

# Metamorphose der Themen Beobachtungen an den Skizzen zum „Lohengrin“-Vorspiel

von Manfred Hermann Schmid, Tübingen

Wenn Komponisten der „Mozart-Haydnischen-Schule“, wie Robert Schumann sich ausdrückt, im 19. Jahrhundert kritisiert werden, dann offenbar, weil der jüngeren Generation eine Kompositionstechnik mit zusammengesetzten Partikeln in einer Weise als mechanisch gilt, die dem neuen Ziel „poetischer“ Musik widersprechen muß<sup>1</sup>. Im Gegensatz zum ‚Mechanischen‘ verfolgt das Ideal der Romantik als Ziel das ‚Organische‘<sup>2</sup>. Aus dem Bild des Organischen entsteht konsequenterweise die Vorstellung genetischer Verwandtschaft zwischen Motiven, Themen und Themenkomplexen<sup>3</sup>. Motive können Metamorphosen erleben, ohne daß die innere Identität preisgegeben wäre. Wenn diese Motive über eine zusätzliche semantische Ebene auch noch Bedeutungsträger sind wie Richard Wagners Leitmotive, ist ein quasi mehrdimensionales Netz ohne Ende geknüpft. Es gibt nichts, was nicht mit etwas anderem in Verbindung gebracht werden könnte.

Im Zusammenhang des *Lohengrin* erwähnt Wagner zum ersten Mal das Phänomen der Verwandlung:

„Bei gelegenheit des klavierauszuges habe ich mir die musik zum Lohengrin wieder ein bischen überblickt: – dürfte es, da Du nun doch einmal solche Sachen schreibst, Dir nicht interessant sein, über das thematische formgewebe Dich auszulassen, wie es zu immer neuen formbildungen führen muß auf dem von mir eingeschlagenen Wege? Dieß fiel mir unter andren bei der ersten Scene des zweiten Actes ein. Gleich im Anfang der zweiten Scene desselben Actes – auftritt der Elsa auf dem Söller – im vorspiele der Blasinstr. – fiel es mir auf, wie dort im 7. 8. und 9<sup>ten</sup> takte bei Elsa's nächtlicher Erscheinung zum ersten mal ein motiv sich zeigt, das später, als Elsa am hellen tage, im vollen glanze zur kirche zieht, ganz ausgebildet, breit und hell zur ausführung kommt. Hieran wurde mir recht klar, wie bei mir die themen entstehen, immer im zusammenhange und nach dem Charakter einer plastischen Erscheinung.“<sup>4</sup>

Eben diese Ambivalenz von unbewußt inspiriertem musikalischen Zusammenhang und seinem plötzlichen Gewahrwerden können wir an einem besonderen Punkt des Werks beobachten, nämlich am *Vorspiel*.

## 1. Vorskizierungen und Ausarbeitung: Die Quellen

Der Verwandlungsprozeß kommt bei der Komposition selbst in Gang. Wenn das Gralsmotiv im *Vorspiel* erscheint, hat es bereits Varianten und Entwicklungen hinter sich. Es gehört zu den er-

<sup>1</sup> Dazu Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig <sup>5</sup>1914, hrsg. von Martin Kreisig, Bd. 1, S. 38, Bd. 2, S. 11, 43, 54 und 74 (Edition Reclam 1888: Bd. 1, S. 50, Bd. 3, S. 50, 78, 87 und 103); Wilhelm Heinrich Riehl, *Musikalische Charakterköpfe*, Bd. 1, Stuttgart 1853 (Kapitel 6: „Die göttlichen Philister“).

<sup>2</sup> Dieses ‚Organische‘ wird bis Ende des Jahrhunderts Hauptkriterium aller Bewertung und spielt eine besondere Rolle in der Bruckner-Kritik (z. B. *NMZ* 14, 1893, S. 6f.). Der Gegenbegriff ‚mechanisch‘ zielt in zwei verschiedene Richtungen, einerseits auf das leere Virtuositentum („mechanische Fertigkeiten“, vgl. Carl Koßmaly in *AMZ* 46, 1844, Sp. 3), andererseits auf schablonenhafte Periodenstruktur rhythmischer Gliederung, wofür Wagner das Schlagwort von der ‚Quadratur der Tonsatzkonstruktion‘ prägt (*Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig <sup>3</sup>1898, S. 149).

<sup>3</sup> Schumann spricht vom „Tiefcombinatorischen [ ] der neueren Musik“, für das eben nicht Mozart und Haydn, sondern J. S. Bach das Vorbild gegeben habe (Brief an Keferstein vom 31. Januar 1840, in: *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. von F. Gustav Jansen, Leipzig 1886, S. 151).

<sup>4</sup> Brief an Theodor Uhlig o. D. (28. Dezember 1851), in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. im Auftrage der R.-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud Strobel u. Werner Wolf, Bd. 4, Leipzig 1979, S. 241.

sten musikalischen Einfällen für den *Lohengrin* und begegnet schon im Frühstadium der Vorskizzen auf einem Einzelblatt (Nr. 1 der Quellenliste im Anhang I), das drei Hauptmotive der Oper in der gleichen Tonart *B*-dur vereinigt: Gralsmotiv, Lohengrinmotiv und Brautchor. Als Wagner später auf einem weiteren Einzelblatt (Nr. 2) den Versuch einer durchgehenden Skizzierung der wichtigsten Stationen des I. Akts unternimmt, greift er das Gralsmotiv wieder auf und erweitert es von acht auf sechzehn Takte. Diese Fassung kann er benutzen, wenn er an die erste Gesamtskizze der Oper auf zwei Systemen geht, die sogenannte ‚Kompositionsskizze‘ (Nr. 3 und 4), bei der das Motiv im I. Akt mehrfach zitiert wird und im III. Akt zur Gralserzählung seine breiteste Ausgestaltung erfährt. Vor der Partiturniederschrift steht im Arbeitsprozeß dann noch die auf drei bis vier Systeme erweiterte ‚Orchesterskizze‘ (Nr. 5 und 6); für die Gralserzählung dürfte mit Nr. 12 noch ein zusätzlicher Partiturentwurf existiert haben. Insgesamt entspricht das Bild aber der seit dem *Lohengrin* üblichen dreistufigen Arbeitstechnik Wagners: Kompositionsskizze, Orchesterskizze, Partitur<sup>5</sup>.

Vom kontinuierlichen Durchgang ausgenommen bleibt lediglich das *Vorspiel*. Es entsteht ein letztes Mal bei Wagner in Fortführung traditioneller Opernpraxis ganz am Schluß der Arbeit. Die erste Skizze (Nr. 7) ist nicht datiert. Sie setzt aber die abgeschlossene Orchesterskizze zur Gralserzählung im III. Akt voraus. Das ergibt sich aus Tonart, Notierungsebene und Varianten bei der rhythmischen Ausformung kleiner Notenwerte<sup>6</sup>. In den weiteren Skizzierungen zeichnen sich abermals die erwähnten drei Stadien ab. Ungewöhnlicherweise sind zwei von ihnen jedoch verdoppelt. Der gewohnten Niederschrift von Orchesterskizze und Partitur in Tinte geht jeweils ein Bleistiftentwurf voraus (Nr. 8 und 9 sowie 10 und 11). In gewisser Weise hat auch die Kompositionsskizze Nr. 7 ihre Vorform im Einzelblatt Nr. 1. Das bedeutet, daß Wagner für das *Vorspiel* nicht weniger als sechs verschiedene Einzelschritte braucht – ein singulärer Fall in seinem Werk.

