nicht zufrieden. Auch wenn die Nachschlagewerke gute Verzeichnisse liefern, hätte eine etwas ausführlichere Liste mit Angabe der Erstdrucke und den – durchaus aussagekräftigen – Titeln der Sammlungen, in denen nicht wenige Lieder Humperdincks erschienen sind, nicht geschadet.

(Oktober 1986)

Magda Marx-Weber

PAVEL KURFÜRST: Ala und Harfe mit zwei Resonatoren. Unbekannte Instrumente der europäischen Stilmusik des 13. bis 15. Jahrhunderts. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1985. 77 S., 54 Abb. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 21.)

Mit Hilfe von Text- und Bildbelegen versucht der Autor, ein organologisch korrektes Bild dieser ausschließlich (bzw. hauptsächlich) in Böhmen verbreiteten Instrumente zu gewinnen. Kurfürst stützt sich dabei bis in kleinste Details auf die wenigen Bilddenkmäler, die die Instrumente überliefern. Dies scheint recht gewagt. Es wäre methodisch einleuchtender, wenn er die Einzelheiten anhand von Nachbauversuchen gewänne und den Spielraum für Varianten offenließe, anstatt die Bildanalyse unnötig zu belasten. An die Grenze der Fragwürdigkeit gelangt der Autor bei der Beschreibung der „Harfe mit zwei Resonatoren“. Erstens ist das Bildmaterial außerordentlich heterogen, so daß die Rekonstruktion eines einzigen Typs nicht recht einleuchtet, und zweitens fragt man sich, weshalb nicht zwei Saitenebenen (beidseits des senkrecht stehenden Resonators) erwogen werden. Leider sind die Umzeichnungen nicht überprüfbar, da Originalphotos feh-

len und keine Abbildungen in der Sekundärliteratur nachgewiesen werden.
(Oktober 1986)

Tilman Seebaß

EKKEHARD MASCHER. Brauchgebundene Musikinstrumente in Niedersachsen. Studien zu Klanggeräten im Museumsbesitz. Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms Verlag 1986. 246 S., 65 Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 4.)

In der Einleitung zu Sachs-Hornbostels *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch* (in *Zeitschrift für Ethnologie* 46, 1914, Heft 4-5, S. 553-590) liest man (S. 558): „Die Verwertung unserer Ergebnisse für das Katalogisieren und Beschreiben wird durch die Annahme des Dewey'schen Ziffernsystems wesentlich erleichtert werden. Wenn die Sammlungsleiter, die in nächster Zukunft Kataloge herausgeben, sich zur Annahme unseres Ziffernsystems entschließen, wird man beim Aufsuchen eines Typus auf den ersten Blick feststellen können, ob dieser Typus in der Sammlung vertreten ist. .“ Auf die bewährte Verwendung dieser schon vor mehr als acht Jahrzehnten aufgestellten, einheitlichen Ziffernkennzeichnung der Musikinstrumente, die übrigens auch in der sehr bedeutsamen Reihe *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente* (hrsg. von Ernst Emsheimer und Erich Stockmann, Leipzig 1967ff. Vgl. dazu Ernst Emsheimer und Erich Stockmann: *Vorbemerkungen zu einem „Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente“*, in *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde* 5, 1959, S. 412-416, und Erich Stockmann: *Die europäischen Volksmusikinstrumente. Möglichkeiten und Probleme ihrer Darstellung in einem Handbuch*, ebda. 10, 1964, Teil II, S. 238-253) verfolgt wird, weist der Rezensent deshalb ausdrücklich hin, weil Mascher im zweiten Kapitel seines Buches, *Das Klanggerät und seine Verwendung*, die von ihm in niedersächsischen Museen ausgewerteten Instrumente in einer durch die Systematik des Kapitels diktierten eigenen Übersicht mit anderen Kennzahlen als die nach Sachs-Hornbostel her gewohnten präsentiert. Wie sehr diese leicht vermeidbare Vorgangsweise verwirren muß, braucht nicht ausgeführt zu werden – und dagegen hilft auch nur wenig die Beifügung, in Klammern, der Entsprechung von Sachs-Hornbostel (bei „5.1.1., Ablenkungs-aerophone“, ist das „441“ auf S. 84 gewiß aus Versehen anstelle von „4.1.1.“ geraten). Freilich ist die vom Verfasser gebotene Abfolge der Instrumente auch durch die vorge-

nommenen Beschränkungen (s. S. 13f.) bedingt worden.

Damit hat der Rezensent eigentlich das aus seiner Sicht Störende an der Veröffentlichung gesagt; denn ansonsten bietet sich dem Leser das Bild einer auf gründlicher Auswertungsarbeit beruhenden Forschung. Mascher hat das mühsame und oft undankbare Geschäft auf sich genommen, Museumsmagazine in einer bestimmten Landschaft gezielt zu durchforsten, wobei seine Aufmerksamkeit sowohl den Objekten selber als auch ihrer manchmal mehr als dürftigen Begleitdokumentation galt. Die Erkenntnis, daß das im Museum gehortete Instrument ohne ausreichendes Wissen über die Umstände seiner ehemaligen Verwendung praktisch wertlos ist, hat ihn zur kritischen Auswertung heimatlicher Brauchsbeschreibungen geführt. Diese beiden parallelen Untersuchungen haben sodann die gebündelte Darstellung der „Klanggeräte“ im Brauchgeschehen erst ermöglicht. Durch die Vielfältigkeit der verwendeten Instrumente innerhalb ein und derselben Brauchabläufe hat sich naturgemäß die Zweigeteiltheit des Buches ergeben: Einmal werden die „Klanggeräte und ihre Verwendung“ dargestellt (dabei sind jeweils die gleichen Punkte angesprochen wie in den Einzel-Instrumentenbeschreibungen der *Handbuch-Reihe*) und zweitens „Der Brauch und sein Instrumentarium“. In den „Schlußbemerkungen“ wird auf die doppelte Funktion des ausgewählten Instrumentariums – Signal und Abwehr – eingegangen und eine systematische Tafel der behandelten Klanggeräte geboten.

Die aufmerksame Beobachtung von Fakten und deren abgewogene Beurteilung im Rahmen größerer Zusammenhänge zeugt von einer die Materie beherrschenden Übersicht des Verfassers, dessen Buch außerdem von einer das Überflüssige vermeidenden, knappen Darstellungsweise profitiert.
(August 1986) Gottfried Habenicht

Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit von Hans Heinrich EGGBRECHT, F. Alberto GALLO, Max HAAS, Klaus-Jürgen SACHS. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984. XI, 388 S. (Geschichte der Musiktheorie. Band 5.)

Mit dem vorliegenden Band begann die von Frieder Zaminer im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin herausgegebene, auf fünfzehn Bände angelegte Ge-

schichte der Musiktheorie ihr Erscheinen. Daß dies seit 1969 geplante Reihenwerk „zu den anerkannten Desideraten in der Musikwissenschaft gehört“, wie es im Katalog '86 der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft (S. 400) heißt, erscheint im Hinblick auf den hier zu besprechenden Band nicht übertrieben, wenn man sich vergegenwärtigt, in welchem Maße die Erforschung der mittelalterlichen Musiktheorie seit den 1950er Jahren durch zahlreiche Neu-Editionen und darauf basierende Interpretationen gegenüber jenem Forschungsstand vorangeschritten ist, der von Hugo Riemanns einbändiger *Geschichte der Musiktheorie* (2. Aufl. 1921) repräsentiert wird. Der vorliegende Band enthält neben der Einleitung des Herausgebers vier Beiträge, von denen zwei die Mehrstimmigkeitslehre im engeren Sinne, d. h. die Organum- und Contrapunctus-Lehre, und zwei die Notationslehre der Mensuralmusik behandeln. Wie das Werk insgesamt, hat der Band nach den Worten des Herausgebers die „Aufgabe einer zusammenfassenden und zugleich einführenden Darstellung“ (S. 6).

Dieser Zielsetzung ist Hans Heinrich Eggebrecht in seinem Beitrag *Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert* in beispielhafter Weise gerecht geworden, indem er „eine möglichst einfache und klare Art der Darstellung“ angestrebt hat, „so daß auch der nicht spezialisierte Leser den Text verfolgen und verstehen kann“ (S. 11). Dementsprechend wird in vier Kapiteln die Geschichte der Mehrstimmigkeitslehre von der *Musica enchiriadis* bis zum Vatikanischen Organumtraktat in ihren wesentlichen Entwicklungsphasen dargestellt, wobei als übergeordnete Gesichtspunkte die „zunehmende Ästhetisierung“ der liturgischen Mehrstimmigkeit (S. 12) sowie die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Mehrstimmigkeitslehre und Mehrstimmigkeitspraxis, insbesondere die Frage nach der Zuordnung bestimmter Lehrschriften zu den überlieferten Repertoires von Saint-Martial und Notre-Dame hervortreten. Eggebrecht plädiert hierbei für „größte Zurückhaltung“ (S. 58), da er es für sinnvoller hält, die Probleme zu diskutieren, als die überlieferten Texte „eiligst an einen Entwicklungsfaden zu hängen“ (S. 65). Mehrfach verweist er deshalb auf Desiderate der Forschung.

Die Frage nach dem Verhältnis von Musiklehre und Musikpraxis wird auch von Max Haas in der Einleitung seines Beitrags *Die Musiklehre im 13. Jahrhundert von Johannes de Garlandia bis Franco* exponiert: „Zum Problem wird die Rekonstruktion

von Geltungsanspruch und Geltungsbereich“ der Lehre, da sowohl der ursprüngliche Bestand der Lehrschriften als auch der der praktischen Quellen nur fragmentarisch überliefert sind (S. 95). Bevor diese Frage im Schlußkapitel im Zusammenhang mit der Notationslehre aufgegriffen wird, behandelt Haas Überlieferung und literarische Gattungen der Musiklehre sowie den institutionsgeschichtlichen Kontext: „ein elementares, der Artistenfakultät vorgeordnetes Curriculum“ (S. 109f.). Auf diese Weise wird verständlich, daß die notationsbezogene Musiklehre des 13. Jahrhunderts „ohne Rekurs auf den im artistischen Curriculum vorhandenen Wissensvorrat“ auskommen mußte (S. 110) und nur auf das den Schülern bereits vermittelte Elementarwissen, wie z. B. grammatikalische Kenntnisse, zurückgreifen konnte. Unklar bleibt in der Skizze zur Notationslehre Garlandias die „figura imperfecta“ (S. 139f.), da im angeführten Beispiel die dreitönige Ligatur (LBL) nicht – wie es korrekt wäre – in eine „obliquo modo“ (d. h. schräg) geschriebene Binaria (LB) und eine Longa zerlegt wird. (S. 149, Z. 16 ist vor „nicht“ die bereits drei Zeilen vorher angeführte imperfekte Binaria nachzutragen.) Da Haas „weder den Erfordernissen einer Gesamtdarstellung noch eines handbuchartigen Kompendiums“ zu genügen beansprucht (S. 95), vielmehr den vorliegenden Text mit Bezug auf seine *Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I (Forum musicologicum III, 1982)* konzipiert hat, entspricht der Beitrag nur bedingt dem vom Herausgeber vorgegebenen Rahmen einer „zusammenfassenden und zugleich einführenden Darstellung“. Im Unterschied zu Eggebrecht, der es vermieden hat, „den Leser beständig aus der Darstellung hinauszuführen“ (S. 11), rechnet Haas mit einem Leser, der bereit ist, den Literaturhinweisen nachzugehen.

Gemäß der im 13. Jahrhundert erfolgten Aufspaltung der Mehrstimmigkeitslehre in Satz- und Notationslehre wird die Geschichte der beiden Teilgebiete im 14. und 15. Jahrhundert in zwei Beiträgen separat behandelt. Klaus-Jürgen Sachs grenzt in seinem Beitrag *Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert* zunächst die Lehre des Contrapunctus von der ihr historisch vorausgehenden „Klangschritt-Lehre“ ab, indem er als wesentliche Merkmale des Contrapunctus die „Rangordnung der Zusammenklänge durch Unterscheidung zwischen ‚perfekten‘ und ‚imperfekten‘ Konsonanzen“ und die hierauf basierende generelle Regelung des Satzes herausstellt (S. 167). Nach einem Überblick über Entwicklung und Regelsystem der auf den

zweistimmigen Note-gegen-Note-Satz bezogenen „Kernlehre“ wird die Lehre der *Musica ficta* behandelt sowie die zur Stegreifausführung anleitenden Texte der englischen Sight-Lehre und ihres italienischen Gegenstücks, der erst seit den 1970er Jahren ins Blickfeld getretenen Gradus-Lehre. Hinsichtlich des *Musica-ficta*-Problems betont Sachs, daß die Halbtonkorrektur im zweistimmigen Note-gegen-Note-Satz „zur Gewährleistung der Klangkonsonanz“ verbindlich war, nicht aber bei Terzen und Sexten „zur Wahrung des Halbtonanschlusses“ (S. 208). Zwei weitere Abschnitte sind den Erweiterungen der „Kernlehre“ gewidmet: ihrer Anwendung auf den mehr als zweistimmigen Satz und der Lehre vom diminuierten Contrapunctus, die – in ihrer umfassenden Formulierung bei Tinctoris (1477) – Regeln zur Dissonanzenverwendung einführte und sich im Unterschied zur didaktisch ausgerichteten „Kernlehre“ an der artifiziellen Mehrstimmigkeit des 15. Jahrhunderts orientierte.

