

Orgelspiel im Lateran und andere Erinnerungen an Händel Ein unbeachteter Bericht in „Voiage historique“ von 1737

von Ursula Kirkendale, Regensburg/Rom

Die Notiz des römischen Diaristen Francesco Valesio¹ vom 14. Januar 1707 – „È giunto in questa città un sassone eccellente sonatore di cembalo e compositore di musica, quale hoggi ha fatta pompa della sua virtù in sonare l'organo nella chiesa di S. Giovanni con stupore di tutti“² – ist uns allen seit zwei Generationen in Händel-Biographien ein lieber Topos geworden³, obgleich mancher wissen dürfte, daß der „sassone“ nicht unbedingt mit unserem Komponisten identisch zu sein braucht⁴. Zwar ist das Original dieser Textstelle dank Hans-Joachim Marx⁵ schon seit 1975 zugänglich; doch treiben immer noch Übersetzungen unbekümmert nicht gerade zahme Blüten⁶. Wenn man liest, daß, immer nach Valesio, „in Rom an diesem Tage“[!] „ein Sachse eingetroffen“ sei, so ist es nicht nur eine freiere Wendung – der Inhalt ist bedenklich⁷. Valesio gibt ja in seinem langen Satzgefüge zwei Zeitbestimmungen, nicht nur eine einzige: „è giunto“ = „[ein Sachse] ist gekommen“ und im Relativsatz „hoggi ha fatta pompa [...]“ = „[der] heute geglänzt hat [...]“. Beide Male ist ein *passato prossimo* gegeben; das erste läßt aber ein Adverb aus. Darum kann man es bekanntlich nach Lust und Laune dehnen. Das „è giunto“ beinhaltet also kaum ein ‚Heute‘, sondern sehr wahrscheinlich das ‚Vor-kurzem-‘ oder, besser noch, ‚Vor-einiger-Zeit-gekommen-sein‘. Selbst wenn erwiesen wäre, daß Valesios „sassone“ Händel ist, muß sein Anreisetag vor dem 14. Januar 1707, möglicherweise Wochen, wenn nicht Monate vor diesem Datum liegen (mehr dazu unten).

Natürlich sprach schon manches dafür, daß der Diarist unseren Komponisten gemeint haben kann. (Daß Händel als Lutheraner für eine katholische Basilika nicht in Frage gekommen wäre, wird schon von seiner römischen Kirchenmusik, vor allem für die Gottesmutter, widerlegt.) So kann man als den frühesten Beleg für Händels Namen in einem römischen Archiv (wiederum dank Marx) jetzt die Kopistenrechnung des Alessandro Ginelli vom 12. Februar 1707 für *Il Delirio*

¹ Das äußerst wichtige Manuskript des Abbate (1670–1742), in 11 „libri“ aufbewahrt (Archivio Storico Capitolino, Rom) – autographe Eintragungen von 1700 und sicher früher, bis zu seinem Tod, mit einer Pause von 1711 bis 1724 –, ist im Druck erschienen: Francesco Valesio, *Diario di Roma*, hrsg. von Gaetana Scano, Mailand 1978, 6 Bände, mit einer kurzen, doch fundierten „Introduzione“, worin auch Valesios Tätigkeit als Hagiograph, seine Freundschaft mit Antiquaren etc. erwähnt werden. Kaum gesagt wird aber, wozu das Manuskript diene. Schrieb der Diarist es nur für sich selbst oder im Auftrag, dachte er daran, es zu veröffentlichen, wenigstens teilweise (etc.)? Jedenfalls konnte Papst Benedikt XIV. Lambertini schon 1745, nur drei Jahre nach Valesios Tod, es dem Archiv des römischen Senates und Volkes schenken.

² Manuskript: tomo 15 = libro 6, f. 360; Druck: Bd. 3, S. 754f.

³ Bekanntlich veröffentlichte Newman Flower die Notiz erstmals in englischer Übersetzung (*George Frederic Handel. His Personality and His Times*, Boston und New York 1923, S. 62). Er hatte sie von Mr. L. A. Sheppard (British Museum) erhalten, der in Rom für ihn nachforschte.

⁴ In *The Ruspoli Documents on Handel*, (JAMS 20, 1967, S. 224, Anm. 12) habe ich in dieser Frage noch ausdrücklich zur Vorsicht angeraten. Wie oft schon hat uns die wirkliche, unendlich vielfältigere Geschichte einen Streich gespielt? Man braucht nur an einen „Giovanni sassone“ bei Ruspoli 1711 zu denken, der ebenfalls Komponist war. Vorsichtig und nüchtern haben sich auch Winton Dean (Artikel *Handel*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, Bd. 8, S. 84) oder die Herausgeber des *Händel-Handbuchs*, Bd. 4 (*Dokumente zu Leben und Schaffen*, Kassel 1985, S. 26) geäußert, die nur Wahrscheinlichkeit, nicht Sicherheit für Händel in dieser Notiz sehen.

⁵ *Beitrag Händels zur Accademia Ottoboniana in Rom*, in: *Hamburger Jb. für Mw* 1 (1974), Hamburg 1975, S. 70.

⁶ Daß noch 1980 Ellen T. Harris ganz märchenhaft ‚zitiert‘: „A German prince[!] arrived in this city“ (*Handel and the Pastoral Tradition*, London u. a. 1980, S. 149 – angeblich nach „Flower, *Handel*, 1947“), hat schon Marx erstaunt, der den Biographen in Schutz nimmt (*Händel in Rom – Seine Beziehung zu Benedetto Cardinal Pamphilj*, in: *Händel-Jb.* 29, S. 116, Anm. 4).

⁷ Diese Übersetzung stammt von Marx selbst – ebda., S. 107.

amoroso im Pamphilj-Haushalt ansehen⁸. Da Händel diese „Kantate [...] Ende Januar / Anfang Februar geschrieben haben“ dürfte⁹, mit einem Text, der von Pamphilj selbst verfaßt war, das Orgelkonzert des „sassone“ aber gerade erst stattgefunden hatte, kann man mit noch größerer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß beide Musiker identisch sind.

Nun – der Organist an der Laterankirche am 14. Januar war tatsächlich Händel, wie ich jetzt darlegen darf. Zwei Indizien seien aber noch vorausgeschickt. Man hat zum einen in der Händelforschung wohl übersehen, daß der Erzpriester von San Giovanni in Laterano der Kardinal Pamphilj selbst war, und zwar durch mehr als dreißig Jahre (1699–1730), bis er starb. (Montalto hat übrigens diese große Machtposition im letzten Kapitel ihres Buches dargestellt – „La Colomba Pamphilj della Basilica Lateranense fra il 1699 e il 1730“)¹⁰. Viel, auch Orgel und Orgelspiel, dürfte in diesem erhabenen Gotteshaus, das ja noch bis zum Exil in Avignon der Sitz des Papstes gewesen war und bis heute die römische Mutterkirche schlechthin ist, wohl unter dem Schutz des Erzpriesteramtes gestanden haben. (Also nicht die Kardinäle Ottoboni oder Colonna, wie so oft in Händel-Biographien steht, können Händels Patrone in San Giovanni gewesen sein.) Und zum anderen – es mag zunächst nebensächlich, ja kleinlich erscheinen, doch ist es nicht unwichtig: Valesio leitet seine Notizen immer mit Wochentagen ein. Am 14. Januar 1707 fängt er an mit „Venerdì“. Pamphilj hatte aber stets an Freitagen seine *conversazione*, sicher auch gelegentlich wie hier mit der Orgel in San Giovanni. Der 18. Februar mit der langen Musikerliste für Pamphiljs Palastmusik¹¹ war ebenfalls ein Freitag – ausbezahlt wurden römische Musiker fast immer an Abenden, wo auch Konzerte stattgefunden hatten. Händel dürfte also, mit dem „berühmten Sachsen“ an der Lateranorgel identisch, schon jetzt von Pamphilj protegiert worden sein.

Den Trumpf im Spiel von einem möglichen Laterankonzert Händels hat mir aber vor einiger Zeit ein römischer Freund übermittelt, Dr. Patrizio Barbieri. Er wies mich auf ein äußerst seltenes Werk hin, von einem anonymen Verfasser, worin „un’eseecuzione al cembalo di G. F. Händel durante il suo soggiorno romano“ erwähnt werde: *VOIAGE / HISTORIQUE / ET / POLITIQUE / DE SUISSE / D’ITALIE / ET / D’ALLEMAGNE. / [...] A FRANCFORT. / Chez FRANCOIS VARRENTAPP, 1736–1743* (in drei Bänden). Auch nannte er mir noch ein Exemplar in der Bibliotheca Hertziana, Rom. Dies habe ich zunächst eingesehen¹².

Eine Widmung an den Landgrafen Wilhelm von Hessen hat der anonyme Herausgeber vorangestellt¹³. Darin schreibt er, daß er „Erinnerungen, die einer seiner Freunde im Lauf seiner Rei-

⁸ Ebda., S. 108f. und 113. Übrigens hat schon Lina Montalto (*Un Mecenate in Roma barocca. Il Cardinale Benedetto Pamphilj, 1653–1730*, Florenz 1955, S. 503) diese Kantate ziemlich richtig datiert, auf „febbraio 1707“ (Inzipit gegeben als „Da quel giorno felice“ [recte: „Da quel giorno fatal“], versehentlich wohl aus der vorangehenden Kantate entnommen), wenn auch ohne Kommentar. In den Text gebracht hat sie, mit einer Abbildung des Originals, allerdings nur die spätere Rechnung für *Il Delirio amoroso*, vom 14. Mai 1707, nun vom Kopisten Angelini.

⁹ Marx, S. 108.

¹⁰ S. 433–450.

¹¹ Marx, S. 114.

¹² Hier sei Dr. Barbieri für seine Liebenswürdigkeit aufs herzlichste gedankt. In der Bundesrepublik können jetzt nur noch wenige Exemplare ermittelt werden (so in der Nürnberger Stadtbibliothek oder der Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel; das Exemplar der letzteren ist in den drei Bänden zu einem dicken Volumen vereint). Vielleicht noch in der DDR? Jedenfalls ist kein einziges Exemplar im *National Union Catalog*, den Katalogen der British Library oder der Pariser Bibliothèque Nationale nachzuweisen. Auch fehlt das Werk bei A. E. Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, Paris 1872, sowie dem *Supplément aux supercheries littéraires dévoilées et au Dictionnaire des ouvrages anonymes de J.-M. Quérard et A.-E. Barbier* von Brunet, Paris 1964.

¹³ „A / SON ALTESSE / SERENISSIME / MONSEIGNEUR / GUILLAUME, / LANDGRAVE DE / HESSE / PRINCE DE HERSZFELD, / COMTE DE CATZENELN-BOGEN, DIETZ, ZIEGENHAIN, / NIDDA, SCHAUMBURG, / ET / PRINCE REGNANT / DE HANAU. / & c. & c.“ (fol. 2^{r-v}).

sen gemacht“ habe, nun herausbringe; er habe sie nur „in Ordnung zu setzen“ brauchen. Da er „darin vieles neuer Sachen und eine glückliche Abwechslung von Gegenständen [Stoffen, Themen], gleichzeitig vereint mit Geschmack, gefunden“ habe, sei er „geschmeichelt“, daß ihm „die Leserschaft Verständnis entgegenbringen werde, diese Sammlung aus der Verschollenheit herausgeholt“ zu haben, „zu welcher die Bescheidenheit des Autors sie verurteilte“¹⁴.

„Je l'ai tiré des Mémoires qu'un de mes Amis avoit faits dans le cours de ses Voiages, et je n'y ai d'autre part de les avoir mis en ordre. Comme j'y ai trouvé beaucoup de choses nouvelles et une heureuse variété de matières, jointes à un choix fait avec goût, je me suis flatté que le Public me saurait bon gré d'avoir tiré ce recueil de l'obscurité, auquel la modestie de l'Auteur le condamnoit.“

Tatsächlich erinnert sich dieser Freund – wir dürfen ihn jetzt als den wirklichen, zweifellos älteren Verfasser bezeichnen¹⁵ – im 1737 erschienenen zweiten Band (Abb. 1: Titelblatt) persönlich noch sehr gut an ein Zusammentreffen mit dem jungen Händel in Rom, wobei dieser Cembalo spielte; aber – und das ist wohl noch aufregender – er erzählt auch von dessen Orgelbravour in San Giovanni, ja vom Aufenthalt des Komponisten in Florenz, schließlich in England, so daß für uns die bisher älteste biographische Skizze entsteht¹⁶. Hier der ganze französische Wortlaut (Abb. 2: Seite 176):

„*Histoire du Musicien Händel.* [S. 176:] Pendant le sejour que j'ai fait à Rome, le fameux Haindel Musicien Allemand y vint, dont la réputation à la vérité n'étoit pas encore établie au point quelle l'a été depuis; j'eus occasion de le voir chez les fameux Musiciens du Pape nommez *Pasqualini*; comme ils avoient été [S. 177:] long tems à Paris au service du Duc d'Orleans, ils étoient charmez quand ils rencontroient des François ils leur faisoient mille honnêtetez; ils venoient même quelque fois chez moi manger la soupe à la Française. Monsieur Haindel rendoit visite à Rome à tous ces Messieurs Musiciens qui avoient quelque réputation, il vint par consequent chez ceuxci, qui m'invitèrent à cette occasion. M'y étant rendu, j'y trouvai tout ce qu'il y avoit à Rome d'habiles Musiciens tant pour les voix que pour les instrumens. Nous y fumes d'abord regalez de *Rinfreschi*, comme on dit. Après une petite conversation, Monsieur Haindel s'étant approché d'un Clavessin, le chapeau sous le bras, dans une figure fort gênante, il toucha cet instrument d'une maniere si savante, que tous en furent surpris, & comme Monsieur Haindel étoit Saxon, par concequent *Lutèrano*, celà les fit entrer en soubçon, que son savoir jouer étoit plus que naturel. J'entendis même quelques [S. 178:] uns qui disoient, qu'il ne gardoit pas pour rien son chapeau. Je ris en moi même de cette plaisante idée, & m'étant approché de Monsieur Haindel pour le voir jouer, je lui dis en Allemand, afin qu'ils ne m'entendissent pas, le ridicule soupçon de ces *Signori Virtuosi*. Un moment après il laissa, comme par hazard, tomber son chapeau, se mit à son aise & joua beaucoup mieux qu'au paravant. Le lendemain il fut à Saint Jean de Latran, pour jouer des Orgues, où il y eut un concours extraordinaire, sur tout des Cardinaux, Prélats & de la Noblesse. En passant à Florence pour retourner en Allemagne, le grand Duc l'arrêta quelque tems, il y composa un Opera qui fut généralement applaudi. Du depuis sa réputation a beaucoup augmenté, & il passe à présent avec justice pour le plus habile Musicien de l'Europe. Il est actuellement à Londres.

¹⁴ Fol. 3^v

¹⁵ Er erwähnt zu Beginn von Bd. 1 (1736), S. 7, daß er zum erstenmal auf einer Reise Genf gesehen hat, im Jahre 1687. Das ist das früheste Datum, das wir von seinem Leben haben.

¹⁶ Ludwig Schudt, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, München 1959 (= *Bibliotheca Hertziana. Römische Forschungen* 15), stellt die *Voyage historique* als einen unterhaltsamen, viel Neues zur zeitgenössischen Gesellschaft (Sitte, Brauchtum etc.) berichtenden Führer heraus (S. 122f. und *passim*), doch erwähnt er unseren Komponisten nur in einem Satz: „Auch mit Händel, der sich damals in Rom aufhielt, traf er in einer Gesellschaft zusammen“ (S. 123).

Ce qui arriva au fameux Monsieur Haindel, me fait revenir dans l'idée, [S. 179:] combien les Italiens sur tout les Romains sont dans des préjugés sur le pouvoir du Diable & des sorciers.“

Daß der Verfasser beim ersten Romaufenthalt Händels tatsächlich in Rom war und nicht aufgeschnitten hat, geht aus seiner persönlichen Bekanntschaft mit dem gelehrten François Deseine († 1715), Buchhändler und Verfasser eines der brauchbarsten Führer durch Italien um 1700, oder den Bildhauern Pierre Legros († 1719) und Jean Baptiste Théodon († 1713) hervor, die, wie auch er, Franzosen waren und in Rom arbeiteten, so zusammen für den Altar des Hl. Ignatius in der Kirche Il Gesù¹⁷. Ein späterer Aufenthalt Händels in Rom scheidet also für diesen Bericht aus¹⁸.

**VOIAGE
HISTORIQUE
ET
POLITIQUE
DE SUISSE
D'ITALIE
ET
D'ALLEMAGNE.**
Avec Figures.
TOME SECOND.



A FRANCFORT,
Chez FRANCOIS VARRETRAPP.
M DCC XXXVII.

Abbildung 1

176 VOIAGE HISTOR.

ROME, rems, outre que depuis le moment de sa blessure, jusqu'à ce qu'il expire, sa Phisionomie change à chaque instant.

On debite aussi, que le fameux Guido Reni, qui a peint le Saint Michel dans l'Eglise des Capucins, a copié le visage, qu'il donne au Diable, sur le Portrait du Pape Innocent X. Mais à mon avis, ce qui a donné lieu à cette remarque, c'est que ce Pape étant fort laid, & Guido aiant peint le Diable de même. On a dit sur quelque petite ressemblance, qu'il l'avoit fait à dessein; mais il n'y a guere d'apparence à cela, parceque la famille de ce Pape ne l'auroit pas laissé exposé dans cette Eglise, jusqu'à aujourd'hui.

Histoire du Musicien Haindel. Pendant le séjour que j'ai fait à Rome, le fameux Haindel Musicien Allemand y vint, dont la réputation à la vérité n'étoit pas encore établie au point quelle l'a été depuis; j'eus occasion de le voir chez les fameux Musiciens du Pape nommez *Pasqualini*; comme ils avoient été long

Abbildung 2

¹⁷ Bd. 2, S. 95, 99 u. 104. Mehr darüber bei Schudt, *passim*.

¹⁸ Wohl nur 1729 kann Händel noch einmal in Rom gewesen sein. Von dieser anderen Romreise berichtet, wenn auch ohne Datum, schon [John Mainwaring,] *Memoires of the Life of the Late George Frederic Handel*, London 1760, S. 113, der bekanntlich viele seiner Informationen von John Christopher Smith, dem Adjunkt Händels, bezogen hatte.

Obleich man aus unserer *Histoire* zunächst kein direktes Datum für Händel gewinnen kann, so gibt der Verfasser doch einige Geschehnisse im Nacheinander wieder. Das Wichtigste ist für uns natürlich seine Schilderung, daß, nach seiner hochamüsanten Begegnung der beiden auf einer Gesellschaft von vatikanischen Musikern (wir besprechen es noch), Händel „am folgenden Tag“ („lendemain“) die Orgeln im Lateran spielte, wobei es eine „außerordentliche Zusammenkunft“ („un concours extraordinaire“) von „Kardinälen, Prälaten und Adel“ gegeben habe. Der Anonymus hat offenbar das Konzert mit dem Riesenauftritt so bedeutend gefunden, daß er nur diese, keine andere öffentliche Aufführung unseres Komponisten in Rom erwähnt! Da auch Valesio nur einmal vom großartigen Orgelspiel in San Giovanni während dieser Jahre berichtet – denn der Diarist hat doch wohl nur das aufgeschrieben, was den Klerus und die Aristokratie interessierte –, brauchen wir nicht mehr zu zweifeln, daß sein Bericht und der des Anonymus denselben Tag, den 14. Januar 1707, meinen. Dieser Zeitpunkt darf also in Händels Biographie von nun an als einer der ersten ganz großen Auftritte des jungen Genies in der Ewigen Stadt eingehen. Daß alle Welt von Stand in San Giovanni zusammengeströmt war, berichtet uns übrigens auch Valesio, allerdings mit knappsten Worten. So etwas dürften beide Autoren selten im Musikleben gesehen haben. Virtuosenruhm, der Händel vorausgeeilt sein mag, war aber wohl kaum allein für einen solchen „concerts extraordinaire“ ausschlaggebend. Empfehlungen von höchster Hand, sehr wahrscheinlich von Ferdinand, Erbprinz (*granprincipe*) von Toskana, dürften hier allmächtig gewesen sein. Und möglicherweise war auch dessen Mätresse im Spiel, die stimmungswaltige wie intrigante Signora Vittoria, die nur wenige Monate später mit Händel auf Ruspolis Landsitz Vignanello gegläntzt hat, wie jetzt zum erstenmal auch archivalisch belegt wird¹⁹. So hat sich auch der Kardinal Pamphilj sicher beeilt, den jungen Händel fürstlich aufzunehmen und ihn vor aller Welt spielen zu lassen, wie wohl auch Ruspoli sofort von Händels Ankunft aus Florenz benachrichtigt worden sein muß (ein Zweig der Ruspoli-Familie lebte immer noch in der Arnostadt).

Zurück zum vorhergehenden Tag (13. Januar): Wir sahen hier, am Anfang unserer Geschichte, den jungen Komponisten sich auf einer Gesellschaft von päpstlichen Musikern bewegen, von denen die Gastgeber „Pasqualini“ geheißt hätten. Daß der Anonymus zunächst ihre französischen Beziehungen schildert – „da sie lange Zeit in Paris beim Herzog von Orléans gewesen“ seien, wären sie jetzt „entzückt, wenn sie Franzosen begegneten, bezeigten [diesen] tausend Ehrerbietungen“, wohl zum Dank für Vergangenes, ja sie seien „sogar manchmal zu [ihm] gekommen, um französische Suppe zu essen“ –, könnte man übergehen, wenn er uns nicht ein Detail zur Biographie zumindest eines „Pasqualino“ gäbe, des gefeierten Soprankastraten Pasqualino Tiepoli. Denn dieser gehörte nicht nur zur Cappella Pontificia – er war von April 1703 bis Juli 1705 am Hofe des Herzogs von Orléans in Paris als Sänger zu Gast gewesen und gerade, im Januar 1707, zum Maestro der päpstlichen Sänger aufgerückt²⁰. Auch an dieser Stelle erweist sich der Bericht

¹⁹ Mein Artikel *Signora Vittoria mit Händel in Vignanello und mehr. Nachlese im Fondo Ruspoli, Archivio Segreto Vaticano* wird jetzt abgeschlossen.

²⁰ Enrico Celani, *I cantori della cappella pontificia nei secoli XVI–XVIII*, in: *RMI* 16 (1909), S. 72, bringt biographische Notizen zu dem aus Udine stammenden Tiepoli, u. a.: 19. März 1690 Eintritt in die Cappella Pontificia, 1725 Eremit auf Monteluco bei Spoleto, letzte Nachricht vom 24. November 1742 für seine Exequien. Auch Ottoboni hat Tiepoli angestellt – vgl. Marx, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, in: *Analecta Musicologica* 5 (1968), S. 176 (Index s. v. „Tiepoli“). Für den Parisaufenthalt steht hier irrtümlich 1704 statt 1703. In der Musikerliste vom 18. Februar 1707 bei Pamphilj (s. o.!) ist Tiepoli ebenfalls vertreten, wie Marx ausdrücklich kommentiert. Fraglich bleibt aber wiederum seine Ableitung von diesem Dokument, seine Zusammenstellung einer „Erstaufführung“ von *Il Delirio amoroso* mit Tiepoli als einzigem Sänger (S. 109). Ist nicht „Pasqualino“ nur mit 4 Konzerten und einer Probe vertreten, während der Sopran Checchino 7 Konzerte und diverse Proben bestreitet? Wir müssen darum wenigstens nach statistischen Erwägungen vorerst dem „Checchino“ den Vortritt lassen. Ob dieser Sänger mit dem dann noch abgöttisch verehrten Francesco de Castris alias Checchino de’Mas-

also als glaubwürdig. Und weiter wird von hier aus eine These unterstützt, die ich jetzt in meiner ‚Nachlese‘ zu den Funden im Ruspoli-Archiv aufgestellt habe. Bei Ruspoli brillierte ein sehr teurer „Pasqualino Soprano“ (zweifelloso Tiepoli) zusammen mit der ‚hauseigenen‘ Sopransängerin (kaum eine andere als Margarita Durastante, da sie gerade jetzt fest angestellt wird) gleich nach Weihnachten in einer großangelegten Kantate. Allem Anschein nach war diese von Händel komponiert: das für zwei Soprane ganz ungewöhnliche Werk *Arresta il passo*; Ruspoli ließ zwar als Gastgeber der Arcadia dieses Werk für ihr sommerliches ‚Weihnachten‘ am 14. Juli 1708 aufführen, aber nicht zum erstenmal, wie die Ruspoli-Partitur eindeutig belegt²¹. Nach der *Histoire* dürfen wir folgern, daß jedoch nicht nur e i n Pasqualino gemeint war. Ein zweiter könnte Pasqualino Betti an jenem Abend gewesen sein, obgleich er erst am 14. April 1707 in die päpstliche Kapelle eintrat²². Schon in der oben genannten Musikerliste bei Pamphilj ist sein Name aufgeführt.

Unser Anonymus führt uns also in eine Art *conversazione* ein, wo natürlich die „rinfreschi“ nicht fehlten. Was aber nun folgt, ist offenbar die Hauptattraktion dieses Abends, die nicht ganz kurze Geschichte vom Aberglauben der Zuhörer des jungen Händel. Wie der Komponist auf das „Clavessin“ zuging und spielte, daß alle davon überrascht waren, und warum sie dann Verdacht zu schöpfen begannen, es ginge nicht mit rechten Dingen zu, schon weil Monsieur Händel ... Lutheraner war, ja daß sie den Hut, den er in einer sehr unbequemen Haltung („fort gênante“) unter dem Arm trug, nicht mehr für geheuer ansahen, bis dieser plötzlich zu Boden fiel (der Anonymus hatte Händel nämlich schon zugeflüstert, was sich im Publikum zusammenbraute), die Zuhörer also wohl erleichtert aufatmen konnten, Händel noch besser spielte als zuvor – diese Geschichte hatte unser Verfasser auch erzählt, weil sie den psychologischen Hintergrund dieser Gesellschaft, nicht so sehr Händel selbst, beleuchtete. (Denn vor und nach unserer *Histoire* berichtet er noch andere Anekdoten von Teufeln, Zauberei etc. – er läßt durchscheinen, daß er, wieder der Franzose, natürlich von der Vernunft her überlegen ist.)

Das ungläubige Staunen der Zuhörer bei Händels Cembalospiel in Italien hat aber auch ein zweiter Autor geschildert, der Hallenser Johann Christoph von Dreyhaupt in seiner kurzen biographischen Skizze seines berühmten Mitbürgers, 1750. Der Komponist sei „ein Schüler des damals berühmten Zachau“ gewesen, der ihn „im Clavierspielen und der Composition getreulich“ unterwiesen habe, „so daß er es in beyden sehr hoch gebracht, und auf seiner Reise in Italien wegen seiner großen Fertigkeit und Manieren im Spielen des Claviers selbst von den Italiänern sehr bewundert, ja von einigen Abergläubigen solches geheimen Teuffelskünsten zugeschrieben worden“²³. Wie aus dem Vergleich seines Berichtes und der *Histoire* hervorgeht, kann der Hallenser unmöglich diese gekannt haben. Nicht nur übergeht er die anderen italienischen Episoden in un-

simi – bis Juni 1703 Intimus des Erbprinzen Ferdinando in Florenz, dann im Exil in Rom, da Vittoria Tarquini gegen ihn intrigiert hatte (s. *Signora Vittoria* ...) – und/oder dem Cecchino bei Ruspoli identisch war (hier „de Grandis“, „de Paolucci“, letzterer sicher nur ein Beiname, da der Sänger auch zeitweilig im Dienst des Kardinals Paolucci stand – U. Kirkendale, *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*, Graz-Köln 1966, S. 53, 55, 61ff., 351, Dok. 8, 23, 46, 215), kann noch nicht beantwortet werden; jedenfalls erhielt auch der letztere mehrfach ein ganz einzigartiges fürstliches Gehalt.

²¹ Daß die Arkadier in diesen Jahren das hohe Fest tatsächlich in den Sommer verlegt haben, berichtet uns ihr Sekretär Crescimbeni selbst. Mehr dazu und zur Wiederaufführung am 14. Juli 1708 in meinem Artikel *The Ruspoli Documents*, S. 240f. Weiteres zur Quellenlage in *Signora Vittoria* ... (vgl. Anm. 19).

²² Celani weist ihn überzeugend als Sopranisten aus (mehr über ihn auf S. 79). Marx, *Händel in Rom*, S. 114, bezeichnet ihn trotzdem als „Contralto?“, wohl, weil er Betti mit „Pasqualino Contralto“ für identisch hält, der mehrfach bei Caldara auftritt (s. *Antonio Caldara*, Register); im Frühjahr 1707 singt dieser Pasqualino aber schon im Ruspoli-Palast, wahrscheinlich für Händel (*Signora Vittoria* ...).

²³ [Johann Christoph von Dreyhaupt,] *Pagus Neletici et Nudzici, Oder: Ausführliche diplomatische=historische Beschreibung des [...] Saal=Creyse, Zweiter Theil*, Halle 1750, S. 625: „Georg Friedrich Händel, Ein hochberühmter Musicus [...]“ – *Händel-Handbuch*, Bd. 4, S. 446.

serer *Histoire*, er glaubt auch, Händel habe sich nach seiner italienischen Reise „zu Hamburg“ aufgehalten. Daß der Komponist vor der Italienreise lange Jahre in Hamburg lebte, wußte Dreyhaupt vielleicht nicht. Da er aber von der italienischen Reise nur berichtet, was wir gerade auch in der *Histoire*, natürlich viel lebendiger und detaillierter, gelesen haben – vom Cembalospiele und den „Teuffelskünsten“ –, muß er für diese Stelle einigermaßen informiert gewesen sein. Es ist anzunehmen, daß ihm in Halle selbst diese amüsante Geschichte zu Ohren gekommen ist, möglicherweise noch von Freunden oder der uns namentlich bekannten Verwandtschaft Händels her. Jedenfalls müssen wir diesen Bericht ernster nehmen, als das bisher getan wurde: Kaum eine seiner Angaben ist an den Haaren herbeigezogen, selbst nicht „zu Hamburg“, da der Autor doch wohl diese Stadt nur irrtümlich nach anstatt vor der Italienreise ansetzte. Sicher hat Händel seiner Mutter von Italien erzählt, auch von seinen Triumphen an Cembalo und Orgel, vom Erstaunen der Italiener bei solch einer Virtuosität, bis sie eben Verdacht schöpften, daß ... (etc.) – und beide dürften herzlich gelacht haben. (Man wußte immer, daß er seine Mutter verehrte, wenn auch fern von ihr, zärtlich zu ihr war, auch Geld sandte, bis zu seinem letzten Besuch, wo sie, längst erblindet, dem Tode nahe war. Das unbeholfene, aber ehrliche Gedicht des Herrn Vetter und Theologen Christian Roth, der es an Händel in London kurz nach dem Hinscheiden der Mutter schickte, spricht uns hier beim Erinnern besonders drastisch an: „Die treueste Mama vergoss viel Freuden-Thränen, da sie bei Finsterniss die fremde Hand bekam“ . . .)²⁴.

Für uns muß Händels Cembalospiele einmal mehr ‚höllisch‘ gut gewesen sein. Und längst wußte man hier schon – diesen Schluß legt die *Histoire* nahe –, daß der Komponist Lutheraner war. Händel selbst hat kein Hehl daraus gemacht, daß er sich in Italien ohne Scheu als Protestant betrachtete und betrachtet wurde²⁵. Die musikbesessenen Kardinäle müssen sich über strengere Theologen hinweggesetzt haben.

Auch weniger bedeutende Dinge sind in dieser *Histoire* nicht belanglos, wie z. B. der Hinweis, daß Händel „allen Herren Musikern, die einen Ruf hatten, einen Höflichkeitsbesuch abstattete“ („rendoit visite à Rome à tous ces Messieurs Musiciens qui avoient quelque réputation“)²⁶. Wichtiger aber ist, daß auf seinen Aufenthalt in Rom einer in Florenz folgte, nicht vorausging; auch war er ausgedehnt. Der „Großherzog“ – hier irrt der Verfasser eindeutig, denn er dürfte nur Ferdinand, den Erbprinzen, meinen, wie sogleich zu ersehen ist – habe ihn jetzt „einige Zeit festgehalten“, wo Händel „eine Oper komponiert“ habe, die „von allen beklatscht worden“ sei. (Opern wurden natürlich nur unter Ferdinands Protektorat aufgeführt.) Daß dies *Rodrigo*, im Herbst 1707, war, Händels einzige Florentiner Oper, dürfen wir spätestens jetzt glauben! Damit wird Reinhard Strohm's These, daß das Libretto zu *Vincer se stesso è la maggior vittoria*, im „autunno“ desselben Jahres in Florenz gedruckt, wahrscheinlich Händels Werk *Rodrigo* darstelle²⁷, erhärtet, wie auch schon diplomatische Befunde indiziert haben²⁸. Der Anonymus kannte offenbar keinen früheren Florentiner Aufenthalt Händels. Da nach neuester Forschung der Komponist im Herbst 1705 (nicht mehr Herbst 1706) zum erstenmal nach Italien gekommen sein dürf-

²⁴ *Händel-Handbuch*, Bd. 4, S. 183.

²⁵ [Mainwaring,] S. 64f.

²⁶ Allen voran wohl Corelli und Cesarini, dann aber sicher noch manche mehr, wie heute aus den Musikerlisten der führenden römischen Mäzene um 1707 zu ersehen ist, die Marx (s. o., Anm. 6) und ich selbst (Anm. 4) veröffentlicht haben. Auch auf meine Nachträge (*Signora Vittoria ...*) darf ich hinweisen.

²⁷ *Händel in Italia: Nuovi contributi*, in: *RIM* 9 (1974), S. 156ff.

²⁸ *Händel-Handbuch*, Bd. 1, Leipzig 1978, hrsg. von Bernd Baselt, HWV 5, S. 66–76.

te²⁹, er aber auf das Vorsatzblatt seines Druckes von Steffani-Duetten, wohl mit Stolz, seinen italienischen Namen mit Ort und Jahr – „G F Hendel / Roma 1706“ – eingetragen hat³⁰, scheint der erste Florenzaufenthalt noch weiter zurückzuliegen. Übrigens muß der Erbprinz wohl das Sagen zu den Reiseplänen Händels gehabt haben³¹. Der junge Gast aus dem Ausland solle zuerst seine künstlerischen, sprachlichen, menschlichen Erfahrungen an den wichtigsten Höfen Italiens, allen voran zweifellos Rom, sammeln, bevor er sich daranmache, ein so wichtiges Werk wie eine Oper zu komponieren, noch dazu, wenn diese unter Medici-Protectorat stand und eine Unsumme kostete. Aus dieser Perspektive gesehen, dürfte Vittoria mit Ferdinands Erlaubnis Händel wohl nicht nur einmal begleitet, empfohlen und eifersüchtig beschützt haben, damit nicht ein anderer Patron ihn ganz zu belegen versuchte. Mit solchem Florentiner Auge Gottes entfallen auch die besorgten Fragen, wieso man den jungen Sachsen denn nicht zum Maestro di cappella ernannt oder ihn flugs in die Arcadia aufgenommen habe.

Wir sollten diese *Histoire* aber nicht abschließen, ohne zu fragen, ob Händel nicht spezifische Musik für die bedeutendste Orgel im Lateran komponiert hat. Das Instrument selbst war für das kommende Heilige Jahr 1600 von Clemens VIII. gestiftet und 1597 bis 1599 von Luca Blasi aus Perugia gebaut worden, „per lo cui valore [i. e. dell'organo], da Papa Clemente 8 ottenne ordine cavalliero“³². Sie galt noch im 18. Jahrhundert als die größte, die es bisher überhaupt gegeben hatte, und die beste in Rom³³:

„Dirimpetto a questo altare, cioè nella testa destra, vi sono le tre porte laterali della chiesa, sopra le quali v'è l'organo fattovi dallo stesso Clemente VIII il quale è il migliore, e il maggiore di quanti ne sono in Roma; e in esso si legge il nome dell'artefice nella seguente guisa *Lucas Blasii Perusinus fecit Anno D. MDXCIX*; il disegno però, e il lavoro dell'intaglio messo a oro in campo azzurro, è di Gio. Batista Montano milanese, unico [...] in quei tempi nel suo mestiere.“

Die Orgel hatte 59 Tasten, 26 Pedale und 16 Register. Die zweite Tastatur mit den relevanten Registern wurde wahrscheinlich erst nach 1730 hinzugefügt. Heute ist wenig von Blasis Meisterwerk übrig geblieben, immer wieder ist es durch schlechte Restaurationen beschädigt worden, wenn auch die prächtige Fassade von Montani noch steht³⁴. – Ob man im dritten Band des *Händel-Handbuches*, der Instrumentalmusik verzeichnet, noch Stücke finden kann, die aus dieser Zeit stammen, auf der Orgel zu spielen, ausgedehnt, ja virtuos sind? Kommen neben wenigen Präludien, Fugen, Chaconnen, Sonaten vielleicht doch Suiten in Frage, die ja mehrfach als letzten

²⁹ Vgl. John H. Roberts, *Handel's Borrowings from Keiser*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 2 (1986), S. 55, der jetzt präzise nachweist, was Händel in Hamburg noch bzw. nicht mehr gekannt haben kann. Dazu Marx, *Die Instrumentation in Händels frühen italienischen Werken*, ebda., S. 80. Anm. 8.

³⁰ Wir dürfen Colin Timms danken, daß er diese Unterschrift bekannt gemacht hat (*Händel and Steffani. A New Handel Signature*, in: *MT* 114, 1973, S. 374–377). Anthony Hicks äußerte später daran Zweifel (*Händel's Early Musical Development*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 103, 1976/77, S. 83), er wollte das Datum nur auf einen „alten Stil“ zurückführen, hier den *stile fiorentino* (Neujahr ab *incarnatione*, also erst am 25. März). Aber dieser wurde in Rom überhaupt nicht von Privatpersonen, ab 1691 nicht einmal für päpstliche Bullen, sondern nur noch für Ernennung von Bischöfen verwendet (vgl. Adriano Cappelli, *Cronologia*, Mailand 1969, S. 15).

³¹ Im Schlußwort zu *Händel in Florenz*, in: *Händel-Jb.* 27 (1981), S. 41–61, hat schon Ellen T. Harris die Wichtigkeit des Erbprinzen Ferdinand für Händel zusammengefaßt, wenngleich man im Hauptteil einiges revidieren muß (s. meinen *Überblick über die nach 1967 erschienenen Schriften zu Händel in Rom*, der jetzt abgeschlossen wird).

³² Adriano Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna 1609, S. 12f.

³³ [Alessandro Baldeschi und Gio. Maria Crescimbeni,] *Stato della SS. Chiesa papale Lateranense nell'anno MDCCLXXIII*, Rom 1723, S. 89.

³⁴ Vgl. Alberto Cametti, *Organi, organisti, ed organari del senato e popolo romano in S. Maria in Aracoeli*, in: *RMI* 26 (1919), S. 461 u. 480 f.; Renato Lunelli, *Der Orgelbau in Italien*, Mainz 1956, S. 135–141 und Abb. 26; ders., *L'arte organaria del rinascimento in Roma*, Florenz 1958, S. 29–36; Francesco Saverio Colamarino und Furio Luccichenti, *L'organo di Luca Blasi nella basilica di S. Giovanni in Laterano*, Roma, in: *Amici dell'organo: Bollettino* 2 (1971), S. 20–26; Arnaldo Morelli, *I Testa celebri organari romani*, in: *Note d'archivio per la storia musicale*, n. s. 1 (1983), S. 124 (über Celestino Testa und Ugo Annibale Traeri, die die Orgel nach 1730 erweitert haben).

Satz eben die Chaconne hören lassen? Kann z. B. auch die *Partita c-moll* (HWV 444), die einige der Noten sehr lange, wie einen Orgelpunkt aushält, hier gespielt worden sein? Das alles wäre zu prüfen. Daß Händel als großer Orgelspieler auch hier improvisiert hat³⁵, ist gut möglich. (Im 18. Jahrhundert galt ja dieses Tun noch als der Gipfel der Kunst, von jeher.) Jedenfalls geben Valesio wie unser Anonymus jeweils ihr Zeugnis zu diesem Laterankonzert, einer unerhörten Musik. Denn der Beifall des Publikums muß immens gewesen sein, wenn auch nur, wie es in katholischen Kirchenräumen üblich war, „auf dem dazwischen gelegten viel mal doppelten mandel, damit man es nicht hörete, in dem solches gegen den respect wäre und nur in theatris erlaubt ist“³⁶.

Johann Joseph Fux und die gleichschwebende Temperatur

von Hellmut Federhofer, Mainz

Nach wie vor wird die Frage nach der von Johann Sebastian Bach praktizierten Stimmung, vor allem der besaiteten Tasteninstrumente, kontrovers beantwortet. Erst James Murray Barbour bezweifelte die zumindest seit dem 19. Jahrhundert geläufige Ansicht, daß Bach unter ‚wohltemperiert‘ die gleichschwebende Temperatur gemeint habe: „The title of Bach’s famous ‚48‘ meant simply that the clavier was playable in all keys“¹. Andere moderne Autoren (Herbert Kellertat, Herbert Anton Kellner, John Barnes, Otto Bernhard Billeter, Owen Henry Jorgensen, Claudio Di Vérolì) schlossen sich diesem Zweifel an und befürworteten bei der Wiedergabe Bachscher Werke eine ungleichschwebende Temperatur². Für Martin Vogel ist die „tausendfach nachgebetete Behauptung, daß Bachs Wohltemperierung mit der gleichstufigen identisch war, [...] falsch und sollte nicht wiederholt werden [...]. Das ‚Wohltemperierte Klavier‘ hatte eine Quintstimmung, mithin einen Ausschnitt der reinen Stimmung“³. Vogel bezweifelt nicht, daß „Bachs ‚Wohltemperiertes Klavier‘ kirnbergerisch gestimmt war“⁴. Hingegen vertritt neuestens Rudolf Rasch – gestützt auf Zeugnisse zeitgenössischer Theoretiker (Andreas Werckmeister, Johann Georg Neidhardt, Johann Mattheson, Georg Andreas Sorge u. a.) – den Standpunkt, „that the arguments put forward in favour of an unequal temperament for Bach’s WTC are at best undocumented modern views. The conclusion must be that the traditional view, that Bach’s WTC expects an equal-tempered keyboard, is correct“⁵. Einschränkend fügt Rasch allerdings hinzu: „Nothing

³⁵ Bekanntlich konnte der alte Mattheson nicht umhin, diese Stärke des jungen Händel in den gemeinsamen Hamburger Jahren zu nennen: „Er war stark auf der Orgel: stärker als Kuhnau, in Fugen und Contrapunten, absonderlich *ex tempore*“ (*Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 93).

³⁶ Friedrich Armand Freiherr von Uffenbach, der ab Ende März 1715 bei Ruspoli Konzerte besuchte (zitiert in U. Kirkendale, *Antonio Caldara*, S. 75).

¹ J. M. Barbour, *Tuning and Temperament, a Historical Survey*, East Lansing/Mich. 21953, Repr. 1973, S. 12.

² R. Rasch, *Does 'Well-Tempered' Mean 'Equal-Tempered'?*, in: *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays*, hrsg. von P. Williams, Cambridge 1985, S. 293ff.

³ M. Vogel, *Anleitung zur harmonischen Analyse und zu reiner Intonation*, Bonn 1984 (= *Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik* 34), S. 15.

⁴ A. a. O., S. 14f.

⁵ Wie Anm. 2, S. 308.

is being said explicitly about the tuning(s) practised“⁶. Mit dieser Feststellung stimmt überein, daß die im Nachruf auf Johann Sebastian Bach und durch Carl Philipp Emanuel Bach sowie Nikolaus Forkel bezeugte außerordentliche Sorgfalt, die der Meister der Stimmung seiner Instrumente widmete, sich in seiner alltäglichen Praxis erschöpfte. Schriftliche Äußerungen in dieser Hinsicht gibt es von ihm nicht. Allerdings sahen sich Komponisten – sofern ihnen nicht auch musiktheoretische Probleme am Herzen lagen, wie etwa Mattheson – kaum genötigt, Erörterungen über Stimmungsfragen anzustellen. Ihre Aufgabe war es vielmehr, für Reinheit der Stimmung zu sorgen. Das daraus resultierende mathematisch-akustische Problem überließen sie den Theoretikern. Deren Äußerungen – so wertvoll sie auch sein mögen – können jedoch die Frage, wie sich die Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts – namentlich deren bedeutendste Vertreter – mit der Stimmung ihres Instrumentariums auseinandersetzten, nicht gänzlich beantworten.

Es muß daher als Glücksfall angesehen werden, daß von zwei Meistern, die nicht nur als Komponisten schon zu Lebzeiten höchste Anerkennung fanden, sondern auch durch ihre theoretischen Werke einen bedeutenden Einfluß auf die Entwicklung der neuzeitlichen Musiktheorie ausübten, nämlich Jean-Philippe Rameau und Johann Joseph Fux, eindeutige Äußerungen zu dieser Frage vorliegen. Auf jene von Rameau weisen bereits Wilhelm Dupont, James Murray Barbour, Wolfgang Auhagen, Rita Steblin und Mark Lindley hin⁷. Während Rameau in seinem *Nouveau système de musique théorique* (Paris 1726) noch die ungleichschwebende Temperatur befürwortet⁸, bekennt er sich in der *Génération harmonique* (Paris 1737) zur gleichschwebenden. Seine ursprüngliche und auch von Theoretikern der Folgezeit – so vor allem von Johann Philipp Kirnberger – geteilte Meinung, daß die spezifische Tonartencharakteristik der ungleichschwebenden Temperatur zu verdanken sei, weist er in späteren Jahren entschieden zurück: „Celui qui croit que les différentes impressions qu’il reçoit des différences qu’occasionne le Tempéramment en usage dans chaque Mode transposé, lui élèvent le génie, & le portent à plus de variété, me permettra de lui dire qu’il se trompe; le goût de variété se prend dans l’entrelacement des Modes, & nullement dans l’altération des intervalles, qui ne peut que déplaire à l’Oreille, & la distraire par conséquent de ses fonctions“⁹.

Fast unbeachtet blieb hingegen, daß sich Fux – trotz Bindung an den A-cappella-Stil – vorbehaltslos zur gleichschwebenden Temperatur bekannte¹⁰. Möglich, daß sie zu seiner Zeit in Musikkreisen Wiens verbreitet war, da bereits der von J. S. Bach geschätzte dortige Hoforganist Johann Jacob Froberger sich ihrer bedient hatte¹¹. Wahrscheinlicher aber ist, daß Fux sie durch Marin Mersenne, auf den er sich in seinem *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725) bezieht, kennenlernte¹². Fux beschäftigt sich eingehend mit der mathematischen Begründung des Tonsystems – fast das

⁶ Ebda., S. 303.

⁷ W. Dupont, *Geschichte der musikalischen Temperatur*, Nördlingen 1935, S. 39 u. 92; J. M. Barbour, a. a. O., S. 224; W. Auhagen, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. – Bern – New York 1983 (= *Europäische Hochschulschriften, Reihe 26,6*), S. 41f.; R. Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Ann Arbor / Mich. 1983 (= *Studies in Musicology 67*), S. 59; M. Lindley, Artikel *Temperaments*, in: *The New Grove*, Bd. 18, London 1980, S. 668f.

⁸ J. Ph. Rameau, *Nouveau système de musique théorique*, Paris 1726, S. 120. Vgl. ferner Dupont, a. a. O., S. 39; Barbour, a. a. O., S. 135; Lindley, a. a. O., S. 668.

⁹ Rameau, *Génération harmonique*, Paris 1737, S. 104. Vgl. ferner Dupont, a. a. O., S. 92; Auhagen, a. a. O., S. 42f.; Steblin, a. a. O., S. 59 f.; Lindley, a. a. O., S. 669.

¹⁰ H. Federhofer, *Johann Joseph Fux als Musiktheoretiker*, in: *Hans Albrecht in memoriam*, hrsg. von W. Brennecke u. H. Haase, Kassel 1962, S. 112.

¹¹ Lindley, a. a. O., S. 665.

¹² Federhofer, a. a. O., S. 111f. Fux bezieht sich nicht auf Mersennes *Harmonie universelle* (Paris 1636/37), die er aber wohl gekannt haben dürfte, sondern auf dessen *Harmonicorum libri XII* (Paris 1648), speziell auf *liber I, propositio II*: „Mersennus lib. I Harmon. propo. 2 ex mente Arist. sonum ait esse motum aëris“; Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725, S. 1.

gesamte erste Buch des *Gradus* ist dieser Aufgabe gewidmet – , jedoch mit der Einschränkung, daß „pleraque Musicae intervalla proportionibus suis rationalibus consistentia, aurium judicio potiùs, quàm ratione nitantur“¹³. Erwägungen praktischer Natur führten bereits Mersenne zur Forderung nach Gleichheit der Ganz- und Halbtöne, damit der 12stufigen gleichschwebenden Temperatur. Da „tous les tons & les demy-tons sont esgaux“¹⁴, bezeichnet Mersenne die Intervalle nach Halbtonschritten, was Fux nur insofern modifiziert, als er die Intervalle als Summe von Ganz- und Halbtönen darstellt. So bestehen z. B. die kleine Terz aus einem ganzen und einem halben Ton, die übermäßige Quinte aus drei ganzen und zwei halben Tönen, die Oktave aus fünf ganzen und zwei halben Tönen¹⁵. Fux war natürlich der Unterschied zwischen großem und kleinem Ganzton sowie zwischen großem und kleinem Halbton – für letztere teilt er die Rationen 16:15 bzw. 25:24 mit – bekannt. Er erwägt auch deren Verwirklichung in der Praxis, lehnt sie aber wegen der dadurch verursachten Vermehrung der Tasten aus praktischen Gründen ab:

„Etenim si utriusque tonis majori, & minori, semitoniis majori, minorique, & aliquibus adhuc minoribus intervallis cuilibet singillatim sua peculiaris etiam statuatur clavis, id quod multi Musices periti, & veteres, & recentiores suis Claviaturis rebus ipsis monstravêre, utique hodie usitata intervalla, maximè secundùm Ptolomaei divisionem, suis proportionibus rationalibus probè consistentia haberi possent. Cùm autem Claviaturae usum difficultate plenum perspexissent, & nihilominùs penuriae intervallorum consulturi ad amplificationem eorum, & acquisitionem consonantiarum imperfectarum animum adjecissent, tonum, & semitonium in duas partes aequales dividere tentaverunt. Postquam autem numeris id effici non posse, compererunt, aurium judicium in subsidium vocavêre, auferendo ab uno intervallo quandam quasi insensibilem quantitatem, eamque alteri adjiciendo, per quam industriam, sublata Claviaturae difficultate effecêre, ut Musica nostra ex intervallorum egestate, tanquam carcere eluctata, in vastissimum modulationis campum hodie latissimè excurrere valeat [...]. Quantum inde rei Musicae beneficii, splendorisque accesserit, quantisque propterea primum Autorem (quae gloria Aristoxeno antiquo Philosopho, optimo jure attribuitur) laudibus efferamus, neminem Musicâ vel leviter tinctum latere existimo“¹⁶.

Da Aristoxenos die Oktave in sechs gleiche Teile und den Ganzton in gleiche Halbtöne teilt, galt er als Gewährsmann der gleichschwebenden Temperatur¹⁷. Eben wegen des erwähnten Teilungsprinzips weist Fux an obiger Stelle respektvoll auf Aristoxenos hin, spricht ersterer doch anschließend ausdrücklich von der Aufhebung der Ungleichheit der Ganz- und Halbtöne, die durch die „suppositâ tonorum, & semitoniorum aequalitate“ ersetzt worden sei¹⁸.

Dank des Einflusses von Fux als Komponist, Theoretiker und Lehrer, u. a. von Gottlieb Theophil Muffat, Georg Christoph Wagenseil und Jan Dismas Zelenka, dürfte die Verbreitung der gleichschwebenden Temperatur kaum zu gering veranschlagt werden. Wenn Johann Georg Neidhardt in seiner Schrift *Sectio Canonis Harmonici* (Königsberg 1724) drei ungleichschwebende und als vierte die gleichschwebende mit den Worten charakterisiert: „Meines Erachtens schickt sich die Erste, mehrenteils, am besten vor ein Dorff, die Andre vor eine kleine Stadt, die Dritte vor eine grosse, und die Vierdte vor den Hof“¹⁹, so entspricht die vierte, nämlich die gleichschwebende, genau den Anforderungen, denen die Wiedergabe der Musik, einschließlich jener von

¹³ Fux, *Gradus*, a. a. O., S. 34.

¹⁴ H.-H. Dräger, Artikel *Marin Mersenne*, in: *MGG*, Bd. 9, Kassel 1961, Sp. 133.

¹⁵ Fux, *Gradus*, a. a. O., S. 37f.

¹⁶ Ebda., S. 34f.

¹⁷ R. P. Winnington-Ingram, *Aristoxenus*, in: *The New Grove*, Bd. 1, London 1980, S. 592.

¹⁸ Fux, *Gradus*, a. a. O., S. 35f.

¹⁹ Wiedergegeben nach Rasch, a. a. O., S. 300.

Fux, am Wiener Kaiserhof gewachsen sein mußte. J. S. Bach besaß ein Exemplar des *Gradus*, und es fällt auf, daß sein Schüler, Lorenz Christoph Mizler, der sonst mehrfach kritische Bemerkungen als Fußnoten seiner diesbezüglichen Übersetzung hinzufügte, zu obigen Stellen, welche die Temperatur betreffen, von solchen jedoch absieht, weil „dieses Werck hauptsächlich vor die practischen Musikverständigen geschrieben ist, denen nicht allzeit mit weitläufigen Beweisen von dergleichen Dingen gedienet, der Verfasser auch hierin gantz kurtz gegangen“²⁰. Daraus läßt sich schließen, daß Mizler in der Praxis, nämlich für die „practischen Musikverständigen“, die gleichschwebende Temperatur als geeignet hielt. Hätte sie J. S. Bach abgelehnt, bliebe es schwer verständlich, daß Mizler gerade an dieser Stelle dazu geschwiegen hätte.

Daß J. S. Bach mit ‚wohltemperiert‘ auf Kirnbergers Stimmung gezielt habe, nimmt M. Vogel an²¹. Dieser Vermutung liegt jedoch eine zweifelhafte Interpretation der bekannten Mitteilung Kirnbergers an Friedrich Wilhelm Marpurg zugrunde, die dieser – wie folgt – wiedergibt: „Der Hr. Kirnberger selbst hat mir und andern mehrmahl erzählt, wie der berühmte Joh. Seb. Bach ihm, während der Zeit seines von demselben genoßnen musikalischen Unterrichts, die Stimmung seines Claviers übertragen, und wie dieser Meister ausdrücklich von ihm verlangt, alle grosse Terzen scharf zu machen“²². Vogel identifiziert „scharfe grosse Terz“ mit der pythagoräischen Terz 64:81, von welcher Kirnbergers Stimmung jedoch nur acht aufweist, wie Vogel selbst zugibt, „die restlichen vier Terzen muß man hinnehmen, wie sie sich dann ergeben“²³. Kirnberger spricht aber von Bachs Verlangen, a l l e großen Terzen scharf zu machen, „thus ruling out any unsubtle irregular temperament (such as used by Kirnberger himself)“²⁴.

Für die ungleichschwebende Temperatur Kirnbergers setzte sich dessen Schüler Johann Abraham Peter Schulz im Artikel *Temperament* (in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2. Aufl., T. 4, Leipzig 1794, S. 516ff.) ein, was Daniel Gottlob Türk bedauert:

„So sehr ich auch die Verdienste eines Sulzer und Kirnberger schätze [...], so möchte ich doch, aus verschiedenen Gründen, ihre vorgeschlagene ungleichschwebende Temperatur, ohnerachtet sie die Töne genauer charakterisirt, nicht mit der gleich- oder fast gleichschwebenden vertauschen; denn wenn man z. B. blos Einige Dreyklänge ganz rein, und Andere dagegen desto unreiner hören sollte: so weiß ich nicht, ob dadurch mehr gewonnen, als verlohren würde. [...] Ich denke allgemein dürfte die Kirnbergersche Temperatur ohnedies so bald noch nicht werden; denn es möchte schwer seyn, sie auf alle Instrumente überzutragen; und das wär’ alsdenn doch wohl nöthig. – Schade ist aber, daß dieser Artikel in Sulzers allgem. Theorie so vielen Einfluß auf verschiedene Andere gehabt hat“²⁵.

Allzugroß scheint dieser Einfluß aber doch nicht gewesen zu sein, denn Schulz selbst schreibt im obigen Artikel: „Gar viel Tonsetzer erklärten sich für die sogenannte gleichschwebende Temperatur“²⁶.

Eindeutig für letztere sprachen sich Marpurg, Kirnbergers Widersacher, und der von Marpurg, C. Ph. E. Bach und Georg Simon Löhlein abhängige Georg Friedrich Wolf aus. Obwohl dieser

²⁰ Fux, *Gradus ad Parnassum* [...] Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit nöthigen und nützlichen Anmerkungen versehen und herausgegeben von Lorenz Mizlern, Leipzig 1742, S. 53. Zu Mizler vgl. F. Wöhlke, *L. Chr. Mizler, Würzburg-Aumühle 1940*; G. J. Buelow, *L. Chr. Mizler*, in: *The New Grove*, Bd. 12, London 1980, S. 372f.

²¹ Vogel, a. a. O., S. 14f.

²² F. W. Marpurg, *Versuch über die musikalische Temperatur*, Breslau 1776, S. 213.

²³ Vogel, a. a. O., S. 14.

²⁴ Lindley, a. a. O., S. 670.

²⁵ D. G. Türk, *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, Halle 1787, S. 200f.

²⁶ J. G. Sulzer, a. a. O., S. 517.

unrein werden. Für die Unbrauchbarkeit dieser Temperatur entscheidet sogleich jedes unverwöhnte Ohr³². Zuzufolge der zeitlebens engen Beziehungen Czernys zu Beethoven dürfte es daher abwegig sein, dessen Interesse an der Tonartencharakteristik, über das Anton Schindler berichtet, mit der ungleichschwebenden Temperatur in Verbindung zu bringen³³.