## 2. Formale und motivische Konzeption

Warum war dieser Skizzenaufwand nötig? Das *Vorspiel* ist ja nur kurz und mit der viermaligen Wiederkehr des Gralsthemas einfach gegliedert. Die Quellen zeigen, daß es die Zwischenstücke und Anschlußstellen waren, die Wagner durchdenken mußte. Der vergrößerte Rahmen verlangte nach Weiterungen. Die Idee visionärer Gralserscheinung, von der Wagner selbst später in einer programmatischen Erläuterung sprechen wird<sup>7</sup>, fordert dabei thematisch-musikalische Einheit. Ergebnis ist eine Verwandlung. Die Weiterungsschritte der Themendurchführung erreichen andere Themen, die durch eine vermittelnde musikalische Entwicklung nun als Varianten des Gralsmotivs erscheinen.

Ich will diesen Vorgang näher erläutern. Der Grundaufbau des *Vorspiels* ist durch die immer intensiveren ‚Themenwellen‘ vorgegeben<sup>8</sup>. In der fertigen Partitur erscheint das Hauptthema in seiner direkt aus der Gralserzählung des III. Akts entnommenen Gestalt viermal, wobei die Ton-

<sup>5</sup> Robert Bailey, *The Evolution of Wagner's Compositional Procedure after Lohengrin*, in: *Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972* (IGM), Kopenhagen 1972, Bd. 1, S. 240–246.

<sup>6</sup> Zunächst erscheint das Thema des Gralsmotivs in *As*-dur (Nr. 2); die Notenwerte waren anfangs gegenüber der bekannten Fassung auf Doppelte vergrößert (in Nr. 1, 2 und 4).

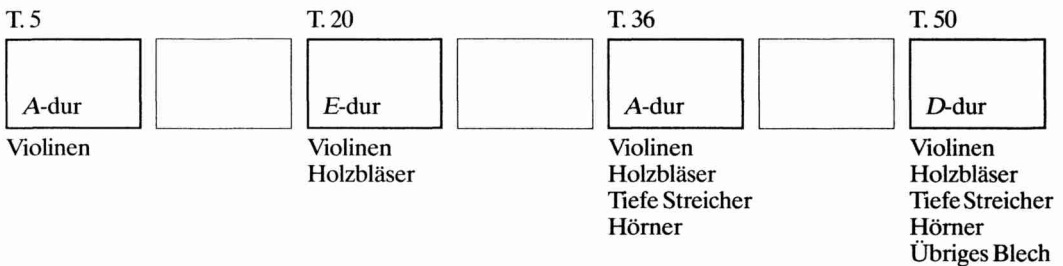
<sup>7</sup> *Vorspiel zu Lohengrin* [1853], in: *Ges. Schr.*, Bd. 5, Leipzig 31898, S. 179–181.

<sup>8</sup> Am ausführlichsten hat bisher Rudolf Bockholdt den Formplan dargestellt: *Musikalischer Satz und Orchesterklang im Werk von Hector Berlioz*, in: *Mf* 32 (1979), S. 122–135.



art in fortwährend weiteren Kreisen wechselt: von *A*-dur über *E*-dur nach *D*-dur. An das letzte Themenzitat in *D*-dur schließt sich in T. 58 epiloghaft ein Diminuendo-Teil, dessen Musik auch in der Gralserzählung den Abschluß bildet und dort dem kommentierenden Chor angehört (*Hör' ich so seine höchste Art bewähren*). Eingerahmt ist das Ganze durch jenes von Otto Jahn als „Heiligenschein“<sup>9</sup> bespöttelte *A*-dur-Flimmern.

Das Kernstück des Vorspiels von T. 5 bis 57 ist demnach übersichtlich angelegt. Als abgeschlossenes ‚Fertigteil‘ wird das Gralthema (Kästchen) dreimal versetzt. Für das Anwachsen des Klangs sorgen jeweils neu hinzutretende Orchestergruppen.



Was Wagner als Aufgabe bleibt, ist die Themenerweiterung zwischen den Blöcken (dünner gezeichnete Kästchen). Das ist die Situation schon der ersten Skizze (Nr. 7). Sie weicht nur in einem Punkt vom vollendeten Plan ab: Der letzte Themeneinsatz fehlt. In einem geschlossenen Bogen sollte das Thema zunächst nur dreimal erklingen: *A*-dur/*E*-dur/*A*-dur. Das entspricht genau der Gralserzählung in ihrer noch ungekürzten Form, wo in tonartlich gleicher Folge das Thema dreimal vollständig in geschlossenen Achttaktern erscheint. Wagner brauchte also lediglich aus der Orchesterskizze zum III. Akt (Nr. 5) zu übertragen. Demgemäß sauber und nahezu korrekturlos ist der Eintrag. Um die Vorstellung allmählichen Niedersinkens der Melodie zu verwirklichen, war nur die Oktavlage der Oberstimme zu ändern. Ihre Anfangstöne sind jetzt *e'''*, *h'* und *e'*.

Für die Zwischenstücke mußte Wagner neu ansetzen. Das Schriftbild wird mit zahllosen Streichungen und Überschreibungen äußerlich unruhig. Deutlich ist, daß die Zwischenstücke in etwa die gleiche Länge haben sollen wie das Thema selbst, was sich im nächsten Stadium (Nr. 8) direkt an der Raumaufteilung der Notenseite zeigt. Themenblock und Zwischenstücke erhalten dreimal genau eine Akkolade von jeweils acht Takten (T. 20–43)<sup>10</sup>. Im ersten Zwischenspiel findet Wagner eine melodische Fortspinnung über den schon im Thema dominierenden Sekundschrift *fis-e*, der wiederholt und für einen neuen harmonischen Hochpunkt in *fis-eis* verwandelt wird, nachdem eine Rückmodulation einsetzt, der Wagner mit dem wiederkehrenden Themenkopf im fünften Takt dieses Achttakters (= T. 17) ihr Tonikaziel gibt. Ebenso war er auch nach dem ersten Themenabschnitt in der Gralserzählung verfahren.

Auch im zweiten Zwischenspiel sowie dem dritten, dem ursprünglichen Nachspiel, denkt Wagner noch an die Gralserzählung. Er behält beidemale den punktierten Rhythmus des Motivs bei und weitet den Tonarraum durch harmonische Rückungen (siehe Anhang II: Skizze 7, T. 28), deren Ziel der kadenzierende Quartsextakkord wird – mit einer melodischen Achtfelfigur, die dem

<sup>9</sup> Otto Jahn, *Lohengrin*, Oper von Richard Wagner, in: *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1867, S. 150.

<sup>10</sup> Die angegebenen Taktzahlen beziehen sich immer auf die spätere Partitur.