Im letzten Beitrag des Bandes, der übersichtlich disponierten Abhandlung *Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert*, rekonstruiert F. Alberto Gallo die zwischen 1300 und 1330 in Frankreich erfolgende Umbildung des franconischen Systems durch fortschreitende Einführung binärer Werte (*Ars Gallica*) sowie die zeitlich parallele, ebenfalls vom franconischen System ausgehende Entwicklung der italienischen Notationslehre (*Ars Italica*), die gegen Ende des 14. Jahrhunderts vom französischen System verdrängt wurde. Sowohl bei der Darstellung der französischen Notationslehre des 14. Jahrhunderts als auch im Schlußkapitel über die sich erst im 15. Jahrhundert voll durchsetzende Proportionenlehre zeigt Gallo, wie aus den Neuerungen der kompositorischen Praxis Erweiterungen der Lehre hervorgingen, die zur „Neuordnung des Systems“ (S. 294) bzw. zur „Herausbildung eines Systems“ (S. 343) führten. Die von Silke Leopold besorgte deutsche Übersetzung des italienisch verfaßten Beitrags zeichnet sich durch klare Formulierung aus. (S. 286, Z. 13 und S. 287, Z. 14 scheint allerdings eine Unstimmigkeit vorzuliegen, da in beiden Fällen das *adversative* „doch“ am Satzanfang dem inhaltlichen Zusammenhang widerspricht.)

Bei der fortlaufenden Lektüre des Bandes stören ein paar kleine Unstimmigkeiten: Abweichungen in der Datierung der Traktate von Garlandia (um 1240/nach 1250) und Franco (1260/1280) sowie in der Namensschreibung (*Grocheo/Grocheio*). Diese Abweichungen hätten entweder kommentiert (wie auf S. 100) oder redaktionell beseitigt werden sol-

len. Versucht man ein Resümee, so fällt die Voraussage nicht schwer, daß der Band wegen seiner grundlegenden Thematik und der sowohl einführenden als auch den heutigen Forschungsstand zusammenfassenden Beiträge von Eggebrecht, Sachs und Gallo als Lehr- und Studienbuch lange in Gebrauch bleiben wird. Hierzu werden auch das Editionen- und Literaturverzeichnis, das Personen- und Sachregister, die tabellarischen Übersichten sowie die informativen und drucktechnisch einwandfreien Notenbeispiele beitragen. (S. 175, Abs. 2, Z. 9 muß es „kleine Sekunde, übermäßige Quarte“ statt „kleine Sekunde über Quarte“ heißen; S. 175, Abs. 2, Z. 15 „Unisonus“ statt „Tonika“; S. 197, Notenbeispiel, Oberstimme unter Ziffer 37 „f“ statt „e“ und S. 209, Anm. 107, am Schluß des Zitats „[= *ec*]“ statt „[= *e*]“.)
(Dezember 1986)

Erich Reimer

RICHARD NORTON: Tonality in Western Culture. A Critical and Historical Perspective. University Park – London: The Pennsylvania State University Press (1984). XI, 306 S.

Die Absicht des Verfassers, abendländische Musik von der Antike bis zur Gegenwart unter dem Begriff der Tonalität zu erfassen, deren Geltungsbereich daher nicht auf die „common practice“ tonality“ von ca. 1600 bis 1900 (S. 266) eingeschränkt wird, erfordert es, ihn unter allgemeine Gesichtspunkte zu stellen. Deren wichtigster sei die Entscheidung des Subjekts „against the chaos of pitch“ (S. 4). Dadurch erst eröffne sich die Möglichkeit, dem Subjekt die ihm entsprechende Stellung als Rechtfertigung für Konstanz bzw. Wandel des Hörens einzuräumen. Tonalität sei verankert in kollektiver Mentalität, so daß jeder Anspruch auf „natural‘ foundations of tonality, à la Rameau and Schenker, et al.“ (S. 99), zu denen auch Hindemith und Schönberg gezählt werden, hinfällig sei. Unter solchen Prämissen würde der Leser allerdings eher eine psychologische und soziologische Studie als einen Gang durch die Musikgeschichte erwarten, der sich in folgende Abschnitte gliedert: „The Origins of polyphony reconsidered; Medieval and Renaissance hearing; The Dialectic of Tonic and Dominant; Tonality as Expression; Tonality and Sonata Form; Tonality and the Nineteenth Century; Atonality as Negation“.

Beobachtung an musikalisch ungeschulten Personen (Carl Stumpf) und am Gesang von Kindern („... not born with a monophonic consciousness“, S. 109), der ebenso undiszipliniert wie deren Nachahmung der Erwachsenensprache sei, führen den Autor zur Annahme einer unbeabsichtigten „Ur-Polyphonie“ als Vorstadium sowohl von Monophonie als auch von beabsichtigter Polyphonie, eine Vermutung, die allerdings stets Gruppengesang in der Urzeit voraussetzt. Auch bleibt unter solcher Bedingung der zeitliche Vorsprung der Monophonie des mittelalterlichen Chorals von Jahrhunderten vor dessen Polyphonisierung kaum verständlich. Zuzustimmen ist der allerdings nicht neuen Meinung, daß in letzterer nicht erst seit dem Übergang von Renaissance zu Barock, sondern jederzeit ein harmonisch-vertikales Moment („harmonic consciousness“) vom linearen zu unterscheiden ist, was insbesondere die Behandlung der Quarte als Simultanintervall seit dem 15. Jahrhundert offenbart, die im Verhältnis zur jeweils tiefsten Stimme, sei sie Tenor oder Contratenor bassus, nur als Dissonanz Verwendung finden kann. Anachronistisch erscheint hingegen der Versuch, Johann Matthesons der Rhetorik entlehnte und auf Instrumentalmusik übertragene Begriffe für die Erklärung der klassischen Sonatenform fruchtbar zu machen. Dessen bekannte Feststellung, „... the purpose of music was to move, to persuade, to instruct, and to please“, wird zudem überflüssigerweise viermal wiederholt (S. 183, 194, 197f.).

Allgemein stellt sich die Frage, ob eine musikgeschichtliche Darstellung, die hinsichtlich des angestrebten Zweckes auf eine Wiedergabe zahlreicher lexikalisch leicht erreichbarer Daten und Fakten verzichten könnte, geeignet ist, auch nur annähernd das Tonalitätsproblem zu lösen. Es rächt sich nämlich die unverbindlich gehaltene Definition von Tonalität („I regard all musics of all societies as tonal“, S. 274), deren herausgegriffene Elemente, wie „pitch selectivity, melodic gesture, linguistic performance, durational preeminence and vertical motion“ zudem einer so allgemein gehaltenen Betrachtung unterworfen werden, daß vom Parallelismus membrorum der Psalmformeln über *ouvert-clos*-Prinzip, Klausel-Bildungen mittelalterlicher Polyphonie, Tonika-Dominant-Verhältnis und dessen Umschlag durch fortschreitende Chromatisierung von Melodik und Harmonik in Atonalität bis hin zur Zwölftontechnik leicht ein einheitlicher Bogen gezogen werden konnte. Eine Erklärung für die Entstehung der Diatonik wird erst gar nicht ver-

sucht, vielmehr festgestellt: „There is no reason forthcoming why the whole-step so successfully accommodates the great portion of the early monophonic melos“ (S. 61).

Der kaum berührte Konsonanz-Dissonanz-Gegensatz als maßgeblicher Faktor von Tonalität und deren Negation in proklamierte Gleichheit von zwölf Tönen werden kritiklos als gleichrangige Elemente tonaler Verwirklichung allein sozialgeschichtlich zu deuten versucht. Nortons Kritik an bestehenden Theorien der Tonalität erschöpft sich nämlich in der bekannten strikten Zurückweisung aller Bemühungen seit der Antike, Grundlagen der Musik in mathematischen oder physikalischen Gesetzen zu suchen. Was Theorien sonst noch zu bieten haben – und das ist oft ihr wertvollerer und interessanterer Teil, man denke nur an den *Gradus ad Parnassum* von Fux –, bleibt bedauerlicherweise unerörtert. Niemand dürfte leugnen, daß „Tonwille“ oder „Formwille“ als heuristische Begriffe zulässig sind, obwohl „Wille“ eine psychische Erscheinung ist. Jedoch widerspricht solche Formulierung nur scheinbar der unauflösbaren Subjekt-Objekt-Korrelation, deren philosophisch begründeten Nachweis Norton bereits bei Husserl hätte finden können. Und die Forderung nach einer deskriptiven Musiktheorie unter Ausklammerung aller spekulativen Momente, auf die z. B. Schenkers analytisches Verfahren leicht verzichten kann, ohne deshalb seinen Wert einzubüßen, was jedoch verschwiegen wird, erhob bereits der Riemann-Schüler Hermann Erpf. Insofern hinkt Norton nur längst erkannten Einsichten und Forderungen nach. Auch tritt der von ihm zurückgewiesene Vitalismus unter der Maske „expectation“ und „fulfillment“ (S. 139) unversehens wieder hervor.

Die Universalität der Tonsprache wird als Resultat des Imperialismus gedeutet (S. 178), diesem ebenfalls die „tonality simplified“, wie sie seit dem 19. Jahrhundert allmählich den ganzen Erdball überflutete, zur Last gelegt, obwohl Popmusik auch im Osten bestens floriert. Ohne Schönbergs abfällige Bemerkung über Adorno zu erwähnen, verhindert Nortons Verehrung für letzteren eine veränderte Deutung der Zwölftontechnik nicht, nämlich als „negation of ‚atonality as negation““ (S. 251). Adornos „Verblendungszusammenhang“ bleibt außer Betracht. Infolgedessen stellt sich die in Tonalität verkehrte Atonalität als positives Faktum dar, woraus gefolgert wird, daß zu ihrer Verwirklichung erst gar nicht das Abschnurren aller zwölf Töne erforderlich sei. Als Musterbeispiel solcher freien

Atonalität, die bei Schönberg bekanntlich nur ein Übergangsstadium bildete, wird die Melodik von Hans Werner Henze gepriesen, zu dessen *Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik* (hrsg. von H. W. Henze) Norton das Kapitel „Musik als tonale Geste“ schrieb. Dieser Umstand mag erklären, weshalb das vorliegende Buch mit einem Panegyrikus auf Erstgenannten schließt, während z. B. Strawinsky oder Hindemith, dessen Gedanken über Tonalität bei vorliegender Thematik doch gewiß Beachtung verdient hätten, kaum Erwähnung finden. Wenn aber die ebenfalls hochgerühmte Harmonik Henzes nicht anders als durch „disclosure, crystallization“ und „termination“ umschrieben wird, so bleiben die Charakteristika, so zutreffend sie auch sein mögen, doch ebenso – wie alle übrigen, die der Autor für Tonalität als Möglichkeit musikalischen Sinnzusammenhangs geltend macht – zu allgemein und undifferenziert. Sie allesamt als tonal zu bezeichnen, verwischt maßgebliche Unterschiede und erklärt nichts. Neuzeitliche Entwicklungen, die als Folge der Atonalität vom Ton weg zu Klangfarbe, Clusterbildung und Geräusch führten, bleiben außer Diskussion. Druck und Ausstattung des mit Anmerkungen, Bibliographie sowie Namenregister versehenen Buches lassen keine Wünsche offen.

(Oktober 1986)

Hellmut Federhofer

HERMANN MÜLLICH: Klang-System. Neue Beiträge zur harmonischen Analyse im 20. Jahrhundert (Theoretischer und Übungsteil). Berlin. Ries & Erler (1986). 60 und 25 S.