Zweifellos aber bildeten Kirnbergers Vorschläge (bekannt als Kirnberger I, II, III) unter den ungleichschwebenden Temperaturen eine starke Konkurrenz zur gleichschwebenden, jedoch nur im 18., nicht mehr im 19. Jahrhundert. Wenn Martin Vogel schreibt: „Die Kirnberger-Stimmung war die Hauptstimmung ihrer Zeit. Die *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* nennt sie noch 1848 die berühmteste und die in der Praxis am meisten verbreitete aller Temperaturen“³⁴, so fällt er einer Fehlinterpretation zum Opfer. Bezug genommen wird auf einen schon von Dupont zitierten, mit „Hdt.“ gezeichneten Artikel in vier Teilen: *Ketzerische Rhapsodien eines musikalischen Skeptikers, Rhapsodia I–IV*; nur die beiden Fortsetzungen III–IV betreffen Fragen der Temperatur, und schon beider Untertitel: „Dass es mit der Charakteristik der Tonarten Nichts sei“ verrät, was der Verfasser beweisen möchte, nämlich: „Keine unserer Tonarten kann, abgesehen von dem Moment höherer oder tieferer Lage, einen sie speziell von einer anderen desselben Geschlechtes unterscheidenden Charakter besitzen“³⁵. Hierin stimmt er mit Marpurg überein, der ebenfalls die Tonhöhe, nicht aber die Art der Temperatur für die Charakterisierung der Tonarten verantwortlich macht³⁶. Schon Dupont mißverstehet allerdings den „Hdt.“-Verfasser, wenn er ihm die Meinung unterschiebt, daß „die Charakteristik der Tonarten nur für die gleichschwebend temperierte Stimmung bestritten, für das Kirnbergersche System zugestanden wird“³⁷. Vielmehr wird ein Zusammenhang zwischen Stimmung und Tonartencharakteristik insgesamt geleugnet, sowohl hinsichtlich der Kirchentonalarten, deren spezieller Charakter auf die verschiedene Lage der Halb- und Ganztöne sowie die jeweils spezifischen Melodie- und Harmoniefolgen zurückgeführt wird, als auch in Bezug auf das Dur-Moll-Geschlecht. Bezugnehmend auf Andreas Werckmeister, der im genannten Artikel – in Übereinstimmung mit einer auch späterhin weitverbreiteten Meinung – als Begründer der gleichschwebenden Temperatur angesehen wird, heißt es, daß dieser vorgeschlagen habe,

„den alten Wolf in zwölf gleich grosse Stücke zu seciren und diese, gleichsam als eben so viel kleine und wenig oder gar nicht gefährliche Wölfe, über das ganze halbtönige System der Oktave zu vertheilen. Aber, die damaligen Praktiker waren und blieben der Ansicht, dass das in der Theorie zwar recht schön und gut, aber für die Praxis nicht ausführbar sein möchte, und so hinderte auch hier einmal wieder, wie so oft bei guten, eine Radikalkur bezweckenden Einrichtungen, menschliche Geistesträgheit, Vorurtheil und Anhänglichkeit am Alten vorläufig die Ausführung eines Vorschlags, der demungeachtet, aber erst nach langem Kampfe und fünfviertel Jahrhunderte später zu vollen Ehren kam.

Da man indest die zwölf Dur- und zwölf Mollleitern – für's Auge wenigstens – komplet hatte, so musste man um so mehr darauf bedacht sein, sie sammt und sonders auch für's Ohr zu aptiren, denn man wollte die Bequemlichkeit der Transposition, so wie die Möglichkeit harmonischer Ausweichungen nach jeder Rich-

³² Ebda., S. 241f.

³³ Dazu Lindley, a. a. O., S. 669.

³⁴ Vogel, a. a. O., S. 14.

³⁵ *Allgemeine Musikalische Zeitung* 50 (1848), Nr. 33 (16. August), Sp. 529ff. und Nr. 36 (6. September), Sp. 577ff. Bei Dupont, a. a. O., S. 102, versehentlich 6. August und 16. September 1848. Die Anonymität des Autors „Hdt.“, auf dessen Artikel sich auch Auhagen, a. a. O., S. 143ff., und Steblin, a. a. O., S. 101f., beziehen, ließ sich nicht lüften.

³⁶ Marpurg, a. a. O., S. 217; Dupont, a. a. O., S. 106.

³⁷ Dupont, a. a. O., S. 102.

tung vollständig besitzen, und so entstanden denn die ungleichschwebenden Temperaturen, welche nur eine gewisse Anzahl von Quinten ganz rein liessen und den diatonischen Ueberfluss auf die übrigen vertheilten, so gut es, ohne allzugrosse Unbequemlichkeit zu erregen, gehen wollte. Dieser ungleichschwebenden Temperaturen gab es übrigens eine grosse Menge, die sich nur durch Zahl, Grösse und Sitz der neuen, aus der Substanz des glücklich todtgeschlagenen grossen Wolfes entsprungenen kleineren disharmonischen Heuler von einander unterschieden, welche letztere übrigens, wenn sie auch nicht so viel Kraft besaßen, als ihr Ahne, sich doch immer noch bemerklich machten.

Die berühmteste und am Meisten, doch keineswegs allgemein in der Praxis verbreitete dieser Temperaturen war die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts durch *Kirnberger* eingeführte, welche theilweise noch bis in das erste Jahrzehnt dieses Jahrhunderts benutzt, dann aber der immer mehr in Aufnahme gekommenen, die ganze Scala vollständig nivellirenden Kollegin, der gleichschwebenden, den Platz vollständig räumen musste.³⁸

Kirnbergers Temperatur galt demzufolge nur als die berühmteste unter den ungleichschwebenden Temperaturen, fand aber nur mehr teilweise im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts Verwendung und trat dann – gegenüber der gleichschwebenden – völlig an Bedeutung zurück. Dieser Umstand wird im obigen Artikel noch zweimal bekräftigt: „Ausserdem war die Kirnberger'sche Temperatur, wie schon erwähnt, niemals allgemein verbreitet, und schon deshalb hätte die aus derselben hergeleitete Charakteristik niemals allgemeine Geltung beanspruchen können“. In ähnlichem Sinn heisst es kurz danach, daß „die gleichschwebende Temperatur seit etwa vierzig Jahren alle übrigen verdrängt hat“³⁹. Kirnbergers Temperatur galt also 1848 als längst veraltet.

Leider ist über die einstige Praxis von berufsmäßigen Klavierstimmern, die zumeist wohl auf einer sozial niederen Stufe standen, nichts bekannt. Regionale Besonderheiten müssen natürlich ebenso berücksichtigt werden wie unterschiedliche Stimmungen der Orgeln. Aber die Tatsache, daß sich bereits 1725 Johann Joseph Fux eindeutig für die gleichschwebende Temperatur ausgesprochen hatte und einzelne Auflagen der erwähnten Abhandlungen von Fritz und Wolf auch in Wien veröffentlicht wurden, gestattet die Schlußfolgerung, daß diese Stimmung zumindest im Wiener Kulturkreis ohne Unterbrechung seit dem 18. Jahrhundert Verwendung fand. Die zitierten Quellen lassen darüber hinaus erkennen, daß die Kirnberger-Stimmung vorrangig nur unter den ungleichschwebenden Temperaturen, aber keineswegs allgemein in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und nur mehr selten im 19. Jahrhundert verwendet wurde.

³⁸ Wie Anm. 35, Sp. 531f.

³⁹ Ebda., Sp. 534.

Parodie um 1800 Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Proble- matik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens

von Nicole Schwindt-Gross, München

Das Ende der Parodiepraxis wird gemeinhin mit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert angenommen. In diesem Sinne ist der Sachverhalt auch im 1962 erschienenen *MGG*-Artikel dargestellt:

„Mit dem Ende des Barock und der mit der Klassik und Romantik einsetzenden krit.-ästhet. Haltung dem Wort-Ton-Kunstwerk gegenüber ist die Parodie zum Absterben verurteilt. Einige wenige Ausnahmen: Mozarts *Davidde penitente* (nach der *Messe c*), Haydns *Benedictus* der Marienzeller [sic] Messe und die chorische Erweiterung der *Sieben Worte des Erlösers am Kreuz*, bestätigen nur, daß diese Komp. noch in barocker Tradition wurzeln.“¹

Da bereits die dritte Auflage des Köchel-Verzeichnisses von 1937² über die genannten Werke hinaus eine größere Zahl von Übertragungen auflistet, die zwar nicht auf Mozarts Autorschaft zurückgehen, aber zeigen, daß es sich bei Mozarts und Haydns Parodietätigkeit nicht um Ausnahmen, sondern um eine Praxis handelt, die in einem offensichtlich umfassenderen Kontext steht, und gleichzeitig einen Hinweis darauf geben, daß sich das Phänomen Parodie in seiner Gesamtheit am Ende des Barock nicht ausschließlich vom Parodieren fremder zum Parodieren eigener Kompositionen verlagerte³ – hier ist der historische Blick durch eine Verallgemeinerung des besonderen und besonders eingehend erforschten Falles Johann Sebastian Bachs geleitet –, ist nach dem tatsächlichen Ausmaß und der Relevanz des Verfahrens zur Zeit der Klassik zu fragen, und dies vor allem auch im Zusammenhang mit jenem im Zitat angesprochenen Implikat des Parodierens, das diese Technik wie keine andere determiniert: dem Problem ästhetischer Wertung.

Ziel der vorliegenden Studie ist es daher, einerseits anhand ausgewählter Quellen das Spätstadium des Parodierens, das an der Wende zum 19. Jahrhundert in erster Linie ein geistliches Parodieren weltlicher Vorlagen ist, als eine weitverbreitete musikalische Praxis zu skizzieren, andererseits zu erklären, wie sich die „mit der Klassik und Romantik einsetzende krit.-ästhet. Haltung dem Wort-Ton-Kunstwerk gegenüber“ zu einem am Ende des 18. Jahrhunderts sich eher noch ausbreitenden als reduzierenden kirchenmusikalischen Usus⁴ verhält.

Da es sich im 18. Jahrhundert im Gegensatz etwa zur Parodiemesse der Renaissance nicht um eine Gattung, nur bedingt sogar um eine (Kompositions-) Technik im engeren Sinn, sondern um eine musikalische Praxis handelt, kann von einer ‚Quellenlage‘ nur mit Einschränkungen die Rede sein. Im Zuge der kritischen Neueditionen der Werke Mozarts und Haydns gelangten zwar zusehends Belege für die Haltung dieser beiden Komponisten zum Parodieverfahren ans Licht,

¹ Georg von Dadelsen, Art. *Parodie und Kontrafaktur* (seit 1600), in: *MGG*, Bd. 10, Kassel 1962, Sp. 832.

² Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, 3. Aufl. bearb. von Alfred Einstein, Leipzig 1937, Kap. *Übertragene Kompositionen*, S. 844–851.

³ A. a. O., Sp. 832.

⁴ In diesem Sinne auch Gernot Gruber (in: Karl Gustav Fellerer [Hrsg.]: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. 2, Kassel 1976, S. 193), der die Jahre ab etwa 1780 als eine „Zeit, als sowohl weltlich-geistliche als auch katholisch-protestantische Parodien immer häufiger werden“, bezeichnet.

auch geben die Werkverzeichnisse⁵ Auskunft über Parodien Mozartscher und Haydnscher Kompositionen, doch bleibt die Kenntnis des Ausmaßes parodierender Tätigkeit im wesentlichen Zufallsfunden überlassen. Insbesondere die Fülle von Bearbeitungen zumeist italienischer Opernarien für den kirchenmusikalischen Gebrauch entzieht sich bislang einer systematischen Erfassung. Bei Arbeiten im Rahmen der Musikhandschriftenkatalogisierung an der Bayerischen Staatsbibliothek konnten zahlreiche Fälle festgestellt werden, was aufgrund mittlerweile umfangreichen Materials einen Einblick in die Parodiepraxis des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts erlaubt⁶.

I

Wenngleich im folgenden vornehmlich an Fällen aus dem süddeutschen Raum exemplifiziert wird, sollte nicht übersehen werden, daß der Gedanke, eigene und insbesondere auch fremde Werke zu parodieren, in ganz Europa, in katholischen wie protestantischen Gegenden, Usus war. Den sprechendsten Beleg für die allenthalben verbreitete protestantische Parodiepraxis liefern die zahlreichen Berichte, Diskussionen, Invektiven und Apologien in der nord- und mitteldeutschen Publizistik des 18. Jahrhunderts, die jenem speziellen Aspekt des Kirchenstils gelten⁷. Das Verfahren der evangelischen Kantoren unterschied sich von dem der katholischen Chorregenten in nichts (vornehmlich Opernarien wurden für liturgische und biblische Texte eingerichtet), und so ist auch der Austausch unter den Konfessionen nicht unüblich. In Scheibes in Hamburg erschienenem und überwiegend im protestantischen Raum gelesenen *Critischen Musikus* ist von einem Prager Jesuitenpater berichtet, der seine selbstverfaßten Texte italienischen Opernarien unterlegt⁸; die von einem Rezensenten der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* für „evangelische Bethäuser“⁹ empfohlene Kantate *Der Versöhnungstod*, von J. A. Schulze aus Sinfoniesätzen Haydns arrangiert und 1809 bei Breitkopf & Härtel veröffentlicht, war auch bei Chören aus dem katholischen Süden beliebt¹⁰; und der in Leipzig ansässige Johann Adam Hiller wendet sich in der Vorrede zu seinen Hasse-Parodien¹¹ eigens auch an „catholische Chorregenten“, denen er seine Sammlung empfiehlt. Indem Hiller die Zielgruppe der katholischen Kirchenmusiker – nicht zuletzt zur Erweiterung des Käuferkreises – ins Auge faßt, signalisiert er, welch große Rolle die geistliche Parodie gerade in den nicht reformierten Ländern spielte. Dabei prägte der österreichisch-süddeutsche Raum mit seiner Bevorzugung der Werke Mozarts eine relativ geschlossene Rezeptionshaltung aus. Zwar verbergen sich hinter den in einem kurkölnischen Inventar zwi-

⁵ Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 2, Mainz 1971 (= Hob.), S. 125–127, 176–181 und passim; Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, 6. Aufl. bearb. von Franz Giegling, Alexander Weinmann und Gerd Sievers, Wiesbaden 1964 (= KV), Anh. B; s. a. die Zusammenstellung in: Karl Gustav Fellerer, *Mozarts Kirchenmusik*, Salzburg 1955, S. 64–67

⁶ Vgl. *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, Bd. 1ff., München–Duisburg 1971ff. (= KBM). Die eigene Tätigkeit der Verfasserin in der DFG-Gruppe zur Musikhandschriftenkatalogisierung an der Bayerischen Staatsbibliothek führte verschiedentlich zu Identifizierungen, die in den bereits erschienenen Bänden der KBM allerdings noch nicht ausgewiesen sind. Auf bayerische Parodien wies Robert Münster bereits im KBM 1, S. 13f. und 16, KBM 2, S. XVIIIff., sowie in: *Die Musik in den bayerischen Klöstern*, in: *Musik in Bayern*, Bd. 1: *Bayerische Musikgeschichte*, hrsg. von Robert Münster und Hans Schmid, Tutzing 1972, S. 255, hin.

⁷ Vgl. die Zusammenstellung einiger Zitate bei Wolfgang Steinecke, *Die Parodie in der Musik*, Wolfenbüttel u. Berlin 1934, S. 113–118; s. a. *Etwas über Kirchenmusik*, in: *Musikalische Real-Zeitung für das Jahr 1788* (Speier), Nr. 23 f., S. 178–187.

⁸ Johann Adolph Scheibe, *Der critische Musikus*, 1. Teil, Hamburg 1738, S. 143.

⁹ *AMZ* 12 (1810), Sp. 481.

¹⁰ Z. B. D-brd BB (Benediktbeuern) 186, D-brd WS (Wasserburg) 317, S. KBM 1 und 2.

¹¹ *Meisterstücke des italiänischen Gesanges, in Arien, Duetten und Chören, mit deutschen geistlichen Texten [...]*, hrsg. von Johann Adam Hiller, Leipzig: J. F. Junius 1791, S. VIII.

schen Werken ‚regulärer‘ Kirchenkomponisten eingestreuten geistlichen Arien italienischer Opernkomponisten sicherlich in den meisten Fällen ins Geistliche gewendete Operausschnitte¹², auch wurde im musikalisch nach Mailand orientierten Schweizer Benediktinerstift Einsiedeln am Ende des 18. Jahrhunderts eine Fülle von Parodien nach Werken von Johann Christian Bach hergestellt¹³, und – um ein drittes Beispiel herauszugreifen – aus Krakau, das allerdings im 19. Jahrhundert zeitweise österreichisch besetzt war, ist eine Handschrift mit einem *Rex Christe* Donizettis, einer Transkription von *La Iontananza*¹⁴, bekannt. Süddeutschland und Österreich scheinen jedoch der Quellenlage zufolge in der Zeit zwischen 1760 und 1860 Hochburgen der geistlichen Parodie gewesen zu sein. Dabei dokumentiert sich auch im Parodieverhalten die kulturelle Geschlossenheit des habsburgischen Herrschaftsgebietes, wie die besonders reichlich aus böhmischen und mährischen Beständen, etwa den Klöstern Ossegg und Strahov, aber selbst aus dem nach dem Siebenjährigen Krieg nicht mehr österreichischen Kloster Grüssau in Schlesien überlieferten Bearbeitungen Mozartscher Arien in Form von liturgischen Gesängen belegen¹⁵. In Funktion, Komponistenwahl und Verfahrensweise stellen böhmisch-österreichische und bayerische Parodien eine geschlossene Gruppe dar, die bei aller Vielfalt der Bearbeitungsmöglichkeiten von einem einheitlichen süddeutschen Typus sprechen läßt.

II

Den Hauptanteil des entsprechenden Repertoires bilden die Übertragungen einzelner Opernummern. Chöre sowie vornehmlich Soloarien und Duette, seltener Terzette, wurden als isolierte Partien dem liturgischen Gebrauch dienstbar gemacht. Es erklärt sich hauptsächlich aus Gründen der Textierung, weniger wegen einer (nur bedingt vorhandenen) Gattungsinkongruenz zwischen Kirchen- und Theatermusik, daß nahezu nur geschlossene Einzelnummern, die neben Prägnanz auch eine gewisse Linearität aufweisen, herangezogen wurden und man auf dramatische Ensembleszenen für gewöhnlich verzichtete. Auch die zu den Arien gehörenden Rezitative waren zum Textwechsel ungeeignet und sind daher nur ausnahmsweise in die Parodie einbezogen worden. Wie schwer hier eine Übereinstimmung herzustellen war, zeigt der Fall einer aus dem Eichstätter Dom stammenden Handschrift¹⁶, die nicht nur das Duett *Lascia pur ch'io vado* aus Pasquale Anfossis Oper *Quinto Fabio* zu einem Graduale, sondern auch das vorangehende Rezitativ zu der Antiphon *Sancta Maria succurre miseris* umformt. Wenn sich auch eine Analogie vom anfänglichen Vokativ herleiten läßt (der allerdings die Einheit „Sancta Maria“ zum Wechselruf umfunktionierte), müssen in der Folge so viele Wörter auch an sinnlosen Stellen wiederholt werden, daß sich ein späterer Revisionist des Manuskripts dazu veranlaßt sah, auf dem Titelblatt mit Rotstift „Theater-Musik. unnatürl. Recit.“ zu vermerken.

¹² Vgl. Wulf Arlt, *Zum Repertoire der Kölner Domkapelle im ausgehenden 18. Jahrhundert*, in: *KmJb* 47 (1963), S. 135 f.

¹³ Vgl. Peter Ross u. Andreas Traub, *Die Kirchenmusik von Johann Christian Bach im Kloster Einsiedeln*, in: *Fontes artis musicae* 32 (1985), S. 92–102.

¹⁴ Wiaroslaw Sandelewski, „Rex Christe“ – *nieznane polskie „Donizettianum“*, in: *Muzyka* (Warschau) 26 (1981), S. 55–64.

¹⁵ Vgl. 6KV, Anh. B (heute Nationalmuseum Prag und Mährisches Landesmuseum Brunn); Hugh J. McLean, *Mozart Parodies and Haydn Perplexities: New Sources in Poland*, in: *Studies in Music from the University of Western Ontario* 1 (1976), S. 1–7 (Auf diese Quelle dürfte sich auch Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg 1985, S. 80, beziehen.)

¹⁶ D-brd Ed (Eichstätt, Dom) 115.

Notenbeispiel 1

Anfossi
(1771)

Andante

(...) Fabio: Emilia:
Spo-sa Ti-man-te

Parodie
(ca. 1835)

Andante

(...) A: S:
Sancta Ma-ri-a

Die liturgischen Funktionen, welche die ehemaligen Opernarien nach der Umgestaltung erfüllten, waren vielfältig. Vorrangig wurden sie als Propriums gesänge verwendet, und zwar mit Abstand am häufigsten als Offertorien. Es ist zum einen die im 18. Jahrhundert beherrschende musikalisch-liturgische Bedeutung des Offertoriums innerhalb des Propriums, worauf die gesteigerte Produktion dieses Meßteils auch als Parodie zurückzuführen ist, zum anderen bietet sich die traditionelle Vertonung des Offertoriums als (Da-capo-)Arie einer Verbindung mit Opernarien geradezu an. Doch auch den übrigen liturgischen Gesängen stand eine Anpassung an die Arienform nicht im Wege. Zwar war es durchaus üblich, etwa die ersten drei Verse einer Sequenz als A B A zu komponieren, in der Parodie bedeutete das musikalische Da capo dann jedoch im Text ebenfalls eine Wiederaufnahme des ersten Verses¹⁷. Das Offertorium wurde aber auch zum bevorzugten Medium der Parodie, weil es sich im Laufe des 18. Jahrhunderts vom liturgischen Text entfernte und schließlich ganz befreite. Die teils aus der Bibel kompilierten, teils neu gedichteten Texte vereinfachten das Parodieverfahren ganz erheblich, da in diesem Falle nicht zwei festliegende Gestalten zur Deckung gebracht werden mußten, sondern der Text als variables Element der musikalischen Vorlage angepaßt werden konnte. So erklären sich auch jene Fälle, in denen bei eindeutiger Abhängigkeit eines Manuskripts von einem anderen der Text durch eine wiederum neue Version ersetzt ist. Möglicherweise ist es gerade die Unabhängigkeit der Offertoriums-komposition von einer sprachlich-inhaltlichen Vorgabe, die den Parodiegedanken im 18. Jahrhundert forcierte, denn die Zahl der freien lateinischen und auch deutschen Texten applizierten Offertoriumsarien überwiegt die vom Wortlaut her gebundenen Parodien bei weitem.

Neben einzelnen Sätzen waren es seltener auch komplette Zyklen, Litaneien und Messen, denen Opern als Vorlage dienten. Die solchermaßen als „Zauberflöten-“, „Così fan tutte-“ oder „Don Giovanni-Messen“ figurierenden Parodien¹⁸ setzen sich entweder in allen Teilen aus weltlichen Vorlagen zusammen oder sie kombinieren übertragene mit neukomponierten Meßsätzen und ergeben dann besonders heterogene Gebilde.

Die Auswahl der Arien läßt nur in seltenen Fällen auf Zusammenhänge mit bestimmten Opernaufführungen schließen. Offenkundig ist eine solche Beziehung indes bei der erstaunlichen Kon-

¹⁷ Z. B. D-brd ERP (Erpfting) 206: Antonio Sacchini, Arie des Siveno (Sopran) *Ah se in ciel benigne* aus *L'eroe cinese* (1770) als Parodie für Tenor *Lauda Sion Salvatore* (um 1800), A: Vers 1 (Lauda Sion) – B: Vers 2 (Quantum potes) – C: Vers 1 (Lauda Sion).

¹⁸ Vgl. H. C. Robbins Landon, *Mozart fälschlich zugeschriebene Messen*, in: *Mozart-Jb.* 1957, S. 91 und 95, sowie *KV, Anh. B zu 588; „Zauberflötenmesse“ s. a. Adolf Kollbacher, *Das Musikarchiv des Benediktiner Superiorats Mariazell (Tabulae Musicae Austriae, i. Vorb.)*, Sign. A Mz MS 347.

sequenz, mit der die Musikdirektoren und Chorherren des nahe München gelegenen Klosters Weyarn die für München komponierten Opere serie *Achille in Sciro* (1774) von Pietro Pompeo Sales¹⁹ sowie *L'eroe cinese* und *Scipione in Cartagena* (beide 1770) von Antonio Sacchini zu Offertoriumsmotetten umschrieben oder lauretanischen Litaneien kompilierten. In den meisten Fällen handelt es sich jedoch um Opern, die auf allen europäischen Bühnen gespielt wurden. Die zunehmende Verbreitung von Klavierauszügen, sei es vollständiger Opern, sei es unter Weglassung der Rezitative oder als Sammlungen von Favoritarien, und auch die am Ende des 18. Jahrhunderts einsetzende Serienpublikation aktueller Opernummern (z. B. in Wien Artarias *Raccolta*-, in Offenbach Andrés *Scelta*-Reihen) lieferten den Bearbeitern hinlänglich Material. (Die isolierte Veröffentlichung von Arien mag mit dazu beigetragen haben, daß Rezitative von der Parodie praktisch ausgenommen sind.) Es sind denn auch stets dieselben Namen, die erscheinen und die Popularität ihrer Träger auf dem Opernsektor auch via Parodie bescheinigen: Anfossi, Dittersdorf, Paisiello, Cimarosa, Salieri, Martin y Soler, Wranitzky, Andreozzi, Paer, Rossini und immer wieder Mozart²⁰. Die nicht zu übersehende Vorliebe für Modearien – man denke nur an *Nel cor più non mi sento* aus Paisiellos *Molinara*²¹ – schließt seltene oder handschriftlich kursierende Vorlagen nicht aus. Während damit zu rechnen ist, daß die gängigen Opernarien dem jeweiligen Bearbeiter im Klavierauszug vorlagen, der selbst bei ansonsten wörtlicher Übernahme die Instrumentation ohnedies auf eine entsprechende mehr oder weniger reduzierte Kirchenbesetzung hin bearbeitete und daher auf die Partitur oder den vollständigen Stimmensatz nicht unbedingt angewiesen war, sind Arrangements auf der Basis des kompletten Stimmenmaterials gewöhnlich an der unveränderten Instrumentierung zu erkennen. Haydns (ungedruckte) Opera seria *Armida*, die in Einzelabschriften weite Verbreitung fand, hat sich im Stift Tittmoning als Offertorium zur Arie *Se avete pietade o Numi* erhalten²², und zwar in vollständiger Besetzung mit zwei Fagotten.

Das Spektrum der ausgewählten Arien spiegelt deutlich den Beliebtheitsgrad der Operngattungen im süddeutschen Raum. Der aus heutiger Sicht vielleicht naheliegende Gedanke, vornehmlich Arien aus Seria-Opern seien geistlich parodiert worden, findet keine Bestätigung. Zwar machen diese einen beträchtlichen Teil aus, doch ist die ernste Oper in der Parodie keinesfalls gegenüber ihrer Bedeutung auf dem Spielplan (beispielsweise der Münchener Oper zwischen 1770 und 1830) überrepräsentiert. Die Belege verhalten sich im Gegenteil völlig proportional zum generellen Operngeschmack: Opere serie wechseln sich mit semiserie und buffe der populären Komponisten genauso ab, wie das Wiener Singspiel, allen voran mit den Werken Dittersdorfs, und die deutschen Zauberopern spätestens seit den 1790er Jahren das Terrain eroberten. Auch in Sammlungen wie den 1798 in Augsburg erschienenen *XXVIII. Ariae selectissimae praeclarorum virosum*²³ kann die Vertonung eines Metastasio-Textes problemlos die Nachbarschaft zu einer schlichten volkstümlichen Ariette bilden. (Allerdings wurden keine französischen Opern parodiert, obwohl auch die Opéra-comique im Münchener Spielplan vertreten war.)

Die Ursache für die bevorzugte Adaption von Opernarien wird vornehmlich in deren Popularität zu suchen sein, da sie nicht nur sozusagen ‚anerkannt schöne‘ Musik garantierten, sondern auch als Notenmaterial leicht zugänglich waren. Daß es nicht ein bestimmter Stil oder eine be-

¹⁹ Chor mit Sopransolo *Se un core annodi* als *Salve Regina*, D-brd WEY 406 (in *KBM 1* noch nicht als Parodie nachgewiesen).

²⁰ Zur besonderen Bedeutung Mozarts s. a. unten.

²¹ D-brd WS (Wasserburg) 174/2 als *Ave maris stella*, s. *KBM 2*, S. 97

²² D-brd Tit (Tittmoning) 140 (ca. 1815).

²³ Genaue Angaben und Identifizierungen s. Anhang.

stimmte Ausdruckshaltung waren, wovon die Bearbeiter zur Umwandlung angeregt wurden, zeigen die unterschiedlichsten dramatischen Genera, die für den kirchlichen Gebrauch herangezogen wurden. Und daß andererseits die Opernarie nicht aus inneren Gründen als prädestiniertes Parodieobjekt galt, führen die übrigen Parodien vor Augen, die nach demselben Prinzip aus anderen Quellen hergestellt wurden. Die Möglichkeiten waren äußerst vielfältig: Der weltlichen Sphäre der Opernparodie steht, wenn auch mit verlagertem Akzent, die Adaption von Instrumentalmusik nahe. Einzelsätze aus Instrumentalzyklen konnten, mit liturgischen Texten versehen, gottesdienstliche Funktionen erfüllen²⁴. Ohne Verschiebung der Dimensionen vom Weltlichen zum Geistlichen wurden im Sinne einer Parallelparodie²⁵ lateinische Propriumsgesänge oder auch Teile aus einer Messe zu anderen liturgischen Gelegenheiten verwendet und dabei entweder mit lateinischen oder mit deutschen Texten unterlegt. Das gleiche war bei in umfassenderem Sinne geistlicher, aber nicht unmittelbar kirchlicher Musik, wie den sehr beliebten *Gellert-Liedern* op. 48 von Beethoven, üblich²⁶. Von ganz besonderer Anziehungskraft war die Parodie von Oratorien. Neben vereinzelt Transkriptionen von Partien aus weniger verbreiteten Oratorien wie beispielsweise Friedrich Schneiders *Weltgericht*, Ludwig van Beethovens *Christus am Ölberge* oder Leopold Kozeluchs *Joseph, der Menschheit Segen* sind es die Oratorien Händels und Haydns, die als *Exempla classica* der Gattung von der Parodie großzügig erschlossen wurden. München (Liebhaber Konzerte, Hofkapelle, später Dom und Michaelskirche) war der Ort der süddeutschen Händelrezeption, in ganz Bayern und Österreich waren Teile aus Haydns *Jahreszeiten* und noch mehr aus der *Schöpfung* Materialgrundlage für Propriums- wie auch Ordinarius-vertonungen. Die *Schöpfung* genoß dabei solche Popularität, daß sie wie wenige andere Werke mehrfach zu kompletten Messen zusammengestellt wurde²⁷ und damit nicht nur ein versprengter Akzent im musikalisch-liturgischen Ablauf war, sondern die Meßfeier im ganzen beherrschte.

III

Überblickt man das handschriftliche Quellenmaterial unter chronologischen Aspekten, so wäre es schwer, Zeiten besonders großer Parodiefreudigkeit oder auch nachlassenden Bearbeitungswillens auszumachen. Vielmehr zeichnet sich das Parodiewesen durch stetige Handhabung aus, die zeigt, daß sich zwar der Geschmack in der Auswahl der Vorlagen langsam änderte, das Verfahren selbst aber an Aktualität nichts einbüßte. Erstaunen mag die Konstanz, mit der sich der Usus vom 18. Jahrhundert ungebrochen bis in die 70er, ja 80er Jahre des 19. Jahrhunderts behauptete. Entsprechende Aufführungsvermerke auf Handschriften und noch spät angefertigte Kopien lassen keinen Zweifel daran, daß selbst nach der Jahrhundertmitte das geistliche Arrange-

²⁴ Z. B. D-brd WS 459: *Romanze* aus dem 9. *Violinkonzert* (e-moll) von Rodolphe Kreutzer als *Cantilena pastoralis: Viderunt omnes* (ca. 1810); zu den zahlreichen Übertragungen von Instrumentalwerken Mozarts s. u. a. KV.

²⁵ Terminologie in Analogie zu Walther Lipphardts (*Jb. für Liturgik und Hymnologie* 12, 1967, S. 105) Begriff der Parallelkontrafaktur geistlich – geistlich bzw. weltlich – weltlich.

²⁶ *Die Himmel rühmen* (op. 48/4) in D-brd NT (Neumarkt) 121 als Predigtgesang *Geist Gottes, Tröster*, in D-brd DWc (Donauwörth) 350/36 als Karwochen-Responsorium *Surrexit pastor bone*.

²⁷ D-brd TIT 46: *Missa tradutto per il Signore Luigi Gatti del grand'Oratorio la Creazione del mondo, composta del Signore Giuseppe Haydn á Vienne*; zu österreichischen Quellen s. Karl Schnürl, *Haydns „Schöpfung“ als Messe*, in: *StMw* 25 (1962), S. 463–474; s. a. *Hob.*, Bd. 2, Gruppe XXII, S. 125–127: Messen nach Motiven aus den Oratorien.

ment ein zwar kleiner, aber unangefochtener Bestandteil katholischer Kirchenmusik war. Der Gedanke mag naheliegen, die kirchenmusikalischen Umstände während der Josephinischen Reformen am Ende des 18. Jahrhunderts in Österreich und nach der Säkularisation im rechtsrheinischen Bayern 1803 hätten dem Parodieren neuen Auftrieb gegeben. Die generelle Einschränkung der musikalischen Entfaltungsmöglichkeiten, die das Niveau geistlicher Musik insgesamt absinken ließ, nicht zuletzt aber auch die Reduktion der hauptamtlichen Kirchenmusikerstellen, durch die das kirchenmusikalische Leben auf dem Lande und in Kleinstädten nur allzu oft in die Hände von Chorregenten mit zweifelhafter Kompetenz gelangte, könnten als Gründe für das Aufblühen der Parodiepraxis um 1800 in Erwägung gezogen werden. Die Zahl der im Kirchendienst stehenden Musiker mit solider Ausbildung, die auch in der Lage waren, durch eigene Kompositionen den großen Bedarf an sakraler Musik selbst zu decken, ging gleichzeitig mit der Reduktion kirchlicher Repräsentation und den teils einschneidenden finanziellen Einsparungen deutlich zurück. Doch hieraus den Schluß zu ziehen, die selbst nicht fähigen oder aus Zeitmangel nicht produktiven Kirchenmusiker hätten Zuflucht zur Übertragung weltlicher Stücke genommen, um die Versorgung mit Notenmaterial sicherzustellen, wäre übereilt. Die Quellenlage steht dieser Annahme in mehrfacher Hinsicht entgegen.

Zwar verringerte sich die Zahl der zu gottesdienstlichen Zwecken benötigten Musiker, gleichzeitig verringerten sich aber auch die Anlässe, zu denen Musik erforderlich war, wie Vespere, Wallfahrten, tägliche Messen. Nicht zu unterschätzen ist auch der Aufschwung des Verlagswesens am Ende des 18. Jahrhunderts. Die Flut von Messen aller Art (breves, rurales, solennes, pastorales, deutsch, lateinisch, figuriert und nicht figuriert), Litaneien, Requiems, Vesperpsalmen, Offertorien und sonstigen liturgischen Werken zeitgenössischer Kirchenkomponisten, die Süddeutschland dank mancher auf diesem Sektor überaus rührigen Verleger überschwemmte – man denke an die Augsburger Häuser Lotter und Böhm –, hätte den Bedarf an Musikalien hinlänglich decken können. Auch ist der Zeitaufwand, den die Bearbeitung einer Vorlage beansprucht, mitunter höher als der für die Abschrift eines genuinen Werkes, sofern es sich nicht um das bloße Unterlegen eines zweiten Textes unter einen bereits vorhandenen handelt. Diese Form der Applikation, die nicht selten mit einiger Gewalttätigkeit mit dem Text verfährt, ist sicherlich zeitökonomischen Zwängen zuzuschreiben, figuriert aber im Gesamtkomplex der Parodien nur am Rande. Meistens jedoch bedeutete eine Übertragung, je nach Grad der Veränderung, einen nicht zu unterschätzenden Arbeitsaufwand, der sich auch in den bisweilen anzutreffenden Namensnennungen der Bearbeiter („arrangiert von“, „tradutto per“, „transformatae per me“, „in formam hanc redactae per me“) niederschlägt. Der Wunsch nach rationellerer Arbeit kann also nur bedingt ein Grund für das Parodieren fremder Vorlagen gewesen sein.

Wenn oben gesagt wurde, daß sich die Parodiepraxis bis weit ins 19. Jahrhundert hinein erstreckte, so ist dies zu differenzieren, und die Differenz ist für die weitere sozialgeschichtliche und ästhetische Interpretation von Belang. Eine Chronologie der Parodiepraxis ist dreifach zu stufeln: nach Belegen durch Drucke, durch Handschriften und durch Aufführungsvermerke.

Aufführungsvermerke, also Zeichen usueller Tradition, finden sich bis ans Ende des 19. Jahrhunderts, vereinzelt sogar über die Jahrhundertwende hinaus, und das nicht nur in Dorfkirchen, sondern auch an bedeutenderen Stellen. Einen Status höherer Reflexion repräsentiert die Anfertigung von Handschriften, entweder durch Kopie oder mehr noch durch neue Parodie, deren ungebrochene Relevanz von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nachvollziehbar ist. Von dieser stetigen, gewissermaßen unter Ausschluß der Öffentlichkeit geübten

kirchenmusikalischen Praxis ist die Zeit der Parodiendrucke, also die Zeit der öffentlichen Kontrolle, der das Publikationswesen ausgesetzt ist, zu trennen. Zwar sind Drucklegungen von geistlichen Parodien selbst noch in der Zeit nach 1820 sporadisch nachweisbar²⁸, doch ist, was die Drucke von Parodien angeht, mit den Sammlungen des Verlages Lotter (Augsburg 1795 und 1798)²⁹, mit Johann Adam Hillers Herausgebere Tätigkeit³⁰ und Breitkopf & Härtels Veröffentlichung der Motette *Insanae et vanae curae* nach dem Sturmchor aus Haydns Oratorium *Il ritorno di Tobia* (Leipzig 1809)³¹ der Zenit erreicht und mit Novellos groß angelegtem Sammelwerk, das auch Parodien enthält (London 1816 und 1820)³², schon überschritten. Das sich in Handschriften so deutlich manifestierende ungetrübte Verhältnis der kirchenmusikalischen Praxis zum Parodieverfahren, auch über das Stadium einer publizistischen Legitimation hinaus, zeigt, daß musikalischer Usus nicht von ästhetischen Strömungen, in diesem Falle der eingangs zitierten ästhetisch-kritischen Haltung dem Kunstwerk gegenüber, abhängig ist.

Weiter verbreitet waren fast nur die von Drucken abgeschriebenen Parodien. Im süddeutschen Raum scheinen sich Dubletten weitgehend auf einige, dafür aber um so häufiger wiederkehrende Fälle zu beschränken: auf Einzelstücke der beiden bei Lotter erschienenen Sammlungen von transkribierten Operngesängen³³, auf die Motette *Insanae et vanae curae* (original Haydns *Svanisce in un momento*)³⁴ aus dem Hause Breitkopf & Härtel und die Hymnen bzw. Motetten mit deutschen und lateinischen Texten, die der gleiche Verlag 1797/1804 erstmals herausgab und die Übertragungen der drei großen Chöre aus Mozarts Zwischenaktmusik für das Schauspiel *Thamos, König in Ägypten* sind³⁵. Nicht im Druck erschienene Parodien, die dennoch in Form von Abschriften kursierten, gehören zu den großen Ausnahmen. Eine davon ist das Terzett *Wer Notbedrängte gern erquicket* aus Ferdinand Kainers Märchenoper *Das Donauweibchen*, das seine Beliebtheit als Offertoriumsmotette *Ostende nobis* sicher nicht zuletzt der Fehlzuschreibung an Mozart verdankt. Breitkopf & Härtel verzichteten darauf, die von ihnen herausgebrachten Parodien Mozartscher und Haydnscher Kompositionen als solche zu kennzeichnen, und ob den Kopisten der Lotter-Sammlungen immer bewußt war, daß sie geistlich gewendete Opernarien für ihren eigenen Gebrauch abschrieben und diesen teils selbst in zweiter Instanz nach Art einer Parallelparodie neue Offertoriumstexte unterlegten, muß sehr in Zweifel gezogen werden. Daß offenbar unerkannte Parodien, deren weltliche Herkunft sich der allgemeinen Kenntnis entzog bzw. bei denen das Wissen darum verloren ging, zu anerkannten Kirchenstücken wurden – der Rezensent der *AMZ* legt für Mozarts *Thamos*-Motetten lediglich den Maßstab geistlicher Kompositionen an³⁶ –, beleuchtet einesteils die stilistische Nivellierung von Kirchen- und Theaterstil im 18. Jahrhundert und demonstriert andernteils – in der Tatsache, daß der Hinweis auf die textliche

²⁸ W. A. Mozart, *Adagio* aus der *Serenade* KV 370a (361) als Chor *Quis te comprehendat*, Wien: Artaria [1825], Titelaufgabe bei Diabelli [1833], s. ⁶KV, S. 780. J. Haydn, Duett *Von deiner Güte* aus der *Schöpfung* (Hob. XXI: 2,15b) als *O salutaris hostia*, Paris: Canaux [1839–1842], s. Hob., Bd. 2, S. 44.

²⁹ *Praeclari viri Domini Ditters, Nobilis de Dittersdorff XII Ariae seu Offertoria selectissima* [...], Augsburg: Lotter 1795. *XXVIII. Ariae selectissimae praeclarorum virorum* [...], Augsburg: Lotter 1798 (s. a. Anhang).

³⁰ Leipzig 1774–1797

³¹ Hob. XXI: 1,13c; s. Hob., Bd. 2, S. 27

³² S. Hob., Bd. 2, S. 82f.

³³ S. Anm. 29.

³⁴ S. Anm. 31.

³⁵ Vgl. ⁶KV, Anh. B zu 336a (345).

³⁶ *AMZ* 7 (1804), Sp. 162.

wie stilistische Provenienz selten der Überlieferung für nötig befunden wurde –, als wie wenig problematisch das Parodieverfahren angesehen wurde.

IV

Die Mehrzahl der Parodien ist anonym überliefert, doch bezeugen die Namen auch reputierter Musiker wie Johann Adam Hiller, Michel Corrette³⁷ oder des von den Mozarts geschätzten Salzburger Domkapellmeisters Luigi Gatti, daß das Parodieren fremder Werke nicht allein die Sache kompositorisch selbst untätiger Kirchenmusiker war. Nicht zuletzt aber läßt sich die zeitgenössische Einstellung zur Parodie aus Haydns und Mozarts Verhältnis dazu ablesen. Mögen auch die thematischen Übernahmen in Haydns *Mariazeller Messe* (das *Benedictus* beruht auf Ernestos Arie *Qualche volte non fa male* aus dem Drama giocoso *Il mondo della luna*) und der so auch zu ihrem Namen gekommenen *Schöpfungsmesse* (das *Qui tollis* geht auf das Duett *Der thauende Morgen* zurück) eher der Rubrik Zitat bzw. Selbstzitat zuzuordnen sein, ist doch zum einen Haydns eigene Parodietätigkeit belegt (die im Anschluß an Friebergs Parodie neugeschaffene oratorische Erweiterung der instrumentalen *Sieben Worte*) und zum anderen auch ausreichend dokumentiert, daß er von fremder Hand vorgenommene Umtextierungen besaß und auch autorisierte. Wie ernst Haydn solche Bearbeitungen offensichtlich nahm, führt nicht allein der Fall der *Sieben Worte*, als er der Fassung des Passauer Domkapellmeisters eine zweite, eigene Version folgen ließ, vor Augen, sondern auch der aus Haydns Nachlaß stammende Klavierauszug von Hillers *Stabat mater*-Parodie³⁸, in den er eigenhändig Korrekturen eintrug³⁹. Die Überführung genuin weltlicher Werke in den geistlichen Bereich begleitete Haydns Kompositionen zeit seines Lebens. Irmgard Becker-Glauch⁴⁰ führt verschiedene Frühwerke an, namentlich eine Nummer aus den *Arie per la comedia Marchese* und Teile aus der Festkantate *Applausus*, die zu kirchlichen Zwecken umgearbeitet wurden und von denen aufgrund von Eisenstädter Kopien mit teils autographen Signierungen des Stimmenmaterials oder eines in Haydns autographen Partitur eingetragenen Zweittextes angenommen werden kann, daß sie, wenn nicht sogar auf Haydns Veranlassung, so doch mit seiner Zustimmung arrangiert worden sind. Ähnlich ist der Fall der in der ganzen ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überaus beliebten und in mehreren Ausgaben erschienenen Motette *Insanae et vanae curae*, die auf dem 1784 dem Oratorium *Il ritorno di Tobia* nachträglich zugefügten Chor *Svanisce in un momento* basiert. Die Vorgeschichte der ersten Druckausgabe⁴¹ läßt eine eigene Bearbeitung Haydns nicht ausgeschlossen erscheinen⁴², die Authentizität der Parodie ist jedenfalls durch das von Haydns Stammkopisten Elßler geschriebene Aufführungsmaterial verbürgt⁴³.

Eine vergleichbare Situation finden wir bei Mozarts *Thamos*-Chören KV 336a (345) vor. Die zu T. P. v. Geblers Drama *Thamos, König in Ägypten* geschriebene Musik wurde auszugsweise in

³⁷ Motette *Laudate Dominum de coelis* (1765) nach Vivaldis *Frühling* (RV 269).

³⁸ *Des Herrn Joseph Haydn Passionsmusik des Stabat mater, mit einer deutschen Parodie, in einem klaviermässigen Auszuge herausgegeben von Johann Adam Hiller*, Leipzig: Schwickert [1782].

³⁹ S. Georg Feder, *Die Überlieferung und Verbreitung der handschriftlichen Quellen zu Haydns Werken* (Erste Folge), in: *Haydn-Studien* 1 (1965), S. 3–42.

⁴⁰ Irmgard Becker-Glauch, *Neue Forschungen zu Haydns Kirchenmusik*, in: *Haydn-Studien* 2 (1970), S. 167–241, insbesondere S. 177ff., 207ff.

⁴¹ S. Ernst Fritz Schmid, *Haydns Oratorium ‚Il ritorno di Tobia‘*, in: *AfMw* 16 (1959), S. 309f.

⁴² So auch H. C. Robbins Landon, *Haydn. Chronicle and Work*, Bd. 4, London 1977, S. 82.

⁴³ Becker-Glauch, a. a. O., S. 234.

geistliche Chorsätze transformiert und hat sich laut einem Verzeichnis von Franz Gleissner, der seinerseits Kompositionen Mozarts parodierte⁴⁴, in Mozarts Nachlaß befunden. Dieser Umstand bewog Harald Heckmann zu der sich wie bei Haydn anbietenden Annahme, „daß die Chöre mit Mozarts Billigung, wenn nicht gar auf seine Anregung hin, mit neuen Texten versehen wurden“⁴⁵.

Die bekannteste Parodie des späten 18. Jahrhunderts und gewissermaßen Hauptzeuge der Geflogenheit ist Mozarts italienische Kantate *Davidde penitente* KV 469. Auf einen mutmaßlich von Lorenzo da Ponte neu verfaßten Text stellte sie Mozart aus Teilen seiner Fragment gebliebenen *c*-moll-Messe KV 417a (427) und zwei eigens komponierten Arien zusammen. Die Wiener Aufführung leitete er selbst. Auch hier liegt jener Fall vor, daß die Adaption die Vorlage an Popularität bei weitem überflügelte. Der *Davidde* kann sogar als die für die Zeitgenossen einzige öffentliche Existenz der *c*-moll-Messe angesehen werden, wobei das Faktum der Parodie unerkannt blieb und auch bleiben konnte. Mit Sicherheit war auch Hiller nicht bewußt, daß er mit seiner *Osterkantate*⁴⁶, welche die letzten drei Nummern des *Davidde* (zusätzlich mit deutschen Texten unterlegt) enthält, nicht nur die neukomponierte Sopranarie *Fra l'oscure*, sondern mit dem Terzett *Tutte le mie speranze* und dem Chor *Chi in Dio sol spera* quasi als potenzierte Parodie gleichzeitig das *Quoniam* und das *Jesu Christe* aus Mozarts *c*-moll-Messe parodierte.

V

Der Frage nach dem Wie des Parodierens, also nach kompositions-, oder besser: bearbeitungs-technischen Verfahren, im einzelnen nachzugehen, wäre wegen der Vielfalt der Möglichkeiten, deren Grenzen untereinander und prinzipiell ad infinitum offen sind, nur im Rahmen einer Systematik der musikalischen Bearbeitung möglich und auch sinnvoll. (Die Problematik und Komplexität des Sachverhaltes wird jedoch dafür sorgen, daß eine solche – der kaum zu unterschätzenden Bedeutung des Phänomens Bearbeitung für die gesamte Musikgeschichte zum Trotz – noch weiterhin ein dringendes Desiderat der Forschung bleibt.) Hier sollen daher die einzelnen Typen des Parodieverfahrens lediglich skizziert werden.

Grundsätzlich kann sich eine Rubrizierung von Parodietypen an den vier von Friedrich Gennrich für die (mittelalterliche) Kontrafaktur eingeführten Kategorien der regulären, irregulären, Initial- und Grundlagenkontrafaktur orientieren⁴⁷. Die Einteilung Gennrichs umfaßt die Gruppen von Bearbeitungen, die erstens das musikalische Material unverändert übernehmen, die zweitens die rhythmische, melodische und klangliche Gestalt ohne Eingriffe in die Struktur abwandeln, die drittens nur den Beginn übernehmen und die viertens die Vorlage grundsätzlich umstrukturieren. Innerhalb dieser prinzipiellen Klassifikation sind rücksichtlich des Umgangs mit dem musikalischen Ausgangsmaterial weitere Unterscheidungen zu treffen.

Die einfachste und daher mit der zweiten Möglichkeit am häufigsten geübte Form der Parodie war die neue *T e x t i e r u n g*. Entweder wurden vorhandenen und bereits textierten Partien Alternativtexte unterlegt, was besonders bei Opernarien in Beständen aus Klöstern mit Theaterbetrieb (z. B. Weyarn, Ottobeuren) der Fall war. Je nach liturgischem Zweck konnte so Auffüh-

⁴⁴ D-brd WS 1053 und D-brd Mm (München, St. Michael) 771/772 (*Litaniae lauretanae* aus Teilen des *Idomeneo*).

⁴⁵ NMA, Serie II/6, 1, S. VIII.

⁴⁶ *Cantata Davidde penitente, con l'Orchestra composta da W. A. Mozart. Parte I. Partitura. Osterkantate mit einer Parodie von J. A. Hiller, komponiert von W. A. Mozart*, Leipzig: Hoffmeister & Kühnel [1805].

⁴⁷ Friedrich Gennrich, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen 1965.

rungsmaterial – teils mit immer wieder neuen lateinischen Texten versehen – mit geringem Aufwand vom weltlichen ins geistliche Repertoire verlegt werden. Oder Musikalien wurden sogleich mit der Absicht, den Text zu ersetzen, das Notenmaterial jedoch unangetastet zu lassen, herangezogen. Zu dieser Kategorie sind auch einige von Johann Adam Hillers Parodiendrucke zu rechnen. Nachdem er bereits zweimal das *Stabat mater* von Pergolesi mit Klopstocks der lateinischen Sequenz inhaltlich sehr nahe stehenden Eindeutschung („An dem Kreuze stand Maria“) herausgebracht hatte⁴⁸, ließ er 1781 Haydns *Stabat mater* mit einer eigenen Parodie folgen⁴⁹. Inhaltlich lehnt sie sich eng an die lateinische Vorlage an, doch wird über die Kreuzigung aus der Sicht des Christen allgemein, nicht aus der Perspektive Marias reflektiert,

z. B. statt	„Stabat mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa dum penebat filius.“	„Weint ihr Augen heiße Thränen, an dem Kreuze, wo voll Jammers mein Erlöser sterbend schwebt.“
-------------	--	--

Die Ausschaltung der Marienidolatrie und damit die protestantische Note mag für Hiller die Veranlassung zur Parodie, die eher eine umdeutende Übersetzung zu nennen wäre, gewesen sein. Ähnlich interpretierend verfuhr er mit seiner Fassung des Requiemtextes⁵⁰. In dem lakonischen Sinne einer Umtextierung verstanden auch die Zeitgenossen den Terminus Parodie. Heinrich Christoph Koch definiert in seinem *Musikalisches Lexikon* von 1802:

„Wenn zu einem schon vorhandenen Singstücke ein anderer Text, es sey nun in eben derselben Sprache, oder in einer andern, verfertigt, und dem Tonstücke untergelegt wird, so nennt man diesen dem Tonstücke aufs neue untergelegten Text eine Parodie“⁵¹.

Auch in der Enzyklopädie von Schilling versteht man den Begriff 1837 in diesem Sinne und in offensichtlicher Abhängigkeit von Koch:

„In der Musik ist P[arodie] nichts anderes als die Veränderung des Textes eines Vocalmusikstücks, indem man nämlich zu einem schon vorhandenen Singstücke einen andern Text, es sey nun in derselben Sprache oder in einer andern, verfertigt und den Noten unterlegt, an welchen selbst aber, Kleinigkeiten abgerechnet, welche die Sylbenzahl vielleicht nothwendig macht, Nichts verändert wird“⁵².

Der Verfasser (I. X. v. Seyfried?) geht in seiner Aussage bereits auf die zweite Stufe der Parodie ein, auf die geringfügige *M o d i f i k a t i o n*, die der Textunterlegung zuliebe vorgenommen

⁴⁸ *Stabat Mater, oder Passions-Cantate, mit der deutschen Parodie des Herrn Klopstocks, in einem Clavierauszuge [...]*, Leipzig: Breitkopf 1774; Johann Baptist Pergolesi vollständige Passionsmusik zum *Stabat Mater*, mit der Klopstockischen Parodie; in der Harmonie verbessert, mit Oboe und Flöten verstärkt und auf vier Singstimmen gebracht von Johann Adam Hiller, Leipzig: Dyk 1776.

⁴⁹ S. Anm. 38.

⁵⁰ *Der Tag des Gerichts. Parodie des Requiem von Herrn Kapellmeister Hiller in Leipzig*. Anhang zu: W. A. Mozarts *Missa pro defunctis, Requiem*, W. A. Mozarts *Seelenmesse mit untergelegtem deutschem Texte*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

⁵¹ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802, Sp. 1136.

⁵² Gustav Schilling (Hrsg.), *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 5, Stuttgart 1837, S. 378. Bezeichnenderweise kennt vierzig Jahre später das Lexikon von Mendel (Hermann Mendel / August Reissmann [Hrsg.]: *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 8, Berlin 1877, S. 22) *Parodie* nur noch als „komisches“, also satirisches Genre. Usus und zeitgenössische Terminologie gehen Hand in Hand. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß in dieser Studie die terminologischen Verwicklungen Parodie – Kontrafaktur bewußt ausgeklammert und auf den Begriff Kontrafaktur als nicht zeitgenössische, sondern dem Wortschatz des Mittelalters entstammende Vokabel verzichtet wurde. Zu dieser Frage vgl. als neueste Arbeit Robert Falck, *Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification*, in: *MQ* 65 (1979), S. 1–21, und Falcks einschlägige Artikel im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Daß der Begriff Parodie in dem umfassenden Sinn, wie er im vorliegenden Text gebraucht wird, nämlich bis hin zur ‚Grundlagen‘-Parodie, ebenfalls nicht dem zeitgenössischen Sprachgebrauch entspricht, geht aus den Zitaten hervor, sollte aber aus Gründen der Verständigung akzeptiert werden können.

wird. Im großen und ganzen steht diese Form der Parodie, wie auch im Lexikon von Schilling angesprochen, auf einer Ebene mit der erstgenannten. Neben den gerade beim Ersetzen deutscher Texte durch lateinische oft unumgänglichen Abweichungen in der metrischen Kadenzierung (weibliche statt männlicher Endungen), im Taktbeginn (Ab- statt Auftaktigkeit), beides auch umgekehrt, Konzessionen in der rhythmischen Aufteilung bei unterschiedlicher Silbenzahl (gespaltene bzw. zusammengezogene Notenwerte) und Vereinfachungen der Bewegung (Verzicht auf Punktierungen) sind auch geringfügige Auslassungen und Ergänzungen, die den musikalischen Duktus nicht beeinflussen, zu den Selbstverständlichkeiten der wörtlichen Parodie zu zählen.

Die Differenz zwischen divergierenden Deklamationsmodellen kann aber auch zu gewichtigeren Eingriffen führen, wie im Falle der Motette *Ob fürchterlich tobend* nach dem Chor *Ihr Kinder des Staubes* aus Mozarts Schauspielmusik *Thamos*⁵³ die Stimmführung wegen eines durch den Wechsel von trochäischem zu jambischem Rhythmus neu entstandenen Auftakts für einige Takte verändert ist. Das Original des *d*-moll-Chores führt in T. 7 zur Dominante *A*-dur, um im folgenden Takt mit dem verkürzten Septnonakkord von *D*-dur neu zu beginnen. Die solistische Baßstimme setzt dabei (abtaktig) mit der None ein.

Notenbeispiel 2

T. 7

Rä - chender Don - - - ner ver-fei-di-get sie

Die lateinische Parodie mit der entsprechenden Textstelle „fulmen et grando“ konnte direkt unterlegt werden, die deutsche Fassung „o b Aufruhr der Völker“ mußte jedoch einen Auftakt vorstellen, und zwar als einzig sinnvollen Ton ein *a*. Um den sich hierdurch ergebenden Tritonus-Sprung *a* – *es*¹ zu vermeiden, modifiziert die Breitkopf-Ausgabe das *es*¹ zur Septime *c*¹ und bietet eine melodische Alternativversion für den deutschen Parodietext an. Die Sequenz ist analog behandelt⁵⁴.

⁵³ Motette *Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben etc. (Ne pulvis et cinis superbe etc.)* für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters von W. A. Mozart. Partitur. N^o II., Leipzig: Breitkopf und Härtel [1804].

⁵⁴ Stielung nach oben für lateinischen, nach unten für deutschen Text.

Notenbeispiel 3

- ras; ful - men et gran - - do et hor - ri - da
 - be - ben; ob Auf - ruhr der Völ - - - ker den Un - ter - gang

3# — — f b7

mors, ful - men et gran - - - do
 droht, ob Auf - ruhr der Völ - - - ker

f 7 3# — — — —

(Interessanterweise folgt der Klavierauszug von Zulehner⁵⁵ dieser Modifikation der Stimmführung nicht und läßt den Sänger verminderte Quinte und kleine Septime als Sprünge singen.)

Notenbeispiel 4

ab Auf - ruhr der Völ - - - ker den Un - ter - gang
 ful - men et gran - - - do et hor - ri - da

ff p

⁵⁵ Motetto Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben / Ne pulvis et cinis superbe für 4 Singstimmen. Musik von Mozart, Clavierauszug von K. Zulehner, N^o 2, Bonn & Köln: N. Simrock [um 1816].

droht, ob Auf - ruhr der Völ - - - ker
mors, ful - men et gran - - - da

Auch im folgenden läßt der Bearbeiter der Breitkopf-Ausgabe durch teils wesentliche Eingriffe in die Stimmführung bei abweichender Deklamation (T. 16ff., T. 37f.) musikalisches Feingefühl erkennen.