Frageverbotsmotiv entnommen ist, wie es im später gestrichenen Teil der Gralserzählung zitiert wird („daraus im Tempel wir sogleich vernommen“). Solcher Zusammenhang liegt nahe, weil dieser Teil des Frageverbotsmotivs direkt vom Gralsmotiv abgeleitet ist. Über Tonfolge, Rhythmus und harmonische Terzenverwandtschaft im Dur/Moll-Wechsel hinaus geht die Bindung auch aus der Motivexposition in der 3. Szene des I. Akts hervor, wenn das Gralsmotiv in *As-dur* erklingt, Lohengrin darauf das Frageverbot ausspricht und zum Wort „woher“, mit dem auf die Gralswelt zurückverwiesen wird, dieser neue zweite Motivteil in *as-moll* mit Dur-Schluß erklingt<sup>11</sup>.

Bis hierher dürfte es vornehmlich Wagners Absicht gewesen sein, aus der Gralserzählung einen ‚symphonischen‘ Satz zu bilden. Die Ausweitung durch abgeleitete Motivformen setzt jedoch einen Kompositionsprozeß in Gang, der den Rahmen der Vorlage formal wie motivisch sprengen wird. Die eine Assoziation führt gleich zur nächsten. Im oberen System (Zeile 8) ist eine figurative Begleitoberstimme entworfen. Sie gemahnt mit der dreimaligen Formel  $\text{♪♪♪}$  an den Rhythmus vom Schlußteil des Lohengrinmotivs, wo ja zudem gegen Ende die erwähnten Achtel  $\text{♪♪♪♪}$  erscheinen<sup>12</sup>. Eindeutiges Indiz für die verdeckte Motivübernahme (ohne die Melodieschritte) ist ein Zitat in der freien obersten Zeile des Skizzenblatts. Hier notiert Wagner drei entsprechende Takte aus dem Lohengrinmotiv (siehe Anhang II: Skizze 7, Zeile 1).

Da nicht anzunehmen ist, daß Wagner ein neues Stück wie das *Vorspiel* auf der beschriebenen Seite eines Blatts entwirft, dessen Rückseite frei ist, muß das Lohengrinmotiv-Zitat während der Arbeit am *Vorspiel* niedergeschrieben sein – sinnvollerweise ganz oben, wo es den weiteren Fortgang nicht behindert. Die Motivübernahmen sind mit ihren originalen rhythmischen Werten in das *Vorspiel* eingebaut. Dadurch entsteht freilich in der Taktordnung ein Konflikt, der Wagner zu stören beginnt. Das Gralsmotiv ist aus zweitaktigen Gliedern zusammengesetzt, deren Zäsuren trotz aller Vermeidung von Korrespondenzen und einem ständig variierenden Auftaktanlauf dennoch unterschwellig spürbar bleiben. Die angedeuteten Endungspunkte (Sternchen im Notenbeispiel) liegen immer im zweiten Takt. Diese Ordnung stört jedoch der Achtelanhang, dessen Schlußformel einen dritten Takt erreicht und damit Unruhe in das Gleichmaß der Bewegung bringt.

### Notenbeispiel 1

Notenbeispiel 1 zeigt drei Stimmbeispiele in G-Dur, 3/4-Takt. Die Beispiele sind als T. 20, T. 24 und T. 28 beschriftet. Jedes Beispiel besteht aus einer Reihe von Noten, die in Gruppen von 1, 2 oder 3 Taktteilen unterteilt sind. Die Taktteile sind durch Punkte (1., 2., 3.) markiert. Die Noten sind durch Akzente und Sternchen (\*) hervorgehoben.

<sup>11</sup> Taschenpartitur, Leipzig 1906 (= TP), S. 140; Dirigier-Partitur, hrsg. von Michael Balling 1914 (= DP), S. 61f.

<sup>12</sup> TP, S. 111; DP, S. 48 (1. Trompete).

Wagner verkürzt in einer Korrektur die Achtel auf Sechzehntel, um weiterlaufende Zweierordnung herzustellen. Über diese rhythmische Korrektur ist ein neuer Punkt erreicht. Denn bei der Ausarbeitung im nächsten Stadium der Orchesterskizze (Nr. 8) scheint Wagner plötzlich klar zu werden, daß er so vom Gralsthema in das Elsamotiv hineingeraten ist, an das er zunächst gar nicht gedacht hatte, wie die ‚fremde‘ Note *c'* beim ersten Niederschreiben zeigt. Die allmähliche Motivangleichung geht merkwürdig zögerlich vor sich, als sperrte sich Wagner gegen das Erkennen:

## Notenbeispiel 2

Skizze 7  
T. 28



Korrektur:



Skizze 8  
T. 28



T. 44



Skizze 9  
T. 28



In der ersten Orchesterskizze (Nr. 8) nähert er den zweiten Takt dem Elsamotiv zwar weiter an. Noch ist aber die Endungsformel durch den Bindebogen verdeckt. Bei der Parallelstelle sechzehn Takte später in T. 44 entscheidet Wagner sich nach einer Korrektur dann jedoch für den zugehörigen Halbtonvorhalt, mit dem das Motiv in der zweiten Orchesterskizze (Nr. 9) schließlich regulär abphrasieren darf.

Auf den früheren Zusammenhang mit dem Frageverbotsmotiv möchte Wagner aber nicht verzichten. Die Fülle unerwarteter Themenbeziehungen bei der Fortspinnung des Gralsmotivs fasziniert ihn offenbar. Er gibt die Sechzehntelfigur einfach an eine neue Oberstimme weiter. Und in der wiederholten Kadenzbestätigung klingt weiterhin das Lohengrinmotiv durch.

## Notenbeispiel 3

The image shows three staves of musical notation in G major. The top staff features a melodic line with a bracket labeled "Lohengrinmotiv" under the final two measures. The middle staff features a melodic line with a bracket labeled "Frageverbotsmotiv" under the final two measures. The bottom staff features a melodic line with a bracket labeled "Elsamotiv" under the first two measures.

Diese Konstellation geht trotz mancher noch folgender Änderungen in die fertige Partitur ein<sup>13</sup>.

### 3. Konstruktion

Die Vielfalt verlangt nach besonderer Durchdringung. Sonst entstünde jenes Themenpotpourri, das Wagner in seinem neuen Ouvertüren-Versuch gerade überwinden möchte. Wie die Themen bisher eingeführt sind, erscheinen sie als Nebentriebe des gleichen Stammes. Über motivische Ableitung hinaus gehört zur wechselseitigen Verflechtung aber auch, daß sich die neuen Teile im Gliederungsmechanismus nicht separieren. Ist ihr Einsatz noch unproblematisch, weil sie einem Halbschluß folgen, der ein Weiterspinnen fordert, so wird der Schluß aller Zwischenstücke zum kritischen Punkt. Die Reihung von selbständigen Einzelteilen im Sinne von Thema und Variation müßte eine Abgrenzung schaffen, die der ‚organischen‘ Wachstumsidee zuwiderliefe. Wagner begegnet dem Problem durch Aufhebung der symmetrischen Taktanlage und ihres periodisch kadenzierenden Rückbezugs in den Zwischenstücken.

Damit wird die ursprünglich intendierte ‚mechanische‘ Reihung von Achttaktern hinfällig. Es ist früher schon richtig beobachtet worden, daß Teile des *Vorspiels* ineinander übergehen. Dabei handelt es sich aber keineswegs um die übliche ‚Verschränkung‘ periodisch gebauter Abschnitte<sup>14</sup>. Die Zwischenstücke beginnen zwar alle mit typischen Vordersätzen. Aber sie verlassen die Periodenstruktur nach vier Takten. Es gibt keinerlei Nachsätze. Jedes Hinzielen auf Endungsstellen in geradzahigen Takten ist aufgegeben. Gleich das erste Zwischenstück zeigt an der entsprechenden Stelle einen typischen Eingriff. Wagner schreibt zunächst T. 17–18 das übliche Taktpaar mit Endungsstelle über den Vorhalt *fis-e* analog dem zweiten Thementakt.