Es war ein langer Weg theoretischen und auch praxisorientierten Bemühens um die analytische Erschließung harmonischer Strukturen von im realen Umfeld gewachsener Musik: von den noch eng traditionsbegrenzten, vielerorts lange noch gültig gebliebenen Harmonielehren des Jahrhundertbeginns bis hin zu den jetzt, gegen Ende des Jahrhunderts, unter dem Titel *Klang-System* von Hermann Müllich erarbeiteten *Neuen Beiträgen zur harmonischen Analyse im 20. Jahrhundert*. Wurden inzwischen auch manche der vielfältig divergierenden kompositorischen Entwicklungen von jeweils daraus abgeleiteten strukturalen Theorien und praktischen Anleitungen begleitet, so schien die weitgespannte, selbst konträre Positionen einschließende Pluralität der Musikszene den Versuch wenig zu ermutigen, alle real existierenden Klangphänomene

einem einheitlichen, die verschiedenen Materialausformungen und stilistischen Diktionen überbrückenden Analyseverfahren zu unterziehen. Der Mut Müllichs indessen und sein jahrelang damit verbundenes pädagogisches Engagement haben recht beachtliche Früchte getragen.

Als ebenso theoretisch plausibel wie für die Praxis hilfreich erweist sich der gedankliche Grundsatz, die intervallbezogene Fixierung von Klängen zum Gegenstand eines eigenen Basiskapitels zu machen und erst von dort aus das Problem einer Wertung des gesamten Klangspektrums differenzierend anzugehen. Konsequenter sind dann die folgenden Schritte zur Erschließung des jeweiligen Bezugsumfelds, also des – wie immer funktional erweiterten – harmonischen in tonal orientierten wie des auch vertikal erfassbaren (weil unabweisbar auch so dem Ohr sich mitteilenden) in nichttonal bzw. dodekaphonisch oder seriell geordneten Setzweisen. Der Sinnschluß endlich liegt in der Betonung der Zuordnung aller Teilbefunde zum richtungsbestimmten oder auch ganz individuell geprägten Ganzen eines Literaturbeispiels – der Bogen spannt sich dank umfassender Kenntnisse des Autors von Debussy bis zu Hans-Jürgen von Bose (geb. 1953).

Nicht hoch genug einzuschätzen sind schon die Ergebnisse akribischer Durchdringung des äußerst komplexen, von den verschiedenartigsten Entwicklungssträngen ausgefalteten Strukturfelds akkordstiftender Klänge. Die stringente Hinordnung aller denkbaren intervallklanglichen Strukturen auf den logischen Kern eines praktikablen Bezugssystems, die effektive Spannweite neuer, sinnvoll durchdachter Kategorisierungen (Aufbauprinzipien: traditionelle Terzschichtungsakkorde bis zur Tredezime, Quart- und Quintakkorde sowie Cluster; [prinzip-] freie Akkordbildungen), die Aufbereitung eines lückenlosen, buchstäblich alle Klangmöglichkeiten erfassenden Symbolapparats (der auch die Umkehrungen hochgeschichteter und auch unvollständiger Akkorde transparent macht, agglutinierte und harmoniefremde Töne angemessen berücksichtigt und selbst noch Reminiszenzen tradierter Bezifferungen etwa für Vorhalt, Durchgang und Wechselton verständnisvoll integriert), das alles darf man ohne Einschränkung als meisterlich gelungen bezeichnen.

Dem Problem einer Wertung begegnet Müllich mit wohlüberlegter Differenzierung des vom traditionell als konsonant geltenden (Dur- und Moll-) Dreiklang aus bis in die äußerste Dissonanzzone sich erstreckenden Klangfelds. Er trägt dabei der

(Hör-)Erfahrungstatsache Rechnung, daß der Zwischenbereich zwar definitorische Feldabgrenzungen ermöglicht, daß aber der – von Müllich so bezeichnete – „assonante“ Bereich ([Dazu-]Klingen leitereigener Töne bis Stufe VI) ebenso wie der „personante“ (Hindurchklingen höherer Terz- und leitereigener Quart- bzw. Quintenschichtungen sowie verminderter und übermäßiger Quinten) konsonant- oder dissonant-bezogen sein kann. Hatte sich noch Hindemith (in seiner freilich immer noch als verdienstvoll zu wertenden Tonsatzlehre) mit der qualitativen Fixierung auf den Tritonus offensichtlich geirrt, so wird Müllich der klanglichen Realität ungleich besser gerecht, wenn er generell Groß- und Kleinsekunde (in mehrfacher Abstufung) zu entscheidenden Kriterien erhebt. Die unterschiedlichen Bezugsebenen werden umsichtig ins analytische Kalkül gezogen (getrennte Akkordbestimmung und Klangwertung etwa an Musterbeispielen intern fixierter und umfeldbezogener Intervallstrukturen dargelegt), auf der Suche nach „harmonischen Wesenskriterien“ die verschiedenen Tonalitätsebenen (dur/moll, modal, pentatonisch, jeweils auch erweitert) geortet sowie alle Möglichkeiten von Zwischenbeziehungen äußerst sorgfältig ausgelotet und mit erhellenden, die spezifische Klangwirkung analytisch erfassenden Kommentaren auch „nichttonal orientierte Kompositionsweisen“ zwischen Schönberg und Messiaen begleitet. Ein letzter Exkurs reicht von satztechnischen Überlegungen bis zu „außerharmonischen Aktionen“ jüngster Musikproduktion. Mit tabellarischen Übersichten und einem ausgezeichnet konzipierten Übungsteil hat der Autor des innovativen Opus' auch seine pädagogische Position überzeugend markiert.

(Oktober 1986)

Günter Weiß-Aigner

Analytica. Studies in the Description and Analysis of Music. Edited by Anders LÖNN and Erik KJELLBERG. Uppsala: Almqvist & Wiksell International 1985. 346 S., Notenbeisp. (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensis. Nova Series 10.)

Analytica: Der vielversprechende Band versammelt 25 Beiträge von Musikforschern „all over the world“. Schwedische Beiträge haben Summaries in Englisch.

Ein aufregender Sammelband. Hat man das Land der Analyse schon je so weiträumig gesehen? Im Mittelpunkt die Frage, was und wie Analyse un-

tersuchen soll, kann und darf. Kein langweiliger Routinestreit „um Takt 17“, sondern Erforschung eines noch wenig bekannten Landes, das ernstgenommen wird: Kinderlied, Volksmusik, Interpretation als Klanggestalt des Werkes, Musik und Körperbewegung.

Unnotierbare mikrostrukturelle Abweichungen als Voraussetzung lebendiger Interpretation (Manfred Clynes) – und den Computern wird beigebracht, wie man „musikalisch“ spielt (Johan Sundberg und Lars Frydén). So fällt Licht auf „basic aspects of music communication“. Dazu Carl Dahlhaus' Abwägen intentionaler und realer Sachverhalte. Bedeutsame erste Schritte ins unerforschte Land der Kindermusik in Vergangenheit und Gegenwart (Lennart Reimers), und Doris Stockmanns Untersuchungen zur Abhängigkeit musikalischer Rhythmen von Körperbewegungen, nicht nur beim Tanzen, sondern auch beim Singen! Ergänzend Philip Taggs Semantik notierter und unnotierter Volksmusik. Die Abenteuer einer schwedischen Volksmelodie beschreiben Jan Ling und Märta Ramsten; Alf Gabrielsson und Anna Johnson verfolgen Wege mündlicher Musiküberlieferung. Nils J. Wallin befragt die Absolutheit des absoluten Gehörs, und Eero Tarasti erwägt die Möglichkeiten sich überlagernder Isotopien im Gegensatz zur Eingleisigkeit des Schenkerischen Systems.

Weite des Blickfelds auch im engeren Analyse-reich von Zahlensymbolik (Henrik Glahn) bis zu Jazzanalyse (Erik Kjellberg). Für mich haben vier Beiträge des Bandes besonderes Gewicht: Hans Eppstein resümiert jahrzehntelanges eigenes analytisches Bemühen mit Weisheit: „Hypothesen sind Abenteuer des Geistes, und solche Abenteuer sind notwendig“. Rossini auf dem Wege zum Leitmotiv – eine für mich spannende Untersuchung von Martin Tegen. Frits Noske kommt zu erstaunlichen, überzeugenden Funden bei der vergleichenden Untersuchung des Tonfalls von Hauptmann und Doktor in Bergs *Wozzeck*. Und hochverdienstvoll ist Jan Maegaards „Sesam öffne dich“-Untersuchung der von Webern verwendeten Zwölftonreihen. Unterhalb des hohen Gesamtniveaus des Bandes empfinde ich lediglich Herbert Rosenbergs Anmerkungen zu Schubertliedern.

(Dezember 1986)

Diether de la Motte

HARTMUT BRAUN: Einführung in die musikalische Volkskunde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985. 161 S. (Die Musikwissenschaft.)

Der Autor, Musikwissenschaftler „von der Pike auf“, war zehn Jahre lang wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für ostdeutsche Volkskunde in Freiburg/Br. und ist seit 1974 Leiter der Musikabteilung des dort etablierten Deutschen Volksliederarchivs. Es ist daher verständlich, daß er von dem seit Jahrzehnten überholten volkskundlichen Kanon abrückt und in dieser *Einführung* nicht nur das berücksichtigt, was man gemeinhin als „Volksmusik“ und „Volkslied“ apostrophiert. Er bezieht vielmehr alles ein, was der Durchschnittsbürger von gestern und heute an Musik mit Behagen konsumiert, rezipiert und reproduziert, nicht ohne sich kritisch auseinanderzusetzen mit den Kräften, die ihn, den Konsumenten und Rezipienten, bei diesem Prozeß manipulieren. So wird verständlich, weshalb er die „Unterhaltungsmusik“, den Evergreen, die populär gewordenen Opern- und Operettenmelodien, die „Ohrwürmer“ ebenso einbezieht wie die Gesellschaftstänze und die Rock- und Popmusik. Auch die „Pfleger“ und „Erneuerer“ tradierter Musik in profitabler Absicht oder in ideologischer Tendenz, die Jugendmusikbewegung, die „Liedermacher“, die singenden Schauspieler, Showmaster und Kabarettisten wurden nicht vergessen.

Indes geht eine zwar kurze, aber gründliche Einführung in Begriff und Wesen dessen, was man unter „Volkslied“ und „Volksmusik“ im engeren, d.h. traditionalistischen Sinne versteht, voraus, und zwar gewissermaßen als Einführung in den „Volksstanz“. Ein Unterabschnitt ist den Volksmusikinstrumenten gewidmet.

Man muß bewundern, was auf diesen relativ wenigen Seiten abgehandelt werden konnte, ohne daß man auf eingestreute Notenbeispiele verzichten muß. Dank wird der Leser auch wissen für die Bibliographie und die Register. So kann man abschließend sagen: Eine gute Einführung sowohl für den Volkskundler wie auch für den an Randgebieten interessierten Musikwissenschaftler, nicht minder aber für den aktiv Volksmusik betreibenden und pflegenden Laien, der aufgeschlossen genug ist, sich auch um theoretische Grundlagen zu bemühen.

(Oktober 1986)

Hans Dünninger

ALFONS MICHAEL DAUER: Tradition afrikanischer Bläserorchester und Entstehung des Jazz. 2 Bände. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1985. 240 und 204 S. (Beiträge zur Jazzforschung 7.)

So spröde der Titel eine Richtung weist, so irritierend verklammert das Wort „und“ zwei Gegenstandsbereiche und zwei Kontinente. Doch verbirgt sich hinter diesem Titel eine faszinierende Leistung, d. h. eine Arbeit mit wegweisenden Methoden und wegweisenden Ergebnissen, eine Arbeit, die nur nach Jahrzehnten intensiver Forschung geleistet werden konnte, also eine Art Lebensbilanz.

Das zweibändige Werk imponiert schon durch seine Materialfülle, die mühsam zusammengetragen wurde aus historischem Dokumentenmaterial und weltweiter Feldforschung: aus literarischen Zeugnissen, Bildmaterial, Instrumenten, auf Tonträgern gespeicherter Musik und Filmen. Es versammelt aber auch unterschiedliche Disziplinen, um dieses Material in der Synopse zu erschließen: die Musikwissenschaft in historischer, in systematischer und in ethnologischer Ausrichtung sowie Kulturanthropologie und allgemeine Ethnologie. Und es besticht durch die Kompetenz seines Verfassers: durch sein Wissen und sein Methodenbewußtsein, sein handwerkliches Können und seine Sensibilität.