Bedeutender als die für gewöhnlich geringfügigen, in der Text-Musik-Relation begründeten Modifikationen sind die Veränderungen bei der *A d a p t i o n* auch der musikalischen Gestalt an bestimmte äußere Bedingungen. Die primäre Ursache für diese Veränderungen liegt in den sich zwangsläufig ändernden Aufführungsumständen, wenn nicht für die Kirche komponierte Musik dort erklingt. Die Abwandlungen betreffen daher auch vornehmlich Theater- und, wie im Falle des Oratoriums, Konzertgattungen. (Daß teils höchst virtuose Bravourarien, etwa aus dem viel und insbesondere in Frauenklöstern rezipierten Lotter-Druck von 1798⁵⁶, unverändert für den liturgischen Gebrauch übernommen wurden, bezeugt nebenbei die erstaunlich hohen vokalen und instrumentalen Fähigkeiten, zu denen die intensive musikalische Ausbildung der Klosterzöglinge führte.) Eine Adaption der Klangform an die bestehenden Möglichkeiten lag nahe. Entsprechend der Besetzung, wie sie gerade zur Verfügung stand, wurde uminstrumentiert, und zwar übernahmen, wenn auf das nach 1800 übliche Kirchenorchester, also zwei Violinen, Viola, (zwei) Flöte(n), zwei Klarinetten, zwei Hörner, Baß/Orgel (andere Instrumente *ad libitum*), hin reduziert wurde, die Orgel zusammen mit den verbleibenden oder ausgetauschten Blasinstrumenten (Klarinetten an der Stelle von Oboen) die Harmoniefunktion, erste Violine und Flöte die Figuration der wegfallenden Bläserstimmen. Aber auch die im 19. Jahrhundert zusehends schrumpfenden Kapazitäten kirchenmusikalischer Praxis, die bei neuen Kompositionen den Aufschwung der anspruchslosen Spezies von Kirchenmusik „*pro choris ruralibus*“ oder „für ganz kleine Chöre“ begünstigte, sollten das Parodieren mit großem Orchester begleiteter Werke nicht verhindern, auch wenn man sich notfalls auf die sparsamste Möglichkeit, das Kirchentrio aus zwei Violinen und Orgel, beschränkte. Die Ausgaben von Parodien im Klavierauszug, wie sie auch von Hiller gefördert wurden, gehören in einen anderen Zusammenhang, da die Herstellung von Klavierauszügen praktischen, nicht musikalischen Intentionen entspringt. Hiller beschränkt aber auch den um-

⁵⁶ S. Anm. 29.

gekehrten Weg, indem er Pergolesis *Stabat mater* „mit der Klopstockischen Parodie, in der Harmonie verbessert, mit Oboen und Flöten verstärkt und auf vier Singstimmen gebracht“⁵⁷ und damit dem zeitgenössischen Instrumentationsideal angenähert hat. Während Offertorien in der Regel als Arien belassen worden sind, hat man die solistischen Vorlagen für Messen auch zum vierstimmigen Chorsatz erweitert, indem beispielsweise Vokalstimmen, vor allem der Baß, mit den entsprechenden Instrumentalstimmen *colla parte* geführt oder das Solo, sofern es nicht allzu bewegt war, homophon zur Vierstimmigkeit komplettiert wurde⁵⁸.

Zyklische Parodien, die ihrerseits auf mehrteiligen Kompositionen beruhen, verfahren mit ihrem Ausgangsmaterial häufig selektiv und ordnen größere formale Abschnitte um. Eine solche *S e l e k t i o n* ist, auch wenn sie innerhalb der isolierten Parteien wörtliche Übertragung bleibt, ein Eingriff in die formale Struktur. Wenn Luigi Gatti in seiner ‚Schöpfungsmesse‘⁵⁹ für das *Gloria* den Chor *Die Himmel erzählen* (Hob. XXI: 2,8c) heranzieht und dann an der Stelle des *Qui tollis* ein Terzett aus einer späteren Nummer (Hob. XXI: 2,14c ab der Textstelle „Und neues Leben sproßt hervor“ . das in der Originalposition selbst als Einschub fungiert) einfügt, zerstört dies selbstverständlich dadurch, daß es sich um eine Partie in *Es*-dur handelt, die tonale Anlage des Chores *Die Himmel erzählen*: das weitflächige Beharren in der Tonika C-dur. Robbins Landon spricht diese harmonische Bewegungslosigkeit als einen Ausnahmefall in Haydns sämtlichen Kompositionen an und motiviert durch Textausdeutung „the *raison d’être* for this insistence of C major which, of course, is t h e s y m b o l f o r o r d e r“⁶⁰. Die Verschränkung von formal-tonaler Anordnung und inhaltlicher Aussage, wie sie für den konkreten Fall des Oratoriums sinnstiftend und daher substantiell ist, verliert bei der Übertragung auf den *Gloria*-Text ihren Status der Notwendigkeit. Andererseits entspricht die Einführung eines motivisch neuen Abschnitts im *Gloria* – zum wenigsten an der Stelle des *Qui tollis* – den Traditionen der *Missa solennis*. Parodie kann also mit Selektion und Umverteilung nachdrücklich in die musikalische Organisation der Vorlage eingreifen, ohne damit nur Sinn zu zerstören.

Über das Auswählen und neue Zusammensetzen musikalischer Sektionen hinaus liegt *U m s t r u k t u r i e r u n g* vor allem durch Abänderungen im Grundsätzlichen, etwa die Umgestaltung des periodischen Verlaufs durch Dehnung, Elision oder Interpolation bis hin zur partiellen Neukomposition im Ermessen des parodierenden Musikers.

Interessant ist in diesem Zusammenhang das *Benedictus* der bereits erwähnten *Così fan tutte*-Messe⁶¹, das auf das Duett zwischen Fiordiligi und Dorabella *Ah guarda sorella* zurückgeht. Die dramatische Ambivalenz, die das Duett im Kontext der Oper auszeichnet, spiegelt sich in seiner Periodenstruktur: Nachdem die drei männlichen Akteure und die Wette als Handlungsmovens exponiert sind (Nr. 1–3), werden die beiden Frauen, von den Vorgängen nichts ahnend und sich ihrer Liebe sicher wärend, vorgestellt (Nr. 4). Mozart vertonte den ersten Teil des Textes, der das Liebesverhältnis als ungetrübt darstellt, als pastorales Andante, während er den zweiten Textabschnitt mit seinem als unreal dargestellt Gedanken, die Treue Fiordiligis und Dorabellas

⁵⁷ S. Anm. 48.

⁵⁸ Z. B. eine im süddeutschen Raum kursierende *Così fan tutte*-Messe, festgestellte Exemplare in D-brd BAR (Bartenstein; 1795), D-brd Mf (München, Dom) 1590 (1817), D-brd Ed 510,1 (1. Hälfte 19. Jh.).

⁵⁹ S. Anm. 27.

⁶⁰ H. C. Robbins Landon, *Haydn. Chronicle*, Bd. 4, a. a. O., S. 420 (Sperrung nicht original).

⁶¹ S. Anm. 58.

könne jemals ins Wanken geraten, als kontrastierendes Allegro behandelte. Auffälligerweise ist aber der – in Wahrheit die Endsituation der Oper vorausnehmende – Allegro-Teil in einer wie festzementierten periodischen Struktur gehalten (20 mal 4 Takte + 3). Selbst die von Stefan Kunze als erste Andeutungen des Zweifels interpretierten Fermaten auf „amore“ (T. 84–91)⁶² passen sich wie die unnachgiebige Colla-parte-Instrumentierung in das affirmative Schema ein. Im Gegensatz dazu – und nicht minder bezeichnend – ist gerade der Anfangsteil, der doch im Text die Problemlosigkeit der Liebessituation suggerieren will, von einer mehrschichtig gebrochenen Periodik. Nicht allein, daß hier die ebenfalls intendierte Abfolge von Viertakt-Gruppen immer wieder durch aperiodische Einschübe gestört wird – schon Takt 1 widersetzt sich einer simplen Schematik, und die Kadenzkoloraturen und -fermaten sind im Andante tatsächliche Ausbrüche aus der Viertakt-Norm (T. 9ff., 28ff., 47ff. wie gerade auf die Textstellen „amante“ T. 54f. und „felice“ T. 70f.) –, auch verhält sich das Orchester nie konform, sondern immer eher kontrovers zu den Singstimmen. Die Musik widerspricht der unmittelbaren Wortausgabe und impliziert damit eine tiefere Schicht des Textes. Die Parodie, der es freilich fernliegt, sich vom vertonten liturgischen Text zu distanzieren, hebt die periodischen Normverstöße auf und äqualisiert den melodisch-harmonischen Duktus zu symmetrischer und – dem *Benedictus*-Text angemessen – in sich ruhender Periodizität (1+4+4+4+4+8+2+2+2+2+2+2+8+4+4+4+4+2). Es ist nicht anzunehmen, daß der Bearbeiter diese Modifikation bewußt vorgenommen hat, vielmehr wird sich unterschwellig sein Gefühl für die affirmative bzw. nicht-affirmative Qualität der Periodik realisiert haben.

Wo die Grenze zwischen Parodie und Neuschöpfung zu ziehen ist, läßt sich nicht immer eindeutig entscheiden. Spätestens bei den Typen der *Anlehnung* und der *Assoziation* ist die Verbindung mit der Parodiepraxis prekär, doch nicht sinnlos.

Aus den Jahren um 1810 stammt eine kleine Sammlung von fünf *Stella coeli* und einem Offertorium, die Gesängen aus der *Zauberflöte* entnommen sind⁶³. Der Bearbeiter verfuhr dabei mehr oder weniger frei, indem er meistens die Instrumentalstimmen beließ, die Chöre und zu Chören ausgebauten Vokalparte aber in grober Anlehnung an den Duktus des Originals neu formulierte. Vollends in die Kategorie der ‚Assoziationsparodie‘ gehört die um 1800 entstandene *Teisendorfer Zauberflötenmesse*⁶⁴. Diese Messe in *D*-dur verwendet für die Textstelle „Et incarnatus“ im *Credo* Sarastros Arie *In diesen heil'gen Hallen* und für das *Kyrie* das Duett *Bei Männern, welche Liebe fühlen*. Im Grunde könnte hier von einer Neukomposition im Sinne einer Paraphrase über ein Thema gesprochen werden. Denn mehr als motivisches Material (meist in der Variante von T. 18–20 bzw. 22–24)

Notenbeispiel 5

Die Lieb ver - sü - ßet je - - de Pla-ge

wird nicht übernommen.

⁶² Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 492.

⁶³ S. *KBM* 2, S. 94: WS 499a (bei Nr. 6 fälschlich Nr. 18 [O Isis und Osiris] statt Nr. 10 [O Isis und Osiris]).

⁶⁴ D-brd TEI (Teisendorf) 166.

Notenbeispiel 6: TEI 166



Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son

Alles andere differiert: Taktart (3/8 statt 6/8), Tempo (Moderato statt Andantino), Tonart (*D*-dur statt *Es*-dur), Verteilung des Stimmenwechsels Solo – Tutti, Sopran und Alt werden teils im Unisono, teils in Terzen geführt, das Thema wird gewöhnlich nur in einem ansonsten äußerst banalen Zusammenhang (siehe z. B. den vier[!][!]taktigen Christe-Teil) frei eingeschaltet, und der leiernde Baß sowie die Figurationen der ersten Violine, die das Thema durchgängig umspielt,

Notenbeispiel 7



6 7 - $\frac{3}{8}$

$\frac{6}{3}$ 5 $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$

sind der krassste Gegensatz zur mehr als sparsamen Begleitung des Originals.

Notenbeispiel 8 (siehe Seite 33)

„A s s o z i a t i o n s p a r o d i e“ kann dieser Typus genannt werden, weil der Autor offenbar eine bekannte Melodie aus dem Gedächtnis memorierte und sich von dieser Erinnerung zu einem neuen Satz inspirieren ließ. (Falls er eine schriftliche Vorlage benutzte, so war dies sicher nicht das Original bzw. dessen Klavierauszug, denn in diesem Falle wären die Anklänge deutlicher. Allenfalls kann man einen Variationszyklus, vielleicht für Violine und Klavier, als Quelle vermuten.)

Der Begriff ‚Assoziations p a r o d i e‘ läßt sich einerseits im Rahmen der dargestellten Systematik der parodierenden Verfahren, die sich immer weiter vom Original entfernen, den Konnex aber nicht ganz verlieren, rechtfertigen, wie er andererseits auch einen Zusammenhang zum Vorgehen der *Missa parodia* der Renaissance herstellt.

Notenbeispiel 8

First system of musical notation for 'Notenbeispiel 8'. It consists of five staves: V. I (Violin I), V. II (Violin II), Va. (Viola), Pam. (Piano), and Vc. e B. (Violoncello and Double Bass). The music is in 6/8 time and features a melody in the strings with a piano (*p*) dynamic. The vocal line (Pam.) is silent in this system. The lyrics 'Bei Män - nern,' are positioned above the Vc. e B. staff.

Second system of musical notation for 'Notenbeispiel 8'. It consists of five staves: V. I, V. II, Va., Pam., and Vc. e B. The music continues with a melody in the strings marked *simile*. The vocal line (Pam.) is active, with the lyrics 'wel - che Lie - be füh - len, feh - tauch ein gu - tes Her - ze nicht.' written below the staff.

VI

Als Gründe für die Parodiepraxis werden gemeinhin vier Faktoren angenommen: erstens der Zwang zur Arbeitsökonomie, zweitens Parodie als Ausweg für musikalisch selbst nicht oder nur beschränkt produktive Chorleiter, Pfarrer, Schullehrer usw., drittens bei geistlichen Parodien von Opernmelodien das Bedürfnis vor allem der Landbevölkerung, Musik hören zu können, zu der sich – fern den Städten mit Theaterbetrieb – keine sonstige Gelegenheit bot, und viertens der Wunsch eines Komponisten, für bestimmte Anlässe geschriebenen Werken in einem neuen Rahmen zu weiterer Verbreitung zu verhelfen. Diese Gründe sind sicherlich in Einzelfällen zutreffend, können aber nicht alle Parodien motivieren und bieten insbesondere keine Erklärung dafür, daß sich die Praxis bis weit ins 19. Jahrhundert tradierte, eine Zeit, für die sie uns heute als anachronistische Haltung erscheinen will.

Der Aspekt der Zeitersparnis und Arbeiterleichterung wurde bereits angesprochen, und es wurde darauf hingewiesen, daß er ungeachtet der bekannten Fälle der Selbstparodie beispielsweise bei Bach, Händel oder Gluck, um nur die prominentesten zu nennen, für das Gros der Kirchenmusiker, die fremde Werke parodierten, nur bei problemlosen Textunterlegungen anzunehmen ist. Die Entfernung der Bearbeitung vom Original ist bisweilen so groß und der Eingriff in das vorliegende Material so fundamental, daß dieses Moment in vielen Fällen zu relativieren ist. Ähnlich verhält es sich mit der Parodie als Möglichkeit für kompositorisch weniger habile Kantoren oder Chorregenten. Die Tatsache, daß an der Peripherie einer vielschichtigen, künstlerisch auf allen Ebenen angesiedelten Praxis auch diese Möglichkeit ausgenutzt wurde, ist nur natürlich, kann aber nicht die Ursache eines komplexeren Sachverhaltes sein. Weniger versierte Kirchenmusiker (oder mit Kirchenmusik Betraute) hätten, wenn schon Aufführungsmaterial für bestimmte liturgische Gelegenheiten fehlte, auf die Transkription genuiner Kirchenmusik zurückgreifen können (was in der Tat auch so gehandhabt wurde), die Begründung dafür, warum gerade exponierte Meisterwerke oder auffällige Kompositionen, die sich – wie manche italienische Bravourarie oder liedhafte Singpielariette – musikalisch nicht deutlicher von der sonstigen kirchenmusikalischen Produktion hätte abheben können, mit Vorliebe als Vorlage für Parodien gewählt wurden, kann sich in der Annahme, fremde Kompositionen ersetzen den Mangel an eigenen Kapazitäten, nicht erschöpfen. So unterschiedlich das künstlerische Niveau bei einer notdürftigen Adaption und einer meisterhaften Parodie ist, so ähnlich ist doch das zugrundeliegende Prinzip. Auch das Argument, Parodien seien hergestellt worden, da sich der Bevölkerung auf dem Lande keine andere Möglichkeit bot, Opern oder Instrumentalmusik zu hören, außer wenn sie im Rahmen einer Messe oder Andacht aufgeführt wurden, vermag angesichts der Tatsache, daß das Parodieren keineswegs eine spezifisch ‚ländliche‘ Erscheinung ist, nur einen Teilaspekt zu erfassen. Der Usus betraf die Dome in großen Städten, kleine Pfarrkirchen und Klöster (auch solche mit eigenem Theaterbetrieb) in gleicher Weise.

Neben diesen unbestrittenenmaßen ebenfalls zum Phänomen Parodie gehörenden pragmatischen Motiven waren es insbesondere das Bedürfnis eines Komponisten, einem Werk eine neue Lebensform zu verschaffen, sowie das Interesse an der Verbreitung fremder Werke, die Parodien veranlaßten. Der erstgenannte Fall ist aus der Biographie J. S. Bachs hinlänglich bekannt, er betrifft aber auch Mozarts *Messe in c-moll* und den daraus entstandenen *Davidde penitente*. Warum Mozart die ins Jahr 1783 fallende Komposition der *c-moll-Messe*, der das *Agnus Dei* und Teile des *Credo* fehlen, nicht vollendete, ist nicht eindeutig zu beantworten. Mit Sicherheit war aber der

für eine vollständige Aufführung im liturgischen Rahmen überproportionierte Umfang einer der wichtigsten Faktoren, die Mozart die Komposition nicht zu Ende führen ließen. Es ist daher nicht weiter verwunderlich, daß er die Gelegenheit wahrnahm, die in mehrfacher Hinsicht (als Fragment wie als hypertrophes Gebilde) brachliegende Messe in anderer Form, nämlich als Kantate *Davidde penitente*, der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Ob ein ähnlicher Beweggrund zur Parodiemotette *Insanae et vanae curae* nach dem Sturmchor aus Haydns *Il ritorno di Tobia* führte, ist nicht zu belegen. Auffällig ist allerdings, daß Haydn noch 1808 offenbar sehr an der Drucklegung des Oratoriums interessiert war, Breitkopf auf sein Angebot, das ganze Werk wenigstens im Klavierauszug zu publizieren, jedoch nicht einging⁶⁵, dafür aber kurz nach Haydns Tod den Chor *Svanisce in un momento* als Parodie veröffentlichte.

Während es die Sorge der Komponisten war, ihre unterrepräsentierten Werke nicht der Vergessenheit zu überantworten, war das Hauptmovers der Fremdparodien das Interesse der Bearbeiter an einer Verbreitung und ‚Verewigung‘ anerkannter Meisterwerke. Dabei ist die Tendenz zu Klassizität und historischem Material unverkennbar. Waren es im 18. Jahrhundert noch Werke von aktueller Bedeutung, vornehmlich Opern und Singspiele des zeitgenössischen Repertoires, die als Vorlagen herangezogen wurden⁶⁶, verlagerte sich das Parodieinteresse nach 1800 – unbeschadet der weiteren Adaption von ‚Modestücken‘ – unverkennbar auf als klassisch geltende Autoren. Entscheidend war die nach Mozarts Tod und noch zu Haydns Lebzeiten einsetzende Kanonisierung der ‚Wiener Klassiker‘, manifest in der rapiden Verbreitung ihrer Werke und schon bald reflektiert in der zeitgenössischen Historiographie, die auch auf dem Sektor der Parodie den Geschmack prägte und die Kriterien zur Auswahl lieferte. Die Folge war die deutliche Interessenverlagerung und überwiegende Rezeption des Œuvres Haydns und Mozarts auch in der musikalischen ‚Subkultur‘ der Bearbeitung (jeder Art), die sich zuerst einmal kongruent zur Ausbildung eines dezidiert ‚klassischen‘ Repertoires verhielt, statt sich im Widerspruch zum Begriff des ‚klassischen‘ Werkes und eines damit verbundenen Autonomieanspruches des musikalischen Textes zu sehen. Die zahlreichen Parodien nach Mozarts Opern und Haydns Oratorien, aber auch nach Instrumentalkompositionen sind zweifellos der besonderen Art der Estimation gerade dieser Autoren zu verdanken, die sie von der Geltung der übrigen, gleichfalls international reputierten, wenn nicht sogar erfolgreicheren Komponisten schied. Porro gab seiner Publikationsserie, die auch Parodien umfaßte, nicht umsonst den Titel *Musique sacrée en Partition. Ouvrages Classiques et modèles choisis et recueillis*, und die weite Verbreitung des Offertoriums *Ostende nobis Domine*, das auf dem Terzett *Wer Notbedrängte gern erquicket* aus Ferdinand Kauerers *Donauweibchen* beruht, geht zweifellos auf die gängige Fehlzuschreibung ‚Kanon von Mozart‘ zurück.

Der Aspekt der Geschmacksbildung (und teils Geschmackskorrektur) war auch von tragender Bedeutung für die Rezeption historischer Musik, etwa der Oratorien Händels. Hier ist die treibende Kraft aber in erster Linie eine urbane Musikkultur, deren Träger, das gebildete Stadtpublikum, sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts an den Kategorien des ‚Erhabenen‘ und des ‚Großen‘ orientierte und dies musikalisch in den monumentalen, geradlinigen Chören Händels verwirklicht sah^{66a}. Es ist daher nicht verwunderlich, daß beispielsweise in München, nachdem Aus-

⁶⁵ Vgl. Schmid, a. a. O., S. 309f.

⁶⁶ Vgl. z. B. den Lotter-Druck XXVIII. *Ariae selectissimae* von 1798 (s. Anhang).

^{66a} Vgl. Martin Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik“*, Wiesbaden–Stuttgart 1986 (= *Beihefte zum AfMw* 24), S. 58ff.

schnitte aus Händel-Oratorien in den bürgerlichen Liebhaber-Konzerten zur Aufführung gelangt waren^{66b}, diese auch im sakralen Bereich in Form von liturgisch umfunktionierten Parodien auf-tauchten. *Hercules, Samson, Solomon* und allen voran der *Messias* und *Israel in Ägypten* waren die Vorlagen zu zahlreichen Offertorien und sonstigen Propriumsgesängen, die im frühen 19. Jahrhundert fester Bestandteil der Kirchenmusik im Dom wie an St. Michael waren und auch in einem ab 1806 geführten Inventar der Hofkapelle nachgewiesen sind⁶⁷, auf dem Land und in kleineren Städten aber bezeichnenderweise keine Rolle spielten.

Unter anderen Vorzeichen, aber mit ebenfalls historischen Intentionen brachte Johann Adam Hiller seine Bearbeitungen älterer Meisterwerke heraus. Dabei sollten beide Wege, die er beschrift, Klavierauszug und Parodie, in dieselbe Richtung führen: das Gute zu fördern und zu verbreiten und ein Genie zu ‚verewigen‘. In der Vorrede zu seiner 1791 erschienenen Sammlung von nunmehr einem halben Jahrhundert alten Auszügen aus Opern und Oratorien Johann Adolph Hasses⁶⁸ formuliert Hiller dies deutlich:

„Niemand wird wohl den Titel Meisterstücke für gemißbraucht halten, wenn er ein gesundes musikalisches Gefühl hat: denn daß die meisten Arien, Duette und Chöre der Hassischen italiänischen Oratorien und Opern Meisterstücke sind, und zu allen Zeiten seyn werden, gestehen die verständigsten und würdigsten Componisten sehr offenerzig“⁶⁹.

Daß sie nicht im Druck vorliegen, bewog Hiller zu seiner Ausgabe, wobei der Umstand, daß sie nun mit einem anderen, nämlich geistlichen deutschen Text publiziert werden, als durchaus zweitrangig erscheint:

„Ich will die schönsten Arien, Duette und Chöre aus den Oratorien und großen ernsthaften Opern unsers verewigten Hasse ausheben; sie mit deutschen Uebersetzungen, oder vielmehr Parodien, versehen, und so, nach und nach, den Musikliebhabern in die Hände liefern, wenn sie, (wie ich hoffe), und so lange sie Gefallen daran haben werden; und das wird seyn, so lange es ihnen um wahre Musik, um edlen Gesang und ernstliches Musikstudium zu thun ist“⁷⁰.

Nicht die gewandelte Funktion ist erwähnenswert, sondern der herausragende Wert der Komposition:

„Soll ich nun etwan diese Arien, Duette und Chöre auch noch zum Gebrauch in den Kirchen empfehlen? Ich bin stolz genug auf Hassen und auf mich, daß ich diese Empfehlung für überflüßig halte. Vielleicht würde durch eine einzige dieser Arien mehr Erbauung bey einer Gemeinde gestiftet, als durch steife Cantaten mit frostigen Recitativen. [...] Selbst catholische Chorregenten werden der Andacht ihrer versammelten Gemeinde besser zu statten kommen, wenn sie anstatt: Per l'insigne Durlindana, oder: O Bild voll göttlich hoher Reize⁷¹, lieber eine Arie aus dieser Sammlung singen lassen“⁷².

^{66b} S. Rezension in: *AMZ* 6 (1804), Sp. 485.

⁶⁷ Vgl. *KBM* 7–9.

⁶⁸ S. Anm. 11.

⁶⁹ Ebda., S. III.

⁷⁰ Ebda., S. VII.

⁷¹ Aus Hillers eigener Oper *Lisuart und Dariolette*.

⁷² A. a. O., S. VIII.

Musikalische Qualität ist für Hiller vorrangig, und daß er bei älteren Meisterwerken, deren Aufführungsbedingungen wie im Falle Hasses verlorengegangen sind, oder bei neueren, deren kultureller Kontext, etwa bei katholischer Kirchenmusik, beschränkt ist, ihnen durch andere Textierung eine neue Existenzform zu geben versucht, ist im Rahmen seiner generell von aufklärerischem Philanthropismus geprägten Intentionen nur konsequent.

Der Wandel, der sich in der ästhetischen Einstellung zum Phänomen Parodie im Laufe des 19. Jahrhunderts vollzog, offenbart sich gerade auch in Hinsicht auf den Aspekt der ‚Verewigung‘ des Genies. Verstand man die Schaffung neuer Funktionsbereiche, die in philanthropischem Sinne dem großen Werk ein Überleben in verändertem historischen oder religiös-kulturellen Zusammenhang garantieren oder seine Wirkung einem möglichst großen Kreis von Rezipienten zu vermitteln helfen sollte, anfangs noch als Dienst am Komponisten und seinen Ideen, so war es dann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dem Zeitalter des reflektierenden Historismus und des ästhetische Norm gewordenen Autonomiegedankens, gerade der Respekt vor dem Genie und der Integrität seines Werkes, der die Parodie verbot. So ist auch die Klage eines Kirchenmusikers von 1866 zu verstehen:

„Unter den älteren Musikalien meines Chores befindet sich ein opus mit dem Titel: ‚Offertorium. Solo in Es dur. Für Sopran-Solo u.s.w. Vom Herrn Mozart. Aus der Zauberflöte.‘ Von mir wird so etwas nicht mehr aufgelegt; gibt es keine Kirchenchöre mehr, in denen solch ‚klassische Musik‘ namentlich von ‚unserm‘ Mozart noch produziert wird aus allerunterthänigstem Respekt vor dem ‚göttlichen Funken der Kunst‘, der in ihm gewohnt?“⁷³

Kritisiert wird hier nicht die Tatsache, daß aus weltlicher geistliche Musik wird, daß vielleicht – wie in einer Handschrift aus Kloster Grüssau – aus *Bewahret euch vor Weibertücken* ein *Regina coeli* wird⁷⁴, sondern daß man sich an Mozart versündigt. Die Blasphemie gilt dem Genius bzw. der Vollkommenheit seines Werkes, nicht dem Ort, der heiligen Handlung oder demjenigen, dem die Musik gilt.

VII

Franz Xaver Witt, der Agitator der cäcilianischen Bewegung, beginnt seine Streitschrift *Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern*⁷⁵ mit einer großangelegten Tirade – wie man meinen sollte – über das Parodie(un-)wesen. Bei weiterer Lektüre entpuppt sich diese Kritik an der Unterlegung kirchlicher Texte unter Opernmelodien, die offensichtlich weit mehr als nur eine Ausnahme gewesen ist, allerdings nur als Auftakt zu einer umfangreicheren Beanstandung. Daß tatsächlich Opernarien Einzug in die Kirche halten, wird im Grunde nur als Konsequenz des generell verdorbenen Kirchenstils dargestellt:

„Ich frage: Gibt es nicht viele Opern, (ich rede gar nicht von anderen weltlichen Compositionen z. B. den Beethoven'schen Sonaten für Pianoforte mit oder ohne Begleitung von Instrumenten) die einen viel ernsteren und weihevolleren Charakter an sich tragen, als die Compositionen für die Kirche z. B. eines J. B. Gänsbacher (Messen, Litaneien, Vespem), ja selbst eines Reißiger, wenigstens in einer mir bekannten Messe, und Anderer?“⁷⁶

⁷³ *Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik* 3 (1866), S. 20.

⁷⁴ Vgl. MacLean (s. Anm. 15), S. 2f.

⁷⁵ Regensburg 1865, S. 6ff.

⁷⁶ Ebda., S. 8.

Ungeachtet der auch von Witt angesprochenen Problematik, daß sich in der romantischen Ästhetik (und ihrer späteren Popularisierung) unter dem Aspekt der ‚Kunstreligion‘ die Zuständigkeiten der Stile für metaphysische und religiöse Andacht nicht mehr deutlich differenzieren lassen, bleibt die Vermischung der Stilebenen eine ästhetische wie musikalische Voraussetzung der Parodierbarkeit. Mußte Gottfried Ephraim Scheibel 1721 in seiner Apologie des Parodieverfahrens⁷⁷ gerade die soziologisch begründete Differenzierung von Theater-, Kammer- und Kirchenstil in Frage stellen⁷⁸, so ist die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmende Vermischung der Stilarten und Lockerung der kompositorischen Regulative, die einen spezifischen Kirchenstil zwar ermöglichten, aber nicht erforderten, ein entscheidendes Movens für die Parodiepraxis um 1800. Witts Invektiven gelten der Versinnlichung und Lüsternheit der zeitgenössischen Musik im allgemeinen, der Einzug der Profanität in die Kirche ist davon nur ein Teil und das Parodiewesen wiederum nur ein – nicht separat zu beurteilender – Aspekt. (Der musikalische Vorgang selbst wird weder in ästhetischer noch kompositionstechnischer Hinsicht problematisiert.)

Die Austauschbarkeit der Stile bildet auch das Fundament der in der AMZ veröffentlichten Rezension⁷⁹ des Parodiezyklus ‚*Der Versöhnungstod. Cantate für vier Singstimmen, mit Begleitung des Orchesters, aus sechs Adagio's von Joseph Haydn arrangiert von J. A. Schulze*⁸⁰, nun allerdings im umgekehrten Sinne, nämlich durch den Umstand, daß wahre Andacht eher außerhalb der Kirche zu finden sei.

„Schon lange sind die Grenzen beyder Arten [der Kirchenmusik und der Nicht-Kirchenmusik] überschritten, verwirret, ja fast gänzlich aufgehoben, und bey dem allgemeinen Drängen und Treiben, das unserm Zeitalter eigen ist, haben die meisten beynahe vergessen, dass so ein Unterschied einst bestanden hat. Selbst jene wenigen glücklichern Tonkünstler, die durch die edle Freygebigkeit regierender Familien in den Stand gesetzt sind, und deren Obliegenheit es wäre, diese erhabene Art Musik [die Kirchenmusik] auszubilden und mit dauernden Werken zu bereichern, vernachlässigen gewöhnlich ihre Tempel, und flüchten sich in Theater- und Concertsäle, weil nämlich jetzt nur da eine den Künstlern so nöthige Celebrität und die damit verbundene Erhöhung des Lebensgenusses zu erreichen ist“⁸¹.

Der völlige Verfall der Kirchenmusik sei die unweigerliche Folge und in dieser Situation sei dem „Unternehmen des Hrn. Schulz [...] zum Verdienst zu rechnen, durch seine Bearbeitungen matte Machwerke zu verdrängen, und so dem grossen, erhabenen Style des Tempels wenigstens auf eine Art aufzuhelfen zu suchen“⁸².

Auch hier überwiegt das Moment der Qualität, wie es gleichermaßen der Herausgeber der Dittersdorfschen Arienparodien in seiner lapidaren Vorrede „An die Herren Chorregenten“ ausspricht:

„Der Mangel guter Offertorien, oder Kirchen Motetten bewog einen Liebhaber der Kirchenmusik, die vorzüglichsten, besten Arien des wohlseligen Reichsedeln Herrn Ditters von Dittersdorf mit lateinischen, den heiligen Handlungen der Kirche und des feyerlichen Gottesdienstes angemessenen Texten zu begleiten“⁸³.

⁷⁷ Gottfried Ephraim Scheibel, *Zufällige Gedanken von der Kirchen-Music*, Frankfurt u. Leipzig 1721, vgl. Arnold Schering, *Über Bachs Parodieverfahren*, in: BJ 1921, S. 49–95.

⁷⁸ „[Scheibel fährt fort. es wäre gut, wenn die heutige Kirchenmusik etwas] ‚lebhafter und freyer, c'est à dire, mehr theatralisch wäre, sie würde mehr Nutzen schaffen als die gezwungene Composition, der man sich in der Kirchen ordinairement bedient.“ (zit. nach Schering, a. a. O., S. 55)

⁷⁹ AMZ 12 (1810), Sp. 481–485.

⁸⁰ Leipzig: Breitkopf und Härtel [1809].

⁸¹ AMZ, a. a. O., Sp. 483f.

⁸² Ebda., Sp. 484.

⁸³ S. Anm. 29.

Die fortschreitende Nivellierung der Stiltypen ist zweifellos einer der entscheidenden Faktoren für das Aufblühen des Parodiegedankens im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. Die stilistische Indifferenz betrifft jedoch lediglich das musikalisch-kompositionstechnische Moment des Verfahrens. Zum ästhetischen Ideal der Zeit, das mit zunehmender Popularität das Ideal des autonomen Kunstwerks darstellt, ist es jedoch kontrovers. Die Inkongruenz historischer Entwicklungen, welche die Kirchenmusik der nachbarocken Zeit unübersehbar zur *secunda pars* der Musikgeschichte machte, zeigt sich angesichts der Parodiepraxis mit besonderer Deutlichkeit. Das Postulat musikalischer Autonomie, die Idee, daß innere, musikalisch-strukturelle Funktionalität an die Stelle von äußerer Funktionalität tritt – wobei nicht die Differenz von Vokal- und Instrumentalmusik entscheidend ist, da auch das Wort-Ton-Verhältnis im 19. Jahrhundert Teil eines singulären Sinnzusammenhangs ist –, mußte vor allem auch die Substanz des Parodiegedankens angreifen. Denn Parodie, zumal geistliche Parodie, bedeutet Potenzierung von Funktionalität, indem sie erstens als Kirchenmusik eine liturgische Funktion erfüllt und zweitens durch das ‚Umfunktionalisieren‘ der Vorlage den Gebrauchsaspekt dem musikalischen Werk gegenüber pointiert.

Daß Parodieren eines Tages zur obsoleten Technik werden mußte, weil es der herrschenden ästhetischen Strömung des 19. Jahrhunderts mit ihrer Aporie von Kunst und Funktion⁸⁴ eklatant widersprach, war nur eine Frage der Zeit. Daß sie sich aber im Reservat der Kirchenmusik so lange und vergleichsweise unangefochten halten konnte, ist auf die Phasenverschiebung zwischen historisch rezessiven und progressiven Bereichen zurückzuführen. Denn während die Popularisierung des musikalischen Autonomiegedankens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Parodie endgültig den Boden entzog, konnte sie zuvor in den Nischen der spezifisch kirchenmusikalischen Tradition dem Zwang zu ästhetischer Legitimation enthoben bleiben. (Die Anfechtungen, denen sich das Parodieverfahren im frühen 18. Jahrhundert ausgesetzt sah, waren eher immanenter Natur. Fragen der Abgrenzung einzelner sozialer Stilbereiche oder der Affektgleichheit, ob also „z. E. hier ein geistlicher Schmerz, dort ein weltlicher empfunden wird“⁸⁵, zogen die Berechtigung des Parodierens zwar auch in Zweifel, rüttelten aber nicht in dem Maße an seinen Grundfesten, wie es dann die Akzentuierung des emphatischen Kunstaspekts, der sich von bloßer Artifizialität unterschied, tat.)

Eines der Rückzugsgebiete der traditionellen Kirchenmusik, das auch der Parodie zustatten kam, ist die musikalische Figurenlehre, die in geistlichen Kompositionen bis hinein ins 19. Jahrhundert überlebte. Entsprechend der Spezifik der musikalischen Figurenlehre, daß eine Figur nicht nur Abbild, sondern auch Urbild ist, daß sie also semantische Bedeutung erhalten kann, aber nicht muß, sondern vielmehr auch als ‚bedeutungslose‘ Tonkonstellation Geltung behalten kann, ohne sinnlos zu werden, daß die Figurenlehre – auch im Barock – mithin keinen umfassenden Systemzwang kennt⁸⁶, ist bei einer Parodie die Textausdeutung fakultativ. Zum Parodieren

⁸⁴ Vgl. Friedhelm Krummacher, *Kunstreligion und religiöse Musik. Zur ästhetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jahrhundert*, in: *Mf* 32 (1979), S. 365–393.

⁸⁵ S. Anm. 77, S. 54.

⁸⁶ Dieser Aspekt der fakultativen Qualität der Figuren wurde bereits von Hans Heinrich Eggebrecht (*Zum Figur-Begriff der Musica poetica*, in: *AFMw* 16, 1959, passim und S. 67f.) deutlich herausgestellt. In der jüngeren Diskussion um die tatsächliche Relevanz der Figurenlehre für die kompositorische Praxis sollte gerade dieser Punkt immer in Betracht gezogen werden, will man der Gefahr einerseits der Überbewertung, andererseits der Vernachlässigung des Figur-Aspekts aus dem Wege gehen (dazu auch Friedhelm Krummacher, *Heinrich Schütz als ‚Poetischer Musiker‘*, in: *MuK* 56, 1986, S. 80).

können daher auch Musikstücke herangezogen werden, die auf den ersten Blick keinen Zusammenhang zwischen dem alten und dem neuen Text erkennen lassen, aufgrund von Übereinstimmungen auf figürlicher Ebene aber die Parodie ermöglichen. Figuren können sich wie im letztgenannten Fall decken oder durch die Textverteilung zur Deckung gebracht werden, etwa in Gattis ‚Schöpfungsmesse‘ auf „keiner“ bzw. „Jesu“ die Exclamationes in Verbindung mit einer Aposiopesis in T. 90;

Notenbeispiel 9: J. Haydn, *Die Schöpfung* (Chor *Die Himmel erzählen*, T. 84)
Parodie von L. Gatti, *Missa A-dur*⁸⁷ (*Gloria*, T. 84)

The musical score is presented in three systems. The first system includes the orchestra (Orch.), Gabriel, and Uriel/Raphael. Gabriel's vocal line has the lyrics: "kei-ner, kei-ner, kei - - ner Zun - ge fremd, kei-ner,". Uriel/Raphael's vocal line has the lyrics: "Je-su, Je-su, Je - - su Chri - - - ste, Je-su,". The second system continues the orchestral accompaniment. The third system shows Gabriel's vocal line with the lyrics: "kei-ner, kei - - ner, kei - - ner Zun - ge fremd" and Uriel/Raphael's vocal line with the lyrics: "Je-su, Je - - - su, Je - - su Chri - - - ste".

⁸⁷ S. Anm. 27.

Notenbeispiel 13: Gatti, *Credo* (T. 26)

et in u - num Do - mi - num Je - sum Christum

Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum

Ohne die Gefahr, sinnvolle Zusammenhänge zu opfern bzw. Sinnwidrigkeiten herzustellen, ist das Verfahren des Textwechsels nur auf der Basis eines figurlichen Musikverständnisses, das eine Relation zwischen Text und Musik virtuell ermöglicht, ohne sie definitiv festzuschreiben, möglich. Auch unter diesem Gesichtspunkt wird es verständlich, daß sich das Parodieverfahren nach 1800 weitgehend auf die geistliche Parodie, also Kirchenmusik, die den Figurbegriff zumindest rudimentär bis ins 19. Jahrhundert tradierte, zurückzog. Das traditionelle Verhältnis zum Text, das diesen tendenziell als neutrale Größe ansieht und vor allem von der Vertonung noch nicht eine individuell-gefühlsmäßige, sondern eine typisierte Ausdeutung erwartet, blieb für die Kirchenmusik bis 1800 (und für weite Bereiche auch danach) bestimmend, zumal in der katholischen Kirchenmusik mit ihrer stärkeren Akzentuierung des – sich auch in den Texten manifestierenden – kultischen Moments. Die objektivistische Einstellung zur Textvertonung macht nicht nur den Textwechsel bei Parallelparodien möglich, sondern auch die mitunter gewaltsam anmutende Übertragung von Gesangsstücken aus dem Opergenre.

Die Phasenverschiebung in der historischen Entwicklung unterschiedlicher sozialer und musikalischer Bereiche und die damit verbundenen Divergenzen in der Musikanschauung dürfen bei der kompositionstechnischen und noch mehr der ästhetischen Beurteilung des Parodieverfahrens nicht außer acht gelassen werden, will man einzelne Parodien nicht „als bloßes Kuriosum“⁸⁸ einstufen und der Praxis als historischem Faktum gerecht werden. Die Vorstellung vom autonomen, äußeren Zwecken enthobenen Kunstwerk, wie sie sich in der Musikästhetik und -publizistik dokumentiert, begann erst nach 1800 zu einer in weiteren Kreisen rezipierten Auffassung zu werden. Aber so wenig sich diese ‚offizielle‘ Reflexion zeitgleich zur tatsächlichen Entstehung autonomer Kunstwerke verhält, so wenig kann ihre Gültigkeit für alle Bereiche der Musikausübung, die Kirchenmusik zumal, angenommen werden. Der tragende Aspekt des Autonomiegedankens, nämlich daß die Gestalt den Gebrauch dominiert, daß erst die frei gesetzte innere Logik des

⁸⁸ S. Anm. 18, S. 91; s. a. Marius Flothuis (*Musik bearbeitet und variiert, parodiert und zitiert*, in: *Mozart-Jb.* 1980–83, S. 198): „Parodien [Mozartscher Musik] hat es im 19. Jahrhundert haufenweise gegeben [...]. Ich kann mir dieses Verfahren nur so erklären, daß die Kirchenmusiker im 19. Jahrhundert es bedauerten, kaum Kirchenmusik von Mozart aus der reifen (Wiener) Zeit zur Verfügung zu haben [...]. Wenn man bedenkt, daß in dieser Weise die Arie ‚Dalla sua pace‘ aus ‚Don Giovanni‘ als ‚Ave verum‘ bearbeitet wurde, wird man verstehen, daß der klassische Begriff Parodie sich manchmal dem modernen nähert.“

Kunstwerks seinen Gebrauch und somit auch seinen Gebrauchswert definiert – statt daß es sich umgekehrt verhält –, ist ein revolutionärer neuer Ansatz in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts. Ihn konsequent als Maxime auch für die – per definitionem funktional bestimmte – Kirchenmusik gelten zu lassen, wäre unmöglich gewesen. Aber auch Bedenken, Werke von einem in einen anderen Funktionsbereich zu transplantieren, griffen erst allmählich um sich. So ist das Überleben der Parodiepraxis, die ihre ästhetischen Wurzeln im Musikdenken der vorromantischen Zeit hat, im kirchenmusikalischen Usus des frühen 19. Jahrhunderts nicht länger erstaunlich, sondern ganz im Gegenteil ein nur natürlicher Überhang. Parodie als Problem relativiert sich durch den (historiographisch statt ästhetisch zu bestimmenden) Aspekt des Gebrauchs. Zu einem Konfliktfall wurde sie erst in dem Moment, als Funktion ästhetisch behandelt und beurteilt wurde.

ANHANG

Bei den zwei vom Augsburger Verleger Lotter publizierten Sammlungen *PRAECLARI VIRI DOMINI DITTERS, NOBILIS DE DITTERSDORFF XII. ARIAE, SEU OFFERTORIA SELECTISSIMA. TUM AD PROMOVENDUM CULTUM DIVINUM; TUM AD HONESTAM ANIMI RELAXATIONEM LATINO IDIOMATE EX CANTICIS SALOMONIS, DAVIDIS PSALTERIO ALIISQUE SACRIS FONTIBUS DESUMPTO ADORNATA*; *Concinnentibus 4. Vocibus ordinariis. 2. Violinis, una vel 2. Alto-Violis, & Organo oblig. 2. Flautis vero, vel Obois, 2. Cornibus & Violoncello non obligatis.* (Augsburg: Johann Jacob Lotter & Söhne 1795; RISM A I 2 D 3150) und *XXVIII. ARIAE SELECTISSIMAE PRAECLARORUM VIRORUM, sunt nominati: MOZART, MARTIN, SALIERI, WRANIZKI, PLEYEL, SACCHINI, PAESELLO, ANFOSSI, CIMAROSA, &c. AD PROMOVENDUM CULTUM DIVINUM LATINIS TEXTIBUS ADORNATAE, IN TRES DIVISAE PARTES: Quarum I^{ma}. omni Tempori & Festo; II^{da}. principalioribus Festis Domini; III^{tia}. Festis communibus Sanctorum accomodata. CONCERTANTE PLERUMQUE CANTO, seu TENORE, ALTO & BASSO. Concinnentibus 2. VIOLINIS, ALTO-VIOLA & ORGANO obligatis. 2. FLAUTIS vero, 2. CORNIBUS, & VIOLONE non obligatis.* Von dem Herausgeber der Dittersdorfischen Arien. *Opus II.* (Augsburg: Johann Jacob Lotter & Söhne 1798; RISMB II, S. 97), die offensichtlich auf ein und denselben Herausgeber zurückgehen, handelt es sich nahezu ausschließlich um Parodien. Originale Kirchenmusik dürften nur die vier Motetten von Eugen Pausch und die Offertorien von „Andrea“⁸⁹ und Laucher sein. Möglicherweise ist Pausch, der seit 1791 regelmäßig bei Lotter veröffentlichte, auch der Herausgeber der beiden anonymen Sammeldrucke. Auch wenn es bislang nicht möglich war, für alle Arien die Vorlage zu eruieren, dürfte eine Auflistung⁹⁰ der als Parodien identifizierten Nummern doch aufschlußreich sein.

⁸⁹ In einer Kopie des Herzoglichen Archivs Tegernsee (TEGha 74/20) ebenfalls unter dem Verfassernamen Pausch, s. KBM 13 (i. Vorb.).

⁹⁰ Die Operntitel werden nach der Erstausgabe nachgewiesen.

Praeclari viri, 1795

Nr.	Komponist	Parodie	Oper	Arie/Duett
1	Dittersdorf	<i>Lauda Sion salvatorem</i>	<i>Das rothe Käppchen</i>	<i>Dies Gefühl ist mir geblieben</i>
2	Dittersdorf	<i>O beata per quam data</i>	<i>Das rothe Käppchen</i>	<i>Fieht ihr quälenden Gedanken</i>
3	Dittersdorf	<i>Una est amica mea</i>	<i>Der Apotheker und Doktor</i>	<i>Wahre Liebe läßt zwar hoffen</i>
4	Dittersdorf	<i>Laetamini in Domino</i>	<i>Der Apotheker und Doktor</i>	<i>Zufriedenheit gilt mehr als Kronen</i>
5	Dittersdorf	<i>Ah sponse mi dilecte</i>	?	?
6	Dittersdorf	<i>Eia chori resonate</i>	<i>Das rothe Käppchen</i>	<i>Will die Frau den Mann regieren</i>
7	Dittersdorf	<i>Non possum nec volo</i>	<i>Der Apotheker und Doktor</i>	<i>Wie kann wohl Freude noch in Herzen wohnen</i>
8	Dittersdorf	<i>O ingens sponsi charitas</i>	<i>Der Apotheker und Doktor</i>	<i>Wenn hörst du auf geliebte Qual</i>
9	Dittersdorf	<i>O beata gaudia</i>	<i>Das rothe Käppchen</i>	<i>Endlich fliehet alle Plage</i>
10	Dittersdorf	<i>Si consistent adversum</i>	<i>Hieronymus Knicker</i>	<i>O mein Unglück ist nun ohne Grenzen</i>
11	Dittersdorf	<i>Flamma sancta surge</i>	<i>Der Apotheker und Doktor</i>	<i>Jedem ist sein Los beschieden</i>
12	Dittersdorf	<i>Estote fortes</i>	?	?

Ariae selectissimae, 1798

1	Mozart	<i>O Deus ego amo te</i>	<i>La clemenza di Tito</i>	<i>Deh per questo istante</i>
2	Dittersdorf	<i>Non possum nec volo</i>	?	?
3	Mozart	<i>Ah sponse mi dilecte</i>	P. Wranitzky: <i>Oberon</i>	<i>Ach daß ich dich so elend machte</i>
4	Wranizky	<i>O Deus te in unico</i>	?	?
5	Paesello [Paisiello]	<i>Desidero te millies</i>	P. A. Guglielmi: <i>L'inganno amoroso</i>	(vermutl. Einlagearie von Paisiello oder Guglielmi) <i>Infelice in tal momento</i>
6	Pleyel	<i>Flamma sancta surge</i>	<i>Ifigenia in Aulide</i>	<i>Lascia o' Dio quel mesto pianto</i>
7	Nasolini	<i>Si consistant adversum me</i>	?	?
8	Anfossi	<i>Felices coeli incolae</i>	<i>Artaserse?</i>	<i>La ragion d'un infedele</i>
9	Andreoz[z]i	<i>Jesu dulcis memoria</i>	<i>Sofronia ed Olindo</i>	<i>Decisa è la mia sorte</i>
10	Martin [y Soler]	<i>Coeli reres spargunt</i>	<i>L'arbore di Diana</i>	<i>Sereno raggio di lieta</i>
11	Dittersdorf	<i>Piae mentes omnes gentes</i>	<i>Betrug durch Aberglauben</i>	<i>Ja du hast den Sieg gesieget</i>
12	Martini	<i>Surrexit Christus</i>	?	?
13	Cimarosa	<i>Veni creator spiritus</i>	<i>Il matrimonio segreto</i>	<i>Cara non dubitar</i>
14	Salieri	<i>Lauda Sion</i>	?	?
15-18	Pausch	<i>Lauda Sion</i>	—	—
19	Mozart	<i>Omni die dic Mariae</i>	—	KV 420: <i>Per pietà non ricercate</i>
20	Andrea	<i>Coeli stellae rutilae</i>	—	—

Nr.	Komponist	Parodie	Oper	Arie/Duett
21	Wranizki	<i>Robora o Martyr</i>	<i>Oberon</i>	<i>Dem ich Hohn gesprochen habe</i>
22	Cimarosa	<i>Pugna vince o divina</i>	<i>Olimpiade</i>	<i>Superbo di me stesso</i>
23	Sacchini	<i>Non est inventus similis</i>	?	<i>Si domero l'orgoglio</i>
24	Dittersdorf	<i>Vive palma</i>	<i>Betrug durch Aberglauben</i>	<i>Ach ich kenne wohl die Liebe</i>
25	Martin [y Soler]	<i>Una est amica mea</i>	<i>Una cosa rara</i>	<i>Ah perchè formar non lice</i>
26	Martin [y Soler]	<i>Agni amica euge pudica</i>	<i>Una cosa rara</i>	<i>Pur che tu m'ami</i>
27	Dittersdorf	<i>Coelestis sponsi</i>	<i>Betrug durch Aberglauben</i>	<i>Liebe machet nur beherzt</i>
28	Laucher	<i>Haec templa rex coeli</i>	—	—

KLEINE BEITRÄGE

Die Theorie des variablen Metronomgebrauchs

von Clemens von Gleich, Den Haag

In letzter Zeit sind einige Artikel erschienen, die sich mit Fragen des Tempos in der klassischen Musik befassen¹. Nach Tendenz und Inhalt haben sie eines gemeinsam: Man könnte sie als verspätete Buchbesprechungen von Willem Retze Talsmas *Wiedergeburt der Klassiker*² betrachten. Gleichzeitig beabsichtigen die Autoren jedoch mehr. Sie suchen nämlich die in dieser Veröffentlichung inaugurierte neue Tempotheorie zu entlarven. Was 1980, dem Erscheinungsjahr von Talsmas Buch, allenfalls noch zulässig war, ist es 1987 nicht mehr. Berechtigte Kritik an diesem Buch ist sehr wohl möglich; wer sich jedoch mit der inzwischen weiterentwickelten neuen Metronomtheorie als solcher befassen will – ich habe sie seither die „Theorie des variablen Metronomgebrauchs“ genannt – hat eine Menge neuer Forschungsergebnisse zu berücksichtigen, bevor man zu einem wohlherwogenen Urteil kommen kann³. Mit „variabel“ ist in diesem Zusammenhang gemeint, daß die Metronomangabe sich sowohl auf die Einzel- als auch auf die Doppelschwingung des Pendels beziehen kann. Letztere bewirkt ein halb so schnelles Tempo.

Zum besseren Verständnis der jetzigen Diskussion ist es wohl angebracht, einige Punkte der kürzlich vorgebrachten Kritik zusammenzufassen und darzulegen, in welcher Hinsicht sie mangelhaft und irrelevant ist. Ferner soll einmal prinzipiell auf die wirkliche Sachlage der frühen Metronomangaben und die damit zusammenhängenden Probleme hingewiesen werden.

Wolfgang Auhagen widmet den größten Teil seines Aufsatzes den im 18. Jahrhundert formulierten Tempotheorien des Pendels und des Pulsschlags. So interessant diese auch sein mögen, Tatsache ist, daß die Komponisten des 18. Jahrhunderts sich für ihre eigenen Werke dieser Mittel nicht bedient haben, nicht einmal Johann Joachim Quantz⁴. Es gibt vor 1800 also nur eine mehr oder weniger theoretische Quellenlage für exakte Tempoangaben. Als 1815 Mälzels Metronom seinen Siegeszug antrat, wurde zwar aufs neue für das Pendel als Tempoanweisung plädiert, doch so gut wie erfolglos⁵. Für den praktischen Gebrauch gemeinte authentische Metronomangaben gibt es hingegen in Hülle und Fülle.

Es wäre nun logisch gewesen, wenn Auhagen, wenigstens um dem Titel seines Beitrages Genüge zu tun, die Sachlage der Metronomziffern des frühen 19. Jahrhunderts in seine Untersuchung mit einbezogen hätte. Er begnügt sich jedoch mit einer einzigen Angabe: ♩ = 60 für den ersten Satz von Beethovens *Eroica*. Desto überraschender ist Auhagens Behauptung, daß es für Talsmas Halbierungstheorie der Metronomziffern keinen Anhaltspunkt gebe. Denn worauf ist diese Behauptung begründet? Lediglich auf Quellen aus einer Zeit, die 25 bis 100 Jahre vor der Metronomisierung der *Eroica* liegt! Doch anscheinend genügt das für Auha-

¹ Helmut Perl, *Beethoven-Beschwörung. Zur Frage des Tempos in der älteren Musik*, in: *Das Orchester* 33 (1985), S. 246ff., Hartmut Krones, *Interpretation im „klassischen Tempo“? Reaktionen auf einen umstrittenen Artikel*, in: *ÖMZ* 41 (1986), S. 489ff., Wolfgang Auhagen, *Chronometrische Tempoangaben im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *AFMw* 44 (1987), S. 40ff.

² Innsbruck 1980.

³ Außer den drei von Auhagen genannten Artikeln seien u. a. erwähnt: Erich Schwandt, Artikel *L'Affilard*, in: *The New Grove*, Bd. 10, London 1980, S. 357; Richard Erig, *Zum „Pulsschlag“ bei Johann Joachim Quantz*, in: *Tibia* 7 (1982), S. 168ff., *Tempo in de achttiende eeuw*, Utrecht 1984 (mit Beiträgen von J. van Biezen und F. Heijdemann); *Tempo in de negentiende eeuw*; ebenda 1985 (mit Beiträgen von W. R. Talsma und C. von Gleich); Clemens von Gleich, *Originale Tempo-Angaben bei Mendelssohn*, in: *Festschrift Rudolf Elvers*, Tutzing 1985, S. 213ff.; Grete Wehmeyer, *Interpretation im „klassischen“ Tempo*, in: *ÖMZ* 40 (1985), S. 369 ff.; Christo Lelie, *Verslag van de studiedag fortepiano – het tempo in de 19e eeuw*, Den Haag Haags Gemeentemuseum, in: *Tijdschrift voor Oude Muziek* 1986, S. 96ff.; Albert Brussee, *Een bijdrage tot de tempo-kwestie*, in: *Piano Bulletin* 1987, S. 38ff.

⁴ Einige wenige Ausnahmen sind L'Affilard (vgl. Anm. 3) und Johann Gottfried Weiske, *Zwölf geistliche prosaische Gesänge, mit Begleitung des Claviers und Beschreibung eines Tactmessers*, Leipzig [1789]. Diese Quellen werden von Auhagen nicht berücksichtigt.

⁵ Einige Pendelnotationen finden sich bei Louis Spohr in Opus 43, Opus 45, Opus 58 und der Oper *Zemire und Azor*; ferner u. a. bei Anton Reicha in Opus 101.

gens Schlußfolgerung: „Man kann also die Metronom-Notationen des frühen 19. Jahrhunderts in dem bisher üblichen Sinne interpretieren.“ Trotzdem räumt er anschließend ein, daß die Fragen bleiben, „inwieweit die damalige Aufführungspraxis mit den theoretischen Tempi übereinstimmte und wie die teilweise unspielbar schnellen Tempovorschriften zu erklären sind“⁶.

Helmut Perl, der Autor des Buches *Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts* (Wilhelmshaven 1984), vergleicht 1985 in seinem Aufsatz *Beethoven-Beschwörung* die Metronomangaben in Beethovens *Eroica* mit der Tempowahl bei Schallplatteneinspielungen aus den Jahren 1962-1984 und kommt zu dem (längst bekannten) Ergebnis, daß Beethoven in den meisten Fällen ein weit höheres Tempo fordert, als heute üblich ist. Es ist die alte Diskussion, und Perl schart sich zu den Anhängern von Kolisch, Metzger und anderen, die finden, daß also schneller gespielt werden solle⁷. Unverständlich bleibt aber dann doch, wie die laut Perl bis 1830 geforderte „Differenzierung der Tonlängen, Beachtung der metrisch-rhythmischen Strukturen, differenzierte Klangstruktur“ und dergleichen noch zustandekommen kann. Perl bestreitet die Halbierungstheorie Talsmas u. a. mit folgendem Argument: „Die Kritik der Romantiker an den zu schnellen Tempi der Klassiker belegt den Stilumbruch um 1830, basierend auf einem neuen Tonideal und einem neuen Verständnis von Melodie, die vom gefühlvoll vorgetragenen Gesang ausgeht“⁸. Die Frage jedoch, wie es denn kommt, daß die Metronomziffern in der Periode von 1830 bis 1850 keineswegs langsamer als in der Beethovenzeit sind, wird von Perl leider nicht gestellt. Ab 1850 wurde kaum noch metronomisiert.

Einen interessanten Punkt bilden Mälzels eigene Anweisungen für sein Metronom. Entgegen Talsma bin ich der Meinung, daß die Richtigkeit der Halbierungstheorie nicht mit der ersten, englischen Gebrauchsanweisung Mälzels bewiesen werden kann. Diese ist nämlich, wie Albert Brussee ausgeführt hat, mißverständlich. Hartmut Krones und Wolfgang Auhagen konnten überdies durch zwei andere Mitteilungen Mälzels (1817 und 1821) belegen, daß Mälzel sich seinen Apparat rein mathematisch gedacht hat: Nur der einzelne Schlag, nicht auch die Doppelschwingung des Pendels ist für ihn maßgeblich. Wer nun aber mit Krones und Auhagen meint, mit dieser Feststellung einen offenbar ab 1815 in der Praxis üblich gewordenen anderen Metronomgebrauch abstreiten zu können, irrt sich. Denn erstens kann eine Gebrauchsanweisung nicht als Beweis gelten, daß sie immer genau befolgt wurde, und zweitens fängt Mälzels Anzeige aus dem Jahre 1821 ausgerechnet mit der (von Auhagen weggelassenen) Mitteilung an, daß die Komponisten sein Metronom ‚falsch‘ verwendet haben. Es heißt dort: „Da mich die Erfahrung noch täglich lehrt, wie wenig die Musiker die Eintheilung meines Metronom auf eine zweckmässige Art zu benutzen verstehen, welcher fehlerhafte Gebrauch sich dadurch, dass man ihn für nicht vielmehr als eine Schwarzwälder Uhr betrachtet, eingeschlichen hat, – so halte ich es für nothwendig die folgenden Worte zur Beherzigung zu empfehlen“⁹.