<sup>13</sup> T. 28f. Flöte 1, T. 29 Violine 2, T. 30f. Violine 1.

<sup>14</sup> Rudolf Bockholdt, a. a. O., S. 125. Die Annahme vorgeprägter Achttakter ist dabei die Voraussetzung für eine Deutung der Orchestrierungskunst Wagners: er instrumentiere einen autonom entstandenen musikalischen Satz (ebda., S. 126).

## Notenbeispiel 4

Skizze 7  
T. 17

Skizze 8  
T. 17

Mit einer Durchstreichung vermerkt er jedoch, daß er das erneute Festsetzen der Melodie nach Periodenschema nicht belassen will. In der anschließenden Orchesterskizze (Nr. 8) verschiebt er den Schritt *fis-e* durch eine Steigerungsfigur auf den nächsten Takt, wo sie wegen der eingefügten Zwischendominante *Gis*<sup>7</sup> auf den fremden Klang *cis*-moll bezogen wird. Die Linie muß also weiterlaufen, wenn sie ein echtes Ziel finden will. Bevor sie aber im achten Takt einen Zäsurpunkt ansteuern kann, wird der fallende Melodiezug vom Themeneinsatz der Bläser überholt.

Wagner geht hier prinzipiell neue Wege im Ineinanderschieben von Gliederungsteilen. Traditionelles Satzverständnis erlaubte Verzahnung, wenn ein Periodenschluß so absehbar vorgeprägt war, daß er dispensierbar wurde, falls sein Melodieziel sich in der Takt-Eins erfüllen und der harmonische Gang seine Fortsetzung im Neueinsatz eines Gliederungsabschnittes finden konnte. Keine dieser Voraussetzungen ist gegeben. Die Melodie endet nicht auf der Eins. Sie hat weder Zielstrebigkeit noch tritt sie hinter einem Anfangsimpuls zurück. War mit dem *fisis* in T. 19 noch eine richtunggebende Wechseldominante auf *cis*-moll hin erkennbar, so verliert im nächsten Schritt die mögliche Dominante durch Erniedrigung der Terz jede Dynamik, so daß die melodische Linie anhaltslos zerfällt und erst als Nebenstimme einer neuen Entwicklung wieder Aufschwung nimmt. Der Neueinsatz wiederum vollzieht sich ohne Signalwirkung. Wichtigstes Mittel für das allmähliche Herauftauchen ist der Verzicht des Themas auf seinen Klang. Die Thementonika *E*-dur bildet sich erst im Laufe des Taktes heraus. Dadurch entsteht beim Spitzenton ein neuer Akzent im Thema, der nun dessen periodische Vordersatz-Struktur in Frage stellt. Von den

Termini der Phrasierungslehre und ihrer bekannten Kennzeichnung (8) = 1 bleibt für Wagners T. 20 das glatte Nichts. Er ist weder „8“ noch „1“. Daß von einem ideellen achten Takt nicht gesprochen werden kann, läge noch im Rahmen vertrauter Techniken; daß aber ein realer erster Takt fehlt: das ist neu und absolut irritierend.

Voraussetzung für die Kompositionsweise scheint mir, daß Wagner primär in einer Mehrfarbigkeit des Orchesters denkt und nicht in Kategorien eines abstrakten musikalischen Satzes. Bei T. 20 steht von vornherein in der ersten Skizzierung die Notiz „Bl[ä]ser“. Violinen und Bläser sollen ineinanderlaufen. Die Farben der Orchesterpalette dürfen ohne Ziehung einer Grenzlinie verfließen. Das Ziel, Grundform und Weiterungen des Themas in einem einheitlichen und ständigen Wandlungsprozeß darzustellen, ist auf revolutionäre Weise erreicht. Von hier aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zu den szenischen Überblendungen im *Tristan*<sup>15</sup>.

Da dem Übergang die traditionellen Bindemittel fehlen, bedarf es neuer absichernder Techniken. Träger der Konstruktion wird ein fallender Baßgang. Er ist über einen Nachtrag in die erste Orchesterskizze eingebaut (eingeklammerte Noten in der vorletzten Zeile des Notenbeispiels 4) und führt im Oktavdurchlauf T. 20 direkt in die gewandelte und fortschreitende Unterstimme des Gralsmotivs.

Die Nahtstellen zeigen allesamt eine besondere Konzentration. Die Themeneinsätze erscheinen in immer neuen Überhöhungen, als würde sich das Thema aus den Zwischenstücken heraus „verdichten“<sup>16</sup>. Um dies Ziel zu erreichen, mußte Wagner mehrfach ansetzen. Bei T. 35–36 überlagern sich die Korrekturen so vielfältig, daß die älteste Schicht nicht mehr zweifelsfrei herauszulösen ist. Allem Anschein nach war beim Themenbeginn zunächst der Grundton A im Baß vorgesehen. Analog zu T. 20 wird jedoch die Tonika in die zweite Takthälfte verlegt, wobei sich in der kurzen Baßlinie noch Varianten und Korrekturen ergeben.

### Notenbeispiel 5

Notenbeispiel 5 zeigt zwei musikalische Skizzen für Takte 35–36. Skizze 7 (links) ist in zwei Versionen dargestellt: oben die „1. Fassung (?)“ und unten die „Korrektur“. Skizze 8 (rechts) zeigt eine alternative musikalische Fassung für dieselben Takte. Die Notation umfasst Klaviatur (vielleicht Violine/Flöte) und Baß (Viola/Baß). Die Skizzen sind in der Tonart A-Dur (zwei Durzeichen) und 4/4-Metrik notiert.

Mit einer Neufassung der Oberstimme in Skizze 8 gewinnt auch der Baß größere Gestalt. Wagner ist erst zufrieden, wenn er einen über drei Takte durchgehenden Skalengang erreicht hat und sowohl im Baß wie der Oberstimme das Thema in einem letzten Sekundschritt einführen kann.

Für den Schluß hatte Wagner ursprünglich an einen achttaktigen Anhang zum dritten Themenblock mit Rückkehr in die A-dur-Klänge des Anfangs gedacht. Das allmähliche Einblenden der

<sup>15</sup> Dazu Manfred Hermann Schmid, *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner*, Tutzing 1981, S. 195.

<sup>16</sup> So formuliert sensibel Kurt Overhoff (*Die Musikdramen Richard Wagners*, Salzburg 1967, S. 103).



Hauptthemen macht aber den anfänglich dreiteiligen Formplan zunichte. Motiv und verspätete Tonika in T. 36 lösen keinerlei Repriseswirkung aus. Wagner braucht für den Schluß eine Themensteigerung, die im Charakter einer Apotheose in die reine Grundtonart zurückmündet. Dafür schreibt er in einem Korrektur eintrag zum dritten Zwischenstück den vierten Themeneinsatz. Er soll die Tonika nicht einfach mit sich bringen, sondern von der Subdominante aus erobern.