Zunächst geht es um den Entwurf einer generalen Typologie traditioneller schwarz-afrikanischer Orchester. Auf dieser Folie werden unter Ausschöpfung des disparaten Materialkomplexes und mit Hilfe von Transkriptionen repräsentativer Stücke – eine Leistung für sich – die traditionellen Orchester auf regionale und historische Besonderheiten hin untersucht: Pfeifenorchester. Flötenorchester, Horn- und Trompetenorchester, Ganyal-Orchester, Algaita-Ganga-Ensembles. Analog behandelt der Verfasser in einem thematisch zweiten Durchgang „neotraditionelle“ (G. Kubik), nach europäischen und amerikanischen Mustern „modernisierte“ Orchester aus allen Teilen Schwarz-Afrikas, wobei auch die möglichen Faktoren des „Modernisierungs“-prozesses reflektiert werden. Einen dritten Komplex bildet schließlich die Untersuchung der Extensionen afrikanischer Bläserorchester in den beiden Amerikas (einschließlich der Karibik), die sich einerseits „archäologisch“ vollzieht, um auch die frühesten, nicht mehr klingenden Spuren einbeziehen zu können, andererseits wieder klanganalytisch (Ensembles mit quasi-afrikanischen Instrumenten, Fife-and-Drum-Bands und Country-Brass-Bands). Auf diese Weise entsteht eine Grundierung, die

Antworten auf die Frage nach der Entstehung des Jazz zu geben vermag.

Notenbeispiele als analytische Extrakte, Analysediagramme und 46 Abbildungen von den meisten der behandelten Einzensembles (mit ergänzendem Bildmaterial) sind das Komplement des ersten Bandes, 68 Transkriptionen machen den Inhalt des zweiten Bandes aus. (Früher schon einmal transkribiert und analysiert wurden die Beispiele zur afro-amerikanischen Musik und zur Frühgeschichte des Jazz; vgl. *Der Jazz*, 1958, und *Jazzforschung I*, 1970.)

Worin liegt der innovative Wert des Dauerschen Buches? Erstens gelingt es dem Verfasser, alle Orchesterformen Afrikas zu erfassen und sie in einem typologischen und genetischen Fächer zu ordnen. Dies geschieht nicht zufällig und spekulativ, sondern empirisch, analytisch und konsequent, vor allem aber aufgrund einer (immer wieder vernachlässigten) Selbstverständlichkeit; aus der Überzeugung heraus, daß auch der Kontinent Afrika Geschichte hat.

Zweitens gelingen dem Verfasser konkrete, historisch differenzierte Kontinuitätsnachweise von Kontinent zu Kontinent. Sie lassen zu, daß die meisten Herkunftsgebiete des schwarz-amerikanischen Musikspektrums erkannt und benannt werden können (was H. Günther für das Tanzen versucht hat; vgl. *Die Tänze und Riten der Afro-Amerikaner*, 1982). Das wird möglich, weil alle Facetten der materiellen wie der immateriellen Kultur berücksichtigt sind und die Gesetze und Mechanismen des Kulturwandels Beachtung finden. Der Verfasser kann nun beispielsweise Fife-and-Drum-Bands, Waschbrett-Einsatz und Mundharmonika-Spiel originär afrikanisch erklären: als Nachfahren sudanesischer Algaita-Ganga-Ensembles, als Schrapper-Substitut, das auf die Kongo-Angola-Region verweist, und als Algaita-Substitut, mithin als „kulturelle Erinnerung“ an den Sudan.

Drittens lassen sich die Funktionsdifferenzierungen im archaischen Jazz und im frühen New-Orleans-Jazz, besonders diejenigen in Street-Band-Musik und Dance-Hall-Musik, mit dem Modell des Kulturwandels „afrikanisch“ und damit als schöpferische Tat der Schwarzen plausibel machen. Die Untersuchung neotraditioneller Musik in Afrika wird dabei zu einer Art Gegenprobe. Ihr Entstehen weist nämlich verblüffende Parallelen zu Genese und Geschichte der afro-amerikanischen Musik bis in den Jazz auf. Die Vorstellungen von einer „Zöglingmusik“ (Dauer) sind also obsolet, ja absurd ge-

worden; in das immer noch mythisch verklärte Dunkel der Entstehungsgeschichte des Jazz fällt endlich Licht.

Viertens und eher beiläufig, doch überaus informativ referiert der Verfasser zentrale Eigentümlichkeiten der afrikanischen Musikforschung (vgl. *Musik in Afrika*, hrsg. von A. Simon, 1983; darin u. a. Beiträge von Dauer) und skizziert auf neue Weise die Geschichte des Sklavenhandels.

NB: Ein Buch, das sich nicht nur auf das satte Fundament positiven Wissens stützen kann, enthält neben Nachprüfbarem auch Thesen, und unter diesen solche, die Widerspruch hervorrufen. So läßt sich zum Algaita-Kakaki-Ganga-Ensemble zumindest die folgende Formulierung nicht halten (S. 58): „In Europa ist genau diese Instrumentalkombination zum Kern des Symphonie-Orchesters geworden“. Ebenso dürfte die (noch junge) These, für die Ursprünge des Ragtime seien Bantu-Populationen in den USA verantwortlich (S. 174), überholt sein.

Dauers Arbeit ist die Leistung eines Einzelgängers. Zwar hat er sein Leben lang Kontakt mit Kollegen aus aller Welt gehalten und dabei bedeutsame Impulse in diesen Dialog gebracht. Aber die vor Jahrzehnten getroffene Entscheidung für ein unkonventionelles (und zuweilen verfehmtes) Objektfeld geschah um den Preis der Isolierung. Das Motiv hinter der Lebensleistung, die sich in den beiden Bänden des 65jährigen bündelt, hat Dauer nie beim Namen genannt. Es ist geprägt von einem tiefen Respekt vor der Dignität und den kulturellen Schöpfungen schwarzer Menschen und – das sei nicht verschwiegen – vor dem Bekenntnis zu einer globalen Wiedergutmachtungsschuld.

(September 1986)

Jürgen Hunkemöller

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XXV. Band 7: Il mondo della luna. Drama giocoso.* Hrsg. von Günter THOMAS. Drei Teilbände. München: G. Henle Verlag 1979, 1981, 1982. XXI, 224 S., 231 S., 224 S.

Auf ein von einem Anonymus bearbeitetes Libretto Goldonis komponierte Haydn 1777 das Drama giocoso *Il mondo della luna*. Anlaß der Entstehung war die Hochzeit eines Sohnes seines Bruders: Graf Nicolaus Esterházy heiratete am 3. August 1777 seine Cousine Gräfin Maria Anna Weißenwolf. Eine Fülle von Dokumenten belegt die Aufführung im Schloßtheater von Eszterháza, von

Rechnungen des Hoftischlermeisters, dessen Gesellen Tag und Nacht an den Kulissen gearbeitet hatten, über Kostümbeschreibungen des Schneiders (wir lesen u. a., daß Ernesto in einem umgearbeiteten Kostüm auftrat, das in Glucks *Orfeo* dem Titelhelden gedient hatte) bis hin zu Forderungen des Friseurs und der Blumenmacherin, die siebzig Ellen Papierblumen hergestellt hatte. Die Dokumente sind im dritten Teilband, S. 651-657, übersichtlich vorgelegt. Leider gar nicht zahlreich sind hingegen Nachweise der Aufführungen – ja es ist überhaupt schon fraglich, ob man im Plural sprechen darf: Gesichert ist nur die Vorstellung am 3. August 1777.

Zur Spärlichkeit der Aufführungen kontrastiert nicht allein die aus den besagten Rechnungen hervorgehende Mühsal der szenischen Vorbereitung, sondern auch die Vielzahl der musikalischen Quellen. Zahlreiche autographe Blätter liegen vor, laut Kritischem Bericht (Teilband III, S. 595ff.) dreihundert, von denen sich die meisten in Budapest befinden. Hierzu kommen Partiturlinien in Brüssel, Brünn, Wien, London und Berlin.

In den Quellen haben sich Entwicklungsstadien niedergeschlagen, „die bei einer Reihe von Nummern bis zu mehreren Fassungen mit oft erheblichen Umarbeitungen reichen“ (Teilband I, S. VIII). Haydn hat es sich schwer gemacht – und damit auch dem Editor! Man kann nicht von „dem Autograph“ sprechen, sondern nur von autographen Blättern, die mehreren Entwicklungsschichten angehören. Und wir wissen keineswegs immer genau, aus welchem Anlaß Haydn geändert hat: „Anlaß und Gelegenheit für die mehrmals durchgeführten Überprüfungen dürften freilich kaum immer zu erraten sein“ (Teilband I, S. VIII). Haydn hat ursprünglich Ecclitico als Alt-, Ernesto als Tenor- und Lisetta als Sopran-Partie konzipiert. Und er hat später diese Rollen für Tenor, Alt und Alt umgeschrieben. Es entstand damit das, was der Herausgeber – aufgrund der Quellenlage – „die verbreitete Fassung“ nennt: Verbreitet wurde sie durch die oben genannten Abschriften. Es ist aber durchaus nicht sicher, daß die „verbreitete Fassung“ diejenige ist, die am 3. August 1777 in Eszterháza erklang. Anlaß zum Zweifel gibt eine dritte, in sich wiederum nicht homogene Gruppe von autographen Blättern, die – gegenüber der „verbreiteten Fassung“ – eine „neue Fassung“ darstellen, wohlgermerkt nicht eine neue Gesamtfassung der Oper, sondern eine neue bzw. letzte Fassung einer Nummer („diejenige Variante, die innerhalb eines verfolgbaren Arbeitspro-

zesses als die letzte identifiziert werden kann“ [Teilband I, S. IX]). Man kann große Überraschungen erleben bei diesen „neuen Fassungen“: Da gibt es z. B. solche des Rezitativs Nr. 11 und der Arie Nr. 12, in denen Ernesto nun wieder, wie in den Urfassungen, Tenor singt! (Man hat es hier wohl mit dem zu tun, was der Editor eine „Zwischenfassung“ nennt.)

Viele Umgestaltungen erschöpfen sich in dem besagten Höher- oder Tieferlegen der Melodie aufgrund des neuen Stimmcharakters. Aber des öfteren sind doch weitgehende Veränderungen zu konstatieren. Etwa, wenn Haydn in der Neufassung des Rezitativs Nr. 3 (Teilband I, S. 31, 3. System) die sinnwidrige Trennung von „Orsa“ und „maggior“ aufhebt oder wenn er in der Neufassung des Rezitativs Nr. 17 (Teilband I, S. 163, vorletztes System) „qualora“ enger an „Pazza sarei“ schließt. (Allerdings fiel ihm auch bei der Neufassung des letzteren Rezitativs die sinnwidrige Auslassung dessen, was Clarice „erklärt“ haben will – a. a. O., 2. System –, nicht auf!) Ernestos Arie Nr. 12 hat in der Urfassung einen weniger charakteristischen und einschmeichelnden Beginn; der mit Oktavsprung anhebende Mittelteil (vgl. Teilband I, S. 101 unten, mit Teilband III, S. 490 unten) entbehrt in der Urfassung der ausdrucksintensivierenden ausgehaltenen Töne in den Bläsern (Oboen und Fagotte in der späteren, nur Fagotte in der Urfassung). (Die im dritten Teilband auf S. 501 anschließende „neue Fassung“ von Ernestos Arie ist der oben erwähnte schwierige Fall, der wahrscheinlich als Zwischenfassung zu gelten hat.)

Erstaunliche Wandlungen, von Ur- über „verbreitete“ zur „neuen“ Fassung, hat Bonafedes Cavatina im ersten Akt (vgl. Teilband I, S. 42ff.) durchgemacht. Die Urfassung (Teilband III, S. 458ff.) steht im Andante-Tempo, Violinen und Oboen (bzw. Flöte in der zweiten „Strophe“) gehen *colla parte*. In der „verbreiteten Fassung“ herrscht Presto-Tempo, das Metrum ist 6/8 statt 2/4. Die Violinen (nicht mehr die Bläser) gehen noch *colla parte*. Nicht so in der „neuen Fassung“ (Teilband I, S. 46 bzw. 54 bzw. 63), wo die Singstimme nur noch von einem locker gefügten, vornehmlich akkordischen Streichersatz begleitet wird. (Eine gewisse Parallele hierzu bietet Ceccos Arie Nr. 14; vgl. „verbreitete Fassung“ [Teilband I, S. 112] und „neue Fassung“ [ebda., S. 121].)