Aus den oben angeführten Gedankengängen tritt deutlich hervor, daß also gerade bei den frühen authentischen Metronomziffern das Problem anfängt. Worin könnte der ‚Fehler‘ liegen, den Mälzel bei dem Gebrauch seines Apparats konstatiert hat? Was zeigt sich in Wirklichkeit in den zeitgenössischen Metronomangaben?

Um in wissenschaftlicher Hinsicht weiterzukommen, müssen logischerweise in erster Linie diese Ziffern selbst untersucht werden. Später kann man sich dann mit sekundären Angelegenheiten, wie z. B. Berichten über Aufführungsdauern aus zweiter Hand, die Auhagen zum Nachdenken empfiehlt, befassen.

Im folgenden möchte ich nicht wiederholen, was von mir bereits früher an Beweis- und Quellenmaterial zusammengetragen wurde¹⁰, sondern nur an einem Beispiel darstellen, auf welche Weise die Metronomuntersuchung sinnvoll weitergeführt werden kann.

Gehen wir einmal von einer bekanntlich ‚unmöglichen‘ authentischen Metronomziffer aus: $\text{♩} = 80$ für das Finale von Beethovens 4. *Symphonie*. Der Satz steht im 2/4-Takt und ist mit „Allegro ma non troppo“ überschrieben. Man weiß, daß Beethoven das Metronom als ein gutes Mittel für die von ihm sehr erwünschte Präzisierung der italienischen Tempobezeichnungen betrachtete¹¹. Um nun den zunächst unver-

⁶ Auhagen, a. a. O., S. 52.

⁷ Siehe u. a.: Beethoven. *Das Problem der Interpretation*, hrsg. v. H.-K. Metzger u. R. Riehn, München 1979 (= *Musik-Konzepte* 8).

⁸ Perl, a. a. O., S. 248.

⁹ Leipziger AMZ 23 (1821), *Intelligenz-Blatt* Nr. 8 (September).

¹⁰ Vgl. Anm. 3.

¹¹ *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. v. Fritz Prelinger, 2. Bd., Wien u. Leipzig 1907, Nr. 487.

ständlichen Zusammenhang von obiger Metronomangabe und der Bezeichnung „Allegro ma non troppo“ erkennen zu können, ziehen wir aus Beethovens Œuvre einige andere Sätze, ebenfalls im 2/4-Takt, zu Rate und ordnen sie gemäß ihrer Geschwindigkeit. Die den folgenden acht Beispielen beigefügten Metronomvorschriften stammen alle von Beethoven und wurden 1817-1818 veröffentlicht.

1. <i>Adagio ma non troppo</i> Streichquartett op. 18, 6, zweiter Satz		= 80
2. <i>Andante con moto</i> Septett op. 20, sechster Satz		= 76
3. <i>Allegretto scherzando</i> 8. Symphonie, zweiter Satz		= 88
4. <i>Allegretto con variazioni</i> Streichquartett op. 74, vierter Satz		= 100
5. <i>Allegro ma non troppo</i> 6. Symphonie, erster Satz		= 66
6. <i>Allegro ma non troppo</i> 4. Symphonie, vierter Satz		= 80
7. <i>Allegro molto e vivace</i> 1. Symphonie, vierter Satz		= 88
8. <i>Allegro molto, quasi presto</i> Streichquartett op. 18, 2, vierter Satz		= 92

Unser Ausgangsbeispiel steht hier an sechster Stelle. Was fällt nun dabei auf? Erstens: Das Beispiel der 4. *Symphonie* befindet sich inmitten anderer ‚unmöglicher‘ Tempi im Allegro-Bereich (Beispiel 5-8). Zweitens: Die Tempi der Beispiele 1-3 (Adagio-Allegretto) sind keineswegs ‚unmöglich‘. Drittens: Bei den Beispielen 1-3 (Adagio-Allegretto) und 6-8 (Allegro-Modifikationen) liegt hinsichtlich der Beschleunigung eine verständliche Kongruenz zwischen Tempobezeichnung und Metronomvorschrift vor. Viertens: Die beiden Allegretto-Bezeichnungen (Beispiel 3 und 4) klaffen ungeheuer weit auseinander. $\text{♩} = 88$ und $\text{♩} = 100$ ergeben einen Unterschied von gut 220 %! Die Angaben für die beiden *Allegro ma non troppo*-Sätze, 66 bzw. 80, liegen demgegenüber ca. 20 % auseinander.

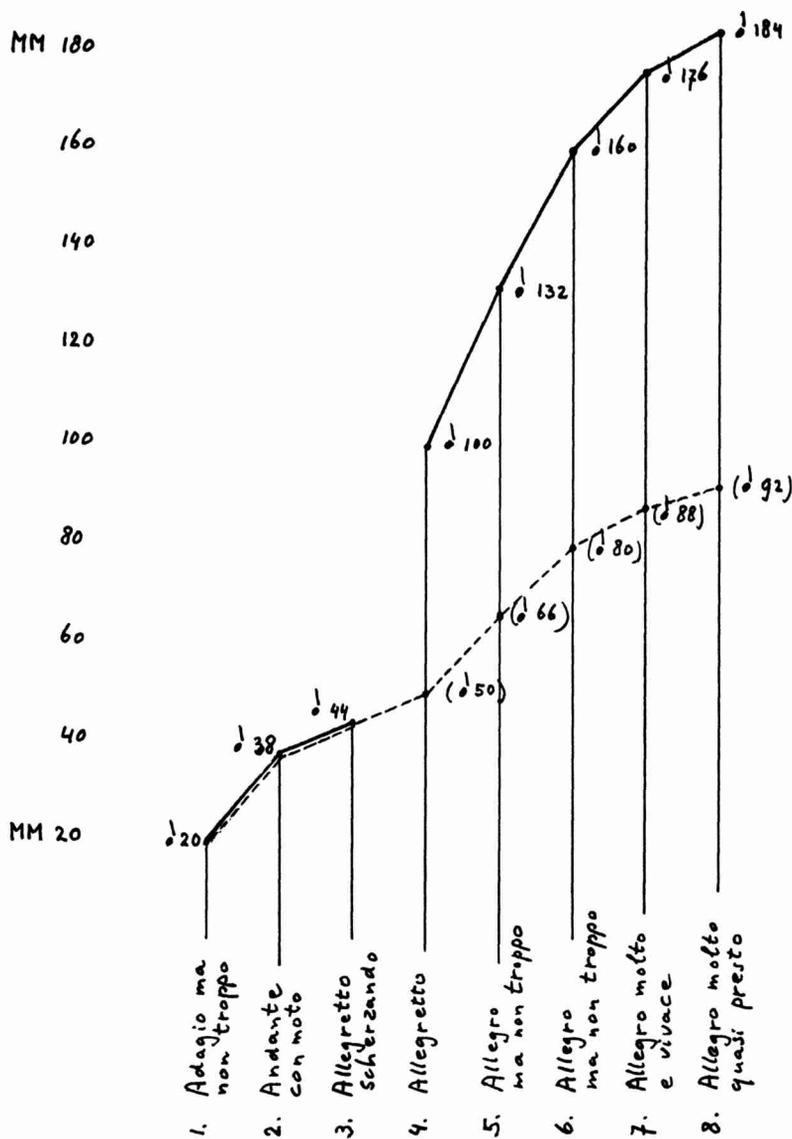
Stellen wir diesen Sachverhalt graphisch dar, so ergibt sich das auf Seite 49 abgedruckte Bild (siehe die fette Linie, wobei alle Metronomziffern der leichteren Übersicht halber auf die Viertelnote umgerechnet sind).

Der Musikwissenschaft obliegt nun die Aufgabe, nicht nur für die bekanntlich ‚zu hohen‘ Metronomziffern eine Erklärung zu finden, sondern auch für diesen ‚Metronombruch‘ im Allegretto-Bereich. Ich bin überzeugt, daß die Theorie des variablen Metronomgebrauchs zu diesem strukturellen Problem den bisher einzigen positiven Beitrag liefert, nämlich: In der Graphik sollen die Metronomziffern der Beispiele 4 bis 8 halbiert gelesen werden (siehe die gestrichelte Linie). Aus dieser Sicht wird nun deutlich, daß das *Allegro ma non troppo* der 6. und 4. *Symphonie* (Tempo 66 bzw. 80) in der Tat nicht als schnelles Tempo gemeint ist und daß es nicht so weit vom *Allegretto* der Beispiele 3 und 4 (Tempo 44 bzw. 50) entfernt ist. Vom Adagio zum Allegro molto entsteht eine logische, kontinuierliche Linie der Beschleunigung.

Auf ähnliche Weise ist es, wie ich kürzlich ausführen konnte, möglich, auch die existierenden ‚Metronombrüche‘ in anderen Taktarten und bei anderen Komponisten verständlich zu machen¹². Jedenfalls kommt mir diese Argumentation plausibler vor als z. B. die auf vermuteten Fehlern des Komponisten beruhende Blickfeldtheorie von Peter Stadlen, die von Auhagen so beurteilt wird: „[...] hat sie doch den großen Vorzug, gelegentlich auftretende erheblich zu schnelle Metronomisierungen erklären zu können, ohne umwälzende Änderungen in der Tempoauffassung voraussetzen zu müssen“¹³. Es dürfte Auhagen bekannt sein, daß es

¹² Clemens von Gleich, *Die frühesten Quellen zur Temponahme bei Mozart*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 35 (1987), S. 106ff.

¹³ Auhagen (wie Anm. 1), S. 56.



sich nicht um „gelegentliche“, sondern um eine Unmasse unverständlich schneller Metronomisierungen, nicht nur in raschen, sondern auch in langsamen Sätzen handelt¹⁴.

Abschließend sei bemerkt, daß neben der wissenschaftlichen Diskussion über dieses Thema sich nun auch in der Konzertpraxis hie und da die Möglichkeit ergibt, die klingenden Resultate der neuen Tempoforschung zu hören. So wurden im Rahmen des Festival van Vlaanderen 1987 in Gent u. a. Beethovens *Klaviersonate* op. 57 und seine *1. Symphonie* im Originaltempo gespielt¹⁵.

¹⁴ Siehe meine Reaktion auf Grete Wehmeyers Artikel in: *ÖMZ* 41 (1986), S. 493.

¹⁵ *Festival van Vlaanderen. Algemeen programmaboek 1987*, S. 279.

Österreichische Erfindungsprivilegien für Musikinstrumente um 1800

von Barbara Dölemeyer, Frankfurt

„Wir Franz der Zweyte p. p. bekennen öffentlich mit diesem Brief: es sey Uns von dem Blasinstrumentenmacher Friedrich Hamig vorgestellt worden, daß er mit Aufwand von vielen Kosten und Mühen eine neue Erfindung von Cinellen gemacht, von deren Erzeugungsart derselbe die genaue Beschreibung bey der n. ö. Regierung eingelegt hat, und da vorhin diese Erfindung im Lande nicht bekannt gewesen, so hat Uns derselbe gebeten, ihm [...] ein ausschließendes Privilegium auf mehrere nach einander folgende Jahre für Unsere sämtlichen deutschen Erbländer gnädigst bewilligen zu wollen, dergestalt, daß innerhalb dieser Zeit niemand berechtigt seyn solle, diese von ihm erfundenen Cinellen nachzumachen, oder zu verkaufen“¹.

Dieses und zahlreiche ähnlich lautende Privilegien, mit denen die Bauer von neuartigen Musikinstrumenten Schutz gegen Nachahmung ihrer Erfindung erlangten, finden sich im Hofkammerarchiv in Wien. Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert läßt sich in der Habsburgermonarchie eine ausgedehnte und wohlorganisierte Privilegienpraxis beobachten, die zur Grundlage der ersten Patentgesetze Österreichs wurde. Der überwiegende Teil dieser Privilegien wurde allerdings für Maschinen und neue Verfahren erteilt. Doch ist die Häufung ‚musikalischer‘ Erfindungs-Privilegien unter der Regierung Franz II. (I.) bemerkenswert. In dem selben Jahre 1801, in dem Friedrich Hamig sein Privileg auf die Cinellen erhielt, ließ sich Anton Weidinger eine Klappentrompete privilegieren², Matthias Müller eine „Dittanaglais“ (ein neuartiges Klavierinstrument)³, und im folgenden Jahr erhielt Franz Scholl ein ausschließliches Recht auf die Erzeugung seines neuen Blasinstruments, „Scholl-Basso“ genannt⁴. Schon 1795 hatte Karl Leopold Röllig ein Privileg auf ein als „Orphica“ bezeichnetes Instrument erhalten, welches – wie es hier heißt – „an Sanftheit des Tones und Mannigfaltigkeit der Modulation andere bisher bekannte vielsaitige Hand-Instrumente, als die Theorbe, die Laute, die englische und spanische Zither (Cithara) etc. weit übertreffe“⁵.

Am Beispiel von Hamigs Cinellen-Privileg soll nun einmal näher betrachtet werden, wie ein solches Verfahren zur Privilegien-Erteilung ablief. Friedrich Hamig konnte sich dabei – wie gleich zu sehen ist – besonderer sachverständiger Gutachter rühmen. Um ein Erfindungsprivileg zu erlangen, mußte nämlich der Antragsteller seine neue Erfindung genau beschreiben, die Beschreibung und eventuelle Zeichnungen bei der dafür zuständigen oberen Verwaltungsbehörde der jeweiligen Provinz, in diesem Fall der niederösterreichischen Regierung, einreichen. Diese prüfte dann durch Einholung von Gutachten und Stellungnahmen unterer Behörden oder auch unabhängiger Sachverständiger, ob die Erfindung wirklich neu und ob sie ‚nützlich‘ war.

Bei dieser Prüfung des Nutzens einer Erfindung wurde der Vorteil, den ihre Ausübung und Anwendung der Volkswirtschaft bringen konnte, abgewogen gegen den Nachteil, den ein ausschließliches Privileg, also eine Art ‚Monopolrecht‘, darstellte (das ja die übrigen Gewerbetreibenden für eine bestimmte Zeit – die Privilegiendauer – von Nachahmung und Verkauf der betreffenden Erfindung ausschloß).

Die wesentliche Argumentation, mit der in dieser Epoche die Erteilung von Erfindungsprivilegien gerechtfertigt wurde, war eine ökonomische: Der zeitlich begrenzte Schutz für den Erfinder wurde dem erwarteten Nutzen für die ganze Wirtschaft gegenübergestellt, der sich daraus ergab, daß die Erfindung nach Ablauf der Schutzfrist durch Veröffentlichung der Beschreibung und der Zeichnungen allgemein bekannt und ihre Ausübung der Allgemeinheit zugute kommen werde. Aus diesen Überlegungen war neben der Prüfung der ‚Neuheit‘ und der ‚Nützlichkeit‘ der ‚Ausübungszwang‘ eine wesentliche Bedingung der Privilegienertei-

¹ Hofkammerarchiv Wien, N. Ö. Kommerz, rote Nr. 176, 4 ex Jan. 1801, 18 ex Julio 1801, fol. 281ff. (Privileg vom 1. 7. 1801).

² Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Salbuch Nr. 289.

³ Hofkammerarchiv Wien, N. Ö. Kommerz, rote Nr. 178, 12 ex Oct. 1806, Privileg vom 6. 9. 1801, auch in Salbuch Nr. 289.

⁴ Hofkammerarchiv Wien, N. Ö. Kommerz, rote Nr. 176, 38 ex Dec. 1801, Privileg vom 14. 4. 1802; gedruckt in: *Seiner k. k. Majestät Franz II. politische Gesetze und Verordnungen für die deutschen, böhmischen und galizischen Erbländer* (zit. PGS), Bd. 17, S. 97ff.

⁵ Privileg für Karl Leopold Röllig vom 10. 4. 1795, abgedruckt in: PGS 6, Wien 1795, S. 158 ff., Verlängerung für das Orphica-Privileg und Ausdehnung auf eine Abwandlung dieses Instruments, die „Xenorphica“, in: PGS 21 (1804) S. 61, 13. 2. 1804; Übertragung auf die Erben Rölligs, Bartsch und Bartenschlag, vom 28. 10. 1804, in: PGS 23 (1804) S. 137.

lung. Da der Hauptzweck dieses Instituts, die Verbreitung neuer nützlicher Technik und die Hebung der Wirtschaftskraft des Landes, nur erreicht werden konnte, wenn die neuen Erfindungen auch tatsächlich realisiert wurden, wurde dem Privileg die Bedingung beigesetzt, daß es von selbst erlischt, falls es nicht innerhalb einer bestimmten Zeit wirklich ausgeübt wird. Allerdings gab es neben diesen großen nationalökonomischen Überlegungen für die Privilegienerteilung sicher in dieser Epoche auch andere Gesichtspunkte, die eine Rolle spielen konnten. Privilegien waren ja Gnadenakte, die der Herrscher aus seiner Machtvollkommenheit gewähren konnte oder nicht. Daß sich im Laufe des 18. Jahrhunderts bestimmte Vergabeprinzipien für die Erfindungsprivilegien herausgebildet hatten, ändert nichts daran, daß die Gewährung oder Nichtgewährung Majestätsrecht blieb. Es mögen da gelegentlich auch außerwirtschaftliche oder außerrechtliche Aspekte mitgespielt haben.

Zurück nun zur Prüfung der Neuheit und des Nutzens der zu privilegierenden Erfindung: Hamig hatte seinen Antrag mit der Beschreibung eingereicht; die niederösterreichische Regierung mußte also Gutachten über die Cinellen einholen. Bei Industrieerzeugnissen und technischen Verfahren wurden meist die Fabrikinspektoren und sonstige Gewerbeaufsichtsbehörden um Voten gebeten. Für Musikinstrumente waren aber andere Gutachter gefragt. Hamig konnte dazu die positive Stellungnahme zweier berühmter Musiker anführen, die hier im vollen Wortlaut zitiert sei:

„Ich Endes gefertigter bestätige anmit daß die von dem Instrumentenmacher Friederich Hamig neuerfundene Cinellen nicht nur ganz brauchbar seien, sondern auch an Haltbarkeit und Ton den türkischen Cinellen allerdings gleich komen. Wien den 3ten December 1799.

Ant. Salieri Maestro di Cappella della Corte Imperiale
Joseph Haydn Fürstl. Esterhazyischer Capellmeister“

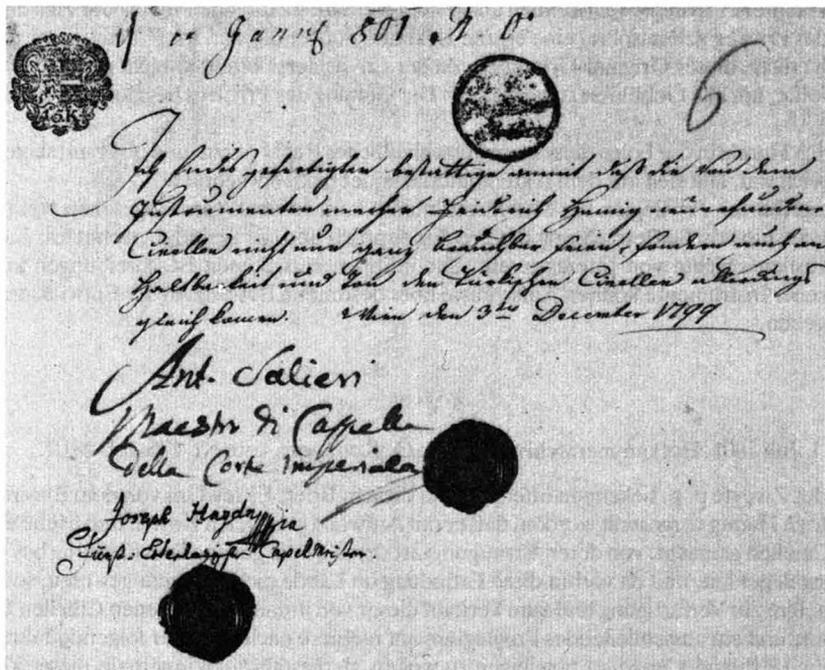


Abbildung: Gutachten von Antonio Salieri und Joseph Haydn vom 3. Dezember 1795.

Aus dieser Argumentation, daß die betreffenden Cinellen den türkischen gleichkämen, läßt sich ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt der merkantilistischen Wirtschafts- und Privilegienpolitik ablesen: möglichst geringe Einfuhr von fertigen Erzeugnissen, insbesondere auch von Luxusgütern (und zu solchen zählten ja

auch Musikinstrumente); die Möglichkeit der Erzeugung gefragter ausländischer Produkte im Lande war schon die Erteilung eines Privilegs wert.

Auf Grund der Gutachten erstattete die niederösterreichische Regierung einen für die Privilegienerteilung positiven Vortrag an den Kaiser, und darauf erging die Allerhöchste EntschlieÙung, daß Hamig ein Privileg auf sechs Jahre erhalten sollte.

Die EntschlieÙung des Kaisers Franz II. vom 27. Januar 1801 gewährte also „dem Blasinstrumentenmacher Hamig ein ausschließendes Privilegium auf die Verfertigung und den Verkauf der Cinellen auf 6 Jahre“, und zwar unter der dreifachen Bedingung, daß er 1. die genaue Beschreibung der Erfindung verschlossen hinterlegt, 2., daß niemand beweisen kann, diese Erfindung bereits vorher ausgeübt zu haben (die Vermutung der Neuheit konnte also widerlegt werden) und 3., daß er das Privileg nicht während eines Jahres unbezogen lassen darf (Ausübungszwang). Außerdem erhielt Hamig – und das war besonders wichtig – die Genehmigung der fabrikmäßigen Erzeugung seiner Cinellen sowie die Befugnis, zu diesem Zweck Lehrlinge und Gesellen einzustellen. Letzteres war gar nicht selbstverständlich, sondern bedeutete eine Befreiung vom Zunftzwang. Durch die Verleihung derartiger Privilegien auf neue Erfindungen war es dem Herrscher möglich, im Sinne seiner wirtschaftspolitischen Ziele den Gewerbetreibenden bestimmte Freiräume zu schaffen, indem für die Ausübung der Erfindungsprivilegien das Zunftsystem durchbrochen wurde. Wenngleich dieser Gesichtspunkt vielleicht für die Erzeugung von Musikinstrumenten nicht so bedeutsam war wie in bezug auf die Einführung neuer Techniken etwa im Bereich der Textilproduktion oder der Herstellung neuer Maschinen, so zeigt doch die Reaktion der Zunftgenossen auch des Friedrich Hamig, daß sie sich dieser Herausforderung bewußt waren. Am 26. Mai 1801 wurde nämlich ein Gesuch der Blasinstrumentenmacher, die Rekurs gegen Hamigs Privileg einlegten, abgewiesen. Die niederösterreichische Regierung wurde beauftragt, die Privilegien-Urkunde auszufertigen⁶.

Es mußten mehrere Privilegien-Urkunden ausgestellt werden, da für jede Provinz der Habsburgermonarchie, für die das Privileg gelten sollte, eine eigene Urkunde notwendig war. Im Hofkammerarchiv befinden sich nun noch etliche dieser Original-Urkunden, da der Privilegierte offenbar nicht genug Geld hatte oder aufwenden wollte, um alle Gebühren zu bezahlen⁷. Die Geltung des Privilegs begann nach Zahlung der Gebühren.

Wie Friedrich Hamig in der Folge dieses sein ausschließliches Recht nützte und ob er mit seiner Fabriksbefugnis erfolgreich war, läßt sich aus dem Aktenmaterial leider nicht entnehmen.

Die hier angeführten Privilegien für Musikinstrumente können aber, ganz abgesehen von ihrer Bedeutung für die rechtshistorische Betrachtung der Privilegienpraxis und des Erfindungsschutzes, auch als Dokumente der Musikgeschichte von Interesse sein. Die in ihnen enthaltenen Beschreibungen kurioser oder längst vergessener Instrumente können Aufschlüsse über bestimmte Bereiche in der Entwicklung des Instrumentenbaus geben.

Anhang

Privileg vom 1. Juli 1801, Hofkammerarchiv Wien, N. Ö. Kommerz, rote Nr. 176, fol. 281ff.:

Wir Franz der Zweyte p. p. bekennen öffentlich mit diesem Brief: Es sey Uns von dem Blasinstrumentenmacher Friedrich Hamig vorgestellt worden, daß er mit Aufwand von vielen Kosten und Mühe eine neue Erfindung von Cinellen gemacht, von deren Erzeugungsart derselbe die genaue Beschreibung bey der n.österr. Regierung eingelegt hat, und da vorhin diese Erfindung im Lande nicht bekannt gewesen, so hat Uns derselbe gebeten, ihm zur Verfertigung und zum Verkauf dieser von ihm neu erfundenen Cinellen Unsern allerhöchsten Schutz und ein ausschließendes Privilegium auf mehrere nach einander folgende Jahre für Unsere sämtl. deutschen Erbländer gnädigst bewilligen zu wollen, dergestalt, daß innerhalb dieser Zeit niemand berechtigt seyn solle, diese von ihm erfundenen Cinellen nachzumachen, oder zu verkaufen.

⁶ Rote Nr. 176, 26 ex Majo 1801.

⁷ Rote Nr. 176, 18 ex Julio 1801, fol. 273ff. Vermerk: Die übrigen Expeditionen blieben liegen, weil die Partei die Gebühren nicht bezahlt hat. Fol. 281ff. mehrere Exemplare der Privilegien-Urkunden.

Da Wir Uns jederzeit geneigt finden, nützliche Erfindungen zu unterstützen, und ihren Urhebern die Früchte ihrer Verwendung und Arbeit genießen zu machen; So haben Wir Uns bewogen befunden, dem allerunterthänigsten Gesuche des Friedrich Hamig gnädigst zu willfahren, und ihm, seinen Erben, Legatarien oder Cessionarien vom heutigen Tag an zu rechnen auf sechs nach einander folgende Jahre ein ausschließendes Privilegium unter folgenden Bedingungen zu verleihen, unter welchen dasselbe allein Bestand haben solle, daß

1^{ens} kein andrer zu beweisen vermöge, eine gleiche im wesentlichen nicht verschiedene Erfindung schon vorher im Lande ausgeübt zu haben und daß er,

2^{ens} dieses Privilegium ein Jahr hindurch nicht unbenützt lasse.

In Ermangelung dieser Bedingnißen ist auch das ihm hiemit gnädigst ertheilte Privilegium verfallen, wohingegen er sich ausser diesen beyden hiemit vorbehaltenen Bedingnißen sich dieses Privilegiums zu erfreuen haben solle, und Wir zu diesem Ende verordnen, daß durch die Dauer von sechs Jahren in Unsern deutschen Erblanden sich jedermann enthalten solle, dergleichen Cinellen von seiner Erfindung nachzumachen, oder zu verkaufen, und zwar bey Verlust der verfertigten oder in der Verfertigung begriffenen, oder bey dem Verkauf betretenen Cinellen, welche nicht allein zum Nutzen des Friedrich Hamig verfallen seyn würden, sondern es solle auch noch den Unternehmern einer solchen Nachahmung, oder Verkaufs und Übertreter Unseres dem Friedrich Hamig hiemit ertheilten Privilegiums Unsere allerhöchste Ungnade, und eine Geldstraffe von Ein Hundert Ducaten treffen, welche für jeden Übertretungsfall zu entrichten seyn wird, wovon die eine Hälfte des Geldbetrags von Unserem Aerario, die andere aber von dem Friedrich Hamig bezogen und unnachsichtlich durch das in dem Lande der begangenen Übertretung angestellte Fiskalamt eingetrieben werden solle, gleichwie auch Unseren Fiskalämtern obliegen wird, denselben in dergleichen Fällen, einer Beeinträchtigung gegen jedermann zu vertreten.

Wien den 1. July 1801

BERICHTE

Mannheim, 26. bis 29. März 1987: Kolloquium „Deutsch-tschechische Musikbeziehungen in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts“

von Hermann Jung, Heidelberg/Mannheim

Nach dem 1982 abgehaltenen Kolloquium *Mannheim und Italien* veranstaltete die Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte in Verbindung mit der Mozartgemeinde Kurpfalz und dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz vom 26. bis 29. März 1987 wiederum eine umfangreiche Tagung, die sich diesmal mit dem osteuropäischen Raum und seiner Einflußnahme auf Deutschland beschäftigte. Christoph-Hellmut Mahling war es erstmals gelungen, eine größere Gruppe tschechischer Musikhistoriker nach Mannheim zu holen, die mit ihren deutschen Kollegen intensive, sicherlich auch über diese Begegnung hinaus weiterwirkende Gespräche führen konnten.

Die thematischen Schwerpunkte des Kolloquiums lagen einmal auf den deutsch-tschechischen Beziehungen musiktheoretischer, kompositorischer wie aufführungspraktischer Art zwischen 1720 und 1820, zum anderen auf der Frühgeschichte des Melodrams. Jiří Vysloužil (Brno) stellte die Musikkultur Böhmens und ihre vielfältigen Funktionen zur Zeit der Klassik dar. Jiří Fukač (Brno) zeichnete die ‚Musiktrassen‘ nach, auf denen sich die Wanderbewegungen von Musikern und Komponisten zwischen den böhmischen Ländern und Mannheim vollzogen, und ging auch auf die Rückwirkung Mannheims auf die böhmisch-tschechische Musikkultur ein. Lenka Přibyllová (Teplice v Čechách) wandte sich danach Mähren zu, das ebenfalls großes Interesse an der Mannheimer Symphonik zeigte. Auf die Verbindung von Joseph Mysliveček zur Mannheimer Schule ging Rudolf Pečman (Brno) ein, und Zdeněk Vodák (Usti nad Labem) beschrieb den musikalischen Nachlaß der Mannheimer in Böhmen, wie er auch durch das seit 1956 existierende Benda-Kammerorchester mit Notenausgaben und Aufführungen lebendig erhalten wird.

Von deutscher Seite behandelte Hubert Unverricht (Eichstätt) böhmische Stileinflüsse auf die Mannheimer am Beispiel von Anton Filtz und schnitt auch das nach wie vor ungelöste Klarinettenproblem an. Die Verwandtschaft des böhmischen und des bayrischen Idioms in der Volksmusik konstatierte Susanne Oschmann (Berlin) und stellte einen Katalog von Bohemismen auf, der bei den Mannheimern einen neuen Stil der Natürlichkeit unter Einbeziehung des Volkstümlichen geschaffen hat. Eine interessante These vertrat Klaus Hortschansky (Münster), der, ausgehend von Tonfall und Thematik bei den ersten Mannheimer Symphonien um 1750, von einem Kollektiv sprach, das in der Art einer Komponistenwerkstatt arbeitete. Dem Geniedenken in der Aufklärung, seiner Übernahme durch Georg Joseph Abbé Vogler und seine Auswirkungen auf dessen Analysen Mannheimer Instrumentalmusik ging Hermann Jung (Heidelberg/Mannheim) nach. Manfred Hermann Schmid (Tübingen) gab einen Einblick in die differenzierte Struktur des Mannheimer Crescendos, seine Vorgeschichte und Nachwirkung. Über die Quellenlage geistlicher Werke von Franz Xaver Richter in böhmischen Musiksammlungen informierte Jochen Reutter (Mannheim).

Den zweiten Themenkreis eröffnete Wolfgang Ruf (Mainz) mit einem Referat *Zu den Anfängen des Melodrams in Deutschland*, gefolgt von Zdenka Pilková (Prag), die die Melodramen Georg Bendas behandelte, auch im Hinblick auf Ballett und Pantomime als musikdramatische Vorläufer. Dem Bild der Frau und der Naturdarstellung bei Benda ging Magdalena Havlová (Brno) in einer literarhistorischen Deutung nach. Petr Vít (Prag) untersuchte die Wirkung Bendascher Melodramen in Böhmen zwischen 1850 und 1900. *Abbé Voglers Beitrag zur Gattung Melodram* zeigte Joachim Veit (Detmold) vorwiegend an *Lampedo* (Darmstadt 1779). Von einem neuen Fund in der Donaueschinger Bibliothek, dem Melodram *Theoderich und Elisa* von Joseph Mysliveček berichtete Manfred Schuler (Mainz). Georg Bendas *Medea und Jason* und Paul Wrantz-

kys *Medea* wurden abschließend von Christoph-Hellmut Mahling als Original und Parodie in textlicher wie musikalischer Hinsicht erörtert. Gleichsam als Overtüre zu diesem dichtgedrängten Tagungsverlauf in Mannheim sprach Ludwig Finscher (Heidelberg) über *Don Giovanni* 1987.

Heidelberg, 29. März bis 1. April 1987: Tagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung

von Friedhelm Brusniak, Augsburg

Sinnbildlichkeit in Text und Musik bei Johann Sebastian Bach lautete das Rahmenthema des Symposions, das auf Einladung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung e. V. und des Wissenschaftlich-Theologischen Seminars der Universität Heidelberg im Internationalen Wissenschaftsforum Heidelberg stattfand. Die in der Bachforschung immer wieder kontrovers diskutierte interdisziplinäre Fragestellung hat in jüngster Zeit vor dem Hintergrund einer zunehmenden Zahl pseudowissenschaftlicher Abhandlungen über Bachs Symbolenken an Aktualität und Brisanz gewonnen. So verwundert kaum, daß das ebenso bekannte wie umstrittene oder auch verdrängte Thema bei Fachwissenschaftlern, vornehmlich Theologen, Musikologen und Germanisten, bei Kirchenmusikern und vielen anderen interessierten Kennern und Liebhabern Bachscher Musik eine lebhaft Resonanz fand. Sicher trugen auch die Umstände, daß die Arbeitsgemeinschaft nach dem Tode ihres Spiritus rector Walter Blankenburg zum ersten Mal eine Tagung mit öffentlichen Sitzungen veranstaltete und eine Reihe prominenter Bachforscher auf der Referentenliste stand, mit dazu bei, daß eine bemerkenswert große Anzahl von Gästen aus dem In- und Ausland ihre Teilnahme zugesagt hatte.

In ihrer Begrüßung hob die Vorsitzende der Arbeitsgemeinschaft, Renate Steiger (Heidelberg), die Bedeutung des in seiner Vielschichtigkeit bisher noch nicht systematisch untersuchten Aspekts „Sinnbildlichkeit“ hervor und forderte dazu auf, die Chance eines fächerübergreifenden Gedankenaustauschs zu nutzen und gemeinsam nach neuen Wegen zu suchen. Hans Heinrich Eggebrecht (Freiburg) mahnte in seinem Eröffnungsvortrag, dieses sensible Thema mit allergrößter Vorsicht zu behandeln. Die Einstellung, auf der Basis gründlicher Recherchen eher zurückhaltend zu argumentieren als von einer unsicheren Plattform von Hypothesen ein fragwürdiges Konzept zu entwerfen, beherrschte denn auch die gesamte Tagungsatmosphäre.

In drei Tagen wurden die Themenkreise *Untersuchungen zum Vokalwerk*, *Zur theologischen Deutung des Instrumentalwerks* und *Bach und die Bibel* in z. T. recht ausführlichen Vorträgen behandelt, denen sich – wenn es die Zeit erlaubte – eine Aussprache anschloß. Helene Werthemann (Basel) begann mit einem kenntnisreichen Referat über *Das Evangelium von der Darstellung Jesu im Tempel (Lukas 2) in Bachs Kantaten zum Sonntag nach Weihnachten und auf Mariä Reinigung*. Martin Petzoldt (Leipzig) ging der schwierigen Frage von *Bachs Bearbeitung von Textvorlagen, am Beispiel der Kantate BWV 64 „Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeigt“* nach. Robin A. Leaver (Princeton, N. J.) stellte sein neues Buch über die autographen Einträge Bachs in seine Calov-Bibel vor. Lothar und Renate Steiger (Heidelberg) erläuterten anhand einer umfangreichen Materialsammlung aus zeitgenössischen Predigten und Emblem Büchern *Metaphorisches und Emblematisches in Bachs Kantate BWV 56 „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“*. Renate Steiger fügte eine kurze musikalische Analyse von Satz 1 an und zeigte auf, wie der musikalische Befund von den historisch gesicherten Beobachtungen zum Text her inhaltlich zu deuten ist. Ludwig Prautzsch (Kassel) versuchte *Sinnbildlichkeit im Autograph der Kreuzstabkantate* nachzuweisen. Diese Kantate erklang auch am Abend in einem Konzert der Heidelberger Studentenkantorei und des Kantatenorchesters (Leitung Peter Schumann) in der Heiliggeistkirche, in dessen Rahmen Reinhold Morath (Erlangen/München) u. a. Orgelchoräle aus der Neumeister-Sammlung spielte und erläuterte. Ulrich Siegele (Tübingen) forderte in sei-

nem Vortrag über *Deutschlands größten Kirchenkomponisten* eine Korrektur des gängigen Bach-Bildes durch eine gerechtere Würdigung des Musikdirektors und Organisten gegenüber dem Leipziger Kantor. Großes Interesse fand erwartungsgemäß auch die Diskussion über Hans Heinrich Eggebrechts Buch *Die Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung* (Einführung: Heinz Grasmück [Heidelberg]). Autor und Gesprächsteilnehmer waren sich einig in der Beurteilung, daß diese Schrift nicht als Modell für andere Werkbetrachtungen dienen könne. Friedhelm Brusniak (Augsburg) umriß *Probleme einer „Musikemblemik“*. Casper Honders (Groningen) warnte in seinen *Hohelied-Betrachtungen* vor der leichtfertigen Verwendung der Bezeichnungen „mystisch“ und „pietistisch“ bei Kantatentextanalysen. Einen willkommenen Überblick über den literarischen Gebrauch der Alphabettzahlen zur Zeit Bachs gab Ruth Tatlow (London). Ulrich Meyer (Gifhorn) führte in seine ebenso zeitraubenden wie im Hinblick auf eine Ergänzung und Korrektur von Werner Neumanns Kantatenhandbuch dringend notwendigen Studien über *Bibelwort und Bibelwortanklang in Bachs Kantatentexten* ein. Abschließend analysierte Elke Axmacher (Berlin) fachkundig *Bildlichkeit in den Kantatentexten zum 20. Sonntag nach Trinitatis*.

In bemerkenswerter Offenheit wurde das Fazit des Symposions gezogen. Die Musikwissenschaftler äußerten z. T. erhebliche Zweifel, ob bestimmte theologische Fragestellungen und frömmigkeitsgeschichtliche Untersuchungen „überhaupt etwas mit Bach zu tun hätten“ (H. H. Eggebrecht) und ob angesichts der noch sehr vage formulierten Zielvorstellungen einer theologischen Bachforschung nicht zu hohe Erwartungen in die Musikwissenschaft gesetzt würden (Martin Staehelin, Göttingen). Demgegenüber wurde den Musikologen Unsicherheit in der Wahl und Anwendung ihrer Analysemethoden vorgehalten. Einigkeit bestand jedoch nach Ansicht von Lothar Steiger darüber, daß die Aufmerksamkeit und Gesprächsbereitschaft auf beiden Seiten eine hoffnungsvolle Basis für eine künftige Zusammenarbeit bilden können.

Ljubljana, 1. bis 3. April 1987: Slowenische Musiktage 1987

von Sigrig Wiesmann, Wien

Vom 1. bis 3. April 1987 fanden in Ljubljana zum zweiten Mal die Slowenischen Musiktage statt. Darin eingebettet war, wie im letzten Jahr, ein Symposium, das sich mit *Aspekten der zeitgenössischen Musikerziehung* befaßte und an dem Vertreter u. a. aus Slowenien, Serbien, Österreich, der Bundesrepublik Deutschland und der DDR, aus Liechtenstein, Ungarn und Polen sowie aus der Schweiz und den Niederlanden teilnahmen. In Vorträgen und Diskussionen wurden Probleme der Musikerziehung in den einzelnen Ländern (Franci Pivec, Primož Kuret, Breda Oblak, alle aus Ljubljana), die Entwicklung in den verschiedenen Bildungssystemen (Darinka Škerjanc und Mira Voglar, beide Ljubljana; Ivan Vrbancic, Maribor; Leon Markiewicz, Katowice), das Studium der Musikwissenschaften (Manica Špendal, Maribor; Jože Sivec, Ljubljana), die didaktische Vermittlung zeitgenössischer Musik (Mechthild Fuchs, Freiburg i. Br.; Manfred Schuler, Mainz; Joseph Sulz, Salzburg; Werner Klüppelholz, Köln; Josef Frommelt, Liechtenstein; Peter Mraz, Bern; Peter Andraschke, Freiburg i. Br.; Klara Nemes, Budapest; Helga de la Motte-Haber und Wolfgang Burde, beide Berlin; Hartmut Krones und Sigrig Wiesmann, beide Wien; Frank Schneider, Berlin/DDR) und der Einfluß durch Kompositionen (Danuta Markiewicz, Katowice; Arbo Valdma und Vlastimir Trajković, beide Beograd; Milan Stibilj und Rok Klopčič, beide Ljubljana; Zdenka Veber, Zagreb; Fritz Weiland, Utrecht) erörtert. In vier Konzerten wurden die Teilnehmer darüber hinaus mit zeitgenössischer slowenischer Musik bekannt gemacht; von einer „Avantgarde“ kann man in Slowenien freilich kaum sprechen. Ein Ausflug zum Jagdschloß Semono beschloß das Symposium, das von Janko Grilc und Primož Kuret vorbildlich organisiert und von Vladimir Kavčič, dem Vorsitzenden des Republikkomitees für Kultur, eröffnet wurde. Wie schon von der ersten Veranstaltung 1986 wird auch von der diesjährigen Tagung ein Bericht im Druck erscheinen. Für die wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Slowenischen Musiktage 1988 wurde das Thema *Slowenische Musik in Tradition und Gegenwart* beschlossen.

Prag, 20. bis 22. Mai 1987: Musikwissenschaftliches Kolloquium

von Edelgard Spaude-Schulze, Freiburg i. Br.

Das traditionell während des *Prager Frühlings* von der Tschechischen Musikgesellschaft veranstaltete musikwissenschaftliche Kolloquium stand in diesem Jahr unter dem Thema *Die Musik des 20. Jahrhunderts und der soziale Fortschritt*. Die vielfältigen, auch interdisziplinären Fragestellungen, die einem solchen Thema immanent sind, beschäftigten zahlreiche Referenten aus europäischen Ländern, aus den USA und der UdSSR.

In dem Eröffnungsreferat erörterte Jurij Cholopow aus Moskau zunächst grundsätzliche Fragen, indem er Musikkultur mit historischen Prozessen in Zusammenhang brachte. Jiří Vysloužil (Brno) differenzierte das Konferenzthema und stellte einige Thesen auf, die Musikwerk und sozialen Fortschritt generell behandelten. Den Fortschritt als thematische Sphäre der Musik des 20. Jahrhunderts versuchte Marina Melnikova aus Nowosibirsk näher zu bestimmen, und Frank Schneider (Berlin/DDR) setzte sich mit einem spezifischen Problem auseinander, nämlich mit der Masse als politischem und kompositorischem Phänomen.

Innerhalb der Sektion, die sich mit *Wandlungen der gesellschaftlichen Funktion der Musik* beschäftigte, ging Jiří Fukač (Brno) der Frage nach, ob und inwieweit Avantgarde als Entwicklungsmechanismus wirkt. Kurt Blaukopf (Wien) wies auf die veränderte Stellung des Komponisten unter dem Einfluß der elektronischen Medien hin, und Manfred Wagners (Wien) Vortrag *Interpretation schlägt Produktion* beleuchtete daselbe Thema, jedoch aus anderem Blickwinkel heraus. Reflexionen über die Werte der heutigen Musik stellte Guy Erismann (Paris) zur Diskussion. Es folgten Anmerkungen zu Musik und Geräusch in Peter Weiss' Drama *Marat / Sade*, das in seiner Bedeutung die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse in der BRD der 1960er Jahre widerspiegelt (Edelgard Spaude-Schulze, Freiburg i. Br.). Des weiteren wurden die Frage der Wandlung und Korrektur des Beethoven-Bildes in unserer Zeit diskutiert sowie Überlegungen angestellt, wo man von der Emanzipation der Frau innerhalb des Opernschaffens sprechen könne (Vera Vysloužilova, Brno).

Der dritte Teil der Konferenz stand ganz im Zeichen der verschiedenen nationalen Musikkulturen. So wurden etwa der Problembereich des Nationalen im Kontext mit der Musikästhetik des 20. Jahrhunderts in der UdSSR erörtert (Natalia Gavrilova, Moskau), die Geschichte der bulgarischen Musik von 1900 bis 1980 in ihren Wandlungen und ihrem Wesen dokumentiert (Dimitar Senginov, Sofia) und die Musikentwicklung in Jugoslawien in ihrem direkten Bezug zu den politischen Umwälzungen, die das Land in seiner wechselvollen Geschichte erfahren hat, aufgezeigt (Primož Kuret, Ljubljana). Eine Ergänzung und Vertiefung zum letztgenannten Referat brachte Melita Melin (Beograd), die speziell auf die serbische Musik der 1950er Jahre abhob. Wie unterschiedlich sich gesellschaftliche Gegebenheiten auf das Schaffen von Komponisten auswirken können, zeigte Peter Andraschke (Freiburg i. Br.) exemplarisch an den zwischen 1950 und 1960 entstandenen Werken Karlheinz Stockhausens und Hans Werner Henzes. Michael Beckerman (St. Louis/Mo.) sprach über das Drama *Amadeus* und seine Verfilmung, deren Einfluß auf die amerikanische Musikkultur er anschaulich darlegte. Durch Momtas Masoud (Afghanistan) schließlich konnten die Teilnehmer der Konferenz Näheres über die gegenwärtigen Tendenzen in der afghanischen Musikkultur erfahren.

Salzburg, 22. bis 24. Mai 1987:
 Musikalische Grundlagenforschung und kompositorische Praxis
 2. Internationales Symposium „Mikrotonforschung, Musik mit
 Mikrotönen, Ekmelische Musik“

von Barbara Barthelmes, Berlin

Den Abschluß dieses Symposions bildete eine Podiumsdiskussion im ORF-Landesstudio Salzburg. Sie stand unter der Fragestellung *Welche Bedeutung hat die musikalische Grundlagenforschung für den Komponisten mikrotonaler Musik?* Die Diskussion dieser Frage war schon am Vortag von Walter Gieseler, Köln, initiiert worden, dessen Referat für das Symposium programmatischen Charakter annahm. In *Kritischen Anmerkungen zur Komposition mit Mikrointervallen* umriß Gieseler umfassend die Problematik, die das Verhältnis von mikrotonaler Grundlagenforschung und kompositorischer Praxis bestimmt, wie z. B. die Relativität der Tonsysteme, die Abhängigkeit von speziellen mikrotonalen Instrumenten, die Rezipierbarkeit von Kleinstintervallen und letztlich die kompositorische Relevanz feinsten klanglicher Unterschiede. In vielen Vorträgen kamen diese Aspekte immer wieder zum Vorschein.

Ergebnisse der Grundlagenforschung wurden vorgestellt von Rolf Maedel, Salzburg (*Transformation*), Kurt A. Hueber, Wien (*Mathematisch-physikalische Grundlagen einer ekmelischen Intervallehre*), Martin Vogel, Bonn (*Die Berechnung emmelischer und ekmelischer Mehrklänge*) und Guerino Mazzola, Zürich (*Konsonanz, Dissonanz und verborgene Symmetrien*). Die Abstraktheit der mathematischen Berechnungen und Spekulationen machte deutlich, wie weit Tonsystemforschung und kompositorische Praxis noch voneinander entfernt sind. Daß solche Überlegungen notwendig sind und daß das Sich-Verlieren in der Welt der Zahlen über einen gewissen Reiz verfügt, ist unbestritten. Ebenfalls als Bestandteil der Grundlagenforschung sind folgende Beiträge zu bewerten, wenn hier auch im Unterschied zu den oben genannten der Rezipient und seine Wahrnehmungsfähigkeit im Vordergrund standen: Horst-Peter Hesse, Salzburg, berichtete über ein psychoakustisches Experiment, bei dem der Reinheitseindruck von sukzessiv erklingenden Oktavintervallen untersucht wurde. Jobst P. Fricke, Köln, unterschied zwischen zwei Bedeutungen, die Mikrointervalle in der Rezeption annehmen können. Je nachdem wie sie entstanden sind, als Ursache oder Folge ekmelischer Töne, werden sie als strukturell eigenständige Intervalle oder eher als akzidentielle Farbwerte wahrgenommen. In diesem Rahmen bewegte sich auch Rainer Zillhardts, Essen, Differenzierung des Chroma-Begriffs.

In den bewährten Bahnen mikrotonaler Musikforschung bewegten sich diejenigen Beiträge, die durch die Präsentation neuer Notationssysteme oder Instrumente die Brücke von der Grundlagenforschung zum Interpretieren bzw. Hörer schlugen. So machte Rudolf Rasch, Utrecht, Vorschläge, wie eine allgemein-verbindliche mikrotonale Notation aussehen könnte – eine für den Verleger mikrotonaler Musik wichtige Überlegung. Die rein gestimmte enharmonische Gitarre, gespielt und kommentiert von Martin Draaf, Köln, hatte einen schweren Stand gegenüber der „MUTierenden Automatisch Betriebenen ORgel (MUTABOR)“, die Rudolf Wille aus Darmstadt mit nach Salzburg brachte. Dieses Instrument besteht aus einer elektronischen Orgel, einem Mikrocomputer und einem Terminal. Eine dafür entwickelte, musikorientierte Computersprache erlaubt es dem Musiker, unterschiedliche Stimmungen einzugeben und diese während des Spielens zu verändern. Der experimentelle Nutzen dieses Instruments für Musik und Wissenschaft leuchtete unmittelbar ein. Den Zusammenhang von Kunstauffassung und der Verwendung von Mikrotönen analysierte Barbara Barthelmes, Berlin, vergleichend an so unterschiedlichen Komponisten wie Wyschnegradsky, Busoni und Ives und brachte damit ästhetische Überlegungen in die Diskussion ein. Vom Standpunkt des Komponisten griff Boguslaw Schaeffer, Krakau/Salzburg, die Frage Gieselers nach der kompositorischen Relevanz feinsten Klangunterschiede auf und führte an unterschiedlichen Beispielen vor, wie mikrotonales Material eine Komposition strukturieren kann. Zwei Konzertveranstaltungen rundeten das insgesamt gelungene Symposium ab.

Dresden, 26. bis 28. Mai 1987: 3. Wissenschaftliche Konferenz „Dresdner Operntraditionen“: „Die italienische Oper in Dresden von Johann Adolf Hasse bis Francesco Morlacchi“

von Detlef Gojowy, Köln

Im Rahmen der jährlichen Dresdner Musikfestspiele befaßte sich die dritte Konferenz zu Dresdner Operntraditionen mit den sieben Jahrzehnten zwischen dem Ausgang des Siebenjährigen Krieges und dem der Napoleonkriege – beides für Sachsen keine glücklichen Ereignisse. In einem Grundsatzreferat (*Die italienische Oper in Dresden nach Johann Adolf Hasse – Entwicklungszüge 1765–1832*) gab Ortrun Landmann, Dresden, einen Überblick über die politischen und musikalischen Entwicklungen, die die italienische Hofoper im Prinzip unangetastet ließen und ihr auch nichts von ihrer Bedeutung nahmen: Noch Joseph Haydn ließ sich aus Dresden Material nach Eszterháza kommen. Günter Jäckel, Dresden, zeichnete *Kulturgeschichtliche Aspekte der Elbe-Stadt im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert* und scheute sich nicht, den schlechten Ruf der nachnapoleonischen Restaurationsepoche in Frage zu stellen: In kultureller Hinsicht war sie doch recht fortschrittlich und produktiv. *Dresdens Theaterbauten vor der ersten Semper-Oper* präsentierte mit Lichtbildern Klaus Tempel, Dresden.

Auf *Die Entwicklung der Opera seria im 18. Jahrhundert* ging Sieghart Döhning, Bayreuth, in einem Grundsatzreferat ein, betrachtete die italienische Oper jener Zeit als internationales System und definierte ihren Standort im Verhältnis zur Tragédie lyrique in Frankreich, zur Gluckschen Reformoper, zur „Rettungsoper“ und zur Opera semiseria. In spezielle Erwägungen über *Dichtung oder Dienerei*, hierbei Gedanken des sächsischen Satirikers Wilhelm Rabener zitierend, begab sich Peter Madei, DDR, mit *Gedanken zum Libretto von Glucks „Hochzeit des Herkules und der Hebe“*, die seinerzeit von der Truppe Pietro Mingottis im Landschloß Pillnitz bei Dresden aufgeführt wurde. Auch Sibylle Dahms aus Österreich griff die Pillnitzer Gluck-Aufführung auf (*Glucks Serenata „Le nozze d’Ercole e d’Ebe“ – das Mingotti-Gastspiel in Pillnitz*) und untersuchte ausführlich Struktur und Programm dieser italienischen Truppe sowie die Einflüsse Sammartinis auf die Musik. Aus der DDR beschäftigten sich Eberhard Kremtz (*Im Sturz der Zeiten ein Unzeitgemäßer?*) und aus Schweden Hans Åstrand (*Johann Gottlieb Naumann und die gustavianische Oper in Schweden*) mit Johann Gottlieb Naumann, jenem Dresdner Komponisten, der zeitweise in Italien und Schweden wirkte und als führende musikalische Persönlichkeit zwischen Hasse und Ferdinando Paer angesehen wird. Ute Siegmund-Schultze, Berlin/DDR, referierte *Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der Oper „Protesilao“ von J. G. Naumann und J. F. Reichardt* u. a. im Hinblick auf das Verschwinden der Kastratenstimmen: Die Französische Revolution hatte die Kastration bei Todesstrafe verboten. Agatha Kobuch, DDR, (*Ferdinando Paer in Dresden*) untersuchte die Rolle dieses aus Parma gebürtigen Komponisten, den Friedrich August III. Napoleon überließ und der diesem dann nach Posen und Warschau folgte, ohne seine Beziehungen zu Dresden gänzlich abzubrechen: Noch Carl Maria von Weber hat ihn 1826 in Paris besucht. Neue Impulse wuchsen der italienischen Oper aus dem einen Rang tiefer stehenden, volkstümlichen Singspiel zu, wie Hans-Günter Ottenberg, Dresden, (*Das Dresdner Singspiel – Anmerkungen zu seiner Entstehung, Wirkung und Verbreitung*) nachwies: Dieses verfügte durchaus über professionelle Kräfte. Teresa Reichenberger, Wien, befaßte sich mit *Giuseppe Weigl, Wiener Hofkapellmeister und italienischer Opernkomponist*.

Den dritten Symposionstag eröffnete Gerhard Schuhmacher, Kassel, mit einem Grundsatzreferat *Zur Ästhetik der italienischen Oper an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*, dabei die faszinierende und dominierende Rolle der Rossini-Oper („Rossini-Fieber“) betonend. Zwei italienische Forscher beschäftigten sich mit dem Wirken von Francesco Morlacchi in Dresden: Biancamaria Brumana berichtete über dessen Oper *La gioventù di Enrico V*, die er für Dresden komponierte (aber anspruchsvollere weiterhin für italienische Bühnen), und Galliano Ciliberti über Morlacchis *Raoul di Créqui*, dessen Modernität die Brücke zur Romantik schlug. Dieser letzte italienische Opernchef in Dresden sah das Aufkommen seines Kollegen Carl Maria von Weber nicht ohne Platzkampf-Gefühle, insgesamt aber war das Verhältnis der beiden Konkurren-

ten freundlicher, als es die spätere nationale Musikgeschichtsschreibung wahrhaben wollte. Dies wies – aus dem Kreis der Dresdner Musikfest-Veranstalter – Reiner Zimmermann anhand neu aufgefundener Dokumente aus dem Staatsarchiv Dresden nach (*Es freut mich, daß Morlacchis Oper gefallen hat ...*), wie denn überhaupt solche Dokumente und Notenhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek als Quellen neuer Erkenntnisse in vielen Referaten eine Rolle spielten.

Zwickau, 12. und 13. Juni 1987: Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung

von Michael Struck, Kiel

Die Beförderung der alljährlich in Schumanns Geburtsstadt Zwickau stattfindenden *Robert-Schumann-Tage im Bezirk Karl-Marx-Stadt zu Internationalen Robert-Schumann-Tagen Zwickau* hat bei den hier integrierten wissenschaftlichen Tagungen den Kreis der Referenten und Teilnehmer ebenfalls international, d. h. vor allem blockübergreifend erweitert, was nicht zuletzt Qualität und Resonanz aller Beiträge merklich belebte. Natürlich bietet gerade die Kontinuität in der Begegnung von Vertretern unterschiedlichen Gesellschafts- wie Wissenschaftsverständnisses nicht zu unterschätzende Chancen des Erfahrungsaustausches, denen man sich auch staatlicherseits nicht verschließt. *Schumann und Schumann-Forschung im Spannungsfeld von Rezeptions- und Interpretationsproblemen* lautete das weitgefaßte Generalthema der 12. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, deren Gesamtleitung wiederum dem rührigen Günther Müller (Vizepräsident der Robert-Schumann-Gesellschaft der DDR) oblag, während Johannes Roßner Tagungsleiter war.

Auf historisch-ästhetischen Fragestellungen basierten die Referate von Wolfgang Ruf (Mainz), der *Schumanns Mozart-Bild* differenziert erhellte, und Klaus Mehner (Berlin), dessen Ausführungen zum Bereich *Zwischen Romantik und Biedermeier – mögliche Wege der Schumann-Rezeption* bei der Abschlußdiskussion (einem Novum der Zwickauer Tagungen) besonderen Widerhall fand. Die stärker schaffensbezogenen Referate reichten von *Einigen Bemerkungen zu den frühen Variationswerken* (Joachim Draheim, Karlsruhe), die in der Auswertung und Zuordnung unvollendeter Werkentwürfe zu bemerkenswerten Ergebnissen gelangten, bis zu der Polarität von *Rückblicken und „neuen Bahnen“* in den letzten Klavierwerken und Schumanns Musikanschauung jener Zeit (Michael Struck, Kiel). Bezüge zwischen Schumanns Schaffen und künstlerischen Strömungen des 19. Jahrhunderts in Osteuropa behandelten Vertreter der dortigen Musikwissenschaft: Jiri Fukač (Brno/ČSSR) befaßte sich mit der *Bedeutung von Schumanns Werk und Wirkung für den Emanzipationsprozeß böhmisch-tschechischer Romantik*, die er nicht so sehr in direkten Zusammenhängen als innerhalb eines komplexen historisch-nationalen Wirkungsgefüges erkannte, während Marina Melnikowa (Nowosibirsk/UdSSR) *Eine erneute Wortmeldung zu Tschaikowski in Schumannianis* beitrug und Rudolf Pečman (Brno/ČSSR) *J. B. Foerster und seine Texte über Robert Schumann in der Autobiographie „Der Pilger“* vorstellte, wobei er insbesondere auf Foersters Wiedergabe von Schumanns Berlioz-Rezeption einging. Erhellende neue oder vertiefende biographische Aspekte waren schließlich Hans John (Dresden) mit Ausführungen *Zum Verhältnis Robert Schumanns zu Friedrich Wieck in den Jahren 1839/40* nach intensiver Auswertung der im Dresdener Staatsarchiv befindlichen Gerichtsakten zu verdanken sowie Gerd Nauhaus, der über *Clara Schumanns Konzerte in Rußland 1844 und 1864* sprach (letzterer als Repräsentant des Zwickauer Robert-Schumann-Hauses, einer für die internationale Schumann-Forschung angesichts von Quellenbestand und Quellenverwaltung zentralen Institution).