## Notenbeispiel 6

Skizze 7  
(Korrektur)

Skizze 8

Im Anschluß daran wird eine komplette Übernahme des zehntaktigen Schlußteils aus der Grals-erzählung möglich. Beim Zusammenbau der Teile übernimmt das *fis* des Basses Trugschlußrolle und eröffnet die Kette fortwährender Tonikavermeidung, wie sie für den Anhang selbst kennzeichnend ist, auf dessen großen steigenden Kadenzbaß hin möglicherweise die sinkenden Linien an den Nahtstellen der Kompositionsskizze entworfen waren: Den Anschluß leistet in Richtungs-umkehrung der Baßanstieg ab T. 54, der noch in der Skizze von zwei Takten auf vier Takte erweitert ist (Zeile 16b und 16d). Seit die Tonika im Blickfeld ist, kreist alles um sie. Aber ihr konkretes Erscheinen verzögert Wagner in weitschwingendem Bogen. Eine erste Umgehung erreicht er durch Alterierung des Basses von A zu *Ais* in T. 53. Doch an diesem Punkt größter Klangentfaltung im ganzen Vorspiel soll letztlich kein ‚fremder‘ Ton den großen Orchestereinsatz aus dem engeren Tonartenkreis herausführen. Wagner ändert in der Orchesterskizze zurück zu A und verleiht dem Klang auf andere Weise, nämlich durch Hinzufügung der Septime *g*, dominante Strebekraft, die jetzt, auf den Themenhöhepunkt bezogen, dessen *D*-dur legitimiert.

Die ‚Apotheose‘ des Themas kann so noch eine Steigerung erfahren. Galt bei der ersten Skiz-zierung trotz melodischer Wandlung rhythmisch noch die alte Form, realisiert Wagner im Retar-dieren in der Orchesterskizze jenes suggestive tiefe Atemholen. In der Kompositionsskizze setzt er sich selbst mit durchgezogenem Teilungsstrich in T. 50 (gestrichelte Linie im Beispiel oben) ein Zeichen für die neue Fassung. Die Baßschritte *f-e* werden in ihrer Länge verdoppelt und der Mo-tivbeginn auf die Terzquart-Dominante über *e* verlegt, um den Anlauf zum Spitzenton hin auf ei-nen Klangschritt zu konzentrieren. Der Hochpunkt selbst ist in einer Form verbreitert, die, auf

T. 17 und sein Vorbild aus der Gralserzählung zurückverweisend, geradezu dessen Text evoziert: „Es heißt der Gral.“

#### 4. „Musikalische Semantik“

Motivische Näherungen und Verwandlungen gewinnen in Wagners Werk stetig an Bedeutung. Beim *Rheingold* spricht er selbst von der „immer individuelleren Entwicklung“, welche die anfänglichen „Naturmotive“ zu nehmen gehabt hätten<sup>17</sup>. Carl Dahlhaus hat dementsprechend melodische und rhythmische Ableitungen in einer Tabelle anschaulich gemacht<sup>18</sup>.

Das Verwandlungsprinzip gilt aber nicht nur für Werke seit dem *Ring*. Es läßt sich bereits im *Lohengrin* nachweisen. Die musikalische Vorstellung Wagners schöpft hier erstmals aus dem immer gleichen Reservoir. Dessen Elementarbestandteile sind Fanfarenformeln. Von ihnen leitet sich rhythmisch die typische Punktierung ab, die einen Großteil der Motive beherrscht. Melodischer Grundstoff ist neben der fallenden Quint die steigende Quart. Sie legt erst im Umkreis des Gralsmotivs ihren groben Signalcharakter ab. Dennoch bleibt ein hörbarer Zusammenhang, der einen Kenner wie Thomas Mann so beschäftigte, daß er sich vornahm, eine kleine Studie zu schreiben, die ihm dann doch zu „heikel“ wurde<sup>19</sup>. Zu Beginn der 3. Szene des II. Akts, nach dem Wechsel der Vorzeichnung zu C-dur (TP, S. 355f., DP, S. 163), setzen die vier Bühnentrompeten in Oktaven an, als wollten sie das Gralsmotiv blasen. Unmittelbar vor der 3. Szene des III. Akts geht dann wirklich das Gralsmotiv aus der Fanfare hervor. Vier Posaunen „auf der Bühne, auf derselben Stelle wo die Trompeten“ (Bühnenanweisung, TP, S. 696, DP, S. 320) vertauschen das Signal herrschaftlicher Macht mit ihrem Zeichen einer geistigen Welt des Grals<sup>20</sup>.

Wenn schon zwischen solchen Extremen wie ‚naturalistischer‘ Herrscherfanfare und ‚metaphysischem‘ Gralsthema Verbindungen herstellbar sind, falls die Situation es verlangt, ist zu erwarten, daß zwischen Themen eines gemeinschaftlichen Bedeutungskomplexes noch weit engere Wechselbeziehungen möglich sind. So gibt es im Ausstrahlungsbereich des Grals kein Motiv, das nicht mit dem Hauptthema zusammenhinge (siehe Notenbeispiel 7, S. 115).

Seinen ersten Ableger hat es im Schwanenmotiv, das den zweiten Takt des Gralsmotivs isolierend wiederholt, was unüberhörbar ist, da das Gralsmotiv selbst unmittelbar zuvor erklingt (TP, S. 128f., DP, S. 56). Eine zweite Gestalt erreicht es im Motiv des Gralsritters. Die gleiche Endungswendung geht einschließlich ihres Auftakts in das Heldenmotiv Lohengrins über, wo sie zudem in rhythmischer Verfestigung bei Umstellung der Töne die Motivfortsetzung leistet. Und wenn Lohengrin im zweiten Teil des Frageverbotsmotivs das Geheimnis des Grals andeutet, erklingt eben dieser Rhythmus.

Die Allgegenwart des Gralsthemas als dem klingenden Symbol ‚ewiger‘ und ‚überirdischer‘ Liebe erweist sich auch an demjenigen Motiv, das Lohengrin und Elsa gemeinsam haben. Das Motiv ihrer Liebesseligkeit (im Notenbeispiel von E-dur nach A-dur transponiert) beschwört zu Anfang in sensibler ‚individueller‘ Umkehrung die feierliche Gralsquart und bringt zum Ende den fallenden Sekundschrift zurück, der in eine persönlich-gefühlvolle Vorhaltsfigur verwandelt ist.

<sup>17</sup> *Ges. Schr.*, Bd. 6, Leipzig 31898, S. 266.

<sup>18</sup> Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Velber 1971, S. 115.

<sup>19</sup> Briefe vom 21. und 29. September 1953 an Victor Reinshagen, in: *Briefe 1948–1955 und Nachlese*, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt 1965, S. 307–309.

<sup>20</sup> Für Thomas Mann war ein Mißverständnis durch die Züricher Aufführung entstanden, wo statt der eingesparten Posaunen die Bühnentrompeten das Motiv geblasen hatten (*Briefe*, S. 576), was Mann einen Irrtum Wagners vermuten ließ (*Briefe*, S. 308).