Haydns *Il mondo della luna* ist ein „work-in-progress“, wie so viele Opern besonders des 18. Jahrhunderts. Die von Günter Thomas vorgelegte Edi-

tion entspricht in Gliederung und Faktur genau dieser Sachlage. Keine „Fassung“ wird zur allein gültigen erklärt. Ab und zu wird in den Textteilen der Ausdruck „Fassung letzter Hand“ gebraucht, jedoch nur in bezug auf die einzelnen Nummern, nicht auf das Ganze der Oper: Haydns *Il mondo della luna* im Ganzen existiert nicht in einer „Fassung letzter Hand“. So bietet Thomas in den Teilbänden I und II jeweils pro „Nummer“ hintereinander die „verbreitete Fassung“ und die „neue Fassung“. (Bei nur kleinen Differenzen werden die Abweichungen in unico loco – durch Kleinstich der Variante bzw. durch Fußnote – angegeben.) Im dritten Teilband figurieren die „Urfassungen“ sowie einige Neufassungen problematischer Natur (z. B. Arie Nr. 12). Der Band bietet ferner, im Kritischen Bericht, Abbildungen von den Wasserzeichen der Autographen sowie Beispiele für Rastrierungen. Das Lesarten-Verzeichnis ist auf Wesentliches beschränkt, wofür wohl jeder Benutzer dankbar sein wird. Der Druck ist klar und schön, die Ausstattung vorzüglich. Ein Band, zu dem man dem Editor und dem Joseph Haydn-Institut nur gratulieren kann.

(Mai 1987)

Friedrich Lippmann

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

Die vorliegende Erstausgabe von E. T. A. Hoffmanns großer (und neben der *Undine* bedeutendsten) Oper ergänzt in willkommener Weise die nur zögernd vorankommende Auswahl-Edition der im Schott-Verlag erscheinenden musikalischen Werke Hoffmanns. Der von der Bühnenpraxis herkommende Herausgeber hatte bereits seine Dissertation der *Aurora* gewidmet; nun stellt er der voluminösen Partitur vierzig Seiten mit einer ausführlichen Einleitung, einer separaten Textwiedergabe, Abbildungen und mehreren Registern voran. Das Notenbild ist vorzüglich und übersichtlich gestaltet; Ausstattung und Druckqualität entsprechen dem, was man von einem traditionsreichen Verlag erwarten darf. Mit der 1812 entstandenen *Aurora* wendet sich Hoffmann hin „zur großen Oper mit anspruchsvollem Handlungsinhalt“, begibt sich „ins Lager der Cherubini, Méhul und Spontini“ und vollzieht „den entscheidenden Schritt zum romantischen Opernkomponisten“ (Einleitung).

Die Ausgabe stützt sich auf fünf Quellen: autographe Erst- und Abschrift der Partitur (PI/PII), autographes Textbuch, Stimmbücher und Texthefte von Kopistenhand (für eine geplante Aufführung). Dechant läßt das Kopistenmaterial unberücksichtigt, räumt (zu Recht) PII den Vorzug ein und fügt geschickt Textbuch und Partitur zur Einheit zusammen. Rezensent hat an Stichproben quer durch die Oper PI, PII und die Stimmbücher mit Dechants Wiedergabe verglichen – das Resultat ist erschreckend. Beispielsweise finden sich allein im ersten, 66 Takte langen Teil von Nr. 8 (Rezitativ und Duett) gegenüber PII 77 (!) Abweichungen hinsichtlich Tonhöhe und -dauer, Dynamik und Artikulation, von denen lediglich fünfzehn als Herausgeberentscheidungen kenntlich gemacht sind. Offensichtlich folgt Dechant nicht der (besseren) Partitur PII, sondern – wie schon in seiner Dissertation – PI, der gegenüber die Zahl der Abweichungen geringer ist (25, davon vier kenntlich gemacht). Wie man sieht, geht der Herausgeber in jedem Fall recht großzügig mit dem Quellenmaterial um. In besagtem Abschnitt aus Nr. 8 finden sich Druckfehler (T.2: Triller in allen Streichern eine Note zu früh; T. 4: fehlendes Kreuz im Baß etc.), Hoffmannsche Angaben, die übereinstimmend in beiden Partituren stehen, werden (kommentarlos) weggelassen (T.64/65: >, T.32: Vorschlags-a in der Gesangsstimme etc.) und Ergänzungen stillschweigend hinzugefügt (T. 23, 27: Bögen in der Violoncello-Stimme etc.). Eklatante Unterschiede zwischen PI und PII werden nicht erwähnt (T. 51/52, alle Stimmen: PI *as*-moll, PII *As*-dur; Dechant folgt PI). Ergänzungen für die bei Hoffmann überaus spärlichen Angaben zur Dynamik und Phrasierung hätten sich entgegen Dechants Behauptung sehr wohl den Stimmbüchern entnehmen lassen; z.B. zeigen gleich die ersten Takte der als Dirigierstimme ausgelegten Violine I-Stimme eine Reihe von Zusätzen (Vorzeichen, Phrasierung, z. B. T. 160, 173, 180, 213, 221 etc.). Häufig hat der Herausgeber auch die Textunterlegung und Deklamation „verbessert“ und dabei auch melodische oder rhythmische Veränderungen in Kauf genommen (in Nr. 8 z. B. T. 6, 10). Verändert wird auch die Notationsweise Hoffmanns, selbst dort, wo sie heutigen Stechergepflogenheiten gar nicht zuwiderläuft; z. B. wird in Nr. 8, T. 19 (und öfter), aus  bei Dechant . Die eigenwillige Balkensetzung Hoffmanns, die oft der Verdeutlichung der Phrasierung dient, wird meist ersatzlos egalisiert (aus  wird  u. ä.). Dechants „Verbesserungen“ bekommen mitun-

ter geradezu beckmesserischen Charakter, etwa wenn Hoffmanns Nr. 4, wie Nr. 6 ein *Sestetto e Coro*, in „Coro e Sestetto“ umbenannt wird.

Der zugegebenermaßen mühsamen philologischen Kärrnerarbeit eines genauen Vergleichs aller Quellen, verbunden mit einer Art der Herausgabe, die es ermöglicht, die herausgeberischen Entscheidungen nachzuvollziehen, hat sich Dechant also nur teilweise unterzogen. Dies wäre verzeihlich gewesen, hätte er von vornherein eine „nach den Quellen herausgegebene und für den praktischen Gebrauch eingerichtete“ *Aurora* vorgelegt. Ärgerlich ist es indessen, wenn ein umfangreicher Revisionsbericht philologische Akribie und Wissenschaftlichkeit suggeriert, die Wiedergabe des Notentextes aber hinter dem heute üblichen Editionsstandard zurückbleibt.

(Dezember 1986)

Werner Keil

CHEMJO VINAVER: Anthology of Hassidic Music. Edited with Introduction and Annotations by Eliyahu SCHLEIFER. Jerusalem: Jewish Music Research Center-Hebrew University 1985. 445 S., 26 S. Notenanhang.

Dieser gewichtige Band war als Fortsetzung von Chemjo Vinavers *Anthology of Jewish Music* (1955) gedacht. Die vorliegende, posthume und von Eliyahu Schleifer besorgte Ausgabe konzentriert sich aber ganz auf Gesänge aus dem engeren Kreis der chassidischen Bewegung: der mystisch-pietistischen Richtung im orthodoxen Judentum.

Chassidische Musik ist überwiegend Gesang; und Singen ist ein wesentliches Element in der Praxis dieser letzten und noch gegenwärtigen mystischen Bewegung. Im Laufe des 18. Jahrhunderts in Osteuropa entstanden, besteht sie heute teils in autoritativ geführten Sondergemeinden, teils in stillen Bruderschaften nichtorientalischer Herkunft fort. Gesang ist seit altersher in das Gewebe mystischer Ideologie und Symbolik eingebunden und steht im Wettbewerb mit den in Worte gefaßten Gebeten. Typisch für die chassidische Musik sind die wortlosen, auf Klangträgersilben gesungenen Melodien (Vinaver Nr. 69–80 u. ö.; dazu die Anmerkungen des Herausgebers, S. 220–224).

Die wortlose Melodie (*Niggûn*) dient meist dem Gemeinschaftsgesang; doch ist ein kleiner, aber charakteristischer Teil mehr persönlich-meditativer Art und schließt Gedanken von mystischer Bedeu-

tung ein (Nr. 68–75). Die Gemeinschaftsgesänge bedienen sich oft populärer Melodien und tanzartiger Rhythmen, denn die chassidische Lehre ermuntert auch den einfachen Mann, seine Gefühle unbedenklich in seiner eigenen musikalischen Sprache auszudrücken. Dabei muß die fromme Absicht oft die banalen Mittel heiligen. Vinaver hat dieser Art von Melodien aber kaum Platz eingeräumt, da seine Sammlung ja als Anthologie und weniger als Dokumentation gedacht war.

Eine solche „Auslese des Besten“ hat ihre Probleme, wie es der Herausgeber klar erkennt (S. 18), auch wenn sie von einem solchen Kenner wie Vinaver vorgenommen wurde. Der wissenschaftliche Betrachter darf hier keine vollständige Dokumentation einer Volksmusikategorie erwarten, nicht die Dinge wie sie wirklich sind, sondern wie sie sich als Wiedergabe des eigentlich Gewollten darstellen. Eine gewisse Entschädigung dafür bieten das kenntnisreiche Wissen und die Kommunikationsgabe sowohl des Autors wie seines posthumen Herausgebers; sie vermitteln ein Maximum der klanglichen Eigenart und des spirituellen Hintergrunds dieser Musik selbst sowie der bedeutsamen Begleitumstände des Singens und der Umwelt der Singenden.

Die Klangfarben des chassidischen Gesanges, die Übergänge von Ton zu Ton, die Diminution größerer Intervalle, die im Solo oft virtuose Koloratur und daneben die rhythmische Vordergründigkeit des Gemeinschafts-*Niggûn* – sie alle wollen bestimmte Seelenlagen und mystische Vorstellungen ausdrücken; absolute Schönheit bedeutet ihm ebensowenig wie jeder anderen expressionistischen Kunst. Das Klangbild ist darum wesentlich für das chassidische Musikerleben, jedoch in Notenschrift schwer nachzuzeichnen. Vinaver war seit früher Jugend auf diese Klänge eingestellt und ist später durch die Schule mitteleuropäischer Kunstmusik und Chorpraxis gegangen: Dieser doppelgeleisige Bildungsweg hat ihn beide Welten zusammenbringen lassen, soweit dies auf dem Papier zu erreichen war.

Vinaver, 1973 verstorben, hat für seine Anthologie ein grob geordnetes Notenmaterial und eine Unmenge verstreuter Notizen hinterlassen. Darin fanden sich wertvolle Informationen über die traditionelle Anlage der Gesänge, Bemerkungen über das mühsame, allen möglichen Zwischenfällen ausgesetzte Erlernen und Niederschreiben der Melodien (Ohr und Gedächtnis mußten oft die unakzeptablen Apparate ersetzen) und schließlich eine auf intimer Kenntnis beruhende Einschätzung ihrer Be-

deutung. Es ist das Verdienst des Herausgebers Eliyahu Schleifer – selbst praktizierender Kantor und Musikwissenschaftler –, das hinterlassene Material sinnvoll geordnet und aufgearbeitet zu haben. Seine Kommentare erleichtern das Verständnis einer abgeschlossenen, in sich aber reich gegliederten Welt (einer Art von Meta-Realität der Moderne), deren Musik aus ihrer Geisteshaltung heraus erfaßt werden muß. Das Bemühen des Herausgebers darum hat einen großen, vielleicht entscheidenden Anteil an der Nützlichkeit dieser Veröffentlichung.

Die breitgefächerte Auswahl chassidischer Gesänge wird uns in vier großen Partien mit übersichtlichen Unterabschnitten geboten: Liturgische Gesänge (23 Nummern); häusliche Lieder und wortlose *Niggûnim* (69 Nummern); liturgische Kompositionen für Kantor mit oder ohne Chor (4 Werke); Vinavers Chorbearbeitungen chassidischer Melodien (6 Nummern) und schließlich zwei frei komponierte *Rhapsodien* für Chor von A. B. Birnbaum und E. I. Kahn.

Das chassidische Repertoire umfaßt größtenteils mündlich überlieferte Musik und stellt der Forschung eine Anzahl improvisatorischer und z. T. eigenartiger Formen zur Diskussion. Einfache Lesung (Nr. 48) und liturgisches Rezitieren (Nr. 1ff.) in der Art der Lectio und Psalmodia haben mehrfachen Tonus currens und vermehrte Kadenzen und sind darin den Psalmidien der Ostkirchen vergleichbar. Manche Rezitationen bewahren die alte, im synagogalen Laiengebet erhaltene Pentatonik (Nr. 4–8). Häufiger sind aber die besonderen synagogalen Modi mit oder ohne übermäßige Sekunde; Nr. 11 steht in dem für mystische Texte bevorzugten Modus mit zwei übermäßigen Sekunden und meist absteigender Melodielinie. Mit Nr. 96 beginnen die kantoralen Kompositionen, die traditionelle Grundzüge frei ausspinnen. Sie stehen im freien Rhythmus, betonen textliche Höhepunkte durch reiche Koloratur und verlangen meist eine virtuose Stimmbeherrschung. Ihre stilgerechte Ausführung basiert auf mündlicher Tradition und ist aus dem Schriftbild nur in beschränktem Maße zu erkennen.