Eine von Zwickauer und Wernigeroder Kräften vorzüglich vorbereitete Aufführung von Schumanns *Der Rose Pilgerfahrt* bildete den ansprechenden Ausklang der Tagung und bot zugleich praktische Anregung für eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem „Biedermeier“-Problem.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

Nachtrag Wintersemester 1987/88

Bonn. Prof. Dr. G. Massenkeil: Zum Schaffen von Guillaume de Machaut (1300–1377) (1) – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. M. Vogel: Seminar zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft. □ Priv.-Doz. Dr. M. Zenck: Kompositionen nach Gedichten von Paul Celan – Doktorandenkolloquium (14-tgl.).

Gießen. Priv.-Doz. Dr. E. Reimer: Pros: Musik und Musikkultur im 19. Jahrhundert – S: Musikalische Analyse: Der Sonatensatz im 18. und 19. Jahrhundert.

Göttingen. Prof. Steszewski: Die nationalen Verpflichtungen der Komponisten. Über die polnische Musik seit der Dreiteilung Polens bis zur Gegenwart – Ü zur Vorlesung – S: Vergleichende Methode in der Ethnomusikologie als Theorie und Praxis – Einführung in die polnische Volksmusik.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Frau Dr. D. Redepenning: Ü: Sowjetische Oper – Schostakowitsch und Prokofjew.

Systematische Musikwissenschaft. Frau Dr. S. Wiehler-Schneider: Ü: Transkription außereuropäischer Musik. □ Prof. Dr. K. Neumann: Kolloquium: Slawische Musik im Blickfeld nationaler und übernationaler Traditionen.

München. F. Büttner M. A.: Ü: Blues.

Saarbrücken. Frau Priv.-Doz. Dr. M. Dankwardt: Ars nova – Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik – S: Übungen zur Vorlesung – Doktorandenseminar. □ Prof. Dr. W. Braun: Pros II: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600. □ Dr. B. Appel: Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Lehrbeauftragt. Dr. D. Strauss: Musikwissenschaft und Rundfunk – Musik und Sprache im 20. Jahrhundert (gem. mit A. Schneider). □ G. Loida: Musiktheater aktuell. □ H. Hussong: Allgemeine Musiklehre.

Sommersemester 1988

Augsburg. Prof. Dr. F. Krautwurst: Beethovens „Missa solemnis“ (1) – Doktorandenseminar (3) – Haupt-S: Das Oratorium im 19. Jahrhundert – S: Das europäische Volkslied (Analyse). □ E. Tremmel M. A.: Ü: Musikpaläographie I (Weiße Mensuralnotation) – Pros: Die Instrumentationslehren des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftragt. Dr. W. Plath: Echtheitsfragen und ihre methodische Bewältigung.

Basel. Prof. Dr. H. Oesch: Die Rezeption außereuropäischer Musik in der europäischen Kunstmusik des 20. Jahrhunderts (1) – Analytische Übungen zur Musik des 20. Jahrhunderts (1) – Ethnomusikologische Grundbegriffe – Einführung in die Feldforschung. □ Prof. Dr. W. Arlt: Grundzüge einer Geschichte der mehrstimmigen Musik vom 9. bis ins frühe 14. Jahrhundert – Paläographie der Musik II: Modale und mensurale Aufzeichnungsweisen des 13. und frühen 14. Jahrhunderts – Grund-S: Übungen zur Musik im Zeitalter der Wiener Klassik – Haupt-S: Seminar zu aktuellen Forschungsfragen und zur Besprechung von Arbeiten der Teilnehmer. □ Prof. Dr. M. Haas: Einführung in die Musikästhetik – Übungen zur Edition mittelalterlicher Texte – Arbeitsgemeinschaft: Salonmusik des 19. Jahrhunderts (1). □ Prof. H. P. Haller: Aufnahmetechnik als Voraussetzung der Feldforschung und deren Auswertung durch Klanganalyse. □ Ass. Dr. D. Müller: Grundfragen des Komponierens im 13. und 14. Jahrhundert.

Bayreuth. Prof. Dr. S. Döhring: Pros: Romantische Oper. □ Dr. H.-J. Bauer: S: Die Symphonischen Dichtungen Franz Liszts. □ Frau Dr. G. Brandstetter: S: Das Bild der Frau im Drama und Musiktheater der Jahrhundertwende. □ Dr. R. Franke: S: Musiktheater nach 1945. □ Frau Dr. J. Liebscher: Haupt-S: Oper in Bayreuth. □ Dr. M. Mäckelmann: S: Die Opern Benjamin Britten. □ Th. Steiert M. A.: S: Geschichte der Klaviervariationen.

Berlin. *Abteilung Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. R. Stephan: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts im Überblick – Pros: Lektüre, im Anschluß an die Vorlesung – Haupt-S: Schenker – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. T. Kneif: Geschichte der Symphonie II – Pros: Mozarts „Zauberflöte“ – Haupt-S: Die Musik von Sándor Veress (gem. mit Dr. A. Traub) – Kolloquium: Musik in den Bildenden Künsten. □ Dr. A. Traub: Pros: Musiktheorie im 15. Jahrhundert: Ugolino von Orvieto – Ü: Einführung in die byzantinische Kirchenmusik (gem. mit Dr. Chr. Berger, Byzantinisch-Neugriechisches Seminar). □ Frau Dr. S. Oschmann: Pros: Metastasio-Vertonungen im 19. Jahrhundert – Grund-Kurs: Instrumentenkunde/Instrumentation.

Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. J. Kuckertz: Die Musik Nord-Indiens – Haupt-S: Volksmusik in Zentral-Indien – Pros: Literatur zur afro-amerikanischen Musik. □ Frau Dr. R. Allgayer-Kaufmann: Grund-Kurs:

Transkription II – Pros: Das Spektrum lateinamerikanischer Musik im 20. Jahrhundert. □ Frau Dr. M. Touma: Ü: Musik in arabischen Ländern.

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. Dr. C. Dahlhaus: Forschungsfreiemester. □ Frau Prof. Dr. H. de la Motte: Musik und Technik – Pros: Musikalische Formen im Überblick – Haupt-S: Texte und Experimente zur Kognitiven Musikpsychologie – Doktorandenkolloquium (n. V.). □ Dr. M. Zimmermann: Ü: Satzlehre I: Die Anfänge des Kontrapunkts – Ü: Satzlehre III: Der homophone Satz – Ü: Musikalische Analyse – Ü: Musikalische Terminologie – Ü: Übung zum Funkkolleg Musikgeschichte I. □ Frau Dr. S. Leopold: Haupt-S: Die Musik der Bach-Söhne. □ Dr. F. Zamminer: Rhythmus in Antike und Mittelalter. □ Döhning: Die Italienische Oper zwischen Donizetti und Verdi (14-tgl.).

Berlin. Hochschule der Künste. Fachbereich 8 KWE 1. Prof. Dr. W. Burde: Musik des 20. Jahrhunderts III – Pros: Musikalische Analyse I – Haupt-S: „Bachs Brandenburgische Konzerte“ – Kolloquium für Examenkandidaten. □ Prof. Dr. P. Rummenhöller: Die klassische Moderne – Musik des 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Die Klaviermusik L. v. Beethovens – Haupt-S: Musikhören und Werkinterpretation – musikwissenschaftliche, musikdidaktische und unterrichtspraktische Aspekte – Kolloquium für Examenkandidaten. □ Wiss. Mitarb. Frau B. Barthelmes: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Pros: Analyse Neuer Musik. □ Lehrbeauftr. K. Angermann: Pros: Einführung in die Höranalyse. □ M. Baumann: Pros: Akkulturation und Synkretismus in der traditionellen Musik Lateinamerikas. □ N. Liao: Pros: Der Form- und Stilwandel der Suite.

Fachbereich 8 KWE 2. Prof. Dr. E. Budde: Die Musik des 20. Jahrhunderts – Formen und Formprozesse in der Musik des 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Alban Bergs Oper „Wozzeck“ – Ü: Analyse ausgewählter Beispiele aus Beethovens Kammermusik. □ Prof. Dr. G. Neuwirth: Motette des 15. Jahrhunderts II. □ Prof. Dr. D. Schnebel: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. R. Cadenbach: Das Streichquartett im 20. Jahrhundert – Pros: Bibliographie und Quellenkunde für Musiker – Haupt-S: Richard Strauss', Symphonische Dichtungen. □ Prof. Dr. A. Simon: Pros: Instrumentalmusik in Indonesien (Gamelan, Gong Gongdang aus Java, Bali und Sumatra). □ Wiss. Mitarb. Frau E. Schmierer: Pros: Das Kunstlied im 19. Jahrhundert. □ Lehrbeauftr. H. Eichhorn: Musik um 1600. Aspekte und Probleme vermittelnder Aufführungsweise. □ Lehrbeauftr. Frau Dr. E. Fladt: Pros: Zwischen Dogma und Ketzertum: Einführung in religiös geprägte Werke von Bruckner und Brahms.

Bern. Prof. Dr. St. Kunze: Neue Formen des musikalischen Theaters im 20. Jahrhundert – S: „Romantische“ Klaviermusik (Schumann, Chopin, Liszt) – Pros: Musik und Bewegung: Instrumentale Tanzmusik von den Anfängen bis zu J. S. Bach – Kolloquium: Behandlung ausgewählter musikalischer Werke. □ Priv.-Doz. Dr. V. Ravizza: Zur Musik von Johannes Brahms (1) – S: „Krisis der Kunst“. Musik in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“. □ Prof. Dr. H. Oesch: Einführung in die Musik Indiens. □ Frau Dr. D. Baumann: Musikalische Akustik. □ Dr. P. Ross: Formen und Typen der italienischen Opernarien im 19. Jahrhundert.

Bochum. Prof. Dr. Chr. Ahrens: Musik des Vorderen Orients – Pros: Formen der Mehrstimmigkeit in der Volksmusik – Pros: Quellen zur Instrumentalkunde – Haupt-S: Zur Geschichte des Klaviertrios. □ Frau Dr. A. Kurzhals-Reuter: Ü: Musikbibliographie (1). □ Dr. W. Winterhager: Ü: Musikhören – Pros: Die Programmatik Smetanas und Dvořáks.

Bonn. Prof. Dr. S. Kross: Musikgeschichte I (900–1450) – Geschichte der evangelischen Kirchenmusik – Béla Bartók – Haupt-S: Grundprobleme marxistisch-leninistischer Kunsttheorie. □ Prof. Dr. G. Massenkeil: Einführung in die Geschichte der Notenschrift – Haupt-S: Zur Bonner Musikgeschichte – Haupt-S: Das Oratorium im 20. Jahrhundert (1) – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. E. Platen: Grund-S: Formenlehre der Musik – Haupt-S: Orchestermusik von Antonín Dvořák. □ Prof. Dr. M. Vogel: Haupt-S: Seminar zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft. □ Priv.-Doz. Dr. M. Zenck: Franz Schubert – Haupt-S: Musik der 30er Jahre: Musik im Dritten Reich – Musik im Exil – Doktorandenkolloquium. □ Priv.-Doz. Prof. Dr. R. Cadenbach: Haupt-S: Chr. Fr. Michaelis „Ueber den Geist der Tonkunst“ (1725). □ V. Kramarz: Haupt-S: Popmusik und Radio. Entwicklungen und Funktionen.

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. G. Allroggen: Allgemeine Musikgeschichte IV – S: Oper und Opernästhetik in Frankreich in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts – Pros: Einführung in die Musik des Trecento – Ü: Zur Editionstechnik. □ Prof. Dr. D. Altenburg: Geschichte der Programmmusik I (17. und 18. Jahrhundert) – S: Probleme der Text- und Melodietradierung am Beispiel des frühen deutschen Liedes (gem. mit Prof. Dr. H.-H. Steinhoff) – Pros: Ludwig van Beethovens „Fidelio“ – Ü: Paläographie der Musik: Schwarze Mensuralnotation. □ Prof. Dr. A. Forchert: Die Messen Josquins – S: Beethovens späte Streichquartette – Pros: Arnold Schönberg: Frühwerk und freie Atonalität. □ W. Werbeck M. A.: Ü: Musikalische Lokalgeschichte und Archivkunde (gem. mit Frau I. Capelle M. A.) – Ü: Frühgeschichte der Sinfonie. □ Prof. Dr. G. Allroggen, Prof. Dr. D. Altenburg, Prof. Dr. A. Forchert: Doktorandenkolloquium.

Düsseldorf. Prof. Dr. H. Kirchmeyer: Geschichte der deutschen Musikzeitschriften ab 1750.

Eichstätt. Prof. Dr. H. Unverricht: Urtext – Bearbeitung – Fassung. Interpretationsvergleiche anhand von ausgewählten Schallplattenaufnahmen verschiedener Epochen; oder von der Pflicht und Freiheit des Interpreten – Musikgeschichte der böhmischen Länder und der ČSSR – Pros: Werk- und Gattungsterminologie im Mittelalter. Lektüre und Interpretation ausgewählter lateinischer Texte – Haupt-S: Studie zu Beethovens Kompositionsweisen. □ Prof. Dr. A.

Gerstmeier: Zur geschichtlichen Entwicklung des Solokonzerts (1) – Ü: Prinzipien der Werkanalyse. Dargestellt an Beispielen unterschiedlicher Epochen – Ü: Einführung in die Mensuralnotation mit Übertragungsversuchen.

Erlangen/Nürnberg. Prof. Dr. F. Reckow: Musikgeschichte im 12. Jahrhundert – Haupt-S: Die mehrstimmige Chanson im 14./15. Jahrhundert (3) – Ü: Die Tragédie en musique im 17. und 18. Jahrhundert – Kolloquium für Hauptfachstudierende ab Zwischenprüfung (gem. mit Prof. Dr. K.-J. Sachs). □ Prof. Dr. K.-J. Sachs: Zur Geschichte der musikalischen Analyse – Das musikdramatische Werk von Aribert Reimann – Ü: Übungen zur Geschichte der musikalischen Analyse – Musikgeschichte I (Antike und Mittelalter) (1) – Gattungsgeschichte (mit Ü) (1). □ Dr. K.-H. Schlager: Repetitorium der Musikgeschichte: Renaissance – Pros: P. Tschaikowsky: Ballettmusik – Ü: Quellenkundliche Übungen. □ Dr. Th. Röder: Pros: Notationskunde: Mehrstimmigkeit 9.–13. Jahrhundert – Ü: Rhythmik und Metrik. □ Dr. G. Splitt: Pros: Charles E. Ives (1874–1954): Probleme und Zugangsmöglichkeiten der Analyse – Ü: Angelsächsische Musikästhetik um 1900. □ Lehrbeauftragt. N. N.: Ü: Texte zur Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert.

Frankfurt. Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Haydn und Mozart als Sinfoniker – S: Wandlungen des Wort-Ton-Verhältnisses von 1500 bis 1820 – Pros: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation – Ober-S für Examenskandidaten und Doktoranden. □ Prof. Dr. W. Kirsch: Musikgeschichte im Überblick II: 15. und 16. Jahrhundert (mit Hörpraktikum) (3) – S: Josquin Desprez – S: Musikalische Quellenkunde zur Kirchenmusikgeschichte des 19. Jahrhunderts – S: Musikalische Quellenkunde zur Operngeschichte seit 1890 – Ober-S für Examenskandidaten (Besprechung neuerer Arbeiten). □ Prof. Dr. A. Riethmüller: Gedichte über Musik – Pros: J. S. Bach „Klavierübungen III“ (zugleich Einführung in das musikalische Arbeiten) – Kompakt-S: Luciano Berio – Ober-S: Zur Begriffsgeschichte von „Ton“ und „Klang“. □ Prof. Dr. H. Hücke: S: Das Duett – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Dr. A. Ballstaedt: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft: Beethovens „Eroica“. □ C. Baecker M. A.: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft: Heinrich Schenker – Musiktheorie am Beginn der Neuen Musik. □ Lehrbeauftragt. Prof. Dr. P. Cahn: S: Theoretikerlektüre: Augustinus, De musica.

Freiburg. Priv.-Doz. Dr. P. Andraschke: Musik im Mittelalter – Die Jugend-(Musik-)Bewegung von den Anfängen bis 1933. □ Lehrbeauftragt. Dr. M. Beiche: Die Darstellung des Krieges in der Musik. □ Lehrbeauftragt. Dr. Chr. v. Blumröder: Kompositionslehre im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. R. Dammann: Konstruktivität und Konstruktivismus in der europäischen Musik – Christian Gottfried Krause: „Von der musikalischen Poesie“, Berlin 1753 (Lektüreseminar) – Johann Sebastian Bachs „Matthäuspassion“ – Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke (nur für Studierende des 1. bis 2. Semesters). □ Lehrbeauftragt. Dr. W. Frobenius: Methoden der mittelalterlichen Musiktheorie und -lehre. □ Dr. G. Splitt: Die Entwicklung der Opera buffa anhand ausgewählter Beispiele.

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. Tagliavini: Les origines de l'art du piano-forte – Aufführungspraxis (1) – S: Notation et interprétation (1) – Pros: Verhältnis zwischen Wort und Ton (1) – Basse continue et „partimento“ (1). □ Prof. Dr. J. Stenzl: Histoire musicale: Musiques polyphoniques du Moyen Age (1) – Notation mensuraliste (1).

Gießen. Prof. Dr. E. Jost: Pros/S: Musikalische Akustik und Tonstudioteknik – S: Miles Davis – S: Wissenschaftstheoretische Positionen in der Musiksoziologie. □ Prof. Dr. E. Kötter: Pros: Musikalisches Unterhaltungstheater im 19. Jahrhundert – Pros: Einführung in die Musikpsychologie – Pros/S: Einführung in die musikalische Analyse – S: Bearbeitungen älterer Werke in der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. P. Nitsche: Pros: Igor Strawinsky – Pros: Musikästhetik im 19. und 20. Jahrhundert – S: Texte zur Musikkritik – S: Theorie der Instrumentation. □ Prof. Dr. W. Pape: S: Studien zur Geschichte der Streichinstrumente und des Streichinstrumentenspiels. □ Priv.-Doz. Dr. E. Reimer: Einführung in die Musikgeschichte: Epochen, Gattungen, Institutionen. □ Ritter: Pros: Geschichte des Orgelbaues und der Orgelkomposition. □ Simon: S: Musik in Indonesien.

Göttingen. Prof. Dr. R. Brandl: Rebetika – die städtische Musik Griechenlands – Pros: Einführung in die vergleichend-musikwissenschaftliche Arbeitsweise – Die Wiener Volkssänger – Haupt-S: Probleme der Musiksoziologie. □ Frau Prof. Dr. U. Günther: S: Anton Bruckners Symphonien (3) – Ü: Mensuralnotation (Notationskunde III) – S: Von der ars antiqua zur ars subtilior: Stilentwicklung und Interpretation der Musik. □ Priv.-Doz. Frau Dr. M. Danckwardt: Funktionen der musikalischen Dynamik vom 17. bis zum 19. Jahrhundert (1) – Ü: Analyse von Werken der älteren Musikgeschichte – Haupt-S: Joseph Haydns Londoner Symphonien (3) – S: Die Musik von 1780–1890. □ Dr. U. Konrad: Ü: Quellen zur Göttinger Musikgeschichte – Bestandsaufnahme, Katalogisierung (3) – Ü: Richard Wagners Instrumentalmusik (1). □ Prof. Dr. W. Boetticher: Beethoven und seine drei Stile. □ Frau Prof. Dr. M. Bröcker: Pros: Orchesterinstrumente. □ Prof. Dr. R. Fanselau: Ü: Neue Musik und Musikverstehen. □ Dr. B. Suchla: Ü: Theoretikerlektüre: Musiktheorie des 11. Jahrhunderts.

Graz. Prof. Dr. R. Flotzinger: Musikwissenschaftliches Pros III – Musik in der Ersten Republik – S – Kolloquium für Diplomanden und Dissertanten. □ Prof. Dr. W. Suppan: Magister- und Dissertanten-Konversatorium (1). □ Lehrbeauftragt. Dr. A. Mauerhofer: Vergleichende Musikwissenschaft II – Vergleichend-musikwissenschaftliches S. □ Dr. I. Schubert: Musikhistorisches Pros I. □ Dr. J.-H. Lederer: Musikgeschichte II. □ Lehrbeauftragt. Prof. I. Eröd: Musikwissenschaftliches Pros II.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. W. Dömling: Pros: Ars antiqua – ars nova – Ü: Notationskunde II (3) – Ü: Gregorianik (1) – Ü: Einführung in wissenschaftliche Arbeitstechniken (1). □ Prof. Dr. H. J. Marx: Haupt-S:

Geschichte der Passionsvertonungen (3) – Pros: Matthesons Schriften (Lektürekurs) (3) – Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. P. Petersen: S: Die Krise der Tonalität nach 1900 (3) – Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. J. Jürgens: Ü: Chormusik in Deutschland. □ Dr. R. Flender: Ü: Musikleben in Israel von 1900 bis zur Gegenwart. □ Frau Dr. M. Marx-Weber: S: Pergolesis geistliche Kompositionen. □ Frau Dr. D. Redepenning: Ü: Sowjetische Oper – Schostakowitsch und Prokofjew II.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. V. Karbusicky: Haupt-S: „Sinn“ und „Bedeutung“ in der Musik (3) – Pros: Die strukturalistische Musikauffassung – Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. A. Schneider: Pros: Musik und Recht – Ü: Tonstudioteknik und Musikproduktion – Seminar zu aktuellen Fragen der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. H.-P. Reinecke: Einführung in die Raumakustik – Ü: Einführung in die Raumakustik. □ Dr. A. Beumann: Ü: Analoge und digitale Musikelektronik.

Hannover. Prof. Dr. K.-E. Behne: S: Musikalische Wirkungsforschung. Eine Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Musik in den Medien. □ Frau Prof. Dr. R. Groth: S: Musiktheorie um 1900 (Riemann, Kurth, Schenker). □ Dr. Rüdiger Schuhmacher: Musikethnologische Forschung am Beispiel Südasiens – Pros: Musikinstrumente und instrumentale Musizierformen des Mittelalters und der Renaissance – Ü: Transkriptionsübungen außereuropäischer Musik – S: Soziale Bezüge des Musizierens in außereuropäischen Kulturen. □ Prof. Dr. R. Jakoby: Die Musik um 1900 (gem. mit Prof. Dr. G. Katzenberger). □ Prof. Dr. G. Katzenberger: Pros: Erarbeiten einer Biographie – Einführung in die Musikgeschichte II – S: Instrumentalmusik zur Zeit Bachs und Händels. □ Dr. W. Konold: Hector Berlioz (1) – S: Programmsymphonie und symphonische Dichtung – S: Wagners Bühnenweihfestspiel „Parsifal“. □ Prof. Dr. P. Schnaus: Formenlehre IV: Zur Formgeschichte seit Beethoven (1) – Die Symphonie im späten 19. Jahrhundert – Das Kunstlied nach Schubert. □ Prof. G. Schumann: Musik in Rußland und in der Sowjetunion – Das Kunstlied von Mozart bis Schubert. □ Prof. Dr. R. Jakoby u. a.: Kolloquium für Teilnehmer am Aufbaustudiengang Musikwissenschaft/Musikpädagogik.

Heidelberg. Prof. Dr. L. Finscher: Richard Strauss – S: Bruckners Symphonien und ihre Fassungen – Pros: Das Madrigal im 16. Jahrhundert – Doktoranden-S. □ Prof. Dr. J. Hunkemöller: S: Jazz-Rezeption in Deutschland. B. Blacher, B. A. Zimmermann, W. Heider. □ Frau Dr. A. Laubenthal: Pros: Trecento – Pros: Anfänge des Generalbasses. □ Priv.-Doz. Dr. A. Mayeda: Schuberts Kammermusik (mit Ü) (4, 14-tgl.). □ Prof. Dr. R. Walter: Einführung in die katholische Liturgie.

Hildesheim. Lehrbeauftragt. Dr. Al-Salihy: S: Einführung in die arabische Musik. □ Lehrbeauftragt. Dr. G. Batel: S: Musikerziehung und Musikkultur der 20er Jahre – S: Neue Musik für Tasteninstrumente. □ Priv.-Doz. Dr. W. Keil: Musikethnologie I (3) – Pros: Grundzüge der Musiksoziologie – Haupt-S: Musikästhetik II – Ober-S: Examenskolloquium (1). □ Prof. Dr. W. Löffler: S: Einführung in die Notenschrift des 20. Jahrhunderts. □ Akad. Rätin Frau Dr. E. Rieger: S: Die Klaviermusik Mozarts – S: Die Sängerin gestern und heute – S: Friedenserziehung im Musikunterricht – S: Filmmusik in der Schule. □ Lehrbeauftragt. Dr. H. Chr. Schaper: S: Rezeptionsdidaktik. □ Prof. Dr. R. Weber: Zur Geschichte des Kunstlieds – Examenskolloquium (1).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Salmen: Musikgeschichte des Spätmittelalters – Pros: Die Anfänge der Instrumentalmusik – S: Die Motette im 15. Jahrhundert (3) – Konversatorium (4). □ Blancq: The History of Jazz in the United States – Pros: Jazz Profiles – The Afro-American Tradition as a Factor in World-Music. □ Winkler: Repetitorium zur Harmonielehre II. □ Fink: Einführung in die Methoden der Musikwissenschaft. □ Frau Dr. G. Busch-Salmen: Pros: Wagners „Ring des Nibelungen“ II. □ Wolff: Computeranwendung in der Musikwissenschaft (EDV für Musikwissenschaftler). □ Andergasen: Puccini.

Karlsruhe. Prof. Dr. S. Schmalzriedt: Maurice Ravel – S: Guillaume Dufay. □ Priv.-Doz. Dr. E. Reimer: Ü: Historische Satzlehre – S: Musikalische Rezeptionsgeschichte. □ Prof. Dr. U. Michels: Die Musik des Barockzeitalters – Ober-S: Musik und Sprache – Musik der Jahrhundertwende – S: Franz Schubert. □ Prof. Dr. K. Schweizer: S: Igor Strawinsky – S: Funkkolleg Musikgeschichte (ausgewählte Einheiten).

Kassel. Prof. Dr. K. Kropfinger: Geschichte des Streichquartetts II – Ü zur Vorlesung – S: Troubadours und Trouvères – S: Schönberg lesen: „Brahms the Progressive“. □ Prof. Dr. A. Nowak: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. H. Rösing: Außereuropäische Musik (Einführung in die Systematische Musikwissenschaft II) – S: Geschichte des Jazz – S: Musik und Vorstellung (Rösing, Lantermann, Wyatt) – Was ist Musik? □ Prof. W. Sons: S: Die Musik der sechziger Jahre – Zum Verhältnis von Komposition, Notation und Improvisation.

Kiel. Dr. Chr. Berger: S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Guillaume de Machaut. □ Prof. Dr. F. Krummacher: Anton Bruckner – S: Analytische Probleme in Bruckners Sinfonien (Verstaltungen am Institut für Schulmusik Lübeck) – S: Kammermusik im Souterrain – unbekannte Werke des 19. Jahrhunderts. □ N. N.: Vorlesung zur Musikgeschichte – Ü zur Vorlesung – S: Probleme der Musiktheorie. □ Wiss. Dir. Prof. Dr. W. Pfannkuch: S: Richard Strauss: „Salome“ und „Elektra“ (3) – S: Streichquartett bei Haydn und Mozart. □ Prof. Dr. H. W. Schwab: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts: Norddeutschland (1) – S: C. Ph. E. Bach. □ Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer: Musik, Ideologie, Faschismus – S: Romantische Musikästhetik (Veranstaltungen am Institut für Schulmusik Lübeck). □ Prof. Dr. W. Steinbeck: S: Beethoven und die Oper: „Fidelio“. □ Prof. Dr. A. Edler, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. Fr. Krummacher, N. N., Prof.

Dr. H. W. Schwab, Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer, Prof. Dr. W. Steinbeck: Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □ Dr. Chr. Berger, Prof. Dr. A. Edler, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. Fr. Krummacher, N. N., S. Oechsle, Wiss. Dir. Prof. Dr. W. Pfannkuch, Prof. Dr. H. W. Schwab, Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer, Prof. Dr. W. Steinbeck: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tgl.).

Köln. Prof. Dr. K. W. Niemöller: Die Endphase der tonalen Epoche um 1900 und der Beginn der Neuen Musik bei A. Schönberg – Pros: Musikalische Analyse. Theorie und Anwendung – Haupt-S: Musikalische Rhetorik und ihr Niederschlag im Schaffen von H. Schütz. □ Prof. Dr. D. Kämper: Pros: J. S. Bachs Spätwerk. □ Prof. Dr. H. Schmidt: Mozart als Opernkomponist – Haupt-S: Georg Friedrich Händel – Ü: Paläographische Übung: Tabulaturen. □ Dr. U. Tank: Pros: Geschichte der Klaviermusik. □ Dr. M. Gervink: Pros: Quellentexte von Komponisten des 20. Jahrhunderts. □ Dr. D. Gutknecht: Pros: Carl Philipp Emanuel Bach: Werk und Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. R. Günther: Vokaltechniken in der Musik Außereuropas – Pros: Die Musik Ostasiens im Spiegel der europäischen Fachliteratur – Haupt-S: Zum Standort der Ethnomusikologie. □ H.-D. Reese M. A.: Pros: Musiknotationen Außereuropas. □ Prof. Dr. J. Fricke: Klangerzeugung nach den Gesetzen des Gehörs und der menschlichen Stimme – Pros: Phänomene des musikalischen Hörens – Haupt-S: Geschichte der Akustik des 19. Jahrhunderts (Forschungsseminar) – Kolloquium: Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Dr. L. Danilenko: Ü: Digitale Verarbeitung akustischer Signale.

Mainz. Prof. Dr. Chr.-H. Mahling: Singspiel, Operette, Musical – Pros: Das Madrigal – S: J. S. Bach – Ober-S: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. W. Ruf, Prof. Dr. F. W. Riedel, Prof. Dr. M. Schuler, Prof. Dr. E. Seidel) (14-tgl.). □ Prof. Dr. F. W. Riedel: Geschichte der italienischen Oper – S: Musikalisches Schultheater im 17. und 18. Jahrhundert (sowie als Blockseminar vom 23. bis 30. Mai gem. mit Prof. P. A. Stadtmüller). □ Prof. Dr. W. Ruf: Politische und religiöse Bekenntnismusik im 20. Jahrhundert – Pros: Vokalmusik zwischen den Weltkriegen – S: Grundprobleme der Musikästhetik. □ H. J. Bracht M. A.: Pros: Orchesterlieder von G. Mahler, R. Strauss, A. Schönberg und A. Berg. □ Dr. J. Neubacher: Ü: Einführung in die Musikbibliographie und die musikalische Arbeitsweise. □ H. Pöllmann M. A.: Ü: Musik und Medien: Musik in den audiovisuellen Medien.

Marburg. Prof. Dr. H. Heussner: Johann Sebastian Bachs „Brandenburgische Konzerte“ (für Hörer aller Fachbereiche) – Pros: Übungen zur Trecento-Musik: der Squarcialupi-Codex (mit paläographischen Übungen) – S: Notation – Edition – Interpretation. Fragen zur Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. W. Seidel: Das Zeitalter der Niederländer. Ein Überblick – S: Übertragung und Analyse polyphoner Musik des Mittelalters – Kolloquium: Kontroversen über das musikalische Kunstwerk. Ein Zirkel zum Funkkolleg Musikgeschichte (für Interessierte aller Semester). □ Prof. Dr. E. Reimer: S: Zur Sozialgeschichte der Musik: Die bürgerliche Musikkultur im 18. und 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. M. Weyer: Richard Wagner – vom Rienzi zum Parsifal – S: Richard Wagner: „Die Meistersinger von Nürnberg“

München. Prof. Dr. Th. Göllner: Mündliche und schriftliche Überlieferung in der Musikgeschichte – Haupt-S: Carmina Burana – Musik, Dichtung und liturgisches Spiel (3) – Pros: Zum Thema der Vorlesung – Ober-S. □ Prof. Dr. R. Bockholdt: Beethoven: „Fidelio“ – Kolloquium für Magistranden und Doktoranden – Ü: Die Symphonie fantastique von Hector Berlioz (3) – Ü: Herder und Hegel über Musik. Lektüre der Abschnitte über Musik bei Joh. Gottfried Herder („Viertes kritisches Wälchen“ und „Kalligone“) und G. W. F. Hegel („Aesthetik“). □ Prof. Dr. J. Eppelsheim: Orchester und Orchestermusik der deutschen Romantik – Haupt-S: Orgelwerke Dietrich Buxtehudes (3) – Absolventenseminar (14-tgl.) – Ü: Grundlagen der Musikinstrumentengeschichte. □ Dr. R. Schlötterer: Ü: Palestrinasatz II (3) – Ü: Beschreiben harmonischer Zusammenhänge in Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts (3) – Ü: Beethovens „Mödlinger Tänze“ und das Problem ihrer Echtheit – Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe (3). □ Dr. R. Nowotny: Ü: Stimme und Satz in der Musik des 15. Jahrhunderts. □ Dr. B. Edelmann: Ü: Musikgeschichte in Beispielen II (1600–1960) – Ü: Editionsprobleme. □ F. Körndle M. A.: Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft – Ü: Liturgische Spiele und Prozessionen im Spätmittelalter. □ F. Büttner: Ü: Die Klauseln des Sankt-Viktor-Manuskriptes. □ Dr. I. El-Mallah: Ü: Die Problematik der „modernen“ arabischen Musik. □ Dr. B. Schmid: Ü: Zur Situation der Motette um 1400. □ Dr. R. Schulz: Ü: Mahler: „Das Lied von der Erde“. □ Dr. S. Meyer-Eller: Ü: Notation, Musik und Handschrift im 15. Jahrhundert.

Münster. Prof. Dr. Chr. Ahrens: Pros: Musik des Vorderen Orients. □ Frau Prof. Dr. M. E. Brockhoff: Musikgeschichte der Stadt Venedig. □ Prof. Dr. K. Hortschansky: Haupt-S: Die Sinfonien Beethovens – Haupt-S: Die Opern im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. W. Schleppehorst: Die Instrumentalmusik J. S. Bachs – Pros: Einführung in die Orgelkunde – Haupt-S: Die westfälische Orgellandschaft – Doktorandenkolloquium. □ Dr. A. Beer: Ü: Gewußt wo? Einführung in die musikwissenschaftliche Literatur – Pros: Das italienische Madrigal des 16. Jahrhunderts – Pros: Die deutschen Schriften zur Musikästhetik zwischen 1750 und 1800 – Pros: Georg Philipp Telemann. □ Dr. A. Gerhard: Pros: Muzio Clementi und die Klaviersonate um 1800. □ Frau Dr. U. Götz: Haupt-S: Musikästhetik im 19. Jahrhundert. □ Dr. D. Riehm: Ü: Musikgeschichte im Überblick II. □ Dr. M. Witte: Pros: Sonata und Concerto bei A. Corelli.

Oldenburg. Prof. Dr. G. Becerra-Schmidt: S: Akustische Wahrnehmung in Zeit und Raum. □ Prof. Dr. W. Heimann: S: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten auf dem Gebiet der Musikästhetik – S: Übungen zur Musiksoziologie – S:

Volkslied und Volksmusik im 20. Jahrhundert. □ Knolle: S: Formen und Funktionen ästhetischer Praxis in Kunst und Musik während des 20. Jahrhunderts (gem. mit Trebben). □ Mattern: S: Operndramaturgie am Beispiel von Lortzings „Undine“. □ Meyer-Denkman: S: Neue Musik von Komponistinnen und Komponisten seit den 60er Jahren: Happening – Fluxus – Performance Art – Neue Kammermusik. □ Prof. Dr. F. Ritzel: S: Einführung in das wissenschaftliche Studium des Faches Musik (für Erstsemester) – S: Geschichte der Musik im Überblick. Geschichte der populären Musik III. □ Dr. P. Schleuning: S: Musik der Befreiungskriege in Deutschland 1813-15 (gem. mit Lukas). □ Stroh: S: Musiktheater nach 1950 – S: Einführung in die Akustik – S: Musikpsychologie: Von einer Individual- zur Gruppen- und Sozialpsychologie. □ Teeling: S: Orchestermusik der letzten 50 Jahre.

Osnabrück. Prof. Dr. W. Heise: S: Einführung in die Musikpädagogik – S: Musikunterricht und schulmusikalische Reformen – Kolloquium. □ Priv.-Doz. B. Enders: S: Musikprogramme und ihre Anwendung. □ Prof. Dr. H. Kinzler: S: Tempo, Charakter und Metronomisierung. □ Prof. Dr. H.-Ch. Schmidt: S: Methoden im Musikunterricht – S: Zum Begriff der „Interpretation“. □ Frau Prof. Dr. S. Schutte: S: Zur Geschichte der Operette um 1900 – S: Populäre Musik der Klassik.

Regensburg. Prof. Dr. Dr. W. Kirkendale: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. D. Hiley: Jean-Philippe Rameau (1683–1764), Komponist und Theoretiker (3) – Sequenzen und Tropen in den Festliturgien des Mittelalters, insbes. die Repertorien von St. Emmeran Regensburg – Nationale Merkmale in der Musik des 14. Jahrhunderts: Frankreich, Italien, England (3). □ Priv.-Doz. Dr. S. Gmeinwieser: Musik in Bayern (1600–1800). □ Dr. P. Tenhaef: Pros: Felix Mendelssohn Bartholdy – Ü: Musikhistorische Bestimmungsübungen.

Saarbrücken. Prof. Dr. W. Braun: Streichquartette von 1890 bis 1930 – Pros III: Geschichte der Musik von 1200 bis zur Wiener Klassik – S: Musikterminologie. Doktorandenseminar (gem. mit N. N.). □ N. N.: Neueste Musik – Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer – S: Übungen zur Vorlesung. □ A. Schneider: Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Dr. D. Strauß). □ Prof. Dr. K. Velten: Kurs: Harmonielehre II. □ Dr. D. Strauß: Kurs: Musikwissenschaft und Rundfunk II (gem. mit W. Korb). □ G. Loida: Musiktheater aktuell.

Salzburg. Prof. Dr. G. Croll: Privatissimum für Doktoranden – Pros: Notationskunde I: Weiße Mensuralnotation – S: Mozart und Italien. □ Prof. Dr. F. Fördermayr: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft II – Außereuropäische Musiknotationen II (1). □ Prof. Dr. G. Gruber: Grundzüge der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. □ Frau Prof. Dr. S. Paul: Musik und Tanz in ausgewählten schriftlosen Kulturen. □ Prof. Dr. S. Mauer: Beginn der musikalischen Moderne. □ Akad. Restaurator Mag. P. Kukelka: Instrumentenkunde. □ P. Dr. R. Frieberger: Hymnus und Sequenz als liturgische Textgrundlage in der Musikgeschichte seit dem 15. Jahrhundert – Pros: Gregorianik I: Einführung in die Quadratnotation der Editio Vaticana. □ Dr. E. Hintermaier: Pros: Grundkenntnisse der musikwissenschaftlichen Archivarbeit (mit Exkursion). □ Dr. N. Nagler: Pros: Einführung in die Analyse II – Pros: Methodengeschichte der musikalischen Analyse. □ Prof. U. Dibelius: S: Musikkritik. □ Prof. I. Radauer: Pros: Grundlegende EDV-Kenntnisse für die Computerverwendung in der Musikwissenschaft.

Salzburg. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. W. Roscher: Strukturvergleiche zwischen europäischen und außereuropäischen Musiktraditionen – Schulpraktische Erfahrungen zur musikalischen Produktion – Dissertantenseminar – Kulturgeschichte und künstlerische Gegenwart – Wertproblematik und Musikkritik – Ausgewählte Kapitel zum Problem des Umgangs mit Musik (gem. mit Dr. P. M. Krakauer). □ HAss. Dr. P. M. Krakauer: Einführung in die Technik wissenschaftlicher Arbeiten – Kulturen und ihr künstlerischer Ausdruck.

Tübingen. Prof. Dr. W. Dürr: S: Übungen zur romantischen Oper in Deutschland. □ Lehrbeauftragt. Dr. W. Horn: S: Adrian Willaert. □ Priv.-Doz. Dr. Th. Kohlhasse: S: Paleographie des Gregorianischen Chorals. □ Prof. i. R. Dr. B. Meier: Instrumentalmusik der späten Renaissance (1). □ Prof. Dr. M. H. Schmid: Musikgeschichte II (Musik der Renaissance) – S: Bruckners „8. Symphonie“ und Mahlers „2. Symphonie“ (3) – S: Blechblasinstrumente und ihre Geschichte – S: „Nennen und Erklängen“: Lektüre des Textes von Thrasybulos G. Georgiades (1). □ Prof. Dr. U. Siegele: S: Bach-Dokumente (3) – S: Analytische und satztechnische Übungen zu Beethovens späten Streichquartetten (3) – S: Kolloquium zum Funkkolleg Musikgeschichte.

Wien. Prof. Dr. O. Wessely: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Die niederländische Messe von Guillaume Dufay bis Josquin Desprez (4) – Dissertantenseminar. □ Prof. Dr. F. Fördermayr: Einführung in die Ethnomuskologie II – Grundlagen der Vergleichend-systematischen Musikwissenschaft II – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar – Die Musik des Fernen Ostens II – Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Prof. Dr. W. Pass: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungspros (1) – Musikgeschichte III (mit Ü) – Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Pros – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Graduale, Bracha und Doxologie (gem. mit Prof. Dexinger, Dr. Vielmetti, N. N.) – S: J. Offenbach und J. Strauß – S: Mittelalterliche Lieddichtung (gem. mit N. N.) – Mozart II: Salzburg und Mozart (1) – Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Doz. Dr. Th. Antonicek: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsseminar – Ü: Übungen zur österreichischen Musikgeschichte – Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Dr. M. Angerer: Einführung in die Geschichte der Musikästhetik II – Historisch-musikwissenschaftliches Pros: Das romantische Klavierstück. □ Mag. Beres: Ü: Gregorianik II: Semiologie (1). □ Prof. Dauer: Jazz II. □ Dr. Deutsch: Psychoakustik II – Psychoakustik IV. □ Dr. O. Elschek: Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar – Die Musikwissenschaft der Ge-

genwart. Ihre Systematik, Theorie und Entwicklung. □ Doz. Haselauer: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Prof. R. Hoffmann: Schönbergs Zwölf-Ton-Werk (3). □ Doz. Dr. L. Kantner: Gioacchino Rossini – Katholische Kirchenmusik von 1850 bis zur Gegenwart – Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Dr. Kowar: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar – Ethnomusikologie in Beispielen II: China (mit Ü). □ Dr. Knaus: Musikgeschichte III (mit Ü). □ Knessl: Einführung in die Geschichte und Ästhetik der Musik des 20. Jahrhunderts II. □ Doz. G. Kubik: Neotraditionelle Musikformen Schwarzafrikas. □ Doz. Seifert: Einführung in die Methoden der Analyse II (mit Ü) – Beethovens Orchesterwerke in „Authentischen“ Interpretationen (mit Kolloquium) – Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Dr. Schnürl: Notationskunde III (Mensuralnotation) (mit Ü). □ Dr. Schüller: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros: Die Tonaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft.

Wien. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. G. Scholz: Die Instrumentalmusik von Beethoven bis Debussy – S: Das Zusammenwirken von Text und Musik im Operschaffen des 19. Jahrhunderts (gem. mit Dr. M. Saary) – S: Vokal- und Instrumentalmusik in der älteren Musikgeschichte (gem. mit Dr. M. Saary) – S: Ästhetische und kompositorische Neuorientierung 1740–1770 (gem. mit Dr. G. Gruber) – Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Dr. G. Gruber: S: Nonverbale Darstellungsmöglichkeiten musikanalytischer Ergebnisse (und ihre Anwendbarkeit auf vokale Formen). □ Prof. Dr. F. C. Heller: Musikgeschichte im chronologischen Rückgang. Ein didaktischer Versuch – Musikgeschichte in Österreich vor und nach 1938 – S: Wien um 1900 – Ü: Ideologische Inhalte in wissenschaftlicher Literatur – Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Mag. Chr. Glanz: Ü: Sinfonische Musik. □ Mag. M. Permoser: Ü: Musik und Manipulation. □ Frau Prof. Dr. I. Bontinck: Musiksoziologie 2 (Systeme der Musiksoziologie) – Musiksoziologie (mit Ü, gem. mit Mag. E. Ostleitner) – S: Musiksoziologie 4 – Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Prof. K. Blaukopf). □ Dr. D. Mark: Die elektronischen Medien in der kulturellen Kommunikation – S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens. □ Prof. Mag. Dr. H. Krones: Allgemeine Stilkunde und Aufführungspraxis – S: Tempofragen in der Musik des 13. bis 19. Jahrhunderts – S: Notationskunde 2 (Mensuralnotation) – Diplomanden- und Dissertantenseminar.

Würzburg. Prof. Dr. W. Osthoff: Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) – Ü: Bachs „H-moll-Messe“. □ Prof. Dr. M. Just: Musikalische Strömungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) – Haupt-S: Das begleitete Sololied nach Hugo Wolf – Ü: Bachs Parodieverfahren. □ Priv.-Doz. Dr. R. Wiesend: Oper und Oratorium bei Händel – Ü: Händels Aufenthalt in Italien (ca. 1706–1710): Erfahrungen und Auswirkungen auf sein Schaffen – Musikhistorischer Kurs: Die Zeit von Bach und Händel (1). □ Lehrbeauftragt. Dr. I. El-Mallah: Ü: Einführung in arabische Musik.

Zürich. Prof. Dr. M. Lütolf: Die Geschichte der Motette von den Anfängen bis zu Machaut (1) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft II (1) – Notationen im 13. und 14. Jahrhundert – S: Luther und Zwingli und ihre Musik (gem. mit M. Jenny). □ Prof. Dr. W. Arlt: Kompositionsprozess und Stilwandel in der Zeit der Wiener Klassik (1) – S: Übungen zur Vorlesung mit besonderer Berücksichtigung des Streichquartetts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. K. v. Fischer: Gustav Mahler (1). □ R. Bannwart: Pros: Einführung in den Gregorianischen Choral. □ Frau Dr. D. Baumann: Ü: Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1). □ Dr. U. Asper: Pros: Mensural- und Tabulaturnotationen des 15. und 16. Jahrhunderts II. □ P. Wettstein: Ü: Analytisches Musikhören II (1). □ H. U. Lehmann: Pros: Analyse ausgewählter Musikwerke des 19. Jahrhunderts. □ Dr. B. Billeter: Ü: Partiturstudium (1). □ Prof. Dr. W. Laade: Dokumentation, Edition und Analyse musikethnologischer Materialien – Ü: Literatur zur musikalischen Akkulturation. □ Prof. Dr. A. Mayeda: Robert Schumanns Symphonien (1) – Japanische Musik in der Meiji-Zeit (1868 bis 1912) (1). □ Dr. A. Rubeli: Ü: Einführung in die moderne Musikpädagogik. □ J. Sonnleitner: Ü: J. S. Bachs „Kunst der Fuge“ – Werk und Wiedergabe (1).

BESPRECHUNGEN

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

Der fünfte Band der periodisch erscheinenden Sammlung von Studien zur jüdischen und hebräischen Musikwissenschaft, die das Forschungszentrum für Jüdische Musik an der Hebräischen Universität Jerusalem unter dem Titel *Yuval* herausgibt, ist dem Begründer der jüdischen Musikwissenschaft Abraham Zvi Idelsohn gewidmet, dessen Todestag sich 1988 zum 50. Mal jährt. Idelsohn, der auch ein Pionier ethnologischer Musikforschung war, stammte aus dem lettischen Kurland. Er wurde 1882 geboren, studierte in Königsberg und Berlin und setzte seine Studien am Leipziger Konservatorium bei Hermann Kretzschmar und Salomon Jadassohn fort. 1903 wurde er, sängerisch überaus begabt, als Kantor an die Synagoge in Regensburg berufen. Von dort ging er erstmalig nach Johannesburg. Von 1906 bis 1921 lebte er in Jerusalem. Dort gründete er 1910 ein Institut zur Erforschung der jüdischen Musik und 1919 eine jüdische Musikschule. 1921 kehrte er nach Deutschland zurück, wo er bis zu seiner Ernennung als Professor für Jüdische Musik am Hebrew Union College in Cincinnati/Ohio blieb. In den USA lehrte er von 1924 bis 1934. Krankheit zwang ihn zur Aufgabe der Stellung, und er ließ sich 1937 in Johannesburg nieder, wo er Familie hatte. Dort starb er am 14. August 1938. Sein bedeutendstes Werk ist der zehnbändige *Thesaurus of Hebrew-Oriental Melodies*, in dem er selbstaufgezeichnete und auf phonographischen Aufnahmen festgehaltene Melodien aus allen erreichbaren Mittelmeerlandern transkribiert und erläutert hat. Er hat eine große Zahl von Aufsätzen zur jüdischen Musikgeschichte in deutscher, englischer und hebräischer Sprache und eine grundlegende *History of Jewish Music* (1924 ff.) veröffentlicht. Weniger bekannt ist Idelsohn als Komponist geworden. Er hat ein Musikdrama *Jephtha* und viele liturgische und volkstümliche Gesänge geschrieben, von denen das Lied *Hava Nagila* zum weltweit verbreiteten Volkslied geworden ist. Er hat als erster und wohl einziger Komponist die Noten seiner Lieder von rechts nach links

aufgezeichnet, in der Richtung also, in der die hebräische Sprache geschrieben wird.

Der vorliegende Band enthält eine Fülle von bisher nicht oder kaum bekannten Dokumenten und Informationen, in denen weite an der Musikwissenschaft interessierte Kreise über das rein Jüdische hinaus Material zu weiterer Forschung finden können. Zur interessanten Biographie Idelsohns enthält der Band eine Introduction zu seinen autobiographischen Aufzeichnungen (Eliyahu Schleifer) und die Autobiographie selbst. Unter den historischen Dokumenten steht Idelsohns Anzeige von der Eröffnung des Instituts für Jüdische Musik in Jerusalem an der Spitze. Edith Gerson-Kiwi, die nach Idelsohns Tod gemeinsam mit Robert Lachmann die Durchsicht und Weiterführung der in Jerusalem befindlichen Idelsohn-Archive übernommen hatte, steuert eine Analyse der Pioniertätigkeit Idelsohns auf dem Gebiete der jüdischen ethnomusikologischen Arbeit bei, und Eliyahu Schleifer hat – wohl die wichtigste Dokumentation des Bandes – einen „catalogue raisonné“ der Schriften Idelsohns zusammengestellt (S. 53-180; mit Register der Titel, auch der hebräischen).

Der zweite Teil des Bandes ist „In Idelsohn's Footsteps“ betitelt und enthält Beiträge von Hanoah Avenary, Philip V. Bohlman und anderen israelischen und internationalen Wissenschaftlern, darunter eine Studie von Eric Werner, der ein Nachfolger Idelsohns als Professor für Jüdische Musik in Cincinnati wurde. Eine Zusammenfassung der hebräischen Studien, die auch eine Bibliographie der musikalischen Werke Idelsohns enthält (Shlomo Hofman), folgt dem englischen Teil des Buches. Hebräische Kurzfassungen der nicht-hebräischen Beiträge werden ebenfalls geboten.

Um aus der Fülle des Interessanten nur einige wenige Details herauszuheben, sei auf Idelsohns Aufsatz hingewiesen, der in deutscher Sprache in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* noch in der Juni/Juli-Nummer des für die Juden tragisch folgeschweren Jahres 1933 erschien: Hier schrieb Idelsohn über *Deutsche Elemente im alten Synagogengesang Deutschlands* (S. 385-393) und führte eine Untersuchung fort, deren erste Ergebnisse er in derselben Zeitschrift schon 1926 (Jg. VIII, Heft 8, Mai 1926) veröffentlicht hatte. Es ging ihm um einen Nach-

weis, daß deutsche Minnesang-Elemente in Synagogengesängen der deutschen Juden zu entdecken sind; der Aufsatz enthält vergleichende Notenbeispiele – eine Zusammenfassung der Arbeit ist im vorliegenden Band auf den S. 138 und 156-157 gegeben.

Interessant ist auch Idelsohns Stellung in der Diskussion um die antisemitischen Schriften Richard Wagners. Bereits im Jahre 1908 schrieb Idelsohn einen Artikel (in hebräischer Sprache) über die Lieder des jüdischen Volkes und kam darin auf jüdische Musiker des 19. Jahrhunderts zu sprechen, die sich „in unnatürlicher Weise“ darum bemühten, sich ihrer Umwelt zu assimilieren. „Wagner hat dem jüdischen Volk (in seinem antisemitischen Aufsatz) insofern einen Dienst erwiesen, indem er der Erste war, den Juden zu zeigen, daß es eine jüdische Musik gäbe ...“ (s. S. 94). Im Jahre 1920 kam Idelsohn auf das Thema zurück. In einem (ebenfalls in hebräischer Sprache geschriebenen) Aufsatz über die *Jüdischen Musiker des letzten Jahrhunderts* untersucht er, inwieweit und ob Wagners Attacke gegen Meyerbeer berechtigt oder gemein war; er findet, daß Wagner in seiner musikalischen Kritik nicht ganz im Unrecht war. Idelsohn diskutiert ferner die Nähe oder Ferne anderer jüdischer romantischer Komponisten zur jüdischen Tradition, und schließlich spricht er über die großen jüdischen Kantoren und kantoralen Komponisten. Bald nach diesem Aufsatz erschien noch eine Studie (ebenfalls hebräisch) über *Eine hebräische Quelle katholisch-christlicher Melodien*, deren Inhalt die Grundlage für einen Aufsatz in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* IV, Heft 9/10, 1922, bildete, der unter dem Titel *Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen* (S. 515-524) publiziert wurde.

Ein kurzlebiges „Weltzentrum für Jüdische Musik“, das in Jerusalem in den Jahren 1936 bis 1940 unter der Leitung des Musikliebhabers Dr. Salli Levi bestand, hat mit den meisten bedeutenden jüdischen Musikern in aller Welt korrespondiert und sogar eine „Zeitschrift“ herausgegeben, die allerdings nur einmal erschien (*Musica Hebraica*, Volume 1/2!). Philip V. Bohlman hat die Briefe katalogisiert, die sich im Jerusalemer Archiv befinden, und Titel von Aufsätzen zusammengestellt, die zur Veröffentlichung in späteren, jedoch nicht mehr erschienenen Ausgaben der Zeitschrift eingesandt worden waren, darunter Manuskripte bekannter Wissenschaftler und Autoren. In *Musica Hebraica*, Vol. 1/2, waren u. a. Beiträge von Darius Milhaud, Nicolai Lopatnikoff, Max Brod, Eric Werner und Ernest Bloch erschienen. (Mai 1987) Peter Gradenwitz

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

Das neue Jahrbuch hat mit dem dritten Jahrgang die erwünschte Fortsetzung gefunden. Seine Thematik ist wieder weit gespannt, zeitlich vom 14. bis 20. Jahrhundert, inhaltlich mit Beiträgen zur Ethnologie, zur Gregorianik und zur Musikgeschichte in Italien und Deutschland. Erich Tremmel berichtet über die Sammlung afrikanischer Musikinstrumente im Missionsmuseum St. Ottilien, die z. T. durch Benediktiner-Missionare im damaligen Deutsch-Ostafrika zusammengetragen wurde. Seine Bestandsaufnahme ist begleitet von Abbildungen einiger Instrumente und Fotos von Musizierenden. Keith Polk (*Civic Patronage und Instrumental Ensembles in Renaissance Florence*) schildert, wie die Instrumentalmusik nach der Invasion Italiens durch die Franzosen, welche die diplomatischen Beziehungen zerstörte, dank der Förderung durch Bürger der Stadt Florenz im 16. Jahrhundert in traditioneller Weise fortgesetzt werden konnte. Christoph Petzsch stellt ein *Unbekanntes Münchner Sanctus in emblematischem Kontext* vor, mit dem ein Steuerschreiber sein Steuerbuch von 1381 mit einer kunstvollen Eintragung in Kreuzform eröffnete. Die beziehungsreiche Emblemik mit Schwurhand und Krone wird sorgsam beschrieben und interpretiert. Den umfangreichsten Beitrag liefert Franz Körndle mit *Untersuchungen zu Leonhard Lechners „Missa secunda: Non fu mai cervo“* (S. 93–159). Er interpretiert den Begriff der Parodie und bezeichnet Lechners *Missa secunda* als „ein äußerst bemerkenswertes Werk“ und „eine der auffälligsten und gleichzeitig schönsten Schöpfungen“ dieser Art. Dabei geht er von der Ausgabe in der *Lechner-Gesamtausgabe*, Band 6, Kassel 1964, aus, die Walther Lipphardt bearbeitet hat, und untersucht das Verhältnis der Messe zu ihrer Vorlage, dem Madrigal von Luca Marenzio, nach Text, Tonart und Metrum sowie der unterschiedlichen Gliederung. Ein besonderes Kapitel behandelt „Leonhard Lechner und die ‚Figurenlehre‘“ (mit fünf Notenbeispielen und einem „Errata-Verzeichnis zur Lipphardt-Ausgabe“ [nicht in allen Punkten zutreffend!]). Friedhelm Brusniak würdigt Reiseberichte des Fürstlich Waldeckischen Hofrates Joachim Christoph Nemeitz (1679–1753) als musikgeschichtliche Quellen, deren Bedeutung vor allem darin liegt, daß Johann Gottfried Walther sie für mindestens 56 Stichwörter seines Musiklexikons herangezogen hat. Als einen Beitrag zur Geschichte der Sinfonie nach Beethoven und zu einer umfassenden

Geschichte der Sinfonie des 19. Jahrhunderts behandelt Ulrich Konrad den Wiener Komponistenwettbewerb 1835 und Franz Lachners *Sinfonia passio-nata* (mit einem Bild und Notenbeispielen). Günter Weiß-Aigner schildert die Anfänge im Variations-schaffen Max Regers, das mit „einer stattlichen Reihe von zwanzig Variationsätzen ... sein anhaltend großes Interesse an dieser Schaffensgattung“ bezeugt (mit acht Tafeln Notenbeispiele). Dem Verlag ist für die gediegene Ausstattung der Bände dieses Jahrbuchs mit gutem Papier und haltbarem Einband zu danken.
(September 1987) Konrad Ameln

International Kodály Conference Budapest 1982. Edited by Ferenc Bónis, Erzsébet Szönyi, László Viskár. Budapest: Editio Musica (1986). 344 S., Notenbeisp.

Kodály's Nimbus gilt weltweit: in der assoziativen Verknüpfung mit seiner Nationalität und durch seine ungewöhnliche Freundschaft zu Bartók. Im Bewußtsein der Ungarn dagegen ist Kodály verwurzelt wie Liszt, Erkel oder Bartók. Aber welche Bedeutung hat der Ungar Kodály für die internationale Musikgeschichte? Bleibt die Frage diesseits der ungarischen Grenzen durchweg ohne bündige Antwort – die hohen Aufführungsziffern des *Psalmus Hungaricus* und der *Tänze aus Galánta* kaschieren nur Ratlosigkeit –, so bieten Centenaire-Feiern (die in Südosteuropa nicht selten kultische Qualitäten haben) die Chance einer Antwort. Der aus Anlaß des 100. Geburtstags 1982 in Budapest veranstaltete internationale Kongreß nutzte diese Chance, so daß der Kongreßbericht zum informativen Mosaik geworden ist.

Komponist, Ethnologe, Pädagoge und Kulturpolitiker in einer Person – das zwingt einen Jubiläumskongreß über Kodály zu mehreren Symposien. 20 Beiträge konzentrieren sich denn auch auf den Komponisten, 16 auf den Ethnologen und 26 auf den Pädagogen. Das Lebensprogramm Kodály's, das überlegt und konsequent die eigenen Kräfte thematisch teilte, um sie im Interesse einer nationalen Idee – einer moralischen Kategorie! – um so besser bündeln zu können, läßt sich nur aus der historischen Situation Ungarns um die Jahrhundertwende verstehen. Und wie die von dieser Idee geleitete Arbeit schließlich grenzüberschreitende, völkerverbindende, ja universale Züge annahm, wird wohl auch nur aus dem Schicksal Ungarns in diesem Jahrhundert plau-

sibel. Solche Einsichten gefördert zu haben, ist nicht das unwichtigste Ergebnis des Kongresses.