## Notenbeispiel 7:

## Der Themenkomplex im Umkreis des Gralsmotivs

Liebesseligkeit

Schwan

Gral

Lohengrin

Lohengrin

Frageverbot

Elsa

Mit einer besonderen Verknüpfung aber läßt Wagner die Vision Elsas in ihrer großen Auftrittsszene deutlich werden. Rhythmisch folgt das Elsamotiv zunächst den Ableitungen der Lohengrinthemen, um sich melodisch aber immer mehr dem Gralsthema selbst zu nähern, bis es in der Schlußwendung intervallisch genau dessen Gestalt annimmt – ein Anklang, aus dem Wagner geradezu einen Themennachhall macht, wenn er Elsa- und Gralsmotiv bei der Szene der Begegnung zwischen Elsa und Lohengrin unmittelbar einander folgen läßt (TP, S. 138, DP, S. 61).

Wagner ist 1879 in seiner Schrift *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* auf die Bedeutung des Elsamotivs eingegangen<sup>21</sup>. Spricht er zuerst von dem gestischen Ausdruck, den er als „Aufblick ihres schwärmerisch verklärten Auges“ erklärt, teilt er uns im Nachsatz mit, was Elsa sieht, oder wie er schöner formuliert, „was in ihr lebt“. Dieses „Was“ läßt er im Text unbenannt.

Aber ein Notenbeispiel sollte es verraten. Die zweite Hälfte ist ohne Kommentar enharmonisch zurücknotiert<sup>22</sup>, um A-dur zu erreichen und die Melodie notengetreu in das Gralsmotiv zu überführen.

<sup>21</sup> Ges. Schr., Bd. 10, Leipzig 31898, S. 191–193.

<sup>22</sup> In dieser Form erscheint das Motiv bei seiner ersten Skizzierung auf dem Einzelblatt Nr. 1 zwei Zeilen unterhalb des Gralsmotiventwurfs. Ein unmittelbarer Zusammenhang ist aber noch nicht greifbar, Tonart des Grals ist in dieser Phase A-dur (vgl. Anm. 6).

## Notenbeispiel 8



Dieser Zusammenhang erlaubt es auch, das Gralsmotiv bei seinem ersten Erscheinen direkt in die Traumerzählung der zweiten Szene des I. Akts hineinzustellen (TP, S. 67, DP, S. 30). Es gilt, was Adorno dem Leitmotiv attestiert: „Der unaufhaltsam fortschreitende Prozeß, der doch keine neue Qualität aus sich entläßt und stets wieder ins Alte mündet; die Dynamik der permanenten Regression“<sup>23</sup>.

\*

Das *Vorspiel* nimmt eine eigenartige Sonderstellung in Wagners Schaffen ein. Es hat aus der Opernpraxis heraus den Blickwinkel des Nachhinein. Unter dieser Voraussetzung entsteht es auch. Andererseits gehört es einem neuen, von Wagner erstrebten Typus an, der als Teil des Ganzen das Vorher zum Gestaltungsziel hat. Idee solcher Darstellung war im Falle des *Lohengrin* das Niedersinken des Grals. Entsprechend sollte die musikalische Ausführung auf das eine zentrale Motiv konzentriert werden. Während des Komponierens fließen jedoch Elemente späterer Motiventwicklung mit ein. Als Wagner der Vorgang bewußt wird, präzisiert er die Zusammenhänge. Er läßt das Ausgangsmotiv weiterklingen, wie es in den Hauptpersonen wiederhallt. Das *Vorspiel* kündigt so verborgen bereits von Lohengrin und Elsa. Damit realisiert Wagner, was er in den späteren kunsttheoretischen Schriften des Exils postulieren wird: daß die Musik fähig sein müsse, „Ahnungen“ zu wecken, die Sprache nicht mitteilen könne.

## ANHANG I

### Anmerkungen zu den Quellen

Die Entwicklung des Gralsmotivs und seine letzte Ausarbeitung im *Vorspiel* läßt sich an einer Serie von vierzehn Handschriften nachvollziehen, die im folgenden in chronologischer Ordnung zusammengestellt sind. Die Beschreibung stützt sich neben den Angaben im *Wagner Werk-Verzeichnis*<sup>24</sup> (abgekürzt WWV) auf eigenes Studium der Quellen<sup>25</sup>.

#### 1. Einzelblatt mit Motiventwürfen

(Vor dem 20. Mai 1846)

Signatur: (NA) A II b 3<sup>(4)</sup> II. Unveröffentlicht.

WWV I/f

<sup>23</sup> Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Frankfurt 1952, S. 50.

<sup>24</sup> *Wagner Werk-Verzeichnis (WWV). Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*, hrsg. von John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss, Mainz 1986.

<sup>25</sup> Sämtliche Handschriften, soweit die Originale erhalten sind, befinden sich im Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth. Für Hilfe danke ich Direktor Dr. Manfred Eger und seinem Mitarbeiter Günter Fischer.

Notierung des Gralsmotivs in *B*-dur auf Halbnotenebene, noch ohne Nachsatz (8 Takte mit 2 Takten Vorspann):

2. Einzelblatt mit Skizzen vornehmlich der Hauptmomente des I. Akts WWV I/h  
(Vor dem 20. Mai 1846)

Signatur: (RWG) Hs. 120/W. – Faksimile in *NMZ* 14 (1893), S. 82f. – Teilveröffentlichung bei Robert Bailey, *The Method of Composition*, in: *The Wagner Companion*, hrsg. von P. Burbridge und R. Sutton, London u. Boston 1979, S. 286 (ohne Erwähnung der Korrekturen im 11. Takt). Die irriige Datierung Baileys ist in *WWV*, S. 323 korrigiert.

Zeile 9–10 nachträglich eingeschobene Notierung des vollständigen Gralsmotivs in *As*-dur auf Halbnotenebene (16 Takte). Zeile 26–30 Teile des Gralsmotivs in *A*-dur auf wechselnder Notierungsebene (Schluß auf Zeile 1 der Blatt-Rückseite).

3. Blatt Nr. 2 aus der Kompositionsskizze zum I. Akt WWV II  
(Nach dem 20. Mai 1846)

Autograph verschollen. Fotokopie im Nationalarchiv Bayreuth. Unveröffentlicht. Am Anfang steht die Eröffnung der 2. Szene des I. Akts. Wagner beginnt beim Gralsmotiv auf Halbnotenebene und geht im 3. Takt auf Viertelebene über, so daß statt der sechzehn- bzw. achttaktigen Einheit eine neuntaktige entsteht:

In lich - ter Waffen Schei - ne ein Rit - ter nah - te da

4. Blatt Nr. 19 aus der Kompositionsskizze zum III. Akt WWV II  
(Vor dem 30. Juli 1846)

Signatur: (NA) A II b 2. – Veröffentlicht bei Robert Bailey (vgl. unter Nr. 2), S. 282f.

Notierung des Gralsmotivs in *A*-dur auf Halbnotenebene (16 Takte).