Die „Denkmal“- oder „Album“-mäßige Aufmachung des Buches, vor allem aber sein Gewicht und das weitläufige Notenbild stören bei der Benutzung. Chorsänger dürften es schwerlich in der Hand halten und umblättern können und werden aufs (illegale) Kopieren zurückgreifen müssen. Zudem macht der 1-cm-Abstand zwischen den Noten die Melodielinie unübersichtlich. Der Struktur die-

ser Musik, in der die Wiederholung von Phrasen sehr häufig ist, würde darüber hinaus durch das Setzen von Wiederholungszeichen leichter erkennbar werden, und dies würde schließlich auch, zusammen mit einer dichterem Notenfolge, viele Seiten einsparen helfen. Diese Ausstellungen schmälern aber nicht das Verdienst des Jewish Music Research Centre in Jerusalem und des Herausgebers, Vinavers Sammelwerk mit großer Sorgfalt betreut und herausgebracht zu haben.

(Januar 1987)

Hanoch Avenary

CLAUDE DEBUSSY: Préludes. Livre I, Livre II. Edition de Roy HOWAT avec la collaboration de Claude HELFFER. Paris: Durand-Costallat 1985. XVIII, 188 S. (Oeuvres complètes de Claude Debussy. Serie I, Volume 5.)

Mit diesem großformatigen, luxuriösen Band beginnt die historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Debussys, die unter der Förderung des französischen Kulturministeriums, der Bibliothèque Nationale (Paris) und des Centre national de Recherche scientifique (CNRS) steht. Im Ehrenkomitee figurieren Claudio Abbado, Pierre Boulez, Henri Dutilleux, György Ligeti, Olivier Messiaen und Seiji Ozawa. Chefredakteur ist François Lesure, der Leiter der Musikabteilung der Bibliothèque Nationale. Das Redaktionskomitee besteht aus Pierre Boulez und Myriam Chimènes, die sich um die Erhellung der Entstehungsgeschichte von Debussys Ballett *Khamma* verdient gemacht hat, aus Marius Flothuis, dem Pianisten Claude Helffer, Roy Howat und Marie Rolf.

Die Werke werden in folgende Gruppen unterteilt werden: 1. Klavierwerke, 2. Lieder, 3. Kammermusik, 4. Chorwerke, 5. Orchesterwerke und 6. dramatische Werke. Die Ausgaben sollen vor allem die endgültigen Fassungen enthalten, die aber reich kommentiert werden und auf Abweichungen, Varianten hinweisen, die gerade bei Debussys zögerndem Verlauf seiner kompositorischen Produktion von großer Bedeutung sind. Man denke nur an ein so bekanntes Werk wie *La Mer*, von dem der Verlag Durand in der Vergangenheit eine Reihe von Versionen erscheinen ließ, die im Detail erheblich voneinander abweichen, ohne daß bis jetzt ein Kommentar oder eine Rechtfertigung dazu gegeben worden wäre.

Besondere Schwierigkeiten werden auch die theatralischen Werke bereiten, nicht nur weil

die vollumfängliche Autorschaft Debussys von *Khamma* oder *Le Martyre de Saint-Sébastien* zum Teil angezweifelt wird, sondern auch weil Debussy eine beträchtliche Zahl von Fragmenten hinterließ, die künstlerisch von großer Bedeutung sind und deshalb Beachtung verdienen: Von *Rodrigue et Chimène*, der Oper auf einen Text von Catuelle Mendès, dem feurigen Wagnerianer, von der eindreiviertel Stunden Musik existieren, die teils von Wagner, teils von Mussorgski herkommt und auch *Pelléas et Mélisande* vorwegnimmt, sollte sich auch eine Partitur zum praktischen Gebrauch herstellen lassen, was die Orchestrierung des Klaviersatzes und einige, recht unbedeutende Ergänzungen notwendig macht. Bei einem Symposium der Mailänder Scala Anfang Juni 1986 präsentierte Richard Langham Smith (London) einen Teil dieser Musik und überzeugte die Zuhörer von deren Wert. Auch über *La Chute de la Maison Usher* ist noch nicht das letzte Wort gesprochen, trotz der großen Verdienste von Juan Allende Blin, der das Fragment in eine spielbare Fassung brachte, doch offenbar nicht alle Quellen berücksichtigen konnte. Daneben existieren noch weitere theatralische Versuche Debussys, die unvollendet oder nur skizziert blieben und doch gerade für ihn nicht marginal waren. Pointiert ausgedrückt, hat er neben *Pelléas* nur Nebenwerke geschrieben und war stets auf der Suche nach dem „großen Wurf“. Erwähnt sei hier nur noch die reizvolle *Musique de Scène pour les Chansons de Bilitis* seines Freundes Pierre Louÿs, von der nur Stimmen der zwei Flöten und zwei Harfen existieren und zum Teil nicht einmal von seiner Hand. Die *Celesta* läßt sich ergänzen nach den *Six Epigraphes antiques*, in die ein Teil der musikalischen Substanz aufgegangen ist. Arthur Hoérée hat sie, die *Celesta*-Stimme, rekonstruiert, daneben existiert aber auch eine viel reichere, phantasievollere, aber bis jetzt unveröffentlichte Fassung von Boulez, die es wert wäre, in diese Gesamtausgabe aufgenommen zu werden.

Es ist leicht einzusehen, warum sie mit den *Préludes* beginnt: die Quellenlage ist, vergleicht man sie mit den oben angeführten Werken, relativ unkompliziert, und die Klavierstücke gehören zum Bekanntesten, was Debussy geschrieben hat. Nirgends ist der Notentext dieser Ausgabe so überladen, daß nach ihm nicht auch das praktische Studium der Musik am Klavier möglich wäre, und der bibliophile Charakter der ursprünglichen Ausgabe von Durand ist gewahrt. Die Anmerkungen sind in den Anhang gebracht worden, und die Daten der

Entstehung und Uraufführungen wie auch die Erklärung der Herkunft der Titel, die ja bekanntlich am Ende der Stücke stehen, um, ganz im Sinne von Stéphane Mallarmé, Andeutung („suggestion“) zu bleiben, sind im Vorwort enthalten.

Die Ausgabe, mit französischem und auch englischem Text, richtet sich nicht nur an den Musikwissenschaftler, sondern auch an den Musiker und gebildeten Laien. Mit ihr sollte einmal mehr, nach Olivier Messiaens und Pierre Boulez' Willen, Debussy aus dem Ghetto des „musicien français“ befreit werden.

(August 1986)

Theo Hirsbrunner

Diskussion

Zur Rezension von *JOSEH HAYDN: Sinfonie Nr. 104 D-Dur. Taschenpartitur. Einführung und Analyse von Hubert UNVERRICHT. Originalausgabe* durch Horst Walter in *Mf* 40, 1987, Heft 2, S. 191f.

Beim Lesen der tief- und weitgehenden Rezension Horst Walters kann der Eindruck entstehen, daß ich auch als Herausgeber zu gelten habe. Dies ist nicht der Fall. Der vom Verlag B. Schott's Söhne veranlaßte Titel enthält die zutreffenden Angaben. Der Notentext ist vom Verlag ausgewählt; in der Einführung ist dieser, der nicht in allem der Vorlage von Praetorius entspricht, gemäß dem Arbeitsauftrag kurz zu kommentieren.

Die Bezeichnung „Originalausgabe“ steht nicht nach dem Titel für den Notentext, sondern erst nach den Angaben „Einführung und Analyse“. Er bezieht sich nicht auf den Notenteil, sondern auf den kommentierenden Text, der in dieser Taschenbuchausgabe nicht als Nachdruck – wie sonst üblich –, sondern als Original gedruckt ist. So ist diese Bemerkung „Originalausgabe“ zu verstehen. Den Rezensenten hatte ich bereits vor etwa anderthalb Jahren in einem Gespräch darauf aufmerksam gemacht, um einer möglichen mißverständlichen Deutung vorzubeugen. Hubert Unverricht

Eingegangene Schriften

GEORG VON ALBRECHT: Vom Volkslied zur Zwölftontechnik. Schriften und Erinnerungen eines Musikers zwischen Ost und West. Hrsg. von Michael von ALBRECHT. Frankfurt/M.–Bern–New York–Nancy: Verlag

Peter Lang (1984). 207 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 3.)

A.M.I.S. Antiquae Musicae Italicae Studiosi. Bollettino dell' Associazione. Anno II, No. 16, Giugno 1987. Como (1987). 32 S.

Arti Musices 17/1, 1986. Croatian Musicological Review. Zagreb: Institute of Musicology – Zagreb Academy of Music 1986. 156 S., Notenbeisp.

Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert. Einflüsse und Wirkungen. Band 2. Hrsg. von Wolfgang BIRTEL und Christoph-Hellmut MAHLING. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1986. 243 S., Notenbeisp. (Annales Universitatis Saraviensis. Band 20.)

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

Count Basie. Good Morning Blues. Eine Autobiographie von Count Basie. Erzählt von Albert MURRAY. Düsseldorf–Wien–New York: Econ Verlag (1987). 343 S., Abb.

Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830. Hrsg. und eingeleitet von Stefan KUNZE. Laaber: Laaber-Verlag (1987). XVIII, 672 S., Notenbeisp.

HOWARD MAYER BROWN: Josquin and the Fifteenth Century Chanson. London: The British Academy (1986). 40 S., Notenbeisp. (Separatdruck aus: Proceedings of the British Academy LXXI. Aspects of Art Lecture, 1985.)

ERIC THOMAS CHAFE: The Church Music of Heinrich Biber. Ann Arbor: UMI Research Press (1987). XI, 305 S., Notenbeisp. (Studies in Musicology. No. 95.)

MIKALOJUS KONSTANTINAS ČIURLIONIS: Ausgewählte Klavierwerke. Hrsg. von Dorothee EBERLEIN. Leipzig–Dresden: Peters (1985). 76 S.

Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit“ (Siena 1983). Bericht, hrsg. von Friedrich LIPP-MANN. Laaber: Laaber-Verlag (1987). VIII, 520 S., Notenbeisp. (Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band 25.)

Correspondenz. Mitteilungen der Robert-Schumann-Gesellschaft e.V. Nr. 7/Juli 1987. Düsseldorf: Robert-Schumann-Gesellschaft 1987. 28 S.

CARL DAHLHAUS: Ludwig van Beethoven und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag (1987). 320 S., Notenbeisp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

ROLF DAMMANN: Johann Sebastian Bachs „Goldberg-Variationen“ Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1986). 275 S., Abb., Notenbeisp.

WINTON DEAN / JOHN MERRILL KNAPP: Handel's Operas 1704–1726. Oxford: Clarendon Press 1987. XX, 751 S., Abb., Notenbeisp.

JOHN DEATHRIDGE / MARTIN GECK / EGON VOSS: Wagner Werkverzeichnis (WWV). Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen. Erarbeitet im Rahmen der Richard Wagner-Gesamtausgabe. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1986). 607 S.

CHRISTINE DEFANT: Kammermusik und Stylus phantasticus. Studien zu Dietrich Buxtehudes Triosonaten. Frankfurt/M.–Bern–New York: Peter Lang (1985). 514 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe Musikwissenschaft. Band 14.)

FELIX DRAESEKE: Schriften 1855–1861. Hrsg. von Martella GUTIÉRREZ-DENHOFF und Helmut LOOS. Bad Honnef: Gudrun Schröder Verlag (1987). XXV, 365 S. (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft. Schriften. Band 1.)

KLAUS EBBEKE: „Sprachfindung“. Studien zum Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1986). 140 S.

URSULA ECKART-BÄCKER: Die Schütz-Bewegung. Zur musikgeschichtlichen Bedeutung des „Heinrich-Schütz-Kreises“ unter Wilhelm Kamlah. Vaduz: Prisca-Verlag (1987). 154 S. (Beiträge zur Musikreflexion. Heft 7.)

MÁRIA ECKHARDT: Franz Liszt's Music Manuscripts in the National Széchényi Library. Budapest: Akadémiai Kiadó 1986. 252 S., Abb., Notenbeisp. (Studies in Central and Eastern European Music 2.)