Konträr zum Interesse an der Thematik muten die Ergebnisse des musikpädagogischen Symposions an: So fundamental Kodály's Bedeutung für die Musikerziehung in seinem Land auch sein mag, so spezifisch ist das Konzept in der didaktischen, inhaltlichen und methodischen Rückbindung an ungarische Gegebenheiten, vor allem in seiner Verklärung der Volksmusik als eines einzigartigen nationalen Schatzes, der Grundsubstanz für alle Facetten des ungarischen Musiklebens. Daher befremdet, wie wenig „ideologiekritisch“ die Beiträge das Kodály-Konzept als überzeitliches Modell propagieren und dabei versäumen, es mit einer Musikpädagogik zu konfrontieren, die in den vergangenen zwanzig bis dreißig Jahren drastisch neue Fundamente erarbeitet hat. Auch die Transponierbarkeit einer Musikpädagogik all'ungherese wird nur gestreift. So erfährt der Nicht-Ungar über die musikpädagogische Infrastruktur Ungarns qua Kodály.

Ungleich nützlicher sind die ethnologischen Beiträge (etwa István Almási, Benjamin Rajeczky und Bálint Sárosi). Einerseits resümieren sie die Leistungen Kodály's, steuern auch manches neue Detail bei (vor allem zu dessen Forschungsarbeit in Siebenbürgen) und zeigen behutsam die sachlichen Divergenzen zu Bartók auf. Andererseits bemühen sie sich – bis nach Ostasien ausgreifend (Japan, Vietnam) – um Komparatistik im Interesse archetypischer Phänomene.

Am ergiebigsten dürften die Ergebnisse des Symposions sein, das dem Komponisten gewidmet war (besonders Béla Bartók jr., János Breuer, János Kovács und György Kroó). In zahlreichen „Fallstudien“ werden textkritische, kompositions-genetische und kompositorisch-stilistische Arbeiten zur Idiomatik Kodály's vorgelegt – Studien, die aufgrund der Quellenlage fast nur in Ungarn selbst zu erarbeiten waren und sein werden. Hinzu kommen neue biographische Einzelheiten und nach Ländern differenzierte Rezeptionsuntersuchungen (Rumänien, Sowjetunion, England, Schweiz).

(April 1987)

Jürgen Hunkemöller

Mikrotöne. Bericht über das internationale Symposium Mikrotonforschung, Musik in Mikrotönen, Ekmelische Musik, 10. bis 12. Mai 1985 in Salzburg. Hrsg. von Franz RICHTER HERF. Innsbruck: Edition Helbling (1986). 240 S., Notenbeisp. (Veröff-

fentlichungen der Gesellschaft für Ekmelische Musik. Band III.)

Die Beschäftigung mit Mikrointervallen und deren Verwendung in „Ekmelischer Musik“ nimmt in Österreich seit Jahrzehnten eine wichtige Position im Rahmen musikalischer Grundlagenforschung ein. Forschungszentren sind Wien (Hans-Kayser-Institut für harmonikale Grundlagenforschung) und Salzburg (Institut für musikalische Grundlagenforschung/Gesellschaft für Ekmelische Musik). Hier fand 1985 ein erstes internationales Symposium zu diesem Themenbereich statt, dessen Dokumentation jetzt vorliegt. Der Tagungsbericht enthält neben fünfzehn Referaten die Programme der anlässlich des Symposiums durchgeführten Konzerte und Ausstellungen.

Die Referate lassen deutlich unterschiedliche Ansätze mikrotonaler Forschung erkennen, und so hätte sich eine entsprechende Gliederung des Berichts angeboten. Es wurde jedoch die Vortrags-Reihenfolge der Tagung beibehalten. R. Maedel, G. Mazzola und R. A. Rasch stellen mathematische Beschreibungsmodelle für mikrotonale Tonsysteme vor. Hierbei handelt es sich um Versuche, allgemeine Ordnungsprinzipien zu entwickeln, die für verschiedene Systeme Gültigkeit besitzen (z. B. Maedel: „Funktionsindex“ zur Beschreibung des Verwandtschaftsgrades beliebiger Intervalle). Instrumentenakustische Untersuchungen als Grundlage für neue Klangbildungen sind das Thema der Referate von A. Heine und A. Hueber. Heine zeigt Möglichkeiten, der Klarinette ungewöhnliche mehrstimmige Klänge zu entlocken, Hueber berechnet die Partialtonstrukturen von Klängen biegesteifer Stäbe bei unterschiedlichen Randbedingungen (frei-frei, frei-fest). G. Klösch, F. Richter Herf, U.-D. Soyka und M. Vogel berichten über Realisierungsmöglichkeiten von Mikrointervallen auf Musikinstrumenten. Auf elektronischen Tasteninstrumenten lassen sich solche Intervalle mit Hilfe einer Computer-Steuerung erzeugen, Cembali können mit einem verschiebbaren Steg ausgerüstet werden, Gitarren mit feinen Bundunterteilungen, Blechblasinstrumente mit Umstimmhebeln. Die Schwierigkeiten der Realisierung mikrotonaler/ekmelischer Musik liegen offensichtlich weniger auf seiten der Instrumentenkonstruktion als vielmehr auf seiten der Interpreten: das Intonieren solcher Intervalle wird „viel zu oft als ein – oft mühsames und unbeliebtes – Abweichen vom Bekannten (von der Oktave etwa) erlebt. Um einen leicht übertriebenen Vergleich heranzuziehen: Der Komponist ekmelisch-mikrotona-

ler Werke steht in den ersten Proben vor dem Problem, daß der Ausführende vergleichbar einem Laienchor reagiert, der die mit b-Vorzeichnung erniedrigte Mollterz nicht als solche hört und singt, sondern als mehr oder weniger unreine, sozusagen ‚zu tief geratene‘ Durterz“ (Soyka, S. 11).

Um so erstaunlicher ist es, daß nur drei Referate der Wahrnehmung von Mikrointervallen/ekmelischen Intervallen gewidmet sind. Dem Gehör sollte in der Diskussion über dieses Thema eine zentrale Rolle zukommen, denn die ausgeklügeltesten Berechnungen werden sinnlos, wenn die entsprechenden Intervalle vom Spieler nicht intoniert bzw. – bei elektronischer Realisation – vom Hörer nicht differenziert werden können. So lassen z. B. H.-P. Hesses Ausführungen deutlich werden, daß der Sonanzgrad von Intervallen nicht durch Proportionsberechnungen allein beschrieben oder erklärt werden kann: absolute Höhenlage und Schallspektrum der beteiligten Klänge üben einen entscheidenden Einfluß auf das Urteil aus. J. Fricke zeigt, daß mikrotonale Klangbildungen nur unter bestimmten Voraussetzungen wiedererkennbare höhere Einheiten bilden, also „systemfähig“ sind: im Zusammenklang, sofern sie sich im Sinne einer Partialtonreihe auf einen gemeinsamen „virtuellen“ Grundton beziehen lassen, als Sukzessivintervalle, sofern sie als gezielte Abweichungen von einem als Orientierungspunkt vorgegebenen Quint-/Quart-Gerüst eingesetzt werden. R. Haase schließlich stellt fest, daß aufgrund des „Zurechthörens“ von Intervallen, üblicherweise als kategorielle Wahrnehmung bezeichnet, Ekmelik in erster Linie als Farbabstufung, als Nuancierung bekannter Intervalle einzusetzen sei: „Analog wäre es denkbar, innerhalb eines Zurechthörbereiches derartige Valeurs zu unterscheiden, die natürlich erkennbar sein müssen, was vermutlich am besten in einem dünnstimmigen Satz möglich ist – oder in der Einstimmigkeit – wie bei den Griechen in der Antike“ (Haase, S. 159).

Derartige Ergebnisse schränken die Bedeutung mathematischer Spekulationen über mögliche Oktavteilungen und deren Analogie zum herkömmlichen System stark ein. So zeigt der Symposiumsbericht, daß die uralte Kontroverse zwischen „Aristoxenern“ und „Pythagoreern“ noch immer aktuell ist. Für weitere Tagungen zum Thema Ekmelische Musik/Mikrotöne bleibt eine stärkere Berücksichtigung gehörspsychologischer Aspekte zu wünschen. Drei Beiträge zur Geschichte der Entwicklung von Stimmungssystemen von B. Lemkes/J. Vos (über Huygens und Fokker), K. Ager (über Wyschnegradsky)

und R. Zillhardt (über Zusammenhang von Musikanschauung und Stimmungssystem) runden das Bild derzeitiger Forschung auf dem Gebiet der Mikro-töne ab.
(Juli 1987) Wolfgang Auhagen

Encyclopedia of Music in Canada. Edited by Helmut KALLMANN, Gilles POTVIN, Kenneth WINTERS. Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press (1981). 1076 S., zahlreiche Abb.

Ein Handbuch dieses Ausmaßes bedarf immenser Vorarbeiten, wie sich bei der *Encyclopedia of Music in Canada (EMC)* allein schon an der mehr als zehnjährigen Vorbereitungszeit abzeichnet. Wesentlich erschwert wurde das Unternehmen dadurch, daß es sich nur in geringerem Maße auf vorausgehende Quellenarbeiten stützen konnte; in der einschlägigen Literatur standen nur wenige spezielle Studien zur Verfügung und in noch geringerem Maße Gesamtübersichten. Die *EMC* schließt viele dieser Lücken weitgehend und erweist sich dabei in ihrer Darstellung sogar als modellhaft, indem sie die für ihr Land signifikante Vielfalt musikkulturell gegensätzlicher, zumindest äußerst kontrastreicher Entwicklungen und Strömungen zu subsumieren weiß. Denn was als kanadische Musik bzw. Musikkultur begriffen wird, ist keine Einheit nach europäischen Vorstellungen, sondern ein – nebenbei: sehr reizvolles – Gebilde historisch und ethnisch unterschiedlicher Einflüsse. Sie entstammen ebenso dem Spannungsfeld britisch- und französisch-kanadischer Musikkultur wie der Tradition zahlreicher eingewanderter oder einheimischer Minderheiten. Nicht selten entsteht sogar der Eindruck einer sich überaus pluralistisch artikulierenden Musiköffentlichkeit.

Das in seiner ganzen Breite zu systematisieren, versuchte zuletzt, seinem Rahmen entsprechend, der neue *Grove* (1980), bevor das *EMC*-Projekt ganz andere Maßstäbe setzte. Die Herausgeber, der aus Berlin stammende Historiker Helmut Kallmann (er verfaßte schon den *Kanada*-Artikel in *MGG*), der vor allem als Musikproduzent arbeitende Gilles Potvin sowie der Musikschriftsteller Kenneth Winters, konnten sich auch auf staatliche Förderung stützen, insbesondere auf die der beiden Kulturministerien. Entsprechend gelagert war die Zusammenarbeit mit den franko- und anglophonen Universitäten, so daß heute auch zwei Ausgaben vorliegen (die französische unter dem Titel *Encyclopédie de la Musique au Canada*).

Wie in der Einführung betont, soll die *EMC* kein

konventionelles Nachschlagewerk sein, sondern vielmehr ein Schlüssel zur kanadischen Musikkultur. Gerade auch das Interesse des Auslands soll angeregt werden, was erklärt, daß die Länder, die die kanadische Musikkultur nachhaltig beeinflusst haben, in gesonderten, sehr informativen Artikeln behandelt werden. Die *EMC* verfolgt weitere Ziele: Ihre nach Stichworten und Namen in alphabetischer Reihenfolge geordneten Artikel thematisieren die jeweils wesentlichen historischen Komponenten; zudem sind die Artikel so breit gestreut, daß sie, zusammengenommen, das komplette Spektrum des zeitgenössischen Schaffens von der Kunst- bis zur Unterhaltungsmusik ausleuchten und dabei schließlich noch die jeweils relevanten Problemstellungen für die Zukunft formulieren.

Bei dieser Arbeit kooperierten die Herausgeber mit einem Team von über 400 Autoren; verfaßt wurden 3162 Artikel (mit nahezu 500 Abbildungen). Darunter finden sich eine Reihe mit Hilfe differenzierter Verweise eng korrespondierender Übersichts- und Querschnittsartikel mit immer ausführlichem bibliographischen und diskographischen Anhang (bei Komponisten mit entsprechend weitgefächerten Werkübersichten). Schon nach der Lektüre weniger zentraler Artikel – zum Beispiel „Folk music“, „Country music“, „School music“, „Education (professional)“, „Concerts“, „Operas (Opera performance)“, „ethnomusicology“, „musicology“ – zeichnet sich, dank jener sorgfältig aufeinander abgestimmten Korrespondenz, ein recht scharf profiliertes Bild ab von der Entwicklung und Leistungsfähigkeit der kanadischen Musikkultur. Wie ein Leitthema zieht sich durch alle schöpferischen, nachschaffenden und wissenschaftlichen Bereiche das bis zur Mitte unseres Jahrhunderts noch ständig wachsende Bemühen um musikalische Eigenständigkeit. Wohl am stärksten mit ihrer Identitätssuche befaßt sind die Komponistinnen und Komponisten, wie sich immer wieder an ihren Lebensläufen und musikalischen Ambitionen ablesen läßt. Besonders aufschlußreiche Porträts sind die von Calixa Lavallé, Healy Willan, Murray Adaskin, Harry Freedman, Harry Somers, John Beckwith, Gilles Tremblay, R. Murray Schafer oder André Prévost.

Nach 1945 hat die kanadische Kunstmusik rasch an internationalen Orientierungspunkten dazugewonnen und sich stilistisch und technisch auf einem erheblich breiteren Niveau weiterentwickelt. Allerdings sind selbst von den bekanntesten Komponisten längst nicht alle Namen in Westeuropa geläufig; um so mehr dafür die einiger weltweit renommierter

Interpreten wie u. a. Teresa Stratas, Glenn Gould und Oscar Peterson.

Kritische Positionen werden in der *EMC* nicht allzu häufig eingenommen; es gibt sie – ganz in der angelsächsischen Tradition stehend – verschlüsselt auf hohem Sprachniveau. Es erscheinen freilich auch offen kritisch abgefaßte Artikel wie der über „Muzak“, der zu dem Schluß kommt, daß hier eine Quasi-Musik ohne den Anspruch auftritt, mit Bewußtsein gehört zu werden, und gerade auf diesem Wege versucht, den Hörer zu beeinflussen.

Insgesamt sind, soweit es sich überblicken läßt, die Zielvorgaben der Herausgeber eingelöst. Vielseitigkeit in der Sache und Verständlichkeit in der Sprache machen das Handbuch breiteren Leserschichten zugänglich. In bereits geplanten späteren Auflagen der *EMC* sollen die Untergliederungen, Auflistungen, Übersichten und Anhänge noch ausführlicher gestaltet und kleinere, infolge des Zeitdrucks eingeflossene Ungenauigkeiten durch nochmalige Überprüfung der Quellen vermieden werden. Als Resultat ausgedehnter Forschungen soll (und wird wahrscheinlich) die *EMC* auch weiteren wissenschaftlichen Projekten Impulse geben.

(März 1987)

Jochem Wolff

The New Harvard Dictionary of Music. Edited by Don Michael RANDEL. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press 1986. XXI, 942 S., Abb. und Notenbeisp.

Das *Harvard Dictionary* Willi Apels, 1944 erschienen und 25 Jahre später in revidierter und erweiterter Form vorgelegt, hat nun, herausgegeben von Don Michael Randel und einem Editorial Board von neun Fachleuten, eine so weitgehend umorganisierte Fassung erhalten, daß es als *The New Harvard Dictionary* auftreten darf. Wie im Vorwort ausgeführt, erforderten der vergrößerte Horizont der Forschung und Veränderungen im Musikleben eine neue Konzeption. Nur wenige Artikel basieren auf den alten (z. B. „Clavichord“). „Western art music“ bleibt das Hauptthema des Ganzen, wobei jüngste Forschungen eingearbeitet und die neueste Musik stärker berücksichtigt worden ist. Daneben aber sind Fragen zu den Bereichen „außereuropäische Musik“, „popular music“ und „Instrumente aller Kulturen“ in höherem Maße als bisher beantwortet worden.

Das Lexikon wendet sich wie seine Vorgänger an vielerlei Interessenten vom Laien bis zum Musikwis-

senschaftler. Es bedurfte angesichts der Fülle des Stoffes sorgfältiger Planung und Abwägung von Prioritäten, um die bewährten Vorzüge – die große Zahl von Stichworten, konzentrierte und übersichtliche Informationen, ein wirksames System von Verweisungen und bibliographische Hilfen – in einem einzelnen Band von handlichem Format zu erhalten. Etwas Raum ist wohl dadurch gewonnen, daß die Spalten aus ein paar Zeilen mehr bestehen und die bibliographischen Angaben in kleinerer Schrift erscheinen. Das meiste ist aber durch die neuen Akzentuierungen in der Gesamtdisposition erreicht worden, durch Eliminierung älterer und Kondensierung der gebliebenen und neuen Artikel. Dazu haben siebzig „Contributors“ beigetragen.

Ein paar Vergleiche mit der revidierten Fassung des alten *Dictionary* mögen die Modernisierungen veranschaulichen. Die Epochen-Artikel „Ars antiqua“ und „Impressionism“ sind etwa auf die Hälfte ihres Umfangs reduziert und verzichten auf Literaturangaben. Die Informationen konzentrieren sich weitgehend auf die Erklärung der Begriffe. Die Gattungs-Artikel „Concerto“ (Eugene K. Wolf) und „Lied“ (Rufus Hallmark) dagegen sind fast auf das Doppelte angewachsen. Beim „Concerto“ ist besonders die historische Entwicklung weiter differenziert und eingehender dargestellt. Der alte Abschnitt II, „The present repertory“, ist dafür weggefallen. Das sieht zwar aus, als liefe es den grundsätzlichen Intentionen zuwider, das Musikleben stärker einzubeziehen; es ist aber wohl eine richtige Entscheidung, die Präferenzen des Konzertbetriebs außer acht zu lassen. Beim „Lied“ hat die Definition, die u. a. den sozialen Aspekt berücksichtigt, merklich gewonnen. Im historischen Teil sind die Abschnitte über die Klassik bis zur Gegenwart zwar beträchtlich erweitert, zerfallen aber zu sehr in kurze Betrachtungen einzelner Autoren, unter denen wiederum Pfitzner, Reger und Schoeck nicht einmal erwähnt werden.

Eine Besonderheit des *Harvard Dictionary* waren und sind die Informationen zu Meisterwerken, von denen einzelne im Titel jetzt für den englisch sprechenden Leser adaptiert sind: die „Abschieds-Symphonie“ findet man nunmehr unter „Farewell Symphony“. Grundsätzlich aber scheinen sich die Angaben neu zu orientieren. Der Akzent liegt eher auf den Daten zur Entstehung des Werktitels, des populären Namens, des Textes, der Musik oder auf der Darstellung von Problemen der Überlieferung, vgl. „Jupiter Symphony“, „Art of Fugue“, „Ring des Nibelungen“. Ansätze zur Beschreibung oder gar Bewertung der Musik sind weitgehend eliminiert, so

daß in diesem Bereich die allgemein zu beobachtende Tendenz zu Fakten und nüchterner Berichterstattung besonders zutage tritt. Sie ermöglicht es aber auch, neben „God save the Queen“ und „(The) Star-Spangled Banner“ als Stichwort „Einigkeit und Recht und Freiheit“ aufzunehmen.

Neue Artikel machen zum Teil unmittelbar auf Forschungsschwerpunkte der letzten Jahre aufmerksam. Das gilt wohl weniger für „Roman School“, sicher aber für „Paleography“, „Textual Criticism“ und „Authenticity“. Trotz aller Fortschritte im Bereich der musikalischen Textkritik bleibt die Abhängigkeit von den Erkenntnissen anderer historischer Fächer unübersehbar. So ist es nur konsequent, wenn Äußerungen über Paleographie und Textkritik auch in einem Musiklexikon einem Historiker (James J. Jones) anvertraut werden. Mit Recht gibt John Spitzer dem Begriff der Authentizität seine umfassendere Bedeutung zurück, die sonst leicht auf die Frage nach der Autorschaft eingegrenzt wird.

Als ein besonderes Beispiel für die neue Konzeption kann der Artikel „Germany“ angesehen werden. Während es sich in Apels Version im wesentlichen um einen Abriß der Musikgeschichte handelt, geht die neue Darstellung von den politischen und sozialen Bedingungen der Vergangenheit und Gegenwart aus, von der Zersplitterung in Kleinstaaten bzw. von der Teilung Deutschlands. Im ersten großen Abschnitt kommen die Institutionen und Aktivitäten des gegenwärtigen Musiklebens zur Sprache (Oper, Musikerziehung einschließlich Musikwissenschaft, Verlage usw.). Neben der an zweiter Stelle stehenden, komprimierten Musikgeschichte (Heinrich Isaac wird etwas mißverständlich zwischen Autoren deutscher Herkunft genannt) gibt es nun noch einen dritten, der „Folk music“ gewidmeten Paragraphen.

Schließlich spiegelt auch der Artikel „Musicology“ wider, was schon im Vorwort ausgesprochen ist. Die Ausbreitung des Faches sowohl in Bezug auf seine Gegenstände wie auch auf die Methoden habe zwar die Grenzen der traditionellen Teildisziplinen verwischt, deren Existenz aber sei in mancherlei Einrichtungen noch greifbar. Deutlich ist die Aufwertung der „Ethnomusicology“. Als eigene Teilgebiete neben der „historical musicology“ sind „Theory“ und „Other subjects of study“ eingeführt, die vormals als systematische Musikwissenschaft den Schein einer engeren Zusammengehörigkeit gewahrt haben, hier aber eher beziehungslos nebeneinander stehen, z. B. „acoustics“, „aesthetics“, „psychology of music“, „education“ u. a.

Schon nach diesen wenigen Stichproben läßt sich erkennen, daß das *New Harvard Dictionary* in überzeugender Weise die Tradition seiner Vorgänger fortsetzt und ein ausgezeichnetes Hilfsmittel für jeden bildet, der rasch und präzise Auskunft sucht. Darüber hinaus ist es ein Vergnügen, darin zu lesen und sich zur Betrachtung neu erschlossener Wissensgebiete im Reich der Musikwissenschaft anregen zu lassen.

(Juni 1987)

Martin Just

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

Die Ratlosigkeit angesichts studentischer Erkundigungen nach einer für Examensvorbereitungen geeigneten Musikgeschichte ist hinlänglich bekannt. Die wohlfeilen dtv-Bändchen wie auch die neueste Auflage des „Wörner“ erfreuen sich zwar allgemeiner Beliebtheit und Verbreitung, ihre Unzulänglichkeiten sind jedoch evident. Und auch Handschins *Musikgeschichte im Überblick*, die gegenwärtig in vierter ergänzter Auflage vorliegt, hilft da nicht viel weiter: Obwohl nach wie vor eine der lesenswertesten kürzeren Musikgeschichten, kommt auch sie langsam in die Jahre und findet gerade im 19. Jahrhundert, dem das Interesse in unverminderter Stärke gilt, nicht über Ansätze hinaus.

Das Fehlen einer für die Praxis verfaßten kürzeren, verständlich und sorgfältig geschriebenen Musikgeschichte spiegelt offensichtlich die Situation und das Selbstverständnis gegenwärtiger (deutschsprachiger) Musikwissenschaft: die Zurückhaltung gegenüber zwangsläufig vereinfachendem und zusammenfassendem Festschreiben musikgeschichtlicher Sachverhalte und Abläufe, die damit verbundene Angst vor einer Kompromittierung der eigenen hochgeschraubten Ansprüche, die (zu) respektvolle Scheu angesichts der unüberschaubaren und stetig anschwellenden Flut von Publikationen und schließlich die Kapitulation vor scheinbar unüberwindlichen methodischen Schwierigkeiten. Demgegenüber hält sich aber hartnäckig die verständliche und wohl berechnete Forderung nach einer zusammenfassenden Darstellung des heutigen Wissensstandes im Gewande einer traditionellen „Musikgeschichte“, die all jenen entgegen kommen soll, die sich einen Überblick über die Jahrhunderte unserer

Musik in der Synthese von stilkritischer Werkbetrachtung und geistesgeschichtlicher Einordnung verschaffen wollen.

So hat sich denn ein Autorenkollektiv aus der DDR der Herausforderung gestellt, um 1984 den ersten von zwei resp. drei Bänden einer *Musikgeschichte* vorzulegen. Ziel und Anspruch sind klar umrissen: „Sie (die Musikgeschichte) soll den Studierenden Arbeitshilfe beim Eindringen in die Grundzüge der Geschichte unserer Musikkultur sein, ... zugleich aber auch Musikpädagogen und Musikfreunden als Anleitung bei der Beschäftigung mit musikgeschichtlichen Fragen dienen“ (S. 9). „Der vorrangig auf die Praxis gerichtete Grundzug dieser Arbeit“ (S. 9) ist somit betont, das „Niveau“ der Vermittlung festgelegt. Und das Resultat ist, das sei vorweggenommen, erfreulich in Klarheit und Sorgfalt und Informationsgehalt. Freilich wäre es ein leichtes, da und dort Fragezeichen zu setzen, zu „kritteln“, zu bemängeln, zeugte aber angesichts der erwähnten Schwierigkeiten von wenig Feingefühl.

Der Aufbau ist der übliche, beginnt mit den frühen Hochkulturen und zieht seinen Bogen über Griechenland und Rom ins Mittelalter und die Jahrhunderte der Neuzeit, um 1848 innezuhalten, bei einer Jahreszahl, deren Gewicht freilich kaum allein musikgeschichtlich zu begründen ist. Der letzte Teil „Die Entwicklung in den einzelnen Ländern“ (S. 380ff.) führt zwangsläufig zu Wiederholungen von gattungsgeschichtlich unmittelbar Vorangegangenen, möchte aber der unterschiedlichen Beleuchtung wegen nicht vermißt werden. Lediglich das so demokratische Nebeneinander der einzelnen Länder erweist sich zumindest quantitativ als fragwürdig, entfallen doch auf England lediglich eine Seite, auf Böhmen deren zwei, auf Italien immerhin schon sieben, während Deutschland und Österreich zusammen nicht weniger als 116 Seiten beanspruchen! Ein weiterer Band wird die Fortsetzung bringen.

Eine leichte Verunsicherung mag sich dadurch einstellen, daß die vertrauten Epochenbezeichnungen durch jene der marxistischen Gesellschaftsgeschichte ersetzt sind, die das 15./16. Jahrhundert als „Musikkultur in der Zeit frühkapitalistischer Erstarkung“ bezeichnet, das 17./18. Jahrhundert als „Musikkultur im Zeitalter des feudalen Absolutismus und der ersten bürgerlichen Revolution“ usf. Aber das soll nicht stören. Sechs der sieben großen Abschnitte werden von einer „geschichtlichen Grundlage“ eingeleitet, auch sie ideologisch unüberhörbar verpflichtet, aber frei von einer ehemals üblichen grobschlächtigen Polemik und allzu simplen

Schwarz-Weiß-Entwürfen. Dann aber gilt das Interesse vorrangig der Musik, und hier herrscht jener schon erwähnte sachliche, fundierte und informative Ton.

Lediglich an einigen Stellen tönt es für westlich erzogene Ohren etwas ungewohnt. Das kann sich in durchaus sympathischen Details äußern wie der (freilich nicht zwingenden) Namensschreibung von Ferenc Liszt oder Fryderyk Chopin, das kann aber auch – nun doch problematischer – zu einer wohl zu einseitigen Charakterisierung Beethovens als künstlerischer Verwirklicher revolutionärer und demokratischer Ideen (vorab in der Orchestermusik) führen (S. 329), dazu auch, daß die bürgerliche Musikgeschichtsschreibung nun doch noch der Einseitigkeit angeklagt wird (S. 212), weil sie in Heinrich Schütz fast ausschließlich den Kirchenmusiker und zu wenig jenen Künstler sieht, der „den Menschen seiner so bewegten Zeit in den Mittelpunkt“ stellt und „seinen Zeitgenossen durch die wortgebundene Musik Botschaften“ vermittelt (S. 213). So findet sich in diesem Zusammenhang denn auch eines der ausgedehntesten Notenbeispiele über den Text aus dem *Deutschen Magnificat* (1671): „Die Hungerigen füllet er mit Gütern und läßt die Reichen leer“. Doch sind solche Überzeichnungen, wie erwähnt, Seltenheit und können im übrigen ja auch durchaus zur Abrundung eines Bildes oder zu kritischer Auseinandersetzung anregen. Die übliche Entrüstung darüber dürfte heute einer gelasseneren Betrachtung gewichen sein, um so mehr, als sich der Band sonst um ideologiefreie Vermittlung bemüht. Und hier gäbe es zweifellos viel Gelungenes aufzuzählen, was im Rahmen dieser Besprechung nur pauschal angedeutet werden kann. Jedenfalls scheint das Unternehmen gelungen und der Beweis erbracht, daß das Schreiben einer Musikgeschichte auch heute durchaus möglich (und nach wie vor sinnvoll) ist. Ein zweiter Teil sowie ein Ergänzungsband mit Dokumenten und Notenbeispielen sollen folgen.

(März 1987)

Victor Ravizza

Concert Music (1630–1750). Edited by Gerald ABRAHAM. Oxford–New York: Oxford University Press 1986. XI, 786 S., Notenbeisp. (New Oxford history of music. Vol. 6.)

Obwohl durch mehr als zehn Jahre in ihrem Erscheinen voneinander getrennt und nach dem Tod von Jack A. Westrup von verschiedenen Herausgebern betreut, bilden Band V (1975) und der hier zu besprechende durch ihren großen zeitlichen Rah-

men und durch die Vorgehensweise der beauftragten Autoren eine Einheit, die auch durch die gemeinsame „Introduction to Volumes V and VI“ des genannten Erstplaners zum Ausdruck kommt. Für das Anbringen der ungewöhnlichen Epochenzäsur „1630“ war fraglos der Spielbeginn der venezianischen Oper (1637) ein Grund, denn: „The spectacle was all-important“ (S. XIII). An die bekannte Äußerung Heinrich Schützens (1629) zu seinem zweiten Italienaufenthalt wäre gleichfalls zu denken. Doch letztlich sind alle Zeiteinteilungen durch die Geschichtswissenschaft zugleich sinnvoll und willkürlich, auch der allgemein vorausgesetzte Einschnitt um 1750 zwischen der „Baroque‘ period“ und den vorklassischen Strömungen. Mit 869 und 786 Seiten bilden die beiden Bände der *NOHM* die gegenwärtig wohl ausführlichste Darstellung der Musikgeschichte des sogenannten Barockzeitalters – und zugleich durch Mitarbeiter aus verschiedenen Ländern und Kontinenten die am stärksten international angelegte.

Angesichts der darin ausgebreiteten Stofffülle kann auf inhaltliche Einzelheiten an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Zu fragen ist jedoch erneut (vgl. *Mf* 31, 1978, S. 104f.) nach der angewendeten Methode. Sie entspricht im großen und ganzen dem zu Band V vorangestellten Grundsatz, auf die Musik konzentriert zu bleiben und sich dabei nicht nur an die Großmeister zu binden, Biographien allenfalls beiläufig einzuflechten und ohne Systemzwang die jeweils wichtigen Gesichtspunkte in Kapitelüberschriften herauszustellen. Unverkennbar ist ein Streben nach Vollständigkeit, das mitunter zu bloßen Aufzählungen von Namen und Werktiteln geführt hat. Dies und überhaupt die Menge der mitgeteilten Fakten machen das Buch vorwiegend zu einem Nachschlagewerk.

Aber was will und kann „the professed student of music“, was können „music-lovers in general“ daraus erfahren? In der Regel werden sie Informationen zu den folgenden zehn Gattungen und Bereichen erwarten und bekommen: I. Ode und Oratorium in England (Rosamond McGuinness, Anthony Hicks und Gerald Abraham); II. Sologesang und Vokalduett (Hans Joachim Marx, Ian Spink und Davis Tunley); III. Instrumentale Ensemblesmusik (Walter Kolneder); IV. Orchestermusik im frühen 18. Jahrhundert (ders.); V. Solokonzert (ders.); VI. Konzertante Kammermusik (Ernst Hermann Meyer); VII. Solosonate (Charles W. Hughes); VIII. Claviermusik (Walter Emery). Zusammen mit den im fünften Band behandelten musikdramatischen und vokal-

kirchenmusikalischen Gattungen und Bereichen ergibt sich ein ziemlich vollständiges Bild der kompositorischen Aktivitäten zwischen 1630 und 1750. Und es wäre demgegenüber kleinlich, das Fehlen etwa des deutschen geistlichen Barockliedes zu beklagen oder das der solistischen Lautenmusik in Frankreich und Deutschland.

Gattungen ergeben sich analytisch aus wesentlichen Gemeinsamkeiten in einer Reihe von Einzelwerken und aus den dahinter stehenden gesellschaftlichen Bedingungen, den „Funktionen“. In der *NOHM* wird in dieser Hinsicht durchaus pragmatisch verfahren, die alte Terminologie zwar gelegentlich diskutiert, doch sonst „richtiggestellt“, das Phänomen der Werkgruppe vorwiegend additiv verstanden und in aufgezählten Einzeltiteln verdeutlicht. Aber die sozialen Hintergründe – in jüngster Vergangenheit zugegebenermaßen ein wenig strapaziert und mitunter als Musikersatz mißbraucht – kommen kaum zur Sprache. Wie mag es bei einer hochadeligen Musikdarbietung zugegangen sein? Was hat es mit den „bürgerlichen“ *Collegia musica* auf sich? Warum „brauchte man“ Solosonaten für ein Instrument und Basso continuo? Welche Funktion hatten die lutherischen Orgelchoräle? Das sind nur einige einschlägige Fragen. Der Titel des Buchs *Concert Music*, der den von Westrup vorgesehenen „The Growth of Instrumental Music“ abgelöst hat, provoziert sie geradezu, denn gemeint ist damit ja nicht nur die so genannte „Gattung“ und nicht nur „das Konzertante“, also ein Stilmerkmal, sondern eine Art der Veranstaltung.

Aber im Grunde zielt die *NOHM* gar nicht auf „Gattungen“, sondern auf „Werke“ – die unter gattungsgeschichtlichen Überschriften abgehandelt werden. Insofern lebt darin noch etwas vom Geist des 19. Jahrhunderts, was je nach Standpunkt des Betrachters anachronistisch oder vernünftig erscheint. Außer der Sozialgeschichte sind auch andere kollektive Vorgänge kaum berücksichtigt: die Ideengeschichte zum Beispiel oder die Kompositionsgeschichte. Und natürlich bleibt die Betrachtung an die Musik der kulturprägenden Bevölkerungsschichten gebunden. Die „Alltagskunst“, sofern einmal erwähnt (S. 140), erhält schlechte Zensuren.

Durchaus im Einklang mit dieser „Werkgesinnung“ stehen die Musikhelden des Zeitalters dennoch (trotz der genannten Grundsatzklärung) im Mittelpunkt – gespiegelt dann auch im Personenregister. Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel herrschen weithin. Und Kapitelüberschri-

ten wie „Bach's Contemporaries“ oder „Händel's Contemporaries“ bestätigen dies. Abermals wird man die Berechtigung des Verfahrens einräumen müssen und doch zugleich ein gewisses Unbehagen empfinden. Ging es vielleicht auch den Autoren gelegentlich so? In heroengeschichtlichen Verdichtungs-zonen fallen Werturteile wie: „The canons are rather dry“ (S. 647, *Kunst der Fuge*) oder „the ‚Dorian‘ toccata is rather dull“ (S. 689). Sollen solche Sätze das verlorengegangene Gleichgewicht wiederherstellen?

Wie Band V enthält der vorliegende an die vierhundert Notenbeispiele, von denen manche außerordentlich umfangreich sind, bis zu acht und mehr Buchseiten umfassen. Keines bleibt unkommentiert, aber die Erläuterungen beschränken sich meist auf knappe Hinweise. Mitunter verraten sie schiere Verlegenheit: „Another fine piece of non-descriptive music is the chaconne“ (S. 592). An solchen Stellen drängt sich wie bei der Faktenfülle die Sentenz auf: Weniger wäre mehr gewesen, nämlich im Falle eines exemplarischen Vorgehens.

Mit all diesen Einwänden kann der grundsätzliche Wert des Buches nicht geschmälert werden. Es faßt das gegenwärtige Wissen (vor allem des angelsächsischen Raums) über einen der reichsten musikgeschichtlichen Zeiträume zusammen. Zu den vielen Notenbeispielen kommen acht Bildtafeln, eine umfangreiche „Bibliography“ (von David Blackwell). Sorgsam sind Wiederholungen und Überschneidungen vermieden bzw. in Querverweisen aufgefangen worden.

(April 1987)

Werner Braun

REINHARD GERLACH: Musik und Jugendstil der Wiener Schule 1900–1908. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 332 S., Abb., Notenbeisp.

Seit ungefähr einem Jahrzehnt wird in der Musikwissenschaft die Frage eines musikalischen Jugendstils diskutiert. Trotz mehrerer Veröffentlichungen über das Thema – erinnert sei an die Abhandlung Hans Hollanders (1975), die Festschrift Willi Schuh *Art nouveau, Jugendstil und Musik* (1975) sowie den Kongreßbericht Adelaide *Art nouveau and Jugendstil and the Music of the Early 20th Century* (1984) – ist dieses Sujet noch nicht umfassend behandelt worden. Die Monographie Gerlachs tritt somit in eine Forschungslücke ein und weist zugleich einen Ansatz auf, der sich von anderweitigen Abhandlungen über das Thema unterscheidet. Es ist einerseits außergewöhnlich, daß nicht Debussy, Strauss oder

Schreker, sondern frühe Kompositionen der Wiener Schule in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt werden – eine Auswahl, die rezeptionsgeschichtlich mit der Anwendung des Terminus ‚Jugendstil‘ durch Adorno und den Schönberg-Schüler Jalowetz begründet wird. Andererseits geht die Begriffsübertragung nicht von Analogien zu Phänomenen des Kunsthandwerks, der Malerei oder der Architektur aus, sondern von philosophischen und literarischen Strömungen, was insofern adäquat erscheint, als die Analyse auf Vokalkompositionen konzentriert ist.

Die Abhandlung gliedert sich in einen begriffsgeschichtlichen und einen werkanalytischen Teil, von denen der erste in drei Studien (Genealogie – Morphologie – Hermeneutik des Jugendstils), der zweite in drei Komponistenmonographien (Schönberg – Berg – Webern) unterteilt ist. Das ausgezeichnete Buch verfügt darüber hinaus über einen Bildteil, eine ausführliche Bibliographie sowie eine Diskographie und ein Titel- und Personenregister.

Die Untersuchung basiert auf einem weit gespannten kulturhistorischen Hintergrund. In der Einleitung wird ein Vortrag von Rudolf Kassner herangezogen, der auf Motive eines literarischen Jugendstils verweist, wenn der Begriff selbst auch nicht beim Namen genannt wird. Wünschenswert wäre allerdings, daß die Thesenhaftigkeit von Gerlachs Interpretation des Textes als „Urkunde über die Musik des Jugendstils“ (S. 3) deutlicher würde, da der Zusammenhang zur Ästhetik und den Werken der Wiener Schule erst im Verlauf der Abhandlung erörtert wird. Die Übertragung des Begriffs wird nämlich im Gegensatz zu den eingangs genannten Publikationen nicht diskutiert; vielmehr gehen Gerlachs Analysen von der Prämisse aus, daß die musikalischen Werke zum einen als Dokumente einer inneren Biographie der Komponisten zu begreifen sind und zum anderen auf geistesgeschichtliche Zeitströmungen verweisen. Angesichts der Tatsache, daß Schönberg, Webern und Berg bisher vor allem unter kompositionsgeschichtlichen Aspekten betrachtet wurden, bringt ein solcher Ansatz neue Sichtweisen mit ein, wenngleich er die Gefahr in sich birgt, daß der Bezug zwischen strukturellen Sachverhalten und außermusikalischen Inhalten zu eng gefaßt wird.

Hervorzuheben sind die Analysen der *Dehmel-Lieder* Weberns, in denen sich Gerlach als besonderer Kenner der Materie zeigt (was schon daran ersichtlich ist, daß er nicht die fehlerhafte Ausgabe, sondern die Quellen heranzieht). Durchaus ein-

leuchtend ist die auf subtiler kompositionstechnischer Analyse basierende Interpretation, welche die *Dehmel-Lieder* als Stadien eines Prozesses ausweist, der zum kompositorischen Materialdenken hinführt und somit ein Stück von Weberns kompositorischer Entwicklung innerhalb des Liederzyklus selbst dokumentiert. Ebenso gelungen ist die kompositionstechnische Analyse der *Lieder* op. 2 von Berg, die mit scharfem Blick für verschiedene historische Schichten sowie gattungsspezifische Idiome und deren Abwandlung durchgeführt sind. Und gleichermaßen gilt dies für den sehr ausführlichen Abschnitt über Schönberg, der den *Gurreliedern*, dem *Streichquartett D-dur* von 1897, dem Satz *Entrückung* aus dem 2. *Streichquartett* und der *Glücklichen Hand* gewidmet ist. Wenn dabei auf Schönbergs Verhältnis zum Text besonders ausführlich eingegangen wird, so geschieht dies in der Absicht, die bislang vorherrschende und von Schönberg selbst nahegelegte Auffassung zu revidieren. Daß die Textvorlagen nicht nur als Inspiration für den Kompositionsprozeß fungieren, sondern daß sie vielmehr in engem Bezug zu seinen ästhetischen Vorstellungen stehen, belegt Gerlach ausführlich durch Selbstzeugnisse des Komponisten.

Bei der Erörterung der Beziehungen zwischen den kompositorischen Werken und den Implikationen eines literarischen Jugendstils wäre allerdings eine straffere und pointiertere Darstellung wünschenswert. So bedürfte der in der Einleitung aufgestellte Satz „Im ‚Jugendstil‘ verkörpert sich das Lyrisch-Mystische im ‚Pan‘, vollendet sich die Abstraktion des Logisch-Rationalen in der ‚Symmetrie‘“ einer exakteren Begründung, als es die eher essayistischen Erörterungen leisten. Trotz mancher Einwände bietet die Monographie jedoch zahlreiche kompositionsanalytische und kulturhistorische Details, welche sie zur lohnenden Lektüre machen.

(März 1987)

Elisabeth Schmierer

GRAHAM DIXON: Carissimi. Oxford—New York: Oxford University Press 1986. VII, 84 S., Notenbeisp. (Oxford Studies of Composers 20.)

Die als Band 20 der *Oxford Studies of Composers* erschienene Monographie ist ein wichtiger Beitrag zur Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, über dessen prominenteste italienische Komponisten oft nicht viel oder nur Zusammenhangsloses bekannt ist. Eine Leben und Werk Giacomo Carissimis umfassende Arbeit hat bisher nur Lowell P. Beveridge vorgelegt; doch ist seine Dissertation (Harvard 1944)

nie gedruckt worden. (Dixon übergeht in seinem Anspruch – vgl. S. 3 – sowie seiner Auswahlbibliographie diese Untersuchung, die freilich noch kaum auf gründlichen Vorarbeiten aufbauen konnte.) Andere Autoren haben sich immer nur mit Einzelaspekten befaßt, so Alberto Cametti mit der Biographie *Carissimis*. Die Arbeiten von Chrysander, Massenkell, Rose, Smither, Jones, Witzemann und anderen nähern sich dem Werk *Carissimis* jeweils unter einem bestimmten Blickwinkel, ohne das Ganze ins Auge zu fassen. Diesen Versuch unternimmt Dixon.

Die im Falle *Carissimis* vielfältigen Echtheitsfragen bleiben allerdings von der Darstellung ausgeschlossen. Ebenso wird, den Prinzipien der Reihe gemäß, auf größere biographische Ausführungen zugunsten der Untersuchung des gesicherten Werkes verzichtet. Immerhin zieht der Autor biographische Fakten insoweit heran, als sie zur Erläuterung des Werkes wesentlich sind. Vor allem im ersten und letzten der sechs Kapitel beschäftigt er sich mit Einflüssen und Beziehungen des römischen Meisters, ein Feld, das er schon mit seiner wichtigen Dissertation über *Liturgical Music in Rome (1605–45)* aufgearbeitet hat. Die mittleren, längeren Kapitel widmen sich übergreifenden Fragen zu *Carissimis* Werk, seiner liturgischen Musik, den Oratorien und den Kantaten. Dabei werden auch die Übergänge und Zusammenhänge zwischen den von *Carissimi* gepflegten Gattungen sehr deutlich, so daß der Leser, vor dem allgemeineren Hintergrund der Rahmenkapitel, ein lebendiges Bild vom Schaffen *Carissimis* in seiner Zeit gewinnt. Vor allem hält der Autor sich von gängigen Klischees und Schlagworten fern, die gerade in der Musikgeschichtsschreibung dieser Zeit nicht selten sind. So erweitert er beispielsweise den Aspekt der Figurenlehre – in der italienischen Musik bekanntlich ohne theoretische Untermauerung – und stellt sie in den größeren Zusammenhang einer rhetorischen Musikauffassung, die durch eine umfassende klangliche und formale Affektregie gekennzeichnet ist.

In der kurzen „Conclusion“ spricht Dixon vor allem von den bedeutenden Wirkungen *Carissimis* auf seine Zeitgenossen und Schüler. Hier wäre eine etwas größere Ausführlichkeit doch sehr wünschenswert gewesen. Der Einfluß, den *Carissimi* als Kapellmeister am Collegium Germanicum in besonderem Maße auf die deutsche Musik ausgeübt hat, wird unverhältnismäßig kurz abgehandelt. (Dixon erwähnt nur Förster und Alberici, übergeht aber z. B. Baudrexel, Kerll und Bernhard – die beiden letzteren führt schon Kircher als *Carissimi*-Schüler an –,

deren Bedeutung für Deutschland mindestens so groß war.) Freilich berühren die Wirkungsaspekte Dixons Thema nur am Rande und können bei einem Buchumfang von nur 84 Seiten auch kaum mehr Berücksichtigung finden. Ein Komponist vom Rang Carissimis hätte natürlich eine ausführlichere Würdigung verdient, doch ist es dem Autor gelungen, auch auf wenigen Seiten vieles zu bringen, und das gleichermaßen dicht und klar. Zu diesem erfreulichen Eindruck tragen auch die vielen instruktiven Notenbeispiele sowie das äußere Erscheinungsbild des Büchleins bei.

(Februar 1987)

Peter Tenhaef

WERNER RACKWITZ: *Geschichte und Gegenwart der Hallischen Händel-Renaissance. 1. Teil: 1803-1929. Halle an der Saale 1977. 122 S. (Schriften des Händelhauses in Halle 1.) 2. Teil: 1929-1976. Halle an der Saale 1979. S. 129-253 (Schriften des Händelhauses in Halle 2.)*

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

Die beiden schmalen, aber inhaltsreichen Bände zeugen mit der Fülle des in ihnen minutiös verarbeiteten Materials einerseits von der Strenge der Verpflichtung, die die Stadt Halle ihrem großen Sohn gegenüber seit jeher empfunden hat und noch empfindet, zum andern aber gleichzeitig auch von dieser Größe selbst, die im Spiegel der verschiedensten Weltanschauungen erscheint, ohne davon berührt zu werden – dies eine geistige Parallele zu der Doppel-Nationalität des Komponisten. Ihr ist in der Hallischen Händelpflege je länger je mehr vorbildlich Rechnung getragen worden, obwohl hier die Gefahr eines (unhändelischen) kleinlichen Nationalitätenstreits nahegelegen hätte.

Der erste Band der Darstellung umfaßt die Jahre 1803 bis 1929, behandelt also, beginnend mit der ersten Hallischen Aufführung des *Messias* im Jahre 1803, die „Wiedereinbürgerung der Musik Händels in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, die besonderen Feiern zum 100. Todestag 1859 und zum 200. Geburtstag 1885 und leitet dann anhand von Würdigungen hervorragender jüngerer Händelfeste wie vor allem der von 1922 und 1929 zur künstlerisch und wissenschaftlich gleich fundierten, zukunftsweisenden Hallischen Händelpflege über.

Der zweite Band verfolgt die Entwicklung bis 1976, wobei der Aspekt der Betrachtung sich aus gegebenem Anlaß etwas ändert, doch sind die Grund-

fragen der Händel-Auffassung (ist Händel als Kirchenkomponist zu betrachten bzw. wie sind seine Oratorien geistig einzuordnen, und worauf beruht seine Sonderstellung innerhalb der Operngeschichte des 18. Jahrhunderts) und der Händel-Renaissance (wie weit sind Bearbeitungen der Werke erlaubt bzw. hat sich die Aufführungspraxis an Geschichte oder Gegenwart zu orientieren) in beiden Bänden gleichermaßen allgegenwärtig. Handelt es sich doch um Probleme, mit denen sich jede Forschergeneration immer wieder von neuem auseinanderzusetzen hat.

Im Ganzen beweist das von Werner Rackwitz gezeichnete Bild der Hallischen Händel-Renaissance, daß die Vaterstadt des Komponisten wissenschaftlich wie künstlerisch zu einer wahren Hüterin seines geistigen Erbes geworden ist – in Anbetracht der nicht ohne Grund von der englischen Wahlheimat an den Weltbürger erhobenen Ansprüche eine besonders aner kennenswerte Leistung!

Der von Guido Bimberg vorgelegte dritte Band der Reihe untermauert eines der Hauptanliegen der Hallischen Händel-Pflege, die Wiedererweckung der Opern des Meisters, durch eine ungeheuer materialreiche Untersuchung der Werke selbst, der man auf Schritt und Tritt und in jeder Hinsicht den genius loci der Händelstadt anmerkt. Es ist nur schade, daß aus der Fülle der behandelten Musik nicht das kleinste Beispiel angeführt worden ist; die Darstellung hätte dadurch viel an Anschaulichkeit gewonnen. Die Mehrzahl der Leser, die die Hallische Händel-Ausgabe nicht zur Verfügung hat, würde es sicherlich begrüßen, wenn an Stelle der zahlreichen schmückenden Abbildungen ebenso viele instruktive Notenbeispiele aufgenommen worden wären.

Zum Schluß sei nur kurz auf einige offensbare Druckfehler auf den Seiten 40 und 58 hingewiesen: Es heißt zwar „aria di bravura“ und „aria di mezzo carattere“, aber in Verbindung mit Adjektiven wie „patetica“, „parlante“, „cantabile“ etc. muß das „di“ natürlich wegfallen.

(Juli 1987)

Anna Amalie Abert

HORST WALTER: *Haydn-Bibliographie 1973 bis 1983. München: G. Henle Verlag 1985. S. 205–306. (Haydn-Studien Band 5, Dezember 1985, Heft 4.)*

Horst Walter ergänzt die 1974 in den *Haydn-Studien* von A. Peter Brown und James T. Berkenstock in Zusammenarbeit mit Carol Vanderbilt Brown besorgte Joseph Haydn-Bibliographie. U. a. bemerkt Walter dazu: „Da sich das Schrifttum erst nach Ab-

lauf einer Frist von etwa zwei Jahren einigermaßen vollständig erfassen läßt, sind bei Brown/Berkenstock kleinere Lücken für 1972 festzustellen. Etwa ein Dutzend dort fehlender Titel haben wir ohne besondere Kennzeichnung aufgenommen. Darüber hinaus enthält die vorliegende Bibliographie keine Nachträge zu Brown/Berkenstock“ (S. 205).

Es wird kein Grund genannt, warum ältere, bisher nicht erfaßte Literatur nicht aufgenommen wird. Die Bibliographie von Brown und Berkenstock hat sich unabhängig von der Frage, ob sie vollständig ist, als eine gründliche, zuverlässige und sehr nützliche Zusammenstellung erwiesen, die immer wieder zu Rate zu ziehen ist. So wird sich auch Walters *Haydn-Bibliographie 1973 bis 1983* als unentbehrliche Hilfe herausstellen. Einige wenige Literatur – mehr zufällig gefunden – ist von Brown und Berkenstock nicht erfaßt worden und hätte hier ergänzt werden können, z. B.: [C.A.] Siebigk: *Über Haydn's Jahreszeiten*, in: *Schlesische Provinzialblätter*, 35. Bd., Januar–Juni 1802, S. 352–358; [Samuel Gottlieb] Bürde: *Schreiben an den Herrn Musik-Direktor Förster, wegen einer mehr ästhetischen Anordnung des Haydn'schen Oratoriums: Die Schöpfung*, ebda., 45. Bd., Januar–Juni 1807, S. 265–276; *Joseph Haydn's Andenken gefeiert von seinen Verehrern zu Breslau, in der Aula Leopoldina am 17. August 1809. Gedruckt in der privil. Stadt- und Universitätsbuchdruckerei bei Grass und Barth*, [Breslau]; *Joseph Haydn's Urtheil über Mozart, im Jahre 1785*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 1, 1817, Sp. 218f. Eine systematische Suche in Richtung der zeitgenössischen Rezeption Haydn'scher Werke dürfte weitere Titel erbringen. Diese Ergänzungen schmälern den bibliographischen Fleiß und die Gründlichkeit Walters keineswegs.

In einem ausführlichen Vorwort werden von Walter Schwerpunkte, wie sie sich aus der Sicht des Joseph Haydn-Instituts in Köln für die Arbeit an der Gesamtausgabe der Haydn-Werke ergeben, in den einzelnen Publikationen herausgehoben, darunter besonders Hinweise auf Quellen und Dokumente. Ein „Chronologisches Verzeichnis der von 1965 bis 1983 nachgewiesenen Haydn-Briefe und vergleichbaren Dokumente“ gibt dankenswerterweise einen zusammenfassenden Überblick. Besonders intensiv sind ebenso Faksimiles von Haydn-Autographen, auch in Auktions- und Antiquariatskatalogen, erfaßt; hierbei können noch einzelne Hinweise eingefügt werden, etwa: Faksimile der 1. Notenseite des *Barytontrios* Hob. XI: 105 (im Autograph Nr. 106),

in: K. Geigy-Hagenbach: *Album von Handschriften berühmter Persönlichkeiten*, Basel 1925, S. 247, und ebenso in: *Die Musik* 24, 1932, S. 417 (von Heck zur Verfügung gestellt; dort zwischen S. 432 und 433 weitere Faksimiles), und Faksimile des Haydn-Briefes vom 10. 8. 1799 an den Grüssauer Peter Cornelius Knoblich, in: *Schlesien* 28, 1983, zwischen S. 4 und 5. Bezüglich des auch im Vorwort diskutierten Roman Hoffstetter ist zu bemerken, daß vom Rezensenten in einem kurzen Aufsatz *Romanus Hoffstetters Streichquartette*, in: *Gedenkschrift Hermann Beck*, hrsg. von Hermann Dechant und Wolfgang Sieber, Laaber 1982, S. 107–110, eine Zusammenfassung geboten worden ist. Für Haydn's Werk ist auch die Notiz im Vorwort der neuen Mozart-Gesamtausgabe zu Mozarts Bearbeitung des *Alexanderfestes* von Händel (NMA Serie X, Supplement, Werkgruppe 28, Abt. 1: Bearbeitungen von Werken Georg Friedrich Händels, Bd. 3: *Das Alexanderfest*, vorgelegt von Andreas Holschneider, Kassel 1962, S. VIII und Belege in Fußnote 10) in die *Haydn-Bibliographie* aufzunehmen; Joseph Haydn hat danach ein ergänzendes Stück zu der bei van Swieten erfolgten Uraufführung des *Alexanderfestes* in Mozarts Bearbeitung eingebracht, über das Hoboken in seinem *Haydn-Werkverzeichnis* keine Auskunft gibt und das offenbar als verschollen zu gelten hat. Auch das Vorwort zu Mozarts Bearbeitung der *Cäcilienode* (NMA Serie X, Supplement, Werkgruppe 28, Abt. 1: Bearbeitungen von Werken Georg Friedrich Händels, Bd. 4: *Ode für St. Cäcilia*, vorgelegt von Andreas Holschneider, Kassel 1969, S. VII) enthält Nachrichten über Haydn's Verbindung zur van Swietenschen Gesellschaft. Vielleicht darf hier die Anregung gegeben werden, eine intensivere Zusammenarbeit mit den für Wolfgang Amadeus Mozart tätigen Institutionen und Spezialisten anzustreben, damit solche verstreuten Nachrichten schneller allgemein bekannt und fruchtbar gemacht werden können.

Entsprechende Register helfen neben dem instruktiven Vorwort, die nach Autoren alphabetisch aufgeführte Literatur zu Spezialfragen aufzufinden. Für den Musikhistoriker wird sich auch diese bibliographische Übersicht als notwendiges und sehr nützliches Nachschlagewerk herausstellen, selbst wenn sich weitere Ergänzungen ergeben werden. Solche Ergänzungen berühren den Gesamtwert der vorgelegten bibliographischen Arbeit nicht.

(Mai 1987)

Hubert Unverricht

FREDERICK NEUMANN: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. Princeton: Princeton University Press (1986). X, 301 S.

Nach der grundlegenden Veröffentlichung *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach*, Princeton 1983, legt Neumann mit diesem Buch seine zweite große Anthologie über das Verzierungs-wesen vor. Durch zahlreiche Spezialstudien eingeführt, kann der Verfasser als der wohl versierteste Kenner der barocken und klassischen Ornamentik angesehen werden, wenn auch nicht alle Lösungsvorschläge – z. B. in der Publikation von 1983 die „suggested execution“ am Anfang der Bachschen Arie *Erbarme Dich* aus der *Matthäus-Passion* (S. 144) – kritiklos übernommen werden können.

Die vorliegende Studie ist zweiteilig. Im ersten Teil soll versucht werden, wie es im Vorwort heißt, „to extend a comparable liberalization to Mozart's small ornaments by offering evidence that this master's *Vorschlag*, slide, trill, turn, and arpeggio had a wider range of freedom and flexibility than is usually believed to be the case“ (S. IX). Im Teil II wird die Improvisation bei Mozart untersucht, und zwar unter dem Aspekt, „where ... additions are necessary, where optional, where improper, and to offer guidelines for their desirable form and design“ (S. IX).

Die folgenden Untersuchungen werden mit umfassender Gründlichkeit durchgeführt. Im Kapitel „The *Vorschlag*“ werden die Typen, die unterschiedlichen Benennungen, die Zeichen für den *Vorschlag* sowie die zeitgenössischen Quellen der Mozart- und vorhergehenden Ära – Quantz, C. Ph. E. Bach u. a. – betrachtet. Diese Methode hält der Verfasser nun bei jeder Verzierungsart bei. Unterschieden wird zudem zwischen Verzierungen in vokalem und instrumentalem Zusammenhang.

Nun könnte vordergründig, hervorgerufen durch die Fülle des Materials und die annähernd erschöpfende Quellenbetrachtung, der Eindruck entstehen, es sei hier ein Katalog erstellt, der dem heutigen Musiker fertige Lösungsvorschläge für seine Verzierungsprobleme liefert. Neumann stellt jedoch beizeiten klar, daß dies nicht das Ziel sein soll und kann: „mechanically applie[d] a rule without considering the meaning of the words, affect, and diction, which are always paramount in Mozart's vocal music“ (S. 23); noch allgemeiner auf die gesamte Mozart-Musik bezogen, heißt es, auch wenn es im Zusammenhang der Appoggiatur-Erläuterung erscheint: „... we cannot arrive at a clear preference, it will probably not greatly matter how we decide. In such cases

we can vary our choice and thereby add a refreshing element of spontaneity to the performance“ (S. 41). Somit stellt die Untersuchung Neumanns eine Anthologie der Möglichkeiten dar, nach denen Mozarts Ornamentik überprüft werden kann, sei es durch Vergleich der zahlreichen verwandten Stellen oder durch direktes Gegenüberstellen mit den zeitgenössischen Quellen. So entstand ein Handbuch, dessen Lösungsvorschläge nie den Anspruch auf Eindeutigkeit – die es in diesem Gebiet auch gar nicht geben kann – erheben, die aber Hilfen vermitteln, mit denen man eigene Ergebnisse leichter erreichen kann.