5. Bogen 9 der Orchesterskizze zum III. Akt (3. Szene) WWV III  
 (Zwischen 21. Oktober und Anfang Dezember 1846)  
 Signatur: (NA) A II b 4. Unveröffentlicht.  
 Notierung des Gralsmotivs in A-dur auf Viertelebene (8 Takte).
6. Bogen 3 der Orchesterskizze zum I. Akt (2. Szene) WWV III  
 (Zwischen 18. Mai und 8. Juni 1847)  
 Signatur: (NA) A II b 4. Unveröffentlicht.  
 Notierung der ersten Hälfte des Gralsmotivs in As-dur auf Viertelebene (4 Takte).
7. Einzelblatt. Kompositionsskizze zum *Vorspiel* WWV IV/a  
 (Sommer 1847)  
 Signatur: (NA) A II b 3<sup>(3)</sup> I. Unveröffentlicht.  
 Graubraunes Papier ohne Wasserzeichen, von einem Doppelblatt abgetrennt (die andere Hälfte wurde für die Orchesterskizze I = Nr. 8 verwendet). Hochformat ca. 34,4 x 26,9 cm. Ober- und Unterkante beschnitten. Mit einem einzelnen 5-Linien-Rastral und bräunlicher Tinte sind 21 Notensysteme gezogen. Zur seitlichen Begrenzung der Rastrierung dienten senkrechte Blindlinien. Skizzierung des Notentexts in Bleistift.  
 Edition in Anhang II.
8. Einzelblatt. Orchesterskizze I zum *Vorspiel* WWV IV/b  
 (Sommer 1847)  
 Signatur: A II b 3<sup>(3)</sup> II. Unveröffentlicht.  
 Papier und Schrift wie bei Nummer 7.
9. Doppelblatt. Orchesterskizze II zum *Vorspiel* WWV III  
 Signatur: (NA) A II b 4. Unveröffentlicht.  
 Papier wie Nummer 7; Notentext in Tinte. Mit Bleistift ist am Rand bereits die Seiteneinteilung der Partitur mit der genauen Zeilenzahl der einzelnen Akkoladen berechnet. Das ursprünglich einzelne Doppelblatt, von dem nur Seite 1 und 2 beschrieben waren, wurde beim Binden der Orchesterskizze der gesamten Oper (bestehend aus aktweise durchnummerierten Doppelblättern von I.1 bis III.11) vorangestellt. Um ein Leerblatt zu vermeiden (Seite 3 und 4), mußte jedoch die zweite Hälfte des Blatts bis auf einen schmalen Falz abgetrennt werden, der an die Rückseite des Doppelblatts I.1 geklebt wurde. Die erste Heftlage der Orchesterskizze besteht so im Gegensatz zu den vierseitigen Lagen des übrigen Manuskripts aus sechs Seiten.
10. Doppelblatt. Partitur-Entwurf zum *Vorspiel* WWV IV/c  
 (Ende 1847)  
 Signatur: (NA) A II b 3<sup>(3)</sup> III. Unveröffentlicht.  
 Papier und Schrift wie bei Nummer 7. Da in Handschrift 9 die Geigenstimmen schon ausgeschrieben waren, notiert Wagner mit Ausnahme von T. 16–17 nur noch die Bläser und tiefen Streicher: S. 1: T. 1–5, 16–17, 20–27, 44–53; S. 2: T. 36–43; S. 3: T. 44–53; S. 4: T. 54–62, 63–67.



11. Partiturreinschrift des *Vorspiels* WWV V  
(1. Januar 1848)  
Signatur: (NA)AIIc. – Faksimile hrsg. von Heinz Krause-Graumnitz, Leipzig 1974.
12. Partiturreinschrift des I. Akts WWV V  
(Anfang 1848)  
Signatur: wie Nummer 11.
13. Partiturskizze (?) zur Gralserzählung im III. Akt WWV I/b  
(Frühjahr 1848?)  
Autograph verschollen.  
Der letzten Beschreibung von 1907 zufolge (vgl. *WWV*, S. 314 unter I/b) dürfte es sich um eine Bleistiftpartitur analog zu Nummer 10 gehandelt haben. Die Angaben zur Niederschrift (sehr eng beschriebene Folioseite mit 32 Takten) sowie der Hinweis „Fragment du récit du Graal“ lassen die 32 Takte von „drin ein Gefäß“ bis „un-erkannt“ vermuten.
14. Partiturreinschrift des III. Akts WWV V  
(Vor dem 28. April 1848)  
Signatur: wie Nummer 11.

## ANHANG II

### Die Kompositionsskizze (Skizze 7): kommentierte Edition

Die wichtigste Aufgabe für eine Edition lag in der Trennung der Schichten. In der Handschrift sind zwei Hauptphasen zu unterscheiden: Phase 1 mit dreimaliger und Phase 2 mit viermaliger Themenwiederkehr. Den Einstieg in die letztlich gültige Konzeption mit dem erweiterten Themeneinsatz gab zunächst eine rhythmische Glättung durch Kürzung in den Takten 29 und 45, die ein neues Ausschreiben und damit die Möglichkeit einer Umformung mit sich brachte.

Entsprechend den beiden Phasen ist die folgende Edition geteilt. Jede der Phasen hat wiederum in sich Korrekturen erfahren. Sie sind zum Teil in den Editionstext aufgenommen, zum Teil zu dessen Entlastung nur im Anmerkungsapparat nachgewiesen.

Um die Orientierung zu erleichtern, läuft eine Taktnumerierung durch, die der späteren Partitur entspricht, was sinnvoll möglich war, wenn in der Skizze eine springende Zählung von T. 34 auf 36 in Kauf genommen wurde. Als zweite Hilfe dient das Beibehalten der originalen Zeileneinteilung. Mit ihr ist Nachvollziehbarkeit des in den Anmerkungen kommentierten Entwurfsprozesses angestrebt, der auch auf Platz Rücksicht zu nehmen hatte. Überschreibungen in der gleichen Zeile sind, wenn in der Edition Versionen auf getrennten Zeilen unterschieden werden, durch Anfügung eines Buchstabens kenntlich gemacht: in Zeile „3“ steht die erste Version, in Zeile „3a“ die zweite. Gestrichelte Verbindungslinien verweisen auf die Koppelung.

Kompositionsskizze (Skizze 7): 1. Phase

Zeile

1

2

3

Korrektur für T. 15-16

4a

5a

4

5

The image displays a musical score for the prelude of Wagner's 'Lohengrin', consisting of measures 6 through 13. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 6 is marked with a circled '20'. Measure 7 includes a 'BL.' marking above the treble staff. Measure 8 is marked with a circled '28'. Measure 9 is marked with a circled '34'. Measure 10 is marked with a circled '36'. Measure 11 is marked with a circled '37'. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'p?' (piano with a question mark). The bass staff contains some complex rhythmic patterns, including a '9' marking in measure 10. The treble staff shows melodic lines with some slurs and ties.