JOSÉ ELÍAS: Obras completas. Volumen II A. Versos para órgano por José M.^a Llorens con colaboración de Julián SAGASTA y Montserrat TORRENT. Barcelona: Diputación de Barcelona: Biblioteca de Catalunya 1981. 18, 67 S. (Biblioteca de Catalunya. Publicacions de la Secció de Música XXVI.)

Explorations in Ethnomusicology. Essays in Honor of David P. McAllester. Edited by Charlotte J. FRISBIE. Detroit: Information Coordinators 1986. XVI, 280 S. (Detroit Monographs in Musicology. No. 9.)

ZOLTÁN FALVY: Mediterranean Culture and Troubadour Music. Budapest: Akadémiai Kiadó 1986. 217 S., Abb., Notenbeisp. (Studies in Central and Eastern European Music 1.)

Finnish Music Quarterly 2/87 Helsinki: PKK/Offset 1987 88 S.

ELLINORE FLADT: Die Musikauffassung des Johannes de Grocheo im Kontext der hochmittelalterlichen Aristoteles-Rezeption. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1987 187 S. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 26.)

Gerhard Frommel (1906–1984), ein Heidelberger Komponist. Katalog zur Ausstellung des Stadtarchivs Heidelberg, 2. Juni – 30. September 1987 Text von Wolfgang OSTHOFF. Heidelberg: Stadtarchiv Heidelberg (1987). 45 S., Abb., Notenbeisp.

THRASYBULOS G. GEORGIADES: Nennen und Erklängen. Die Zeit als Logos. Aus dem Nachlaß hrsg. von Irmgard BENGEN. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1985. 300 S.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK. Sämtliche Werke. Abteilung I: Musikdramen. Band 8, Teilband a: Armide. Drame héroïque in fünf Akten von Philippe QUINAULT Hrsg. von Klaus HORTSCHANSKY. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter (1987). 483 S.

EDWIN GORDON: Musikalische Begabung. Beschaffenheit, Beschreibung, Messung und Bewertung. Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1986). 185 S. (Musikpädagogik. Band 25.)

GERHARD HERZ: Essays on J. S. Bach. Ann Arbor: UMI Research Press (1985). XXXI, 276 S. (Studies in Musicology. No. 73.)

Janáček-Newmarch Correspondence. Edited by Zdenka E. FISCHMANN. Rockville/Maryland: Kabel Publishers (1986). XI, 184 S., Abb.

HANS JASKULSKY: Die lateinischen Messen Franz Schuberts. Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1986). 340 S., Notenbeisp.

Jazz op. 3. Die heimliche Liebe des Jazz zur europäischen Moderne. Hrsg. von der WIENER MUSIK GALERIE INGRID KARL. Wien-München: Löcker Verlag (1986). 326 S., Abb.

ANN KERSTING: Carl Halle – Sir Charles Hallé. Ein europäischer Musiker. Hagen: Kommissionsverlag v. d. Linnepe 1986. XI, 325 S., Notenbeisp. (Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte. Heft 19.)

WALTER LUTZ: Zur Geschichte der Kirchenmusik am Dom zu Limburg. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1986). 244 S., Abb. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. Nr. 27.)

BRUCE C. MACINTYRE: The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period. Ann Arbor: UMI Research Press (1986). XXIV, 764 S., Abb., Notenbeisp. (Studies in Musicology. No. 89.)

CHRISTOPH MÄRZ: Frauenlobs Marienleich. Untersuchungen zur spätmittelalterlichen Monodie. Erlangen: Verlag Palm & Enke 1987 332 S., Notenbeisp. (Erlanger Studien. Band 69.)

MATHIAS MATUSCHKA. Die Erneuerung der Klaviertechnik nach Liszt. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1987 130 S., Notenbeisp. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 31.)

LETA MILLER / ALBERT COHEN: Music in the Royal Society of London 1660–1806. Detroit: Information Coordinators 1987 XI, 264 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. No. 56.)

URSULA MÜLLER-KERSTEN: Stephen Heller, ein Klaviermeister der Romantik. Biographische und stilkritische Studien. Frankfurt/M.-Bern-New York. Peter Lang (1986). 558 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe Musikwissenschaft. Band 16.)

STERLING E. MURRAY: Anthologies of Music. An Annotated Index. Detroit: Information Coordinators 1987 XIV, 178 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. No. 55.)

Musikalische Begabung finden und fördern. Materialien und Dokumente zum Kieler-Woche-Kongreß 1985. Für den Deutschen Musikrat hrsg. von Eckart ROHLFS unter Mitarbeit von Edgar AUER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986. 319 S. (Materialien und Dokumente aus der Musikpädagogik. Band 14.)

Musikalische Bildung und Kultur. Sieben Vorträge zu Bildungsidee, Schule und Informationsgesellschaft. Hrsg. von Wilfried GRUHN. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1987 144 S. (Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Musikhochschule Freiburg.)

Muzikološki zbornik. Musicological annual. Volume XXII. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete 1986. 82 S.

Neue Musik und ihre Vermittlung. Sechs Beiträge und vier Seminarberichte. Hrsg. von Hans-Christian SCHMIDT. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1986). 121 S. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 27.)

Neue Zeitschrift für Musik, 148. Jg., Heft 5, Mai 1987 Mainz: Schott 1987 84 S.

DAVID NEUMEYER: The Music of Paul Hindemith. New Haven–London: Yale University Press (1986). 294 S., Notenbeisp. (Composers of the Twentieth Century.)

Nuova rivista musicale italiana. Anno XX, n. 4, Ottobre–Dicembre 1986. Torino: ERI–Edizioni RAI Radio-televisione Italiana 1986. 232 S., Abb., Notenbeisp.

Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 42, Hefte 1–8, Januar–August 1987 Wien: Verlag Elisabeth Lafite 1987

SUSANNE OSCHMANN: Jan Dismas Zelenka. Seine geistlichen italienischen Oratorien. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1986). 287 S., Notenbeisp.

KARIN POPPENSIEKER. Die Entwicklung musikalischer Wahrnehmungsfähigkeit. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1986). 152 S., Abb., Notenbeisp. (Musikpädagogik. Band 23.)

HENRI POUSSEUR. Die Apotheose Rameaus. Versuch zum Problem der Harmonik. Aus dem Französischen übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort von Klaus STICHWEH. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1987). 107 S., Notenbeisp. (Texte zur Forschung. Band 52.)

CHRISTIAN SPECK: Boccherinis Streichquartette. Studien zur Kompositionsweise und zur gattungsgeschichtlichen Stellung. München: Wilhelm Fink Verlag (1987). 228 S., Notenbeisp. (Studien zur Musik. Band 7.)

Recerca Musicològica V, 1985. Bellaterra/Barcelona: Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas 1985. 190 S., Notenbeisp.

MARY REMNANT: English Bowed Instruments from Anglo-Saxon to Tudor Times. Oxford: Clarendon Press 1986. XVI, 182 S., Abb., Notenbeisp.

Revista Musical Chilena. Año XXXIX, No. 164, Julio–Diciembre 1985. Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile (1987). 123 S.

Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen von Ernst APFEL. Saarbrücken: Musikwissenschaftliches Institut der Universität Saarbrücken 1986. 536 S.

WILHELM SEIDEL: Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987. VI, 237 S. (Erträge der Forschung. Band 246.)

Sonderdruck aus Südosteuropa-Handbuch Band V: Ungarn. Hrsg. von Klaus-Detlev GROTHUSEN. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987. S. 612–624.

BERND SPONHEUER: Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von „hoher“ und „niederer“ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1987 VII, 247 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXX.)

NILS-GÖRAN SUNDIN: Bilder ur musikens historia. Romantiken och vår tid. Stockholm: Mirage (1984). 203 S., Abb., Notenbeisp.

NILS-GÖRAN SUNDIN: Introduktion till musikalisk interpretation och interpretationsforskning. Stockholm: Mirage (1984). 388 S., Notenbeisp. (Musical Interpretation Research. Volume I.)

NILS-GÖRAN SUNDIN: Musical Interpretation in Performance. Excerpts from Musical Interpretation Research, Vol. 1–2. Stockholm: Mirage (1983). 96 S., Notenbeisp.

NILS-GÖRAN SUNDIN: Musikalisk interpretationsanalys. Stockholm: Mirage (1984). 453 S., Notenbeisp. (Musical Interpretation Research. Volume II.)

NILS-GÖRAN SUNDIN: Myter om musikens ursprung. Stockholm: Mirage (1983). 4 S.

NILS-GÖRAN SUNDIN: Skapande interpretation och musikalisk instudering. Stockholm: Mirage 1983. 11 S.

NILS-GÖRAN SUNDIN: Strindberg och musiken. Brott och Brott Spöksonaten och Beethovens op. 31 nr. 2. Stockholm: Mirage 1983. 13 S.

NILS-GÖRAN SUNDIN: Verkstudier musikalisk analys teori pedagogik. Stockholm: Mirage (1984). 127 S., Notenbeisp.

GARY TOMLINSON: Monteverdi and the End of the Renaissance. Oxford: Clarendon Press 1987. XII, 280 S., Notenbeisp.

Über das Klassische. Hrsg. von Rudolf BOCKHOLDT. Frankfurt/M.. Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1987 308 S., Abb., Notenbeisp. (Suhrkamp Taschenbuch 2077.)

Die Viola. Jahrbuch der Internationalen Viola-Gesellschaft 1983/1984. Hrsg. von Wolfgang SAWODNY Kassel–Basel–London: Bärenreiter (1986). 148 S., Notenbeisp.

MARTIN VOGEL. Die enharmonische Gitarre. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1986. 264 S., Abb. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 45.)

HOWARD WAYNE. Veda Recitation in Vārānaśī. Delhi–Patna–Madras: Motilal Banarsidass (1986). X, 401 S., Notenbeisp.

Carl Maria von Weber. Autographenverzeichnis. Bearbeitet von Eveline BARTLITZ. Berlin: Deutsche Staatsbibliothek 1986. 164 S., Abb. (Deutsche Staatsbibliothek. Handschrifteninventare 9.)

Zeitphilosophie und Klanggestalt. Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns. Hrsg. von Hermann BEYER und Siegfried MAUSER. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1986). 146 S., Notenbeisp. (Schriften der Hochschule für Musik Würzburg.)

WERNER ZINTGRAF. Neue Musik 1921–1950 in Donaueschingen, Baden-Baden, Berlin, Pfullingen, Mannheim. Horb am Neckar: Geiger-Verlag (1987). 204 S., Abb. (Dokumentationen zur Musik im 20. Jahrhundert. Band 2.)

Mitteilungen

Es verstarben:

im Juli 1987 Dr. Arno VOLK, Wackernheim, im Alter von 73 Jahren,

am 24. August 1987 Professor Dr. Siegfried BORRIS, Berlin, im Alter von 80 Jahren,

am 3. September 1987 Dr. Ernst LAAFF, Baden-Baden, im Alter von 83 Jahren,

am 3. Oktober 1987 Professor Dr. Alexander WEINMANN, Wien, im Alter von 86 Jahren.

Wir gratulieren:

Prof. Alain DANÉLOU, Berlin, am 4. Oktober 1987 zum 80. Geburtstag,

Dr. Helmut WIRTH, Hamburg, am 10. Oktober 1987 zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Margarete REIMANN, Berlin, am 17. Oktober 1987 zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. René B. LENAERTS, Leuven, am 26. Oktober 1987 zum 85. Geburtstag,

Prof. Dr. Othmar WESSELY, Wien, am 31. Oktober 1987 zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Gerhard ALBERSHEIM, Arlesheim, am 17. November 1987 zum 85. Geburtstag,

Prof. Dr. Johannes PIERSIG, Wedel, am 24. November 1987 zum 80. Geburtstag.

*

Professor Dr. Fritz RECKOW, Kiel, war im Fall term 1986 Distinguished Visiting Professor an der Ohio State University in Columbus (Ohio). Den Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br. hat er abgelehnt, den Ruf auf den entsprechenden Lehrstuhl an der Universität Erlangen–Nürnberg zum Wintersemester 1987/88 angenommen.

Frau Dr. phil. habil. Marianne DANCKWARDT, Privatdozentin an der Universität München, und Dr. phil. habil. Peter ANDRASCHKE, Privatdozent an der Universität Freiburg i. Br., werden im SS 1988 bzw. WS 1988/89 die C4-Professur für Musikwissenschaft an der Universität Göttingen vertreten, da ihr Inhaber, Professor Dr. Martin STAEHELIN, während dieser Zeit ein Akademie-Stipendium der Stiftung Volkswagenwerk wahrnehmen und von seinen Göttinger Lehrverpflichtungen freigestellt sein wird.