Auffallend an Neumanns Quellenzitate ist die geringe Präsenz von Leopold Mozart, den er im Zusammenhang mit der Behandlung der „*terce coulée*“ nicht so ohne weiteres als Gewährsmann heranziehen möchte („But the reference to his father is also mistaken ... Leopold is not an infallible guide to his son's practices ...“ (S. 39). Die Bedeutung der *Violinschule* für die Ausführung des Mozartschen Werkes ist im übrigen noch nicht hinreichend dargestellt (s. z. B. N. Harnoncourt: *Der musikalische Dialog*, Salzburg/Wien 1984, S. 149, der sogar Artikulationsanweisungen übernommen wissen will).

Im Improvisationsteil werden neben den Rezitativ-Appoggiaturen die Kadenzen im vokalen Bereich (Fermaten-Auszierungen), Diminutionen in Arien bei Wiederholungen, aber auch allgemein dargestellt. Die Fragen in bezug auf improvisierte Stellen in den Klavierkonzerten werden gesondert behandelt, ebenso die Kadenzen und „Eingänge“ in Instrumentalkompositionen. Hier sind die Vorschläge, die Neumann vor allem zu den sog. „Eingängen“ macht, vorsichtig zu prüfen, ob nicht doch an manchen Stellen ein Auskosten der Fermate ohne verzierenden Übergang angebrachter wäre (S. 268f.: *Violinkonzert* KV 218, 3. Satz).

Ein umfangreiches Literaturverzeichnis trägt mit dazu bei, daß Neumanns neues Buch bald zu einem gewichtigen Handbuch zur Erforschung von Mozarts Ornamentik gedeihen wird.

(Mai 1987)

Dieter Gutknecht

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

Das Buch ist die Druckfassung einer Dissertation,

die von Joseph Schmidt-Görg angeregt und von Günther Massenkeil zu Ende betreut wurde. Der Verfasser ist bereits früher hervorgetreten mit zwei Arbeiten, beide erschienen im *Beethoven-Jahrbuch*: der umfangreichen Beethoven-Bibliographie für die Jahre 1967 bis 1970 in Band VIII und einem Artikel über die kontrapunktische Satztechnik in Beethovens Spätwerk in Band IX. Im vorliegenden Buch sind die Akribie, die für die Erstellung der mehr als 1000 Titel zählenden Bibliographie in hohem Maße erforderlich war, und das in der zweiten Arbeit bezeugte Interesse des Verfassers am Kontrapunkt eine Verbindung miteinander eingegangen. Bemerkenswerte Sorgfalt ebenso wie starke Beschränkung in thematischer Hinsicht kennzeichnen somit diese Arbeit.

Der erste, kürzere der beiden Hauptteile enthält eine knapp 60seitige Analyse der *Credo-Fuge* in ihrer endgültigen Gestalt, der zweite, fast dreimal so umfangreiche Teil beschäftigt sich mit den Skizzen. Sogleich stellt man sich natürlich die Frage, wie diese beiden Teile, die Analyse des fertigen Werks und die der Skizzen, vom Verfasser in Beziehung zueinander gesetzt werden. Die Skizzenforschung sieht ja seit Nottebohm die Frage nach dem Sinn solcher Forschung als ständigen, oft lästigen Begleiter neben sich herlaufen. Soll die Beschäftigung mit den Skizzen dem besseren Verständnis des Werkes dienen, und kann sie das? Oder geht es um nichts anderes als um die Erhellung des Schaffens- und Entstehungsprozesses, um den Weg zum Werk statt um dieses selbst? Diese Alternative bezeichnet grob gesprochen die beiden wichtigsten in der Forschung vertretenen Positionen. Auch Zickenheiner erörtert (und präzisiert und differenziert) sie (S. 99–106) und neigt nach einigem Hin und Her am Ende der zweitgenannten Position zu. „In der Endfassung die höchste Vollkommenheitsstufe“ und „in den Skizzen dagegen nur Vorformen dazu von geringerem ästhetischen Wert“ zu sehen, das lehnt er ab. Er betrachtet die Skizzen vielmehr als „in sich sinnvolle musikalische Gedanken“, als „unterschiedliche Formulierungen der Lösungsversuche kompositionstechnischer und stilistischer Probleme“. Wenn auch das Studium der endgültigen Partitur nicht „gänzlich ausgeschaltet“ bleiben sollte, so biete sie doch nur eine „notwendige Hilfe“ für die Untersuchung der Entwürfe (S. 105f.).

Die Abwertung des Werks in seiner Verbindlichkeit und Einmaligkeit hat heute Konjunktur. Das vom Komponisten als fertig angesehene und an die Öffentlichkeit gebrachte Werk wird gerne aufgefaßt

als ein Stadium in einem Hervorbringungsprozeß – zufällig das letzte Stadium (obwohl die nachfolgende „Rezeptionsgeschichte“, die ebenfalls Konjunktur hat, den Prozeß weiter verlängert, indem sie – so glaubt man – das Werk unaufhörlich weiteren Veränderungen unterzieht). Die Auffassung als solche steht hier nicht zur Debatte. Für das zu rezensierende Buch ist sie aber deshalb wichtig, weil sie dafür verantwortlich ist, daß die Analyse der fertigen Fuge und die Analyse der Skizzen völlig unverbunden nebeneinander stehen. Auf irgendeinen Versuch, in den Skizzen nach Hilfen für ein besseres Verstehen des Werks zu suchen, wird von vorneherein verzichtet. Der Autor läßt die sich auf die *Credo-Fuge* beziehenden Notierungen Beethovens Revue passieren (was, schon allein zur Identifizierung, freilich nur möglich ist unter ständiger Konsultation der fertigen Komposition) – und Schluß. Die Zahl dieser Skizzen ist sehr groß (gute Übersicht: S. 107ff.); der Leser ist beeindruckt, wieder einmal, von der bohrenden Hartnäckigkeit, mit der Beethoven immer neue Möglichkeiten ausprobiert, umgemodelt, verworfen oder festgehalten hat – aber schließlich auch ermüdet und enttäuscht, weil keinerlei Konsequenzen für das Werk gezogen werden. Daß solche positivistische Selbstbeschränkung nicht die einzig mögliche Haltung ist, weiß jeder, der Studien zu Beethovens Skizzen beispielsweise von Lewis Lockwood oder Sieghard Brandenburg gelesen hat.

Selbstbeschränkung, der Verzicht auf Fragen nach dem Sinn der beobachteten Phänomene, kennzeichnet auch die Analyse der fertigen Komposition. Das Interesse des Verfassers ist nämlich ganz und gar auf Beethovens Fugentechnik als solche fixiert, also auf die Gestaltung von Thema, Beantwortung und Kontrasubjekt, auf Umkehrungen und Verkleinerungen, Transpositionsintervalle und Einsatzabstände. Immer wieder wird diese Technik geprüft an den Regeln von Fux, Marpurge oder Albrechtsberger; mal entspricht Beethovens Verfahren diesen mehr, mal weniger. Nun läßt sich aber die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, daß, in aller Nüchternheit sei es gesagt, das Untersuchungsobjekt Beethovens *Missa solemnis* ist: eines der größten Werke des Geistes, die wir haben. Ist schon die isolierte Untersuchung nur des Schlußteils nur des *Credos* eine gefährliche Sache – der Verfasser begründet diese Wahl, nicht uneinleuchtend, in der Einleitung –, so ist die mit der Konzentration auf das nackt fugentechnische verbundene Verschmälern des Blickwinkels tödlich. Ein Beispiel: Gewiß liegt dem zweiten Teil der Fuge (*Allegro con moto*, Takte 373–432)

eine verkleinerte Form des Themas zugrunde (vgl. S. 51, 70, 79ff.). Diesen simplen fugentechnischen Sachverhalt bemerkt jeder. Aber jetzt finge eine Untersuchung doch erst an. Die Verkleinerung geht einher, wovon hier mit keinem Wort die Rede ist, mit einer Änderung des Rhythmus' und einer völlig neuen Position des Themas im Taktgefüge. Dies hat u. a. zur Folge, daß die Silbe „sae-“ von „saeculi“ jetzt immer „richtig“ auf die Takt-„eins“ trifft. Das tat sie im ersten Teil nicht; dort setzte sie immer auf „drei“ ein. Diese merkwürdige Betonung erwähnt auch Zickenheiner und wundert sich: in einem Abschnitt „Deklamation“ (S. 150ff.). Aber dieser Abschnitt beschäftigt sich leider nur mit der Textunterlegung in den Skizzen. In der Untersuchung der vollendeten Komposition bleibt die Frage des Textes völlig unberücksichtigt. Bei allem Respekt vor akribischer Detailfreudigkeit scheint es mir aber unerlaubt zu sein, schlicht zu ignorieren, daß der Untersuchungsgegenstand die Vertonung des lateinischen Glaubensbekenntnisses in der *Missa solemnis* von Beethoven ist.

Ich möchte keine falschen Maßstäbe anlegen; ich verkenne nicht, daß es sich um eine Dissertation handelt, auch nicht, daß diese – es sei nochmals gesagt – auf bewundernswert sorgfältiger und fleißiger Arbeit beruht, und auch nicht, daß die Beschreibung der musikalischen Einzelheiten – der unzähligen Bäume anstelle des darüber aus den Augen verlorenen Waldes – im wesentlichen zuverlässig und zutreffend sind. Es ist sozusagen nichts gegen die Feststellungen einzuwenden. Nur dies: daß das zu wenig ist, oder: daß die richtigen Beobachtungen am falschen Gegenstand durchgeführt wurden.

Eine kleine Ergänzung zum Literaturverzeichnis: Die wichtige Abhandlung von Lewis Lockwood aus dem Jahre 1970 liegt auch in einer deutschen Übersetzung vor: *Über Beethovens Skizzen und Autographe: Einige Definitions- und Interpretationsprobleme*, in *Ludwig van Beethoven*. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983 (Wege der Forschung CDXXVIII). (Februar 1987) Rudolf Bockholdt

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

Trotz der zahlreichen musikhistorischen Arbeiten zum 19. Jahrhundert bestehen offensichtlich immer

noch erhebliche Lücken, die umfangreiche Arbeiten zu diesem Zeitraum zulassen. Im vorliegenden Falle ist der Komponist und Klaviervirtuose Stephen Heller in den Mittelpunkt gerückt, wobei es sich im eigentlichen und anspruchsvolleren Sinne nicht um eine Biographie, sondern um eine Beschreibung und Bewertung seines umfangreichen Klavierwerkes handelt. Ganz zweifelsohne ist die Stofffülle des auf 558 Seiten ausgebreiteten Materials eine der positiven Merkmale dieser Arbeit. Dabei ist anzuerkennen, daß das nicht immer leicht zugängliche Werk Hellers und die zahlreichen Vergleiche mit den Klavierkompositionen der Zeitgenossen Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt u. a. eine bemerkenswerte Repertoirekenntnis der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts erkennen lassen.

Damit sind dann freilich auch schon die positiven Aspekte dieser Dissertation weitgehend erwähnt. Die Form der Darstellung, die Methode der wissenschaftlichen Arbeit, die Urteilskraft und die Art und Weise der Begründung lassen Wünsche in erheblichem Umfang unerfüllt. Ganz sicherlich ist es sinnvoll, das Werk eines Komponisten, der immerhin 75 Jahre alt geworden ist, in einzelne Abschnitte zu teilen. Aber es bedarf wohl keiner langen Diskussion, daß eine einmal vorgenommene Gliederung dann auch begründet und gerechtfertigt werden muß. Dies um so mehr, als die Autorin in diesem Zusammenhang ausdrücklich von „Perioden“ (S. 102, 211, 302), von „Schaffensperioden“ (S. 298) oder von „Lebensabschnitten“ redet. Eine kurze, summarische Zusammenfassung am Ende der Arbeit (S. 478) vermag eine überzeugende Rechtfertigung für die so und nicht anders vorgenommene Einteilung jedenfalls nicht zu leisten.

Der Umfang des Untersuchungsgegenstandes fordert zwingend eine Form der Darstellung, die sich auf Spezifisches, Typisches oder Mustergültiges beschränkt und nicht die ganze Stofffülle vom Anfang bis zum Ende durchgeht. Das Abhaspeln der 158 Opera inklusive der Werke ohne Opuszahl bzw. der posthum erschienenen Werke führt konkret zu einer allzu kurzen Betrachtung, so daß für jedes Werk meist nur einige dürftige deskriptive Sätze mit Notenbeispielen bleiben. Und selbst in diesem Rahmen sind dann die Ungereimtheiten, die terminologischen Unschärfen, die kommentarlos nebeneinander gereihten widersprüchlichen Zitate der Zeitgenossen und vor allem die poetisierenden Analysen zu beklagen, die jede ernsthafte Lektüre zu einer verdrießlichen Angelegenheit werden lassen.

Unglücklich und unfruchtbar ist die Form der Ver-

knüpfung von Zitaten und eigener Darstellung, so daß dem Leser weder ein tieferer Einblick in das Meinungsbild des zitierten Zeitzeugen ermöglicht wird, noch die Autorin die Möglichkeit hat, ihr Urteil und ihre Ansicht in einem größeren Komplex darzustellen (z. B. S. 283ff). Ein ähnliches Ärgernis sind die dürftigen Erläuterungen zu hinlänglich bekannten Sachverhalten (Romanze, S. 424; Arabeske, S. 425), wo teilweise nur die Ausführungen der Standardlexika kompiliert werden (Tarentismus, S. 108). Terminologische Unsauberkeiten resultieren teilweise aus dem Bestreben, in der Wortwahl abzuwechseln, so etwa wenn „Variation“, „Veränderung“, „Abwandlung“ und „Abänderung“ synonym gebraucht werden (S. 27) oder der Begriff „Sequenz“ in der Bedeutung „Satzfolge“ (einer Sonate) Verwendung findet (S. 315), wenn offen bleibt, welcher Unterschied zwischen den Begriffen „Motiv“ und „Fragment“ besteht (S. 315, 373 und öfter), oder der Begriff „Periode“ nicht präzisiert wird (achtaktige Periode oder im Kochschen Sinne, S. 345f., 351) und gleichzeitig noch in der Bedeutung von „Zeitausschnitt“ benutzt wird (S. 102), oder wenn der Stilbegriff „Biedermeier“ offensichtlich keine zeitliche Begrenzung kennt (S. 366; op. 119 von 1867!).

Die geringe Ergiebigkeit der Analysen – und sie machen quantitativ den Hauptteil der Arbeit aus – resultiert aus einem überwiegend deskriptiven Verfahren und einem Hang zum Poetisierenden. Wie etwa soll wissenschaftlich gearbeitet werden mit Formulierungen wie „perforierter Satz“ (S. 475), „flatternde, rotierende Dreiklangs-Arpeggien“ (S. 37), „kurbelnde Treibmotivik“ (S. 106), „oktavierte Pfundnoten“, „in Staccato zu spielende Füllnoten unterhalb des Oktavraumes“ (S. 305) u. a. Einen hinlänglichen Eindruck mögen folgende Sätze vermitteln, wobei sich weiterer Kommentar erübrigt: „Der stachlige Rhythmus in Verbindung mit der Tonart As-Dur versinnbildlicht in [op. 86] Nr. I, dem Prolog, einen erregten, hastigen Ritt, der von nur wenigen Ruhepausen unterbrochen wird“ (S. 257). „Eine unerfreuliche Begegnung erwartet den Wanderer im nächsten Satz, Nr. II. Der aufgeregte und zerrissene Gemütszustand, der durch die Vorschrift ‚Agitato con passione‘ und die Tonart es-moll gleichnishaft dargestellt wird, kontrastiert zum nächsten Teil“ (S. 258). „Weitere Reiter galoppieren aus der Ferne in gesteigertem Tempo heran, um in Teil A zur Ruhe zu kommen“ (S. 259). (Und bezogen auf *Prière*:) „Gegen Ende dieses Abschnittes nimmt die schicksalhafte Spannung bei nochmaligem Zitat der Schmerzenschromatik über dem Orgelpunkt G ab

und weicht einer gläubigen Ergebenheit in der Wiederholung des ersten Teiles. Eine kurze Kadenz in Pfundnoten beschließt das Gebet. Mit der gleichnishaften Anspielung auf die Kantate Bachs legt Heller ein Glaubensbekenntnis ab, das, wie aus seiner geistigen und menschlichen Haltung ersichtlich, zur Lebensphilosophie wurde“ (S. 273). (Oktober 1987) Günther Wagner

ANGELIKA HORSTMANN: *Untersuchungen zur Brahms-Rezeption der Jahre 1860–1880. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1986. 445 S. (Schriften zur Musik. Band 24.)*

Die Bedeutung von Robert Schumanns Artikel *Neue Bahnen* für die frühe Brahms-Rezeption (1853–1860) stellte Angelika Horstmann bereits in ihrer Magisterarbeit dar; wie sehr Schumann und sein engagiertes Eintreten für den jungen Komponisten noch auf die Rezeption des „mittleren“ Brahms nachwirkten, macht nun die vorliegende Dissertation nachvollziehbar: Noch 1872, also knapp zwanzig Jahre nach Erscheinen des berühmten Artikels, wurde Brahms in der *AmZ* in durchaus abwertendem Sinne als Schumann-Schüler apostrophiert (S. 357), „gleichzeitig bewirkte die wieder zunehmende Berücksichtigung Schumannscher Kompositionen in den Konzertprogrammen ... eine aufgeschlossene Haltung der Zuhörer und damit einen positiven Verlauf der Werkrezeption ... für Brahms“ (S. 70).

Innerhalb der Brahms-Rezeption kommt dem *Deutschen Requiem* von 1868 eine Schlüsselstellung zu, und die gängige Auffassung, mit diesem Werk habe Brahms erstmals allgemeine Anerkennung gefunden, kann Horstmann anhand der aus den Konzertkritiken zu Opus 45 herausgearbeiteten Rezeptionskonstanten überzeugend bestätigen. Eine auf den ersten Blick marginale, bei genauerer Betrachtung aber höchst bemerkenswerte Begründung für den durchschlagenden Erfolg des Werkes liefert dabei der Rezensent des Bremer Karfreitagskonzertes von 1871: Seiner Aussage nach wurde das *Deutsche Requiem* besonders häufig bei Wohltätigkeitsveranstaltungen „zugunsten der Wittwen und Waisen“ der im deutsch-französischen Krieg gefallenen Soldaten aufgeführt (S. 177). Der allgemein-menschlich interpretierbare, nicht an eine bestimmte Konfession gebundene, gleichsam „überkirchliche“ deutschsprachige Text ließ sich mit politisch-nationalen Implikationen füllen. Hinzu kommt, daß mit dem Erfolg des *Deutschen Requiems* eine zunehmende Anerkennung des Brahmschen Personalstils einherging,

während in den Rezensionen früher Kammermusikwerke die Ausbildung eigener kompositorischer Mittel noch kritisiert wurde. „Die große Resonanz auf op. 45 bedeutete für die nachfolgenden Werke eine Wegbereitung und Förderung“ (S. 206).

Ziel der Göttinger Dissertation ist es, zur „Überlieferung eines Meinungsbildes“ (S. 3) über Brahms beizutragen, es in zeitgenössischen Dokumenten greifbar zu machen. Dabei steht nicht analytische Rezeptionsforschung im Mittelpunkt, „vielmehr geht es darum, dem für die 20 Jahre maßgeblichen Meinungsbild nahekommen, ohne den Blick für die in den Quellen liegende Aussageproblematik zu verlieren“ (S. 4). Horstmann geht dabei zunächst auf die publizistische Rezeption der zwischen 1860 und 1880 uraufgeführten Werke in den musikalischen Fachzeitschriften und in der Tagespresse dieser Jahre ein: „Zunächst dient eine Querschnittsuntersuchung der zu einzelnen Werken einer Gattung aufgefundenen Kritiken der Erfassung von Wertungstendenzen ohne sachliche Beeinflussung durch die Kenntnis der Verfasseramen“ (S. 5). Referiert werden die Kritiken zur Kammermusik, zur orchesterbegleiteten Vokalmusik und zu den Orchesterwerken. Die in den Fachzeitschriften wie etwa *NZfM*, *AMz* oder *AmZ* gedruckten Rezensionen der neu erschienenen Partituren – die Verfasserin bezeichnet diese „Berichterstattungsebene“ als „Werkkritik“ – erwiesen sich freilich für die Rezeptionsforschung ergiebiger als die Konzertkritiken der Tagespresse, denn hier nimmt man eingehende werkanalytische Betrachtungen vor und offenbart musikästhetische Grundanschauungen. Horstmann faßt die Konzertkritiken der einzelnen Werke nach den Rezeptionskonstanten als „Meinungsbild“ zusammen. Popularität und Verbreitung einer Komposition veranschaulichen Tabellen über Datum, Ort und Interpreten der Aufführungen.

Das aus den Rezensionen herausgearbeitete „Meinungsbild“ mündet schließlich in eine „Betrachtung der Kritikerpersönlichkeiten“. „Sie soll für den Einzelfall klären helfen, inwiefern die Beurteilung durch biographische Vorgänge und damit musikideologische Anschauungen ihrer Objektivität enthoben und das Brahms-Bild der Zeit verfälscht überliefert wurde“ (S. 5). Die für die Tagespresse tätigen Rezensenten sind nach ihren Wirkungsorten aufgeführt. Die einflußreichsten Brahms-Kritiker publizierten natürlich in den kulturellen Zentren Hamburg, Leipzig, Wien und Berlin, daneben finden noch die in Köln, Bonn, Frankfurt, Dresden, Jena und München tätigen Rezensenten Beachtung.

Neben dem Publikationsorgan und einer Kurzbiographie des Kritikers werden das Brahms-Bild, die Beurteilung einzelner Kompositionen, der Kompositionstechnik sowie die generelle Brahms-Sicht des Rezensenten angesprochen. Mit Bayreuth verbindet Horstmann nicht einzelne Konzertkritiker, sondern die Verfasserin geht hier auf den Parteienstreit und die Kontroverse Wagner–Brahms ein. Das 1860 (vorzeitig) veröffentlichte Manifest gegen die Neudeutschen hatte Brahms zur Nachfolge Schumanns als Kontrahenten des Liszt/Wagner-Kreises bestimmt. Die Publikationen Richard Wagners *Über das Dirigieren* (1869) und *Über das Dichten und Komponieren* (1879) werden einander gegenübergestellt. Den schärferen Ton der Schrift von 1879 führt die Verfasserin darauf zurück, daß Wagner sich nicht zuletzt wegen der Verleihung der Ehrendoktorwürde an Brahms, der nunmehr als „princeps“ der gegenwärtigen Musik in Deutschland galt (S. 361), in seiner eigenen Person herabgesetzt fühlte. Die Angriffe gegen Brahms gehen auch nach Wagners Tod in den *Bayreuther Blättern*, dem Publikationsorgan der Wagnerianer, weiter.

Angelika Horstmann hat eine materialreiche Sammlung von Belegen zur Rezeptionsgeschichte des „mittleren“ Brahms zusammengetragen. Wer sich für zeitgenössische Brahms-Rezensionen und -Kritiker interessiert, kann dort nachschlagen. (Oktober 1986) Christine Vogt

Dossier de Presse de Pierrot Lunaire d'Arnold Schönberg. Publiés sous la direction de François LE-SURE. Genève: Editions Minkoff 1985. 259 S. (Anthologie de la critique musicale. Band II.)

Zwei bedeutende Premieren brachte das Jahr 1912 für Arnold Schönberg: Am 3. September wurden die (bereits 1909 entstandenen) *Fünf Orchesterstücke* op. 16 von dem englischen Dirigenten Henry Wood in London uraufgeführt und am 16. Oktober folgte die schon legendäre erste Aufführung des *Pierrot Lunaire* op. 21 im Berliner Choralion-Saal. Während den *Orchesterstücken* zunächst nur ein vergleichsweise geringer Erfolg beschieden war (die deutsche Erstaufführung fand tatsächlich erst anlässlich des 50. Tonkünstlerfestes 1920 in Weimar statt), trugen die *Pierrot*-Melodramen rasch dazu bei, Schönbergs Namen weit über seinen bis dahin erreichten Wirkungskreis hinauszutragen. Bekanntlich war es die wohlhabende Leipziger Schauspielerin Albertine Zehme, die Schönberg zur Komposition des *Pierrot* angeregt hatte und das Werk dann

mit einem gut vorbereiteten Ensemble unter Schönbergs und Hermann Scherchens Leitung innerhalb weniger Wochen in vielen deutschen Städten sowie in Wien und Prag vorstellte. 1921 führte sie das Werk ein letztes Mal in Kopenhagen auf.

Die vorliegende Publikation ist eine Zusammenstellung von Kritiken, die die große Aufmerksamkeit, welche Schönbergs Werk sofort auf sich ziehen konnte, eindrucksvoll belegen. Vorgestellt werden für den Zeitraum von 1912 bis 1940 rund achtzig Besprechungen. Sie sind innerhalb der jeweiligen Städte- und Länderblöcke chronologisch geordnet und bieten eine übersichtliche, umfassende und vor allem sehr aufschlußreiche Dokumentation zu dieser speziellen Rezeption eines Schönbergschen Werkes.

Die sehr unterschiedlichen Ausführungen bilden ein anregendes „Lesebuch“, dessen Lektüre sich zunehmend spannend und teilweise auch amüsant gestaltet. So, wenn beispielsweise Julius Korngold nach der Wiener Erstaufführung des *Pierrot* verstört und rührselig bemerkt: „Dionysos herrschte in dieser Woche, Apollo war zurückgedrängt. Noch sehen wir die erregte Dame vor uns, die sich an die bizarren, neuromantisch-satanisch-hysterischen Impressionen von Albert Girands (sic!) ‚Pierrot Lunaire‘ mit Schönbergs Musik unter wahren Rezitationskrämpfen hingab“ (S. 57), oder wenn nach der Uraufführung Schönbergs in der *New York Times* als „the hardest musical nut to crack of his generation“ (S. 19) bezeichnet wird. Allein zu der Berliner Premiere werden neben deutschen Kritiken Besprechungen aus *The Musical Courier*, *Musical America* und *The New York Times* vorgestellt. Sie zeigen, daß man dem Werdegang Schönbergs durchaus große Aufmerksamkeit schenkte und sein Schaffen schon damals – vor dem Ersten Weltkrieg – an (von mancher Seite mit Unbehagen wahrgenommenem) Einfluß gewann. Nicht zuletzt deshalb finden sich unter den Autoren so illustre Namen wie Roland Manuel, Roger Désormière, Emile Vuillermoz, Charles Koechlin, Florent Schmitt, Paul Rosenfeld, Alfredo Casella, Edward J. Dent, Olin Downes und Ernest Newman. Letzterer hatte bereits anlässlich der Londoner Uraufführung der *Orchesterstücke* op. 16 Unverständnis über die Kunst Schönbergs geäußert (vgl. N. Slonimsky, *Music since 1900*, 4/1971, S. 208), das sich angesichts des *Pierrot* zu harscher und ungerechter („ugly and pointless“) Ablehnung steigerte (S. 166f.).

Der Facettenreichtum der vorgestellten Betrachtungen, die zum Teil von erstaunlichem Umfang sind, kann hier nicht einmal angedeutet werden. Insgesamt belegen sie die erhebliche Wirkung, die da-

mals von dem ungewöhnlichen Melodramenzyklus ausgegangen ist und die nicht nur so überzeugte und verständige Autoren wie Paul Bekker (S. 43f.) oder Hermann Scherchen (S. 79f.), sondern eine Vielzahl anderer für Schönberg Partei ergreifen ließ.

Alle Artikel erscheinen als fotomechanische Reproduktionen und sind im Anhang zumeist mit einem kurzen Kommentar versehen.

(Januar 1987)

Michael Mäckelmann

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

Wäre Thomas Manns besondere Vorliebe für Musik nicht auch aus zahlreichen Lebensdokumenten, Selbstzeugnissen und Essays bekannt, das dichterische Werk allein wäre Beleg genug, ein Werk, in dem Musik fast ständig präsent ist, sei es als unterschwellige Begleitung wie im *Zauberberg* oder als direkter Gegenstand der Reflexion wie im *Doktor Faustus*. Seit den frühesten Versuchen (*Bajazzo*, 1895-97) ist es der prägende Eindruck von Richard Wagners Werk, den Thomas Mann zu verarbeiten sucht, so demonstrativ zu verarbeiten sucht, daß er gar zentrale Momente ins Theater verlegt wie in den Novellen *Der kleine Herr Friedemann* und *Wälsungenblut*, um durch das artifizielle Ambiente einer Operaufführung (*Lohengrin* bzw. *Walküre*) in Verdopplung den Ablauf der eigentlichen Handlung zu spiegeln. Solche Gleichzeitigkeit von Handlungsdarstellung und Handlungsinterpretation im Stil einer Szene erinnert fraglos an Techniken des Wagnerischen Musikdramas.

Hermann Fähnrich möchte in seinem Buch das Vorbild Richard Wagners überhaupt als Schlüssel zu Thomas Manns Werk ansehen. Dabei verfolgt Fähnrich entsprechend der Ambivalenz, von der Thomas Mann im Hinblick auf seine Wagnerverehrung gesprochen und die er am deutlichsten in seiner skandalbegleiteten Rede zu Wagners 50. Todestag zum Ausdruck gebracht hat, zwei unterschiedliche Aspekte. Einerseits parodierte Mann sein Vorbild in ironischer Brechung und Distanzierung, andererseits konkurrierte er mit Wagner, um ihn, den er als Epiker betrachtet, in thematischen Verflechtungen und zeitlichen Schichtungen noch zu übertreffen.

Vorüberlegungen dieser Art können mit Zustimmung rechnen. Sehr viel schwieriger wird es, wenn

es um die Konkretisierung geht. Fähnrich übernimmt im Anschluß an Literaturhistoriker, speziell Ronald Peacock, den Begriff Leitmotiv aus der Musik. Das legitimiert sich aus einer programmatischen Äußerung Thomas Manns aus dem Jahr 1907 („Weiß man es denn zuvor, ob ein Satz, ein Satzteil nicht vielleicht berufen ist, wiederzukehren als Motiv, Klammer, Symbol, Zitat, Beziehung zu dienen?“). Aber der Benutzung in einem wissenschaftlichen Text sollte eine Begriffsreflexion vorausgehen, die nicht geleistet wird. Die eigenen Bedingungen für Zeichen und Bedeutung erzwingen, daß „Leitmotive“ in einem Text anders exponiert werden müssen und unvermeidlich eine andere Rolle spielen als in einem musikalischen Kunstwerk. Darauf müßte die Interpretation eingehen. Noch in einem zweiten Zusammenhang, nämlich bei Formanalysen, versucht Fähnrich Analogien dadurch zu zeigen, daß er sich in der Beschreibung an Kriterien der Musik hält. Auch hierzu kann er sich auf Thomas Mann selbst berufen („Ich habe mein Talent immer als eine Art versetztes Musikertum betrachtet und empfinde die Kunstform des Romans als eine Art von Symphonie, als ein Ideengewebe und eine musikalische Konstruktion“, 1932). Doch wieder bleibt die gleiche Frage: Was können Feststellungen aussagen, die das eine Medium in Begriffen des anderen erläutern wollen? So verlockend die Übertragung ist, so willkürlich erscheint das Ergebnis bei konsequenter Durchführung. Die Kritik, die Fähnrich an bisherigen Versuchen übt, gilt auch für die eigene Arbeit. Die Beschreibung des *Tod in Venedig* als viersätziges Symphonie oder des *Tonio Kröger* als dreisätziges Sonate mit einem Mittelsatz in Variationenform provoziert nur die These, daß Texte anderer Dichter sich ebenso parallelisieren ließen. Was sich bei Fähnrich im Fall von *Joseph und seine Brüder* feierlich „Musikdramatische Strukturanalyse“ nennt (S. 251), kommt dem Musikhistoriker wie ein mißlungener Abklatsch nach Alfred Lorenz vor. Und ich muß gestehen, daß die übrigen „Werkanalysen“ auf mich in ihrer Stichwortverkürzung den Eindruck eines schlechten „Opern“-Führers machen.

Das Buch ist die Studie eines kenntnisreichen Außenseiters mit den Stärken und Schwächen einer solchen Position. Im Bemühen, dem Thema in seinem ganzen Umfang gerecht zu werden, hat Fähnrich, ohne neue Quellen zu erschließen, alle wichtigen Dokumente zum Thema Musik bei Thomas Mann zusammengetragen. Der Forschung gibt er vielfältige Anregungen. Die Beobachtung, daß bei Thomas Mann das Mittel des inneren Monologs die

Funktion des Orchesters bei Richard Wagner übernehmen kann (S. 32), verdient ein Weiterverfolgen. Wohltuend ist, daß der Autor sich in musikalischen Fragen als überaus beschlagen erweist. Insofern ist wieder bedauerlich, daß er auf die berühmten Musikbeschreibungsstellen, auf die Thomas Mann selbst so stolz war (und sich bekanntlich darüber amüsierte, daß Adorno die *Meistersinger*-Paraphrase im *Doktor Faustus* nicht erkannte), kaum näher eingeht. Gerade diese Textstellen, die von zwei Seiten her, einer Betrachtung der Handwerksmittel und einer Darstellung der Wirkungen, ihren Gegenstand einzukreisen suchen, könnten weitergehende Aufschlüsse über die Art der Auseinandersetzung mit Richard Wagner geben. Für den Germanisten wäre es sicher nützlich zu erfahren, daß die technische Tonbeschreibung in der Novelle *Luischen* nicht einem Phantom gilt, sondern getreu der enharmonischen Umdeutung eines Dominantseptakkords in den übermäßigen Quintsextakkord mit Quartsextfortschreitung. Bei der ersten musikalischen Episode in den *Buddenbrooks* wäre der allgemeine Hinweis auf den *Tristan* zu präzisieren. Beschrieben werden genau die letzten zehn Takte der Partitur. Und bei der zweiten Episode bleibt die offene Frage, ob Thomas Mann nicht doch eine unmittelbare Vorlage zum Anhaltspunkt für seine dichterische Gestaltung genommen hat.

Statt umfassender bibliographischer Nachweise, die einem Buch gut ständen, das den Anspruch hat, ein Thema komplex zu behandeln, findet sich im Anhang die lakonische Bemerkung, daß nur aufgeführt sei, was für die Untersuchung eine Rolle spielte. Selbst diese Nachweise sind unklar (S. 488) oder unvollständig (S. 58/492). Das mag mit anderen Gegebenheiten zusammenhängen. Der Verfasser verstarb vor Beendigung des Manuskripts. Bearbeitung und Redaktion lagen in den Händen von Maria Hülle-Keeding. Sie hat leider trotz eines vierseitigen Vorworts den Umfang ihres eigenen Anteils unkommentiert gelassen.

(August 1987)

Manfred Hermann Schmid

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

„Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, Einblick in die Klangstrukturen verschiedener Zinken der Sopranlage, der sogenannten Chorzinken, zu erhalten, und wenn möglich, Formanten im Sinne der Klangfarbengesetze von Schumann (1929) als charakterisierende und differenzierende Klangmerkmale zu identifizieren“ (S. 6). Braun gibt zunächst einen kurzen historischen Überblick, erläutert sodann psychoakustische Ansätze in der Musikwissenschaft, um sich schließlich seiner Aufgabe zuzuwenden: (1) Frequenz- und Spektralanalysen an fünf von drei Instrumentalisten angeblasenen Chorzinken durchzuführen, die – mit einer Ausnahme – (modifizierte) Neukonstruktionen nach historischen Vorbildern darstellen; (2) an Hörversuchen zu erweisen, welche Hörempfindungen sich bei vierzig Versuchspersonen einstellen. Zahlreiche Diagramme und Tabellen veranschaulichen die Ergebnisse: Es werden etwa diejenigen Instrumente bevorzugt, die ein Formantintervallverhältnis von 1:2:3 aufweisen, also der Trompete ähneln, wobei allerdings die Formanten der Zinken bei entschieden tieferen Frequenzen liegen. Auch „stimmten“ offensichtlich die beim vorliegenden Versuch benutzten nachgebauten Instrumente schlechter als der alte italienische Zink aus dem 16. Jahrhundert. Braun schließt mit der Feststellung, daß die psychoakustische Erforschung des Zinken im Gegensatz zur historischen am Anfang stehen würde.

Das alles ist mit viel Fleiß und zeitgemäßen (EDV-gestützten) Techniken erstellt worden. Daß die Zink-Untersuchung von Overton aus dem Jahr 1981 „eine nicht in allen Teilen fundierte und schlüssige Arbeit“ sei (S. 8), sollte begründet werden.

Außerhalb der Möglichkeiten eines Dissertanten aber steht die Reflexion über eine Methodik, in der subjektive Gegebenheiten – Verwendung bestimmter Mundstücke, Anblasetechnik und Intonationsvermögen einer sehr begrenzten Anzahl von Versuchspersonen – mit „streng“ objektiven Messungen vermengt werden. Das eine ist Physik – das andere Erleben; und „aus der Physik läßt sich nie erkunden, wie man etwas sieht oder erlebt“ (*Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, hrsg. von S. J. Schmidt, Frankfurt 1987).

(Mai 1987)

Wolfgang Suppan

Aspects of Schenkerian Theory. Edited by David BEACH. New Haven–London: Yale University Press (1983). XI, 222 S.

Die Veröffentlichung enthält acht Originalbeiträge bekannter Schenker-Spezialisten und zwei von David Beach sprachlich revidierte Nachdrucke der erstmals in der kurzlebigen Zeitschrift *Musicology* erschienenen Aufsätze von Ernst Oster, der mit Oswald Jonas, William John Mitchell, Felix Salzer und Hans Weisse die Schenker-Tradition in den USA begründete. Der Plan vorliegender Sammlung, die einen Querschnitt der gegenwärtigen Schenker-Forschung bietet (vgl. David Beach: *The Current State of Schenkerian Research*, in: *AMI* 57, 1985, S. 275–307), geht auf eine 1976 an der Eastman School of Music der Universität Rochester stattgefundene Konferenz über Schenkers Theorie und deren Bedeutung für die Erkenntnis des musikalischen Zusammenhangs zurück.

Sämtliche Aufsätze beschränken sich auf das Gebiet der Analyse. David Beach erörtert den in der Literatur bislang vernachlässigten pädagogischen Aspekt, nämlich „the teaching of Schenkerian theory“, so daß sein an erster Stelle stehender Beitrag sich zugleich bestens zur Einführung in Schenkers Gedankenwelt eignet. Die Verfasser der folgenden drei Beiträge (John Rothgeb: *Thematic Content: A Schenkerian View*; Carl Schachter: *Motive and Text in Four Schubert Songs*; Roger Kamien: *Aspects of Motivic Elaboration in the Opening Movement of Haydn's Piano Sonata in C# Minor*) gehen von Schenkers Themen- und Motivbegriff aus und setzen dessen im Hörerlebnis verankerten Schichtenbegriff voraus. Dadurch unterscheiden sich die Analysen von konventionellen, die sich entweder mit dem Aufweis von an der Oberflächenstruktur erkennbaren motivischen Zusammenhängen begnügen oder in der Tiefenstruktur Substanzgemeinschaften aufzudecken versuchen (Schönberg, Webern, Réti, J. N. David u. a.), denen jedoch vielfach eine Bestätigung seitens Harmonik, Rhythmik und Metrik fehlt. Im Sinn von Oswald Jonas („the first who discuss in a systematic way the implication of Schenker's ideas for the analysis of music composed to a text“, S. 61) weist Schachter auf Beziehungen zwischen Text und Motiv u. a. in Schuberts Lied *Nacht und Träume* hin, dessen Analyse zu einem Vergleich mit jener desselben Liedes von Diether de la Motte (*Musikalische Analyse*, Kassel 1968) anregt. Dem von Schenker stets betonten Zusammenhang zwischen Theorie und Praxis widmet Charles Burkhart vortreffliche Beobachtungen, die

auch Schenkers Fingersatz einschließen (*Schenker's Theory of Levels and Musical Performance*).

Stehen die bisher genannten Beiträge ebenso wie jene im Appendix wiedergegebenen von Ernst Oster (*The Fantasie-Improvisation* [Chopin]: *A Tribute to Beethoven; The Dramatic Character of the Egmont Overture*) strikt auf Schenkers Boden, so betreffen die restlichen „Extensions of Schenker's Theories“. Aber es lag der Gedanke nahe, sie auch auf vorbarocke Musik auszudehnen, was bereits vor Jahrzehnten Felix Salzer (*Strukturelles Hören. Der Zusammenhang in der Musik*, Wilhelmshaven 1960; Taschenbuchausgabe, ebda. 1977) unternommen hat, der hier eine Analyse von Monteverdis *Madrigal Oimè, se tanto amate* vorlegt. Salzer folgend, weist Saul Novack (*The Analysis of Pre-Baroque Music*) tonale Prolongationen, die sich dem „historical background of triadic tonality“ verdanken, auch an mittelalterlicher und Renaissance-Musik nach. Die dadurch entstandenen Einheiten verschiedener Länge bestimmen jedoch nur selten die Gesamtform. Dazu bedarf es des voll entwickelten Stufenbewußtseins, das in Verbindung mit der Stimmführung eine Verwirklichung der Idee der Auskomponierung in Schenkers Sinn erst ermöglicht. Eine ähnliche Einschränkung gilt für die Anwendung auf die von Auflösung der Harmonik betroffene posttonale Musik. James Baker (*Schenkerian Analysis and Post-Tonal Music*) setzt sich mit thematisch einschlägigen Arbeiten von Roy Travis, Robert P. Morgan, Allen Forte, Robert Suderburg, Joel Lester u. a. kritisch auseinander und versucht sich dann an einer eigenen Stimmführungsskizze von Scriabins *Enigme* op. 52, Nr. 2.

Wie immer man Veränderungen und Erweiterungen von Schenkers Theorie beurteilt, sie beweisen jedenfalls deren zunehmenden Einfluß auf die Praxis der Musikanalyse in den USA. Daß Schenker hingegen im deutschsprachigen Raum noch 50 Jahre nach seinem Tod fast unbeachtet bleibt, läßt sich sachlich kaum rechtfertigen. Solchem Mangel zu begegnen, dürfte der mit zahlreichen Notenbeispielen ausgestattete, sorgfältig redigierte Sammelband, der auch drucktechnisch nichts zu wünschen übrig läßt, bestens geeignet sein.
(September 1987)

Hellmut Federhofer

HELGA DE LA MOTTE-HABER: *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 474 S., 85 Abb., 19 Notenbeisp., 39 Tab.

Das inhaltliche Konzept, nach dem musikpsychologische Wissensbestände zum Mensch-Musik-Verhältnis ausgebreitet werden, stützt sich auf mehrere theoretische Eckpfeiler: auf das Denkmodell der Kognitiven Psychologie im allgemeinen wie auf ästhetische Vorstellungen der „Musik als Sprache des Innersten und als Alltagswirklichkeit“ im besonderen. Theorien, historische Belege und empirische Einzelergebnisse werden kritisch resümierend dargestellt, ausgerichtet auf das Musikverstehen als den zentralen Begriff. Eine mit Erklärungsanspruch auftretende Musikpsychologie will eben dieses Musikverstehen erklären. Dieser Ausdruck steht für „das emotionale Ergriffensein wie das analytisch sezierende Begreifen und auch das ‚Sich-Verstehen auf Musik‘“ (S. 10). Die Kapitelgliederung folgt der für psychologische Sachverhalte üblichen Zuordnung.

In dem wohl wichtigsten, dem allgemein-musikpsychologischen Kapitel (Kap. I: „Musik als Sprache. Funktionsweisen des Verstehens“) geht die Autorin der seit zwei Jahrhunderten währenden Idee von der Sprachfähigkeit resp. -ähnlichkeit der Musik nach. Diese Vorstellung hat, von unterschiedlichen Ansätzen, Vergleichskriterien und musikalischen Sachverhalten ausgehend, zahlreiche Arbeiten zur Semantik und zum Verstehensakt hervorgebracht. Aber erst durch das Modell der Kognitiven Psychologie wird der Begriff „Musikverstehen“ besonders favorisiert, und er spielt hier in allen Kapiteln eine große Rolle. Mit Blick auf das Interaktionsgefüge werden die Forschungsbereiche „Musikhören und -erleben“ gleichsam zum Forschungsgegenstand „Musikverstehen“ fusioniert. Piagets etablierte erkenntnistheoretische Begriffe werden benützt, um Verstehen als einen Vorgang „der anverwandelten Assimilation von Musik und der anpassenden Akkommodation der kategorialen Struktur des Hörers“ (S. 24) zu beschreiben. Der immer gleichzeitige und variierende Einfluß emotionaler und kognitiver Faktoren erlaubt, zwischen den Polen „emotionales Ergriffensein“ und „Symbolverständnis“ zumindest graduelle Formen des Verstehens zu unterscheiden. Dieser integrative Ansatz überwindet die herkömmliche, thematisch additive Reihung: Wahrnehmen und Erkennen, Gedächtnis und Denken, Fühlen und Erleben. Die detaillierte Darstellung folgt der im europäischen Musikbegriff implizierten zweifachen Sinnbestimmung – einer expressiven und ei-

ner strukturellen – mit Abschnitten zum Erleben des musikalischen Ausdrucks und zum Formverständnis („Musikalische Grammatik und Logik“). Die Problematik der Verschränkung von Ausdruck und Eindruck wird u. a. an elementaren musikalischen Parametern, an Hauseggers *Musik als Ausdruck* von 1885 und mit gefühlstheoretischen Erklärungshilfen auseinandergesetzt.

Die analytisch-vergleichende Diskussion darüber, ob und in welchen vergleichbaren Eigenschaften und Eigenschaftskonstellationen Musik der Sprache ähnlich oder selbst eine Sprache sei, wird in differenzierenden Perspektiven eröffnet und das „Verstehen“ als tertium comparationis eingeführt. Die prinzipielle Möglichkeit des Musikverstehens ist eine Vorbedingung, um vom Sprachcharakter der Musik überhaupt sinnvoll reden zu können. Musik verstehen zu können impliziert aber auch ihren semantischen Gehalt. (Denn was bliebe – so könnte man fragen – vom Verstehensbegriff übrig, wenn es nichts Bedeutungshältiges zu verstehen gäbe.) Der Mangel an strukturell und semantisch vergleichbaren und äquivalenten Merkmalen zwischen Musik und Sprache führt für die Autorin dennoch zum Befund, „daß Musik keine Sprache sei, daß vielmehr lediglich die Ähnlichkeit zum sprachlichen Verstehen diese Metapher rechtfertigt“ (S. 82). Als Hauptargumente dafür werden das in der Musikstruktur fehlende Äquivalent zum Wort im sprachlichen Kontext und die mangelnde semantische, insbesondere denotative Zeichenfunktion ins Treffen geführt.

Gewiß schätzt jeder Autor konkurrierende Meinungen und theoretische Ansätze vor allem im Lichte eigener Forschungsergebnisse und Einsichten ein; auch in einem Hand- und Lehrbuch braucht der persönliche Standpunkt nicht verleugnet zu werden. In diesem Abschnitt vernachlässigt die Autorin allerdings zu sehr ihre primäre Rolle als objektive Berichterstatterin. Zeichentheoretische Ansätze der musikalischen Semiotik, die ihr nicht zusagen, werden bestenfalls angetippt, nicht aber in vergleichbarer Weise ausgeführt. Zum Sachgebiet „Semantik der Musik/Kommunikationstheorie und Musik“ zweifelsohne ernstzunehmende Mitdenker wie Vladimir Karbusicky und Doris Stockmann (um nur zwei zu nennen) werden einfach ignoriert.

Das historische und empirische Feld, auf welches die Argumente gestützt werden, begrenzt sich auf die europäische Kunstmusik. Der Relativität ihres Musikbegriffes ist sich die Autorin bewußt. Unausgesprochen limitiert dies auch den Gültigkeitsbereich ihrer Thesen. Unschwer ließen sich Beispiele

von außereuropäischen Musikkulturen beibringen, in denen Musik in beabsichtigter Sprachfunktion (nicht etwa nur in Signalfunktion!) verwendet wird. Zu denken ist dabei außer an kultisch-schamanistische Vokalpraktiken, die intentional als überhöhte, besondere Sprache der Kommunikation mit dem Transzendentalen dienen, vor allem auch an traditionelle Instrumentalmusik. Die eindeutigsten Belege liefern Ethnien mit Tonhöhen Sprachen, in denen instrumentaliter (z. B. Maultrommelspiel zur Liebeswerbung bei den Meo Südostasiens, Sprechtrommeln bei schwarzafrikanischen Stammesgesellschaften) Informationen mit dem denotativen Gehalt ganzer Sätze und Satzfolgen nach dem Prinzip eines dreifachen imitatorischen Parallelismus (metrisch-akzentuierend, Hoch-Tieftonfolge und vokalklanglich) musiziert werden.

Der sozialpsychologische Teil (Kap. II) referiert die musikbezogene Einstellungs- und Urteilsforschung. Sehr klar wird der unterschiedliche Ansatz von psychologischer und ästhetischer Betrachtungsweise herausgearbeitet. Ästhetische Theorien fungieren als normative Instanzen, welche der Bewertung kunstmusikalischer Objekte Richtung geben und über die Gültigkeit von Kunsturteilen befinden. Sie stellen sich für empirisch prüfende Disziplinen insofern als dogmatische Denkweisen dar, als der jeweils behauptete, auch mit Totalitätsanspruch verbundene Wahrheitsgehalt nicht falsifizierbar formuliert ist. Vielfach wird mit dem autoreflexiven Slogan „Kunst beweist sich selbst“ der rhetorische Zirkel geschlossen und auf diese Weise die metaphysische Setzung immunisiert. Dagegen sucht empirisch-psychologisches Vorgehen den psychischen Akt der Urteilsbildung zu analysieren und zu erklären. Normativ-ästhetische Musikurteile werden dabei als subjektive und soziokulturell bedingte Vorurteile entlarvt. Prinzipiell sind an der Urteilsbildung eine kognitive, eine affektive und eine aus beiden hervorgehende verhaltensintentionale Komponente unterscheidbar. Die Entwicklung und Veränderung von Einstellungen werden auf sozial- und persönlichkeitspezifische Determinanten zurückgeführt, die Musikstruktur selbst im Bedingungsgefüge erstaunlicherweise nicht als Primärfaktor betrachtet.

Die Alltagswirklichkeit von Musik wird an Formen der Hintergrundmusik (Kap. III) exemplifiziert. Die persönlichkeitspezifische Dimension (Kap. IV) beinhaltet Struktur- und Entwicklungsmodelle musikalischer Fähigkeiten, deren Meßbarkeit und Motivationsformen. Erklärungsmodelle zum Musikverstehen in Geschichte und Gegenwart

bringt das Schlußkapitel (Kap. V). Die ungemein komplexe interaktive Vernetzung musikpsychischer Prozesse und ihre nicht direkte Faßbarkeit provozieren förmlich den (im interdisziplinären Vergleich) raschen Wechsel der Erklärungsmodelle. Mit ihnen ändern sich der Blick auf und die Auswahl der interessierenden Phänomene. Folglich können die bisherigen Theorien nur partielle Gültigkeit beanspruchen, und sie widersprechen einander auch nicht unbedingt, da sie sich auf unterschiedliche oder nur teilweise überlappende empirische Tatbestände beziehen. Diese methodologische Problematik wird für die vorgelegte Konzeption und in der Methodendiskussion sehr kompetent mitgedacht.

In einer kritischen Gesamtschätzung ergibt die merkmalsbezogene Verflechtung historischer Belege aus ästhetischen und theoretischen Schriften von verschiedenen Epochen der europäischen Kunstmusik mit musikpsychologischen Ergebnissen unseres Jahrhunderts in der Darstellung interessante Vergleichsmöglichkeiten und zeigt fallweise bemerkenswerte inhaltliche Parallelen auf. Diese Verflechtung illustriert darüber hinaus sehr deutlich eine für die zukünftige theoretische und methodische Entwicklung bedeutsame Einsicht der Grundlagenforschung. Für sie heben sich in der Analyse und Diskussion von Merkmalssyndromen die wissenschaftsgeschichtlich bedingten und von daher auch verstehbaren angeblichen Gegensätze zwischen historisch und empirisch, idiographisch und nomothetisch auf. Diachrone und synchrone Forschungsansätze bewähren sich für mehrdimensionale Grundfragen als komplementäre Erkenntnisstrategien.

Bücher dieses Umfangs und mit dem Anspruch, Theorien und Einzelergebnisse einer ganzen Disziplin darzustellen, bergen mit hoher Wahrscheinlichkeit Kritikmöglichkeiten in Einzelheiten. Es bedeutet für eine Forscherpersönlichkeit allein ein schwieriges Unterfangen, in allen Teilbereichen den aktuellen Forschungsstand in seinem theoretischen Status und in den konkreten Detailergebnissen zu überblicken; dies um so mehr, wenn die Essenz zu einem Themenbereich zu formulieren ist, der nicht zum eigenen, engeren Forschungsbereich gehört.

Das „Hand- und Lehrbuch“ zählt den Fachmann wie den die psychischen Voraussetzungen seines Musikverständnisses interessierenden Leser zur Zielgruppe. Für solche Intentionen ist ein detaillierter Anmerkungsapparat verzichtbar, ein Kurzverweissystem jedoch unabdingbar. Die Autorin begnügt sich zeitweise mit recht sporadischen Literaturver-

weisen im Text und fügt jedem der fünf Großkapitel eine Literaturliste an. Für den Spezialisten mag dies genügen. Der fachfremde Leser aber, dessen Interesse für ein bestimmtes Thema durch die Lektüre erst geweckt wird, dürfte mitunter Mühe haben, jene Belegtexte ausfindig zu machen, in denen die ursprüngliche Darstellung der Autoren nachzuvollziehen ist. Kritische Einwände zu einzelnen Punkten können und wollen nicht die intellektuelle Gesamtleistung in Frage stellen. Ganz im Gegenteil: Das *Ceuvre* setzt in der großen Linie seiner Konzeption neue Impulse für die musikalische Grundlagenforschung. Es wird sich als Meilenstein etablieren auf dem mühsamen Weg zu einer allgemeineren, pluralistischen Theorie der Musik.

(Dezember 1986)

Alois Mauerhofer

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

Der Wunsch, die komplexe Realität in einem vereinfachten und überschaubaren Modell abzubilden, ist seit alters her Triebfeder zur Erstellung von Typologien. Schließlich ist unser ganzes Wahrnehmen und Denken bestimmt durch Schemata, Kategorienbildungen und Klassifikationen zur Aneignung von „Wirklichkeit“. Klaus-Ernst Behne hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Wirklichkeit jugendlichen Musikgeschmacks und Hörverhaltens abzubilden, nicht in ihrer komplexen, individuellen Vielfalt, sondern gesichtet und geordnet in Form von Hörertypologien. Er tut das nach allen Regeln der empirischen Wissenschaft. Die Wirklichkeit jugendlichen Musikgeschmacks wird eingefangen in einer großangelegten Befragung. 1224 zehn- bis zweiundzwanzigjährige Schüler aus 58 Schulklassen und sechs unterschiedlichen Schultypen im Raum Hannover hatten im Frühjahr 1984 einen umfangreichen Fragebogen auszufüllen: In direkter Anlehnung an die Allensbacher Untersuchung von 1980 wurden Stellungnahmen zu 22 Musikbegriffen erbeten, die Eindrücke zu 26 etwa einminütigen Musikbeispielen nach dem semantischen Differential abgefragt, 31 Items über verschiedene Arten des Musikhörens auf ihre Relevanz für das persönliche Hörverhalten der Befragten überprüft und schließlich biographische Daten zur Mediennutzung und Musikausübung ermittelt.

Für die Befragten bedeutete das zwei Schulstunden intensiver Arbeit, für Behne eine nahezu unüberschaubare Menge von Rohdaten.

Dank der in Sozialwissenschaften und differentieller Psychologie entwickelten mathematisch-statistischen Methoden zur Sichtung, Gruppierung und Korrelation derartiger Daten hat Behne sein Material zum Sprechen gebracht. Dabei bediente er sich vor allem der Clusteranalyse als einordnendem Verfahren. Cluster bilden sich in Abhängigkeit der für die Auswertung wichtigen Variablen auf verschiedenen Ebenen zwischen den Rohdaten und den Gesamtmittelwerten. Auf welcher Ebene dann die isolierte Betrachtung eines Clusters erfolgt, ist nicht allein Frage der statistischen Signifikanz, sondern auch der „einfühlenden Intuition des Auswertenden“ (S. 50). Anders gesagt: Der Ermessensspielraum bei der Interpretation der Daten ist relativ groß, die vermeintliche Objektivität der Daten wird subjektiviert.

Das Ergebnis der exakt dokumentierten und damit überprüfbareren Auswertungen sind vier Typologien: eine Typologie der verbalen Musikpräferenzen mit zehn Gruppen, eine Typologie der klingenden Musikpräferenzen mit elf Gruppen, eine Typologie der musikalischen Umgangsweisen mit neun Gruppen und eine Gesamttypologie mit elf Gruppen, in der die bedeutsamsten Variablen der vorangegangenen Typologien zusammengefaßt worden sind. Alle Gruppen werden in Diagrammen überschaubar dargestellt und zusätzlich verbal interpretiert. Das führt zu einer Fülle hochinteressanter Aussagen über das musikalische Verhalten und Handeln der befragten Jugendlichen. Allerdings nur für diejenigen, der sich einerseits darauf einläßt, den Dschungel der Details zu durchforsten, und der andererseits gewillt ist, die Ergebnisse entsprechend dem Gesamtszenario der Untersuchung zu relativieren.

Denn der gedankliche Hintergrund, dem die Untersuchung ihre Entstehung verdankt, ist in das Befragungskonzept ebenso eingegangen wie – notgedrungen Weise – in das Datenmaterial. Motivation für Behne war und ist eine in musikwissenschaftlichen Kreisen durchaus verbreitete Art von Kulturpessimismus, die Angst um die Verkümmern des „Wahrnehmungsvermögens der Kunstgenießenden“ durch den „sauren Regen“ der Musikindustrie (S. 6). Folgerichtig wird Offenheit gegenüber der abendländischen Kunstmusik bei der Interpretation der Daten weit höher eingeschätzt als Offenheit gegenüber den vielen Erscheinungsformen afroamerikanischer Musik. Die aber steht ohnehin kaum zur

Debatte. Von den 26 Musikbeispielen des klingenden Fragebogens entstammen 18 verschiedenen kunstmusikalischen Stilbereichen von Dufay bis Lukas Foss, nur drei dem Jazz (davon zwei dem Freejazz) und fünf dem Gebiet der populären Musik – dabei gerät der Kenner bereits in Schwierigkeiten, wenn er die unterschiedlichen Stilrichtungen allein von Pop und Rock in weniger als 15 Kategorien unterbringen soll. Kein Wunder, daß Behne ein relativ geringes Differenzierungsvermögen der Jugendlichen im kunstmusikalischen Bereich konstatiert; das entspricht der gegenwärtigen musikalischen Realität. Er muß sich aber vorwerfen lassen, daß er dort seinen Versuchspersonen die Möglichkeit zur Differenzierung versagt hat, wo sie sicher weit größer gewesen wäre: bei den Stilrichtungen von Pop und Rock. Verständlich wird so der Kommentar eines enttäuschten Schülers: „Alles nur Geige“ (S. 39).