45

14

15

16

17

18

19

Neuer Schluß ab T. 49:

18a

19n

**Anmerkungen:****Zeile 1**

- T. 2: Erstes *fis''* zunächst Halbe Note (ebenso *gis''* in T. 3)  
 T. 3: Das *fis''* samt dem Verbindungsbalken zu *gis''* scheint später eingefügt (eventuell auch als *a''* zu lesen), wobei der zusätzliche Sechzehntelbalken vergessen wurde.  
 T. 4: Die Wellenlinie ist vermutlich ein Zeichen für „usw.“

**Vorspiel****(Zeile 2 – 19)**

- T. 9: Nach der Triole zieht Wagner irrtümlich einen Taktstrich, den er mit der Note *d''* wieder korrigiert (vgl. T. 24).  
 T. 10: *eis'* u. *gis'* haben zunächst den Wert einer Halben Note.  
 T. 12: Auf eins stehen zunächst *d'* u. *fis'*, dann überschrieben von *eis'*. Ein *cis'* ist nicht erkennbar, obwohl es sich aus dem *his* von T. 11 konsequent ergeben müßte.  
 T. 13: Unter der Halben *e''* steht zunächst ein Viertel *e''*.  
 T. 14: Die Querlinien zwischen den Zeilen sind vermutlich als Tremolozeichen zu lesen und nicht als Hilfslinien für weitere Töne in den Akkorden *Cis* und *E*.  
 T. 15: Die letzte Note der ersten Fassung bleibt unklar: Der Notenkopf steht für *fis''*, das Vorzeichen für *dis''*.  
 T. 15–16: Die neue Fassung ist in den gleichen Zeilen auf die alte Fassung geschrieben.  
 T. 18–19: Für die Korrektur wählte Wagner die freie tiefere Zeile 5.  
 T. 20: „Bl.“ = Bläser.  
 T. 22: Unter *cis'* steht eine ältere andere Note.  
 T. 24: Das *gis'* ist nicht mit Sicherheit zu lesen. Nach der Triole zog Wagner irrtümlich einen wieder getilgten Taktstrich: (vgl. T. 9).  
 T. 27: Ursprünglich sollte die Endungsformel der Melodie statt der Halben die beiden Viertel *h' – fis'* haben.

- T. 33: Die Mittelstimme *fis'' – fis'' – dis'' – e''* ist kaum zu lesen. Möglicherweise ist mit einem Radieren wegen der Oktaven mit der Hauptstimme in Zeile 9 zu rechnen. In Skizze 8 taucht die Stimme jedoch wieder auf, springt aber jetzt vom *dis''* ins *gis''*.  
 T. 35: Gegenüber der späteren Partitur fehlt ein Takt.  
 T. 34 u. 36: Die Fassungen des Basses sind kaum noch rekonstruierbar. Für T. 36 ist anfangs mit zwei Varianten zu rechnen: 1. *A* (Ganze Note), 2. *H-A* (jeweils Halbe Note). Eine dritte Fassung (*cis-H-A*, Viertel-Viertel-Halbe) dürfte erst im Zusammenhang der großen letzten Korrektur im Hinblick auf den 2. Takt von Zeile 21 (s. Phase 2) entstanden sein.  
 T. 41: Die Kurvenlinie im Baß ist nicht als Bindebogen, sondern als Fortsetzungszeichen für die Stimme in der höheren Oktave zu verstehen.  
 T. 44: Der Neueinsatz schien ursprünglich erst für T. 45 geplant. T. 44 sollte eine eigene Schlußwendung haben (soweit noch zu lesen: Quartvorhalt *d' – cis'* in Vierteln über der Halben Note *A* im Baß). Mit dem Motiveinsatz in Zeile 12 erledigt sich der Schluß, ohne daß die nötige Korrektur komplett ausgeführt wäre. Das ist erst in Skizze 8 (die an dieser Stelle eine erneute Korrektur aufweist) der Fall.  
 T. 48: Tremolostriche zwischen den Zeilen.  
 T. 52: Wegen Überschreibungen (vgl. T. 50ff.) ist die Entzifferung schwierig. Möglicherweise fehlen Töne für den Baß.  
 T. 50ff.: Ab T. 50 entwirft Wagner einen neuen Schluß, mit dem er den alten Text in den gleichen Zeilen überschreibt. Dieser Schluß setzt in den verschobenen Taktstrichen allerdings bereits die rhythmische Verkürzung von T. 29 bzw. T. 45 voraus (s. Phase 2).

Kompositionsskizze (Skizze 7): 2. Phase (ab T. 28)

28

9

10

10a

11a

12a

36

37

12

13



The image displays a musical score for the prelude to Wagner's 'Lohengrin'. It consists of eight systems of staves, labeled 15a through 19b. Each system contains two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. There are several annotations: a circled number '45' at the beginning of the first system, and asterisks (\*) marking specific measures in systems 15a, 20, 21, and 19b. Vertical lines connect notes between the two staves of each system, indicating voice leading. Some notes are enclosed in brackets, and there are some unusual symbols like a double bar line with a slash in system 20.

15a

16a

20

21

20a

21a

18b

19b

**Anmerkungen:**

Zeile 20–21: Durch die rhythmische Verschiebung ab T. 45 täuschte sich Wagner im ersten Taktstrich, den er gleich wieder streichen muß. Den besonders dicken Teilungsstrich im nächsten Takt dürfte er erst während der Arbeit an der nächsten Skizze (Nr. 8) gezogen haben, als er sich zu einer Takterweiterung bei T. 50–51 entschloß.

Zeile 20–21, 4. Takt: Im oberen System steht trotz der Doppelpunktierung nur ein Achtelfähnchen.

**Kommentar zur Neukonzeption:**

A: Die rhythmische Verschiebung ab T. 28

1. Durch Verkürzung der Achtel von T. 29 auf Sechzehntel verrutscht der Taktstrich um einen halben Takt. Wagner notiert die neue Fassung mit einem abgewandelten Schlußstück in der freien Zeile 10, bis der Platz nicht mehr reicht (Einsatz des alten Basses in T. 34).
2. Für weitere Korrektur weicht Wagner mit einer geschwungenen Linie in die freien Zeilen 11 und 12 aus (von den 3 Systemen ab T. 37 war in Phase 1 nur die unterste für das Thema benutzt worden).

3. Die Melodie des Schlußtakts in Zeile 11 erfährt innerhalb des Systems durch Überschreibung eine letzte Verbesserung.

B: Der neue Schluß mit viertem Themeneinsatz

1. Statt weiterer Korrektur der Schlußpartie (s. unter Phase 1, T. 50ff.) entschließt sich Wagner mit einem Zeichen (Schrägkreuz) zu einem Sprung in die freien Zeilen 20/21, um neu anzusetzen.
2. In den Zeilen 20/21 erscheint der vierte Themeneinsatz in *D*-dur. Die Fortsetzungstakte nach der vergrößerten Punktierung werden nochmals verändert, wobei Wagner erst im System durch Überschreiben korrigiert, doch ohne die gültige Form zu finden. Er streicht zuletzt beide Takte und verweist mit einem neuen Zeichen (Stern) auf einen weiteren Sprung.
3. Die Fortführung mit nun vier Takten erfolgt aus Platzmangel in den höheren Zeilen 18/19, die zwar bereits verwendet sind (Schlußtakte der Phase 1), aber zur Not Platz für eine Überschreibung lassen, zumal der alte Text durch die neue Konzeption der Phase 2 hinfällig geworden ist.

## „Text von Theodor Storm“ Zu den Klavierliedern Alban Bergs

von Wolfgang Witzemann, Rom

Alban Berg ist derzeit vor allem mit seinen beiden Opern *Wozzeck* und *Lulu*, daneben mit Instrumentalwerken wie dem *Violinkonzert* und der *Lyrischen Suite* im Gespräch. Sein Liedschaffen hingegen stößt auf weit geringeres Interesse, und zwar nicht nur in einer breiteren Öffentlichkeit, sondern auch in der Fachwelt<sup>1</sup>. Diese Tatsache verwundert, wenn man bedenkt, daß Berg, mit rund achtzig, zum großen Teil noch nicht veröffentlichten Klavierliedern aus der frühen Schaffensperiode, als Liederkomponist angetreten ist. Es mag wohl sein, daß er selbst nicht unerheblich zu der