Dr. Wilhelm PFANNKUCH, Wissenschaftlicher Direktor am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel, wurde am 11. Mai 1987 vom Ministerpräsidenten des Landes Schleswig-Holstein der Titel Professor verliehen.

Professor Dr. Hans Heinrich EGGBRECHT, Freiburg i. Br., wurde am 29. August 1987 von der Universität Bologna zum Ehrendoktor ernannt.

Professor Dr. Christoph-Hellmut MAHLING, Mainz, wurde auf dem XIV. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Bologna zum neuen Präsidenten der IGMW gewählt.

Dr. Friedrich LIPPMANN, Rom, wurde für seine Bellini-Forschungen in Catania, der Geburtsstadt des Komponisten, mit dem Preis „Bellini d'oro“ ausgezeichnet.

*

Die Jahrestagung 1987 der Gesellschaft für Musikforschung, deren Ausrichtung das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Münster übernommen hatte, fand vom 7. bis 10. Oktober in Münster statt. Über die Symposia *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance* und *Europäische Verflechtungen in Orgelbau und Orgelspiel* wird zu einem späteren Zeitpunkt an anderer Stelle berichtet. Den Festvortrag zur Eröffnung der Ta-

gung mit *Bemerkungen zur Signaturenlehre in der frühen Neuzeit* hielt Professor Dr. Friedrich Ohly, Universität Münster.

Die Mitgliederversammlung am 10. Oktober erteilte nach Entgegennahme der Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters auf Antrag des Sprechers des Beirates dem Vorstand einstimmig Entlastung für das Haushaltsjahr 1986. Die Rechnungsprüfer Professor Dr. Helmut Hucke und Dr. Klaus Hofmann wurden mit der Prüfung des Haushalts 1987 beauftragt.

Die Mitgliederversammlung beschloß, den Artikel 6 der Satzung der Gesellschaft für Musikforschung so zu ändern, daß die Amtsdauer des Vorstandes in Zukunft vier Jahre beträgt, Wiederwahl des Präsidenten, Vizepräsidenten und Schriftführers für dasselbe Amt nur einmal möglich ist; auch die Amtsdauer des Wahlausschusses beträgt analog dazu vier Jahre. Beschlüsse über die Einsetzung von Kommissionen und Fachgruppen werden von der Mitgliederversammlung auf schriftlichen Antrag gefaßt.

Der Vorstand unterrichtete die Mitgliederversammlung, daß die Dauer der Mitgliedschaft zum ermäßigten Beitrag für Studenten auf acht Jahre begrenzt wird.

Die Jahrestagung 1988 wird vom 13. bis 15. Oktober in Eichstätt stattfinden. Thema des wissenschaftlichen Symposiums: *Gesellschaftliche Unterhaltungsmusik im 18. Jahrhundert*.

Im Verlauf der Sitzung wurde Frau Elisabeth Wenzke, die die Führung der Geschäftsstelle zum Jahresende 1987 an Frau Barbara Schumann übergibt, vom Vorstand verabschiedet.

*

Im November 1987 feierten die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und die aus ihr hervorgegangene Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien ihr 175jähriges Bestehen. Neben musikalischen Festveranstaltungen im Musikvereinsgebäude und in der Franziskanerkirche fand aus diesem Anlaß in der Hochschule ein Symposium zum Thema *Alte Musik und Musikpädagogik* statt, das von Prof. Dr. Hartmut Krones, Lehrkanzel für musikalische Stilkunde und Aufführungspraxis, organisiert wurde und auf dem sich etwa 30 Künstler und Wissenschaftler aus Europa und den USA in Meisterkursen, Vorträgen und Round-Tables mit aufführungspraktischen Problemen der Renaissance-, Barock- und vorklassischen Musik auseinandersetzten.

Im Sinne eines Studiums generale wurden im November 1987 an der Hochschule für Musik in München öffentliche Vortragsveranstaltungen durchgeführt. Der Leipziger Bach-Forscher Prof. Dr. Werner Felix sprach am 9. November über *Bach-Verständnis als Phänomen sich wandelnder Geschichtsbeziehung* und am nächsten Tag über *Bach-Verständnis und Bach-Interpretation, Beobachtung einer Kausalität*. Am 24. November referierte Martin Gregor-Dellin über *Soweit die Worte reichen – zwei Jahrhunderte Musikbeschreibung in der Literatur*.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a.M. und das Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Sitz: Schloß Thurnau) veranstalten vom 18. bis 20. Februar 1988 in Thurnau ein interdisziplinäres Symposium zum Thema *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*. Die Referate und Diskussionen werden sich beschäftigen mit der *Gattungs- und Aufführungsgeschichte des einaktigen musikalischen Bühnenwerkes*, der *Methodik der Einakteranalyse*, der *Theorie des literarischen und musikalischen Einakters*, sowie mit der *Phänomenologie der einseitigen Form und ihren ideengeschichtlichen Korrespondenzen in Musik, Literatur und Kunst*. Auskünfte: Prof. Dr. Winfried Kirsch, Frankfurt a.M., und Prof. Dr. Sieghart Döhring, Thurnau.

Im Rahmen des Internationalen Charles Ives-Festivals findet vom 24. bis 27. Februar 1988 im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln ein Internationales Symposium *Charles Ives und die amerikanische Musiktradition bis zur Gegenwart* statt. Das Symposium gliedert sich in drei thematische Sektionen: *Charles Ives und seine Zeit*; *Die amerikanische Musik 1920-1950*; *Die amerikanische Moderne und Avantgarde nach 1950*.

Vom 21. Mai bis 10. Juni 1988 findet in Karlsruhe die 3. Internationale Händel-Akademie statt, die wiederum von einer Reihe musikwissenschaftlicher Kolloquien begleitet wird. Nähere Auskünfte erteilt der Geschäftsführer der Internationalen Händel-Akademie, Postfach 1449, 7500 Karlsruhe 1.

In Oxford findet vom 22. bis 25. September 1988 die *Oxford University Music Analysis Conference 88* statt, zu der noch bis 1. Februar 1988 freie Referate und Round-Table-Beiträge angemeldet werden können. Anmeldungen bitte an: Esther Cavett-Dunsby, Director OXMAC 88, Faculty of Music, St. Aldate's, Oxford OX1 1DB, Großbritannien.

Zur Vorbereitung der Internationalen Konferenz *Antonín Dvořák – Sein Platz in der Geschichte der europäischen und der Weltmusik*, Prag 1991, veranstaltet die Antonín Dvořák-Gesellschaft Prag von nun an alljährlich im Herbst internationale musikwissenschaftliche Seminare. Folgende Themen sollen behandelt werden: 1988 *Dvořáks Melodik und Rhythmik/Dvořák und England*, 1989 *Dvořáks Akkordik und Harmonik/Dvořák und Deutschland*, 1990 *Dvořáks Klangwelt/Dvořák und die Vereinigten Staaten*. Auskünfte: Společnost Antonína Dvořáka v Praze c/o Jarmil Burghauser, Klidná 25, CS-162 00 Praha 6.

*

Am 21. Juni 1986 ist in Coburg die Internationale Draeseke-Gesellschaft gegründet worden. Zum Vorsitzenden wurde Dr. Helmut Loos, 5300 Bonn, Herwarthstr. 19, gewählt.

Im Mai 1987 ist in Wien als Nachfolgeorganisation der Gesellschaft für die Förderung der Schubertforschung ein

Internationales Franz Schubert Institut gegründet worden. Die wissenschaftlichen Arbeiten konzentrieren sich zunächst auf eine kommentierte Faksimile-Ausgabe von Schuberts letzter Oper *Der Graf von Gleichen*, eine Gesamtausgabe der Schubertschen Opernlibretti, eine Bibliographie sowie auf analytische Studien und ein Schubert-Handbuch, worin Leben, Werk und Rezeptionsgeschichte in Form eines Nachschlagewerkes erfaßt werden sollen. Ferner ist an die Publikation eines Informationsblattes, das über den jeweiligen Stand der Schubertforschung berichten soll, gedacht. Auskünfte: Dr. Ernst Hilmar c/o Franz-Schubert-Konservatorium, Mariahilfer Str. 51/2, A-1060 Wien.

In St. Augustin bei Bonn ist 1987 eine Bogenforschungsgesellschaft gegründet worden, die sich als Förderverein zur Darstellung und Entwicklung von Bogenformen für Musikinstrumente versteht und die historisch-musikwissenschaftlichen Voraussetzungen der polyphonen Spieltechnik auf Streichinstrumenten zu erforschen beabsichtigt. Zum Vorsitzenden wurde Rudolf Gähler, 1. Konzertmeister des Orchesters der Beethovenhalle Bonn, gewählt; die Geschäftsführung liegt in den Händen von Norbert Thomas c/o Symphonisches Orchester Berlin, Kurfürstendamm 237, 1000 Berlin.

Das Deutsche Musikgeschichtliche Archiv hat wegen Erweiterung seiner Bestände neue, größere Räume bezogen. Die neue Anschrift lautet: D-3500 Kassel, Gießbergstraße 41-47, Tel. (0561) 89 99 40.

Auf ihrer letzten Sitzung im April 1987 in Salzburg hat die Commission Mixte des Répertoire international des Sources musicales seinen Vorstand neu gewählt, und zwar Harald Heckmann zum Präsidenten, François Lesure zum Vizepräsidenten, Helmut Rösing zum Schriftführer, Wolfgang Rehm zum Schatzmeister. Kurt von Fischer, der von 1979 bis 1987 die Präsidentschaft innehatte, wurde zum Ehrenpräsidenten gewählt. Am 1. Oktober 1987 hat RISM seine Zentralredaktion von Kassel nach Frankfurt a. M. verlegt. Die neue Adresse lautet: Internationales Quellenlexikon der Musik, Zentralredaktion an der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., Sophienstraße 26, D-6000 Frankfurt a. M. 90, Tel. (069) 70 62 31.

Für den RISM-Band *Manuscripts of Fifteenth-Century Polyphony in Great Britain* ist seit kurzem ein vorläufiges Verzeichnis der Quellen zusammengestellt. Zur Vervollständigung werden jetzt Angaben zu neu aufgefundenen oder bei der ersten Titelaufnahme übersehene Quellen gesucht. Zuschriften bitte an Dr. Andrew Wathey, Downing

College, Cambridge CB2 1DQ, Großbritannien, bei dem auch Kopien des vorläufigen Verzeichnisses erhältlich sind.

Für ein Heidelberger Forschungsvorhaben werden Autographen bzw. Abschriften von Konzertouvertüren folgender deutscher Komponisten des 19. Jahrhunderts gesucht: Ambros, Bierey, Brambach, Bronsart, Bruch, Draeseke, Ehlert, Eitner, Fesca, Gernsheim, Grell, Grimm, Hetsch, Hiller, Hirschbach, von Holstein, Hummel, Kahlert, Kreutzer, Küffner, Lachner, Lindpaintner, Lobe, Löwe, Mangold, Marx, Marxsen, Meinardus, Methfessel, Möser, Moscheles, Nicolai, Pixis, Radecke, Reinecke, Reissiger, Reubke, Rietz, Spohr, Verhulst, Vierling. Zuschriften bitte an Bärbel Pelker, 6800 Mannheim 1, Maximilianstr. 8.

Die Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenliedes sucht zur Ergänzung von Bibliotheksbeständen folgende Publikationen: Wilhelm Bäumer, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singsweisen von den frühesten Zeiten bis Ende des 17. Jahrhunderts, Band III, 1891 (antiquarisches Exemplar der Originalauflage oder Nachdruck Hildesheim 1962). Angebote bitte an: GEDK-Geschäftsstelle, z. Hd. Dr. Dietrich Berke, Heinrich-Schütz-Allee 35-37, D-3500 Kassel.

Beim Forschungsunternehmen „Geschichte der Cappella Sistina“ am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg ist zum 1. April 1988 die Stelle eines wissenschaftlichen Mitarbeiters nach BAT IIa (Eingangsbezahlung nach BAT III) neu zu besetzen (DFG-Finanzierung, Übernahme in das Bund-Länder-Programm 1988 vorgesehen). Der Mitarbeiter muß ein abgeschlossenes Studium nachweisen (Magister oder Promotion) und sollte Erfahrungen in der musikwissenschaftlichen Quellenarbeit haben. Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen an den Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg, Augustinergasse 7, 6900 Heidelberg.

Dank einer Übereinkunft mit dem Bärenreiter-Verlag können die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung den Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985 noch zum Subskriptionspreis von DM 198,- beziehen. Voraussetzung dafür ist, daß die Bestellung bis 15. April 1988 an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-3500 Kassel, gerichtet wird.