Faßt man die Ergebnisse von Behnes umfangreichen Untersuchungen zusammen, so bleibt festzustellen, daß sein Kulturpessimismus von vielen der befragten Schülerinnen und Schüler auf beeindruckende Weise widerlegt worden ist. Die Akzeptanz unterschiedlichster Musikstile und ein mehrdimensionales, motorisch, emotional und kognitiv ausgerichtetes Musikerleben sind Kennzeichen vieler der bei den einzelnen Typologien dargestellten Gruppen. Sie scheinen in besonderem Maß Indikatoren für Musikalität und musikalische Mündigkeit zu sein. Für Musikpädagogen, denen Behnes Buch primär gilt, eine deutliche Aufforderung, durch Erziehung zur Offenheit gegenüber möglichst vielen musikalischen Erscheinungsformen ein Maximum an musikbezogener Handlungskompetenz zu vermitteln.

(September 1987)

Helmut Rösing

JUNG-SOO HONG: Die frühe Chönggan-Notation. Berlin: Selbstverlag 1981. 164 u. 66 S.

Die Musikkultur Koreas besitzt in der um 1447 aller Wahrscheinlichkeit nach von Musikgelehrten am Hofe des Königs Sejong (1419–1450) entwickelten Chönggan-Notation die Möglichkeit, mehrere gleichzeitig ablaufende Klangereignisse sowohl in ihrer Tonhöhendimension als auch im Verhältnis der Tondauern visuell zu fixieren. Im Mittelpunkt der von Jung-soo Hong an der Freien Universität Berlin als Dissertation vorgelegten Studie steht die im dritten Kapitel näher untersuchte Frage, wie die in dieser Chönggan-Notation niedergeschriebenen frühen

Melodien des 15. Jahrhunderts rhythmisch zu verstehen sind.

Für sich alleine betrachtet ist die Chǒnggan-Notation musikalisch ebenso aussagekräftig wie ein nur mit Taktstrichen versehenes, leeres Notenblatt. Daher muß zumindest ein Teil der Chǒnggan, das sind kleine Quadrate, die überwiegend zu 16, 32 oder seltener 20 spaltenweise untereinanderstehen, mit den Symbolen anderer chinesischer oder koreanischer Notationssysteme gefüllt sein, um musikalisch aussagefähig zu werden. Denn erst diese zusätzlichen Symbole geben Auskunft über die gewünschte Tonhöhe – absolut oder relativ – und den Zeitpunkt des Toneinsatzes und weisen – bei der Notierung für die Wölbbrettzither *Kǒmungo* – im Sinne einer Griffschrift des weiteren auf die Art und Weise der Tonproduktion hin. Meist sind fünf dieser Chǒnggan-Spalten, von denen je eine die Zeichen für den Part der Saiteninstrumente, der Blasinstrumente, der Sanduhrtrommel *Changgo*, der Holzklapper *Pak* und für den Gesangstext aufnimmt, zu einem parallel zu lesenden System zusammengeschlossen.

Nach der Erläuterung dieser allgemeinen Notierungsprinzipien (Kap. 1) stellt Hong im zweiten Kapitel insgesamt acht zwischen dem 15. und dem 19. Jahrhundert kompilierte bzw. erschienene Melodiensammlungen vor, auf deren Grundlage er dann in einer vergleichenden Analyse insbesondere das Problem der rhythmischen Deutung der Chǒnggan-Notation zu lösen unternimmt (Kap. 3), daneben aber auch eine Reihe von für das Formverständnis der koreanischen Hofmusik wesentlichen Termini erläutert (Kap. 4). Im fünften Kapitel faßt er in sehr knapper Form die Analyseergebnisse hinsichtlich der Parameter Modus, Kontrafaktur, Heterophonie, Metrik und Melodie zusammen und beschließt den Textteil seiner Arbeit mit einem sehr ausführlichen Liedverzeichnis, in dem identische Stücke in den einzelnen Melodiensammlungen namhaft gemacht werden und teilweise sehr aufschlußreiche Erkenntnisse über die Herkunft einzelner Gesangstexte zu finden sind (Kap. 6).

Seit der in den Annalen des Königs Sejo (1455–1468) niedergeschriebenen Melodiensammlung werden die meist 16 untereinanderstehenden Chǒnggan mit Hilfe stärkerer Rahmenstriche zu Gruppen von je drei bzw. je zwei Quadraten zusammengefaßt und in einer zweimaligen Folge von 3+2+3 angeordnet. Hong verwendet hierfür die Bezeichnung großes (= 3 Chǒnggan) bzw. kleines (= 2 Chǒnggan) Taegang. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts interpretiert man nun das Chǒnggan als metri-

sche Grundeinheit und baut auf diesem Prinzip die rhythmische Deutung der Melodien auf. Hong widerspricht dieser Auffassung und versucht demgegenüber mit Berufung auf das Vorwort der Sejo-Sammlung nachzuweisen, daß man den Rhythmus zumindest der frühen Chǒnggan-Notation anders verstehen muß: Seiner Meinung nach ist ursprünglich das Taegang die metrische Grundeinheit, und die Folge großes plus kleines Taegang (3+2) ist dem zweiten großen Taegang einer acht Chǒnggan umfassenden metrischen Grundperiode äquivalent. Mag dieses Prinzip auch durchaus schlüssig anhand verschiedener Notierungskonventionen und unter der Voraussetzung, daß die verschiedenen Schläge der *Changgo*-Sanduhrtrommel auch tatsächlich im gleichen Zeitabstand erfolgen, nachzuweisen sein, so bleibt doch für die konkrete Übertragung der Melodien eine Reihe von Fragen ungelöst. So dürfte u. a. die von Hong mehrfach betonte Notwendigkeit konjekturaler Interpretation nicht unbedingt zur Stützung des postulierten Äquivalenzprinzips beitragen. Außerdem läßt der Autor selbst offen, ob der Rhythmus der frühen Chǒnggan-Notation innerhalb des binären metrischen Rahmens im einzelnen binär oder ternär gelesen werden soll.

Von großem Interesse wäre in diesem Zusammenhang ein durchaus wünschenswerter Vergleich mit den von Jonathan Condit in seinem 1984 veröffentlichten Buch *Music of the Korean Renaissance. Songs and Dances of the Fifteenth Century* übertragenen Melodien (vgl. die Rezension von Josef Kuckertz in *Mf* 40, 1987, S. 89–91). Leider wird ein solcher Vergleich allerdings dadurch erheblich erschwert und z. T. gar verhindert – und das schmälert den ansonsten nicht geringen Wert der hier besprochenen Studie –, daß die im Notenanhang übertragenen Melodien der Sejong-, Siyong- und Taeak-Sammlung aufgrund der Quantität und der Qualität ihrer Reproduktion auf weite Strecken hin selbst mit „bewaffnetem“ Auge nicht zu entziffern sind.

(Juli 1987)

Rüdiger Schumacher

BRUNO NETTL: The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana–Chicago–London: University of Illinois Press (1983) 410S.

Nach der Formulierung des Haupttitels könnte man vermuten, Bruno Nettl habe sein Lehrwerk *Theory and Method in Ethnomusicology* von 1964

hier in neuer Auflage erscheinen lassen. Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis korrigiert den Eindruck, und der Autor erklärt im Vorwort, in seinem früheren Buch habe er „approaches and techniques developed by others, and in the past“ zusammengestellt, während die neue Publikation sein „personal statement“ über das Fach Ethnomusikologie wiedergebe (S. IX–X). Wenig später faßt er den Inhalt der einzelnen Kapitel stichwortartig zusammen und erklärt damit, was sich hinter ihren manchmal humorvollen oder grillenhaften, oft aus Zitaten gewonnenen Titeln verbirgt (S. X–XI). Dort zeigt sich auch, daß nur 27 Kapitel durchnummeriert sind und diese von einem „Prelude“ und einem „Postlude“ umgeben werden. In der Tat finden sich die wichtigsten Bemerkungen zum Wissenschaftsgebiet „Ethnomusikologie“ im Vor- und Nachspann: im „Prelude“ die Definition des Fachs unter dem Titel „The Harmless Drudge“, im „Postlude“ ein Aufriß der Fachgeschichte unter dem Titel „The Grand March“. Die 27 nummerierten „Ergebnisse und Entwürfe“ dazwischen sind in vier Gruppen zusammengefaßt, und deren Überschriften – (1) „The Comparative Study of Musics“, (2) „The Study of Music in Culture“, (3) „The Study of Music in the Field“, (4) „The Study of All of the World's Music“ – deuten die eigentliche Gliederung des besprochenen Stoffes an.

Dieser Stoff, von dem erfahrenen und belesenen Autor Bruno Nettl in einer bei aller Gelehrsamkeit verständlichen Sprache vorgebracht, umfaßt nahezu alle Ansätze und Bemühungen, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in das Fach „Vergleichende Musikwissenschaft/Ethnomusikologie“ eingebracht worden sind. Unzählige Berichte und Gedanken aus der deutsch- und englischsprachigen Fachliteratur sind da zusammengetragen, und die Quellen häufen sich aus jenen Gebieten, an deren Erforschung der Autor selbst beteiligt war, d. i. die Musik der amerikanischen Indianer, die Volksmusik Europas und Amerikas sowie die Kunst- und Volksmusik Persiens. Ständig wird zudem die musikalische Hochkunst Europas von der Renaissance bis zum 20. Jahrhundert ins Spiel gebracht, doch aus ethnomusikologischer oder kulturanthropologischer Sicht als Teil des musikalischen Weltgefüges betrachtet. So erweist sich die Publikation als ein Lehrbuch höheren Grades, getreu dem „Credo“ im „Prelude“, nach welchem die Ethnomusikologie erstens vollständige Musiksysteme zu erfassen und sie mit vergleichenden Methoden zu erforschen hat, zweitens die Musik als Teil der gesamten Kultur verstehen will, drittens ihre Untersuchungen stets auf Feldforschungen

aufbaut und viertens alle Musik der Welt in ihr Blickfeld rücken soll (S. 9). Von hier ausgehend sieht Nettl den Wert ethnomusikologischer Forschung vor allem in ihrem Beitrag zur Geschichte: Mehr als der in eine Kultur eingebundene Historiker möchte der Ethnomusikologe wissen, wie und warum sich „things musical, (as) songs, styles, repertoires“ entwickelt haben und verändern, vielleicht mit dem Ziel, künftige Entwicklungen vorauszusagen (S. 11). Dies sind hohe Ansprüche, und wie die Forscher ihnen bisher beizukommen suchten, wird in den einzelnen Kapiteln ausgiebig diskutiert. Aus der Fülle dieser Resumés seien nur einige Themen herausgegriffen, vorwiegend solche, die Fragen hervorrufen oder Überlegungen anregen.

Im Kapitel über Musik als einer „Universal Language“ erwähnt er drei Typen von Universalien (S. 38–41), und diese sind – in Stichworten – erstens die Umschreibung des Phänomens Musik, zweitens die Gliederung des als Musik aufgefaßten Bestandes, drittens der musikalische Klang. Dem letzten Punkt schließt sich die Bemerkung an, daß „all cultures have singing“, und darauf werden allgemeine Kriterien zur Melodiebildung erwähnt: Intervalle, Verläufe, Gliederungen, auch Zweck und Ziel von Gesängen. Die Beschränkung auf den Gesang als Universalie ist eine kluge Lösung, umgekehrt ist doch unter anderem die oft gestellte Frage, ob reine klangrhythmische Bewegung vom Handklatschen bis zum Trommelspiel als Musik aufzufassen sei.

Unter dem Titel „I Can't Say a Thing Until I've seen the Score“ wird Zweck und Verfahren der Transkription aus verschiedenen Blickwinkeln eindrucksvoll beschrieben. Hierzu gehört der Abschnitt „Humans versus Machines“ (S. 76–79), und man staunt heute über den Enthusiasmus für den Melographen in den 60er Jahren. Damals hatte man geglaubt, das Gerät werde dem Ethnomusikologen die zeitraubende Transkriptionsarbeit abnehmen, aber bis heute kann es mehrstimmige Stücke nicht zu Papier bringen. Wohl nicht nur deshalb, sondern auch einfacher Melodien wegen fragt Nettl, ob der Melograph nötig ist, wenn das Ohr genügt. Andererseits meint er aber, die maschinelle Abschrift habe uns zum „objektiven“ Hören verholten (S. 78). Darauf wäre zu erwidern, daß der Forscher die Maschinenabschrift nach wie vor deuten muß und daß er dies nur leisten kann, wenn er das betreffende Musikstück nach einheimischem Verständnis beurteilen kann. Sicher hat Jairazbhoy recht, wenn er bemerkt, eine „aural transcription by a trained ethnomusicologist ... may be far more meaningful“ als eine Maschi-

nenabschrift (S. 81). Die weitere technische Entwicklung wird zeigen, ob diese Einstellung zu überholen ist. Andere, detailliertere Verfahren der Klanganalyse erwähnt Nettl nicht, obwohl sie – vielleicht auf Grund genauer Transkriptionen – eher Fortschritte in Aussicht stellen.

Vielfach wird im Buch das „Insider-Outsider“-Problem angesprochen (vgl. S. 59, 96–98, 263–265 u. a. m.), und man wird schon damit rechnen müssen, daß der einheimische Forscher, wenn er einer Gruppe oder Dorfgemeinschaft nicht direkt angehört, eher als „Outsider“ zu betrachten ist (vgl. S. 267). Komplizierter werden die Verhältnisse, wenn Insider und Outsider vertrauensvoll zusammenarbeiten oder wenn ein fremder und ein einheimischer Outsider einen „echten“ Insider zu Rate ziehen. Dann laufen Lernprozesse hin und her, gegenseitige Korrekturen sind leicht möglich, und damit lassen sich Mißverständnisse weitgehend vermeiden. In diesem Umkreis dürfte auch die Beziehung eines einheimischen Lehrers zu seinem auswärtigen Schüler einzuordnen sein, sofern dabei vorwiegend Kenntnisse vermittelt werden sollen (vgl. S. 255–257). Hier wie dort hofft man auf einen für die Wissenschaft nützlichen Informationsfluß, doch sollte Übereinstimmung einmal nicht zu erreichen sein, ist auch die Mitteilung abweichender Standpunkt sinnvoll und kann zu aufschlußreichen Urteilen führen.

Alle bisher erörterten Fragen sind bereits im ersten Hauptteil mit der Überschrift „The Comparative Study of Musics“ angesprochen. Schlagen dort die Probleme der „alten“ Vergleichenden Musikwissenschaft durch, so im zweiten Hauptteil, „The Study of Music in Culture“, die Ansätze aus der amerikanischen Anthropologie, die zur Konstitution der „Ethnomusicology“ nach 1950 in Amerika geführt haben. Erstaunlich ist nur, wie stark die vergleichende Methode seither auf die Vorgänge um die klingende Musik herum angewandt worden ist – man könnte geradezu von einer „neuen vergleichenden Musikwissenschaft“ sprechen. Indessen gibt es Stellen, an denen die Suche nach Spiegelungen gesellschaftlicher Verhältnisse im Musiksystem ihre Grenzen findet. So wendet sich Nettl der klassischen Musik Persiens „with a view to learning something about symbolism“ zu (S. 206) und vergleicht das Corpus der festgefügt *radif*-Melodien mit der Herrschermacht (früher des Shah, heute des Ayatollah Khomeini), die allen anderen Menschen im Lande, musikalisch den zahlreichen Darbietungen aller Künstler gegenübersteht (S. 207). Ob der persische

Insider diese Meinung wohl teilen wird? Und müßte man dann nicht für das Verhältnis von Rāga und Komposition oder Improvisation in Indien, ja sogar für den Maqām im Vorderen Orient und für Paṭet in Java eine ähnliche Position gegenüber den vielen einzelnen Musikstücken annehmen? Dazu wären die Ansichten in den betreffenden Ländern einzuholen.

Andere Probleme, so den Zweck und die Anlage einer musikalischen Landkarte (S. 216), die Kulturkreislehre (S. 229–232) und die Differenzierung von Musikstilen nach physischen Unterschieden von Menschengruppen (S. 237–238), diskutiert Nettl in treffender Weise. Gleiches gilt für den ganzen dritten Hauptteil „The Study of Music in the Field“. An der Überschrift des abschließenden Hauptteils, „The Study of All of the World’s Music“, erkennt man indessen nicht, daß vielfach Musiklehre und Musikerziehung zur Debatte stehen. Dabei interessiert den Musikethnologen vor allem, in welcher Weise ein Repertoire von einer Generation zur anderen weitergegeben wird und wieweit sich in jedem Gesamtrepertoire eine Stratifikation etwa nach dem Schema Volksmusik – Populärmusik – Klassik entdecken läßt (S. 303–307). Hervorzuheben sind die beiden letzten Kapitel, von welchen sich das erste (Nr. 26), unter dem Titel „Vive la différence!“, auf die Frauen in der Forschung und als Musizierende (S. 333), auf die Musik von Minoritäten und als Symbol für Gruppenidentität (S. 339–341), schließlich auf Kinder als Minoritäten richtet (S. 342f.) – eine Aufteilung, die uns fragen läßt, ob eine Musikkultur nicht am Ende nur aus den Aktionsbereichen einzelner Gruppen bestehe. Kapitel 27 spricht dann vom „Cultural Grey-Out“, und hier kreisen des Autors Gedanken um Tradition und Modernisierung von Musikrepertoiren mit all ihren Möglichkeiten der Reaktion auf westliche Musik (vgl. S. 349–352).

Bei alledem leistet die vergleichende Methode solange gute Dienste, wie man im Allgemeinen verbleibt. Dagegen entzieht sich das Besondere oft dem Vergleich, wie je ein Beispiel aus Persien und Indien zeigt (S. 326): Nettl erwähnt, in Iran werde nur der *radif* gelehrt, alles andere von den Musikern improvisierend ausgeführt. So verfuhr sein Lehrer Nour-Ali Baroumand, doch haben andere Lehrer ihren Schülern das genaue Nachspielen jeder Klangbewegung eines Dastgāh oder Gūše abverlangt. Andererseits hat eine südindische Kṛti nicht „common features with improvisation“, sondern fixierte, als Komposition betrachtete Teile, die möglichst ohne Abweichung weitergegeben werden, daneben aber für

die Improvisation offene Stellen, die man ganz dem ausführenden Musiker überläßt.

Vielleicht übersteigt die hier geforderte Genauigkeit das Aufnahme- oder Erinnerungsvermögen des einzelnen Forschers, und damit stößt man an eine Schwelle, die ein einzelner Mensch kaum überwinden kann. Diesseits der Schwelle hat Bruno Netti eine überragende Zusammenfassung vorgelegt, deren feine Diktion gewiß noch manchen Gedanken anregen wird.

(September 1987)

Josef Kuckertz

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.)

Die Klage, der Komponist der *Herrat*, *Gudrun* und des *Bertran de Born*, des *Christus* und der *Sinfonia tragica* sei zu Unrecht vernachlässigt und vergessen worden, scheint eine Konstante der Draeseke-Rezeption zu sein. Diesem Mißstand abzuhelpfen, legt die 1986 neugegründete Draeseke-Gesellschaft einen ersten Band mit Schriften des wortgewandten Predigersohnes vor. Sie entstanden zwischen 1855 und 1861, als der junge Draeseke (geb. 1835) das Leipziger Konservatorium soeben verlassen und sich dem Kreis um Brendel, v. Bülow und Liszt angeschlossen hatte. Manche sind wohl nicht viel mehr als Brotarbeiten, andere dagegen sind als wichtige Programmschriften der Neudeutschen Schule anzusehen. Die Herausgeber haben dem unterschiedlichen Rang dadurch Rechnung getragen, daß sie die Beiträge nach sachlichen Zusammenhängen geordnet und die weniger bedeutenden in zweispaltigem Kleindruck wiedergegeben haben.

Zu den weniger bedeutenden Schriften gehören die Leipziger „Correspondenzen“ und die Musikberichte aus Berlin und Dresden. Aber auch die Rezensionen hätten getrost im Kleindruck erscheinen können, denn die meisten von ihnen haben heute lediglich ein antiquarisches Interesse, die Besprechung der Glinka-Werke allenfalls ausgenommen. Zu den wichtigen und durchweg lesenswerten Schriften zählen dagegen die Aufsätze zu Richard Wagner und Franz Liszt. Zu Wagner selbst findet sich allerdings nur ein Artikel (*Richard Wagner, der Componist*), die übrigen unter dieser Rubrik zusammengefaßten Aufsätze befassen sich allgemein mit verschiedenen

Problemen der Opernkomposition und sind ange-regt durch Diskussionen anderer Autoren. Draeseke erweist sich hier als Anhänger und Apologet der Wagnerschen Reformen und der Idee des Gesamtkunstwerks.

In den Aufsätzen zu Liszt nehmen die Analysen der symphonischen Dichtungen den größten Raum ein. Liszt soll diese Beiträge seines Schützlings sehr geschätzt und als authentische Interpretationen seiner Werke angesehen haben. In der Tat sind die vorangestellten prinzipiellen Überlegungen und die Analyse der *Préludes* aufschlußreiche Zeugnisse des musiktheoretischen Denkens des Weimarer Kreises. Draeseke zeigt sich in diesen Analysen wie auch in dem Festvortrag *Die sogenannte Zukunftsmusik und ihre Gegner* als ein entschiedener Parteigänger der Neudeutschen Schule. Dennoch findet sich hier bereits ein Ansatz zu seiner späteren Abwendung und Rückkehr zu „klassischen“ Gestaltungsprinzipien. Draeseke stellt vor allem die „rein musikalischen“ Qualitäten der Lisztschen Symphonik heraus: melodischer und harmonischer Reichtum, thematisch-motivische Arbeit, Einheit und Ebenmaß. Und er wendet sich gegen eine „materialistische“ Nachahmung des programmatischen Vorwurfs durch die Musik.

(Juli 1987)

Sieghard Brandenburg

OTTAVIO BARIOLLA: Keyboard Compositions. Edited by Clyde William YOUNG. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology Hänssler-Verlag 1986. XII, 152 S. (Corpus of early keyboard music 46.)

Ottavio Bariolla (Bariola Barioli, Bariolus) hafet der Ruf an, einer der besten Organisten und Komponisten seiner Zeit gewesen zu sein. Dennoch ist von ihm bis heute an biographischen Details nicht viel mehr bekannt, als daß er von 1573 bis 1619 in Mailand wirkte. Die *MGG* widmete ihm im übrigen erst 1973 im Supplementband XV einen kurzen Artikel, den Mariangela Donà verfaßte; der Autor des entsprechenden Abschnitts im *New Grove Dictionary* von 1980 ist Clyde William Young, der auch die vorliegende Edition besorgte.

Bariolla gab in Mailand mindestens zwei Sammlungen mit Instrumentalmusik zum Druck, 1585 die zwölf *Ricercate per suonar l'organo* und 1594 die zwanzig *Capricci, ovvero Canzoni a quattro ... libro*

terzo. Beide Drucke sind spurlos verschollen, es existiert glücklicherweise jedoch eine Tabulaturhandschrift von 1639, die die Werke vollständig wiedergibt. Diese handschriftliche Tabulatur bildet denn auch die Grundlage für Youngs Edition. (Die *Canzonen* erschienen ursprünglich in vier Stimmbüchern, von denen sich jedoch nur die für die beiden Oberstimmen erhalten haben. Eine Ausgabe dieser mehrstimmigen Version ist geplant, wie Young im Vorwort mitteilt; dann wird auch ein Vergleich zwischen den beiden Fassungen der *Canzonen* möglich sein.)

Die Edition der beiden Werksammlungen, die Bariollas meisterliche Beherrschung der kontrapunktischen Satztechnik nachdrücklich vor Augen führen, hält sich strengstens an den handschriftlich überlieferten Notentext; nur offensichtliche Schreibfehler wurden von Young verbessert. Ausdrücklich weist er in seinem Vorwort darauf hin, daß parallele Quinten und Oktaven in jener Zeit durchaus üblich waren, und er macht folgenden Vorschlag: „The offended performer can rewrite entire measures to conform to his own taste, as virtuosi have been known to do occasionally“. Bei der Übertragung der deutschen Orgeltabulatur in die gegenwärtige Notation folgt Young der üblichen Praxis, indem er Notenwerte halbiert und Taktstriche hinzufügt. Vom Herausgeber ergänzte Noten und Akzidentien sind in eckige Klammern gesetzt, Bindebögen zur Unterscheidung aus Pünktchen gestaltet.

Die Edition beginnt mit den *Ricerari di Ms. Bariola, Org. Milanese*, wobei jeweils genau angegeben ist, wo in der Vorlage eine neue Seite beginnt. Die Akzidentien gelten bis zum nächsten Taktstrich; vereinzelte Ausnahmen sind durch runde Klammern gekennzeichnet. Auf einen ausführlichen Revisionsbericht wurde verzichtet; Irrtümer und fragliche Lesarten sind als Fußnoten auf der betreffenden Seite vermerkt. Die von Young gewählte Schreibweise ist im Notentext mit einem Sternchen versehen, die originale Version ist am Ende der Notenseite aufgeführt. Sowohl in der *Canzon seconda* als auch in der *Canzon nona* stellt Young bei je einem Einzelaspekt zwei verschiedene Spielarten zur Diskussion.

Die polyphone Schreibweise des Manuskripts wurde beibehalten. Um den Stimmenverlauf zu verdeutlichen, fügte Young – ohne weitere drucktechnische Unterscheidung zu den Bindebögen – gepunktete Linien hinzu, die allerdings gelegentlich die Übersichtlichkeit beeinträchtigen. Insgesamt aber ist der Notendruck klar und gut lesbar.

In seinem knappen, aber informativen Vorwort weist Young darauf hin, daß bei einer Aufführung

am Cembalo sowohl originale wie Herausgeber-Bindebögen gelegentlich unbeachtet bleiben können. Hinweise zur Registrierung und Aufführungspraxis an der Orgel seien zeitgenössischer wie moderner Literatur zu entnehmen; Young nennt Costanzo Antegnati (*L'Arte organica*, Brescia 1608), Girolamo Diruta (*Il Transilvano*, Venedig 1593), Peter F. Williams (*The European Organ, 1450–1850*, Bloomington/Ind. 1978 und *A New History of the Organ from the Greeks to the Present Day*, ebda. 1980) sowie Hans Klotz (*Über die Orgelkunst der Gotik*, 2. Aufl., Kassel 1975).

Von Ottavio Bariollas Werken waren bislang nur die Motette *Laudate Dominum* und das fünfstimmige Madrigal *All'arme, all'arme*, beide in zeitgenössischen Sammeldrucken des ausgehenden 16. Jahrhunderts überliefert, greifbar. Mit Band 46 der verdienten Reihe *Corpus of early keyboard music* stehen nun auch wieder die beiden Sammlungen mit Instrumentalmusik zur Verfügung, und zwar in einer den Wissenschaftler wie den praktizierenden Musiker ansprechenden Form.

(Januar 1987)

Susanne Staral

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 10: Septett für Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß. Hrsg. von Hans EPPSTEIN. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1985. XV, 136 S. (*Monumenta Musicae Svecicae, ohne Bandzählung.*)

Die 1966 anlässlich des 100. Todestages begonnene, auf 24 Bände konzipierte *Franz-Berwald-Gesamtausgabe* dokumentiert die Arbeit eines Komponisten, der zu seinen Lebzeiten eine gewisse Anerkennung fand, später jedoch mehr und mehr in Vergessenheit geriet. In den letzten Jahren ist nun allerdings eine allmähliche Wiederentdeckung dieses Komponisten zu beobachten, die nicht zuletzt auf die vom Berwald-Komitee besorgte Gesamtausgabe im Rahmen der *Monumenta Musicae Svecicae* zurückzuführen ist.

Durch Beethovens Opus 20 von 1799/1800 erlangte das Septett außergewöhnliche Beliebtheit, und so kann es nicht wundernehmen, daß sich auch der junge Franz Berwald in dieser Gattung versuchte. Sein erstes Werk für sieben Instrumente schuf er als 22jähriger 1818; trotz einer erfolgreichen Aufführung zögerte er jedoch, es im Druck zu veröffentlichen, ja er zog es sogar gänzlich zurück (wie er

es später auch mit einem großen Teil seiner übrigen Kompositionen tat, die oft jahrelang in der Schublade ruhten, bevor sie nach einer nochmaligen Überarbeitung dann doch zum Druck befördert wurden). 1828 kündigte er dann ein „neues“ Septett an, eben jenes *Septett* in *B*-dur, das in dem vorliegenden Band ediert ist. Für die Edition stand dabei die Originalhandschrift des Komponisten zur Verfügung, und vergleicht man nun diese mit den 1980 aufgefundenen Abschriften des Werkes von 1818 – Hans Eppsteins Edition stellt sie glücklicherweise ebenfalls zur Verfügung –, so läßt sich erkennen, daß Berwalds Ankündigung von 1828 eine gewisse Irreführung bedeutet: Bei dem *Septett* in *B*-dur handelt es sich nicht um ein „neues“ Stück, sondern um eine revidierte Fassung des Werkes von 1818. Die Änderungen betreffen in erster Linie den Violinpart, der in der frühen Fassung solistisch gestaltet war.

Das *Septett* wurde 1828 in einem zugunsten von Berwald veranstalteten Konzert in Stockholm aufgeführt. Es sollte ihm eine Reise nach Berlin finanzieren helfen, wo er weitere Studien betreiben und neue Verbindungen zu Musikern und Komponisten knüpfen wollte. Ein Brief vom 20. Dezember 1829 aus Berlin an seine Schwester zeigt seine kritische Selbsteinschätzung: „... Von der Musik, die ich in Schweden zurückgelassen habe, darf nichts aufgeführt werden, abgesehen von dem *Septett* und der *Serenade*, merkt euch das!“ Das *Septett*, ein zeitgenössischer Kritiker nannte es ein „pikantes Probestück“, muß also wohl als ein Geselenstück betrachtet werden, und die Durchsicht der Partitur bestätigt dies. Von den frühen Werken ist es sicher am saubersten gearbeitet, und vieles darin deutet auf den Ton der späteren Kompositionen hin, vor allem: der ausgeprägte Sinn für überraschende harmonische Effekte und das starke formale Denken. Anders als Beethovens *Septett* und Schuberts *Oktett* (1824), die der Form nach ganz aus der mehrsätzigen Divertimento-Tradition kommen, ist Berwalds *Septett* dreisätzig bzw. viersätzig angelegt: Ein verhältnismäßig großes Scherzo ist in den langsamen Satz integriert, ein Verfahren, das wenige Vorläufer hat und auf das Berwald in späteren Werken immer wieder zurückgreift, z. B. in der *Sinfonie singulière* (1845) und im *Streichquartett Es-dur* (1849).

Berwald hat seine Reputation vor allem mit den in den 1840er Jahren geschaffenen Sinfonien erlangt. Es ist anzunehmen, daß die Herausgabe gerade dieses frühen Werkes, das in seinem übersichtlichen, eleganten und handwerklichen überaus sauberen Satz bereits den Stil der späteren Opera ankündigt,

der Berwald-Pflege und -Forschung zugute kommt. Hans Eppsteins Edition, die sich durch ein detailliertes Vorwort, einen sorgfältigen Kritischen Bericht sowie durch einige beigelegte Faksimiles auszeichnet, wird dem dienlich sein.

(März 1987)

Ulrike Fabian

GIOACHINO ROSSINI: Quelques Riens pour Album. A cura di Marvin TARTAK. Pesaro: Fondazione Rossini 1982. 223 S. (Edizione Critica delle Opere di Gioachino Rossini, Sezione Settima, Pêchés de Viellesse, Vol. 7.)

Der vorliegende Band – der siebte im Rahmen der *Kritischen Ausgabe der Werke Rossinis* – ist geeignet, die einseitige Wertschätzung des Opernkomponisten zu korrigieren. Er lenkt die Aufmerksamkeit auf Klaviermusik, die der alternde, von einer schweren körperlichen Krankheit und seelischen Krise genesene Meister komponiert hat. Die Musik war für den privaten Gebrauch in den Pariser Salons bestimmt. Rossini wollte keine Publikation.

Die Faktur der einzelnen Stücke läßt erwartungsgemäß den Opernkomponisten deutlich hervortreten. Die kantable Melodik, die, wenn auch nicht allgegenwärtig, so doch dominierend im Vordergrund steht, eine überwiegend akkordische und satztechnisch simple Begleitung, die aber in ihrer gekonnten Handhabung einen sicheren Effekt macht und, mit Raffinesse eingesetzt, von der souveränen Meisterschaft des späten Rossini Zeugnis ablegt.

Nun ist das Ineinander und Nebeneinander von vokalen und instrumentalen Elementen der Musik um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine vertraute Gegebenheit. Aber zwei Komponisten, die von jeweils entgegengesetzten Positionen aus ihre künstlerische Entwicklung genommen haben, gegenüberzustellen, ist doch reizvoll und interessant. So bietet sich ein direkter Vergleich der hier vorgestellten Rossinischen Klavierstücke mit dem Werk Frédéric Chopins an. Für beide war Paris die Wahlheimat geworden, und beide wurden von den Bedingungen und dem spezifischen Wesen dieser Stadt geprägt. Es war insbesondere die Atmosphäre des Salons, die zu einer Übereinstimmung im Äußeren, aber auch im Habitus und im Gestus führte. Es handelt sich in beiden Fällen um Salonmusik im besten Sinne. Sicherlich wirken Rossinis Klavierstücke großflächiger, in ihren Effekten eindeutiger und weniger differenziert. Und es fehlt ihnen das Ausgefallene und Extravagante, das bei Chopin als Ertrag seiner polnischen

Herkunft gewertet werden muß. (Vielleicht am deutlichsten ablesbar im Rhythmischen.) Aber darüber hinaus ist ein Unterschied, der im unterschiedlichen Ausgangspunkt der vokalen bzw. instrumentalen Herkunft gegeben sein müßte, kaum wahrnehmbar. Beiden gemeinsam ist das formal Schematische, Schablonenhafte; bei Rossini unter anderem ablesbar an den atmosphärischen Einstimmungen, meist in Form einer langsamen Einleitung, deren stereotypen Wendungen und Verläufe auffällig sind.

Der vorliegende Band stellt ganz bestimmt eine Bereicherung unseres Musikalienbestandes dar, einmal was unsere Kenntnis und Einschätzung Rossinis betrifft, zum anderen aber auch hinsichtlich unseres konzertanten und pädagogischen Repertoires. Sicher werden diese 24 Stücke keinen zentralen Platz in Zukunft einnehmen, aber eine sinnvolle und wünschenswerte Ergänzung sind sie allemal.

Es handelt sich um eine Ausgabe, die einerseits wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht wird und gleichzeitig praxisnah angelegt ist und somit auch beim Musiker Verwendung finden kann. Notizen zum geschichtlichen Umfeld und zu den Quellen sowie ein ausführlicher kritischer Apparat sind dem Notentext beigegeben. Eine gewisse Einschränkung für den deutschsprachigen Raum mag freilich durch die italienische Sprache des Textteils gegeben sein.

(Mai 1987)

Günther Wagner

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

Auf die beiden Chopin-Autographe von Opus 48 und Opus 61 machte erstmals Jean-Jacques Eigeldinger (*Note sur des autographes musicaux inconnus. Schumann-Brahms-Chopin-Franck-Fauré*, in: *Revue de musicologie* LXXI, 1984, S. 107-117) aufmerksam. Sie waren bis dahin unbekannt bzw. galten als verschollen. Überliefert sind sie jedoch in der Privatbibliothek (Paris) eines Nachkommen der einst – neben Clara Schumann und Marie Pleyel – gefeierten Pianistin Wilhelmine Clauss (1832-1904), deren bisher fälschlich mit 1834 wiedergegebenes Geburtsdatum Eigeldinger anhand von Originaldokumenten berichtigen konnte.

Besonders wertvoll ist das Autograph zu Opus 48, da bisher nur eine Abschrift von J. Fontana, Chopins Hauptkopisten zwischen 1835 und 1841, bekannt war. Überzeugend weist Eigeldinger nach, daß das

wiederaufgefundene Autograph Fontana als Vorlage für seine Abschrift und diese wiederum für den französischen Druck (Paris 1841, M. Schlesinger) diente. Im Gegensatz zur Abschrift weist das Autograph nämlich keine Stecherzeichen auf. Dessen „état vierge“ läßt es aber auch fraglich erscheinen, daß es die Vorlage für die deutsche Edition (Leipzig 1842, Breitkopf & Härtel) bildete, denn „aucun élément externe ne permet d'affirmer qu'il est passé entre les mains de la firme allemande“ (XII). Wie einerseits anhand zahlreicher aussagekräftiger Beispiele der Zusammenhang Autograph-Fontanas Kopie verdeutlicht wird – ohne einen Kritischen Bericht ersetzen zu wollen –, weist Eigeldinger andererseits gravierende Unterschiede zwischen ersterem und der deutschen Ausgabe nach, so daß die Existenz einer weiteren, für Leipzig bestimmten, allerdings nicht belegbaren Fontana-Kopie vermutet wird. Daher ist es um so verdienstvoller, daß – zwecks Vergleichsmöglichkeiten – sowohl das vollständige Faksimile der Abschrift Fontanas als auch der Erstdrucke (Schlesinger und Breitkopf & Härtel) beigelegt wird.

Von Opus 61 war bereits – neben Skizzen – ein vollständiges Autograph als Druckvorlage für Breitkopf & Härtel bekannt. Das neuentdeckte Autograph bietet eine etwas frühere Version, die – wie sich einwandfrei nachweisen ließ – als Vorlage für den französischen Druck (Paris 1846, Brandus) diente. Der Maler E. Delacroix überbrachte die Sendung A. Franchomme (1804-1884), der wunschgemäß auf dem autographen Titelblatt „dédiée à Madame A. Veyret“ (XIV) ergänzte, während der Verleger in der Mitte des unteren Randes „B et C^{ie} 4610“ (XIV) hinzufügte. Infolgedessen ist die Identität mit der von K. Kobylańska als verschollen bezeichneten Quelle (d) sichergestellt. Eigeldinger begnügt sich auch bei Opus 61 mit dem Nachweis markanter Unterschiede zwischen den Fassungen, deren vollständiges Verzeichnis einem Kritischen Bericht überlassen bleiben muß. Auffallend ist, daß vorliegendes Autograph in den Takten 182-185 „une rédaction harmonique plus fournie que dans les copies subséquentes“ (XVII) aufweist. Da auch mehrere Werkskizzen überliefert sind, bietet die Quellenlage zu Opus 61 die beste Gelegenheit, des Meisters Schaffensprozeß in der Spätphase zu verfolgen. Dankenswerterweise hat Eigeldinger zum Vergleich auch ein Faksimile der Seiten 3-4 des für Breitkopf & Härtel bestimmten Autographs veröffentlicht (XXI).

Die beiden neu aufgefundenen Quellen sind sorgfältig beschrieben und kommentiert, die Wieder-

gabe der Faksimiles weist keinerlei Mängel auf. Wie W. Clauss in den Besitz der beiden Autographe gelangte, konnte nicht restlos geklärt werden, wenn gleich Eigeldingers Vermutungen durchaus überzeugen. Aufgrund der fundierten „Introduction“ hätte diese Veröffentlichung, die eine unentbehrliche Bereicherung für die Chopin-Forschung darstellt, eine anspruchsvollere bibliophile Aufmachung verdient. (Juli 1987) Renate Federhofer-Königs

Eingegangene Schriften

GEORGE ALEXANDER ALBRECHT: Das sinfonische Werk Hans Pfitzners. Textkritische Anmerkungen und Hinweise zur Aufführungspraxis. Tutzing: Hans Schneider (1987). 80 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. Band 4.)

WILLI APEL. Medieval Music. Collected articles and reviews. With a foreword by Thomas E. BINKLEY. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH 1986. XII, 644 S., Notenbeisp.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 9: Kantaten zum 1. Ostertag. Kritischer Bericht von Alfred DÜRR. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1986. 75 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 31. Kantaten zum Reformationsfest und zur Orgelweihe. Hrsg. von Frieder REMPP. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter (1987). XII, 259 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Die Kunst der Fuge. Band I: Frühere Fassung der autographen Partitur. BWV 1080. Erstaussgabe. Hrsg. von Christoph WOLFF. Frankfurt–New York–London: C. F. Peters (1987). 61 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Die Kunst der Fuge. Band II: Spätere Fassung des Originaldrucks. BWV 1080. Hrsg. von Christoph WOLFF. Frankfurt–New York–London: C. F. Peters (1987). 73 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Werke für zwei Cembali. Konzert C-Dur (Originale Erstfassung) BWV 1061a und 2 Fugen d-Moll (aus „Kunst der Fuge“) BWV 1080/18. Hrsg. von Christoph WOLFF. Frankfurt–New York–London: C. F. Peters (1987). 50 S.

Bach-Jahrbuch. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF. 72. Jahrgang 1986. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1985). 152 S.

Bach-Jahrbuch. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF. 73. Jahrgang 1987. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1986). 202 S.

Das Berliner Philharmonische Orchester. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt (1987). 211 S., zahlreiche Abb.

DONALD R. BOOMGAARDEN: Musical Thought in Britain and Germany During the Early Eighteenth Century. New York–Bern–Frankfurt–Paris: Peter Lang (1987). 240 S. (American University Studies. Series V: Philosophy. Volume 26.)

Brahms 2: biographical, documentary and analytical studies. Edited by Michael MUSGRAVE. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1987). X, 252 S., Notenbeisp.

A checklist of Pianos. Hrsg. von Clemens von GLEICH. Haags Gemeentemuseum 1986. 119 S., zahlreiche Abb. (Checklists of musical instrument collection of the Haags Gemeentemuseum. Volume 1.)

Cöthener Bach-Hefte 4. Beiträge des Kolloquiums der Bach-Gedenkstätte im Historischen Museum am 18. März 1985 „Hofkapellmeisteramt – Spätbarock – Frühaufklärung“ 10. Bachfesttage der Stadt Köthen im Rahmen der „Bach–Händel–Schütz–Ehrung der DDR 1985“ Köthen: Historisches Museum 1986. 160 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Historischen Museums Köthen XIV.)

Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music. Volume I: Substance. Selected and edited and with introductions by Ruth KATZ and Carl DAHLHAUS. New York: Pendragon Press (1987). XVIII, 392 S. (Aesthetics in Music. No. 5.)

RENÉ DESCARTES: Abrégé de Musique. Compendium Musicae. Paris: Presses Universitaires de France (1987). 148 S. (Collection Épipiméthée.)

PATRICK DINSLAGE: Studien zum Verhältnis von Harmonik, Metrik und Form in den Klaviersonaten Ludwig van Beethovens. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1987. 166 S., Notenbeisp. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 33.)

RAINER DOLLASE/MICHAEL RÜSENBERG/HANS J. STOLLENWERK: Demoskopie im Konzert-

saal. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1986). 247 S., Abb.

MARIA DUNKEL: Bandonion und Konzertina. Ein Beitrag zur Darstellung des Instrumententyps. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler 1987. 176 S., Abb., 8 Tafeln. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 30.)

JOACHIM EISENSCHMIDT: Die szenische Darstellung der Opern Georg Friedrich Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit. Unveränderte Neuauflage hrsg. von Hans-Joachim MARX. Laaber: Laaber-Verlag (1987). XIII, 239 S., 24 Tafeln. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 1.)

DAVID EPSTEIN: Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure. Oxford–New York: Oxford University Press 1987 XIV, 244 S., Notenbeisp.

NIGEL FORTUNE: Music and Theatre. Essays in honour of Winton Dean. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1987). XV, 389 S., Notenbeisp.

FRIEDRICH THEODOR FRÖHLICH: Fünf Motetten für gemischten Chor. Erstaussgabe hrsg. von Dieter ZEH. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag (1987). 40 S.

TOMMASO GIORDANI: Three quintets for keyboard and strings. Edited by Nicholas TEMPERLEY. Madison: A–R Editions, Inc. (1987). XV, 128 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volume XXV.)

De glorie van het Dansen. Hrsg. von Dick van den HUL. Haags Gemeentemuseum 1987 67 S., zahlreiche Abb. (Kijkboekjes van de muziekafdeling van het Haags Gemeentemuseum 7.)

CLEMENS GOLDBERG: Stilisierung als kunstvermittelnder Prozeß. Die französischen Tombeau-Stücke im 17. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag (1987). 364 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 14.)

ANDRÉ GOZIER: Odo Casel. Kündler des Christusmysteriums. Hrsg. vom Abt-Herwegen-Institut der Abtei Maria Laach. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet (1986). 107 S.

Das große Lexikon der Musik in acht Bänden. Aktualisierte Sonderausgabe. Hrsg. von Marc HONEGGER und Günther MASSENKEIL. Freiburg–Basel–Wien: Herder (1987). 8 Bände à ca. 400 S., Abb., Notenbeisp.

Handlist of the collection of keyboard music. Compiled by Clemens von GLEICH and Freek PLIESTER. Haags

Gemeentemuseum 1987. 109 S., Abb. (Handlists of manuscripts and early prints in the music library of the Haags Gemeentemuseum. Volume 4.)

ANDREAS HAPPE: Musikwissenschaft als Studienfach. Probleme und Perspektiven. Zur Studienmotivation und Studiensituation der Studenten. Hamburg 1987. 372 S.

JAN JACOB LEONARD HASPELS: Automatic musical instruments. Their mechanics and their music 1580–1820. Koedijk: Nirota Muziekdruk o. J. 275 S., zahlreiche Abb., Notenbeisp.

JOHANN ADOLF HASSE/WOLFGANG AMADEUS MOZART: Zwei Miserere für drei Singstimmen. Hrsg. von Wolfgang HORN. Stuttgart: Carus-Verlag (1986). XI, 19 S.

JOHANN MICHAEL HAYDN: Lateinische Messen: Missa Sanctae Crucis MH 41 für gemischten Chor SATB a cappella. Erstaussgabe hrsg. von Charles H. SHERMAN. Stuttgart: Carus-Verlag (1987). 16 S.

JOHANN MICHAEL HAYDN: Vier Stücke für gemischten Chor SATB a cappella. Erstaussgabe hrsg. von Charles H. SHERMAN. Stuttgart: Carus-Verlag (1986). 15 S. (Ausgewählte Werke vokaler Kirchenmusik. Heft 1.)

JOSEPH HAYDN: Lateinische Messen: Missa Cellensis in C/Mariazeller-Messe per Soli, Coro e Orchestra Hoboken XXII: 8. Klavierauszug von Volker BLUMENTHALER. Stuttgart: Carus-Verlag (1986). 55 S.

Haydn-Studien. Band VI Heft 1. Dezember 1986. Hrsg. von Georg FEDER. München: G. Henle Verlag (1986). 72 S., Abb. (Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln.)

JAMES A. HEPOKOSKI: Giuseppe Verdi: Otello. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1987). XI, 209 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge Opera Handbooks.)

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER: Die Musikhandschriften der St. Michaelskirche in München. Thematischer Katalog. Nachtrag. München: G. Henle Verlag 1985/86. 12 S.

BETTINA JESSBERGER: Ein dominikanisches Graduale aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts. Cod. 173 der Diözesanbibliothek Köln. Kassel: Merseburger 1986. 329 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 139.)

NICCOLÒ JOMELLI: Te Deum in D. Erstaussgabe hrsg. von Hermann MÜLLER und Wolfgang HOCHSTEIN. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag (1986). 47 S.

Karlsruher Beiträge Nr. 4, Mai 1987: Richard Wagner und Karlsruhe. Karlsruhe: Stadt Karlsruhe 1987. 132 S., zahlreiche Abb.

MILKO KELEMEN: Love Song für Streicher. Studienpartitur. Frankfurt–New York–London: Henry Litolf's Verlag/C. F. Peters (1987). 20 S.

WILLIAM KINDERMAN: Beethoven's Diabelli Variations. Oxford: Clarendon Press 1987 XX, 220 S., Abb., Notenbeisp. (Studies in Musical Genesis and Structure.)

RUDOLF KLINKHAMMER: Ausbildungsordnungen des Lehramtsfaches Musik in der Studienreform der 1970er Jahre. Dokumentation in Form einer Synopse. Essen: Verlag die blaue eule (1987). 262 S. (Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule. Band 1.)

Der Komponist Hans Werner Henze. Hrsg. von Dieter REXROTH. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1986). 382 S., Abb. (Ein Buch der Alten Oper Frankfurt. Frankfurt Feste '86.)

Joseph Martin Kraus und Italien. Beiträge zur Rezeption italienischer Kultur, Kunst und Musik im späten 18. Jahrhundert. Hrsg. von Friedrich W. RIEDEL. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1987. 143 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik. Band 8.)

CLEMENS KÜHN: Formenlehre der Musik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter (1987). 219 S., Notenbeisp.

IRMGARD LERCH: Fragmente aus Cambrai. Ein Beitrag zur Rekonstruktion einer Handschrift mit spätmittelalterlicher Polyphonie. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1987 X, 202 S., Abb., Notenbeisp. (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 11.)

JAMES MCKINNON: Music in early Christian literature. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1987). XI, 180 S. (Cambridge readings in the literature of music.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Kyrie in d für Chor und Orchester. Erstausgabe hrsg. von R. Larry TODD. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag (1986). 32 S. (Ausgewählte Werke vokaler Kirchenmusik.)

DONALD MITCHELL: Benjamin Britten: Death in Venice. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1987). XVII, 229 S. Abb., Notenbeisp. (Cambridge Opera Handbooks.)

RAINER MOHRS: Hermann Schroeder (1904–1984). Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner Klavier- und Kammermusik. Kassel: Merseburger 1987. 481 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 138.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V, Werkgruppe 14: Konzerte für ein oder mehrere Streich-, Blas- und Zupfinstrumente und Orchester. Band 5: Hornkonzerte. Vorgelegt von Franz GIEGLING. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1987. XXIII, 175 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Klaviersonaten I. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Wolfgang PLATH und Wolfgang REHM. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter (1986). VII, 142 S.

Music and society. The politics of composition, performance and reception. Edited by Richard LEPPERT and Susan McCLARY. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1987). XIX, 202 S., Abb., Notenbeisp.

Musikhandschriften der Bodmeriana. Katalog bearbeitet von Tilman SEEBASS. Cologny-Genève: Fondation Martin Bodmer 1986. 104 S.

Musikpsychologie. Empirische Forschungen – Ästhetische Experimente. Hrsg. von Klaus-Ernst BEHNE, Günter KLEINEN und Helga de la MOTTE-HABER. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag „Heinrichshofen-Bücher“ (1986). 235 S., Abb., Notenbeisp. (Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Band 3. 1986.)

Nederlandse Muziekarchieven. Overzicht van de collecties. Samengesteld door Frits W. ZWART. Haags Gemeentemuseum 1987. 115 S., Abb.

Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 42, Heft 9, September 1987 Wien: Verlag Elisabeth Lafite 1987 72 S.

PAUL PRÉVOST: Le prélude non mesuré pour clavecin (France 1650–1700). Baden-Baden–Bouxwiller: Editions Valentin Koerner 1987 393 S., Notenbeisp. (Collection d'études musicologiques. Volume 75.)

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Les Paladins. Comédie lyrique. Introduction by R. Peter WOLF. New York: Pendragon Press (1986). LXXIV, 300 S. (French opera in the 17th and 18th centuries. Volume XLIV.)

HEINRICH RIETHMÜLLER: Zu dir, Herr Jesu Christ. Orgelchoral. Gemischter Chor und Orgel. Singpartitur. Frankfurt: Edition Schwann Musikverlag (1987). 7 S.

film abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XVI/4 (Index 1981). New York: The City University of New York 1986. S. 437–578.

film abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XVI/1 (January–April 1982). New York: The City University of New York 1987. 120 S.

DOMENICO SCARLATTI: Messe in A für vierstimmigen gemischten Chor mit Generalbaß und Ripienchor. Partitur. Hrsg. von Günther MASSENKEIL. Frankfurt–New York–London: C. F. Peters (1987). 39 S.

DOMENICO SCARLATTI: Stabat Mater. Hrsg. von Robert SCANDRETT. Stuttgart: Carus-Verlag (1986). 103 S. (Musica Sacra. Gesamtausgabe. Band 3.)

JOHANN HERMANN SCHEIN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 5: Opella nova II 1626. 32 Konzerte zu 3, 4, 5 und 6 Stimmen mit Generalbaß. Hrsg. von Walter WERBECK. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter (1986). XVII, 308 S.

HERBERT SCHNEIDER: Jean-Philippe Rameaus letzter Musiktraktat. Kritische Ausgabe mit Kommentar. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH 1986. 110 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXV.)

ARNOLD SCHÖNBERG: Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Reihe A, Band 20: Streichquartette I. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Mainz: B. Schott's Söhne / Wien: Universal Edition AG 1987. XII, 228 S.

ARNOLD SCHÖNBERG: Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Reihe B, Band 20: Streichquartette I. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Mainz: B. Schott's Söhne / Wien: Universal Edition AG 1986. XVII, 313 S.

ARNOLD SCHÖNBERG: Sämtliche Werke. Abteilung VII: Bearbeitungen. Reihe A, Band 25: Bearbeitungen I. Hrsg. von Tadeusz OKULJAR. Mainz: B. Schott's Söhne / Wien: Universal Edition AG 1986. XIII, 270 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Band 10: Lazarus. Vorgelegt von Reinhold KUBIK. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1987. 207 S.

ROBERT SCHUMANN: Werke für Orgel oder Pedalklavier. Urtext. Nach Handschriften und den Erstausgaben hrsg. von Gerhard WEINBERGER. München: G. Henle Verlag (1986). XII, 82 S.

HOWARD E. SMITHER: The Oratorio in the Classical Era. Oxford: Clarendon Press 1987. XXIV, 711 S., Abb., Notenbeisp. (A History of the Oratorio. Volume 3.)

Sonetz de Pierre de Ronsard. Mis en musique à quatre parties par Guillaume BONI. Édition critique Frank DOBINS. Paris: Éditions Salabert (1987). 295 S.

MARIE-ELISABETH TELLENBACH: Beethoven und seine „Unsterbliche Geliebte“ Josephine Brunswick. Ihr Schicksal und der Einfluß auf Beethovens Werk. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag (1983). 340 S.

MIKIS THEODORAKIS: Meine Stellung in der Musikszene. Schriften, Essays, Interviews 1952–1984. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. (1986). 285 S., Notenbeisp. (Reclams Universal-Bibliothek. Band 1151.)

Tradition und Innovation. Vorträge des 14. Seminars für Volksmusikforschung Wien 1985. Hrsg. von Walter DEUTSCH. Wien: Verlag A. Schendl (1987). 233 S., Abb., Notenbeisp. (Schriften zur Volksmusik. Band 11.)

Treatise on harpsichord tuning by Jean DENIS. Translated and edited by Vincent J. PANETTA Jr. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1987). VIII, 128 S., Notenbeisp. (Cambridge musical texts and monographs.)

SIEGFRIED VOGELSÄNGER: Michael Praetorius beim Wort genommen. Zur Entstehungsgeschichte seiner Werke. Aachen: Edition Herodot – Rader-Verlag (1987). 104 S. (Orbis musicarum. Band 2.)

MICHAEL WALTER: Hugenotten-Studien. Frankfurt–Bern–New York–Paris: Peter Lang (1987). IV, 260 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 24.)

MARC A. WEINER: Arthur Schnitzler and the Crisis of Musical Culture. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1986. 173 S. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft. Band 69.)

JAN DISMAS ZELENKA: Ausgewählte Werke vokaler Kirchenmusik: Te Deum in D. ZWV 145. Erstausgabe hrsg. von Thomas KOHLHASE. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag (1986). XV, 111 S.

MARTIN ZENCK: Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik“. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH 1986. IX, 315 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXIV.)

WIELAND ZIEGENRÜCKER: Allgemeine Musiklehre mit Fragen und Aufgaben zur Selbstkontrolle. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1987). 222 S., Notenbeisp.

RIVKAH ZIM: English Metrical Psalms: Poetry as Praise and Prayer 1535–1601. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1987). XV, 329 S.

Mitteilungen

Wir gratulieren:

Dr. Fritz A. KUTTNER, New York, am 8. Januar 1988 zum 85. Geburtstag,

Professor Dr. Eduard REESER, Utrecht, am 23. Februar 1988 zum 80. Geburtstag,

Dr. Dr. h. c. Alfred DÜRR, Göttingen, am 3. März 1988 zum 70. Geburtstag,

Professor Dr. Martin VOGEL, Bonn, am 23. März 1988 zum 65. Geburtstag.

Professor Dr. Hermann DANUSER, Hannover, hat den Ruf auf die C4-Professur für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i.Br. zum Sommersemester 1988 angenommen.

Professor Dr. Wolfram STEINBECK, Kiel, hat einen Ruf auf die Professur für Musikwissenschaft (C 3) an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn erhalten.

Professor Dr. Dr. h. c. Warren KIRKENDALE, Regensburg–Rom, ist als Ehrenmitglied in die 1666 gegründete Accademia Filarmonica von Bologna aufgenommen worden. Gleichzeitig erhielt er ein Akademie-Stipendium der Stiftung Volkswagenwerk für eine einjährige Verlängerung seines Forschungsfreisemesters in Italien.

*

Am 16. Dezember 1987 feierte das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Münster sein 60jähriges Beste-

hen. Zu dem Festakt konnte der Direktor des Seminars, Professor Dr. Klaus Hortschansky, Kollegen der benachbarten Universitäten in großer Zahl begrüßen. Den Festvortrag hielt Professor Dr. Klaus Wolfgang Niemöller, Köln; er sprach über *Die musikalische Akademie. Begriff, Geschichte, Bedeutung*. Umrahmt wurde die Feierstunde mit Musik des Komponisten, Dirigenten und Musikwissenschaftlers Fritz Volbach, dessen Initiative es zu verdanken ist, daß das Fach Musikwissenschaft 1927 einen festen Platz in der Westfälischen Wilhelms-Universität erhielt.

Vom 26. bis 31. März findet in Darmstadt die 42. Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung statt. Der darin eingebundene Kongreß unter der Leitung von Professor Dr. Ekkehard Jost steht unter dem Thema *Musikszenen heute*. Anmeldungen an: Sekretariat des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, 6100 Darmstadt, Grafenstraße 35, Tel. (061 51) 23062.

*

Am 9. Dezember 1987 wurde in einer Feierstunde in der Pfarrkirche St. Florian zu Vaduz der erste erschienene Band der neuen, auf 48 Bände geplanten *Josef Rheinberger-Gesamtausgabe* vorgestellt, die vom Josef-Rheinberger-Archiv, Vaduz, herausgegeben wird. Der Band (Serie II: Oratorien und Kantaten, Band 10) enthält die Weihnachtskantate *Der Stern von Bethlehem* op. 164, vorgelegt von Harald Wanger, dem Leiter des Josef-Rheinberger-Archivs.

Dr. Herbert A. Kellner, Paris, bittet um die Veröffentlichung folgender Mitteilung: „Mein Beitrag *Barocke Akustik und Numerologie in den vier Duetten: Bachs ‚Musicalische Temperatur‘* in dem *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985* ist durch ein technisches Versehen ohne meine Korrekturen erschienen. Der Bärenreiter-Verlag hat sich liebenswürdigerweise bereit erklärt, den noch nicht ausgelieferten Exemplaren die korrigierte Fassung beizulegen und mir davon Sonderdrucke zur Verfügung zu stellen. Auf Anfrage übersende ich Interessenten gerne ein Exemplar, so lange der Vorrat reicht. Dr. Herbert A. Kellner, 90 rue d'Assas, F-75006 Paris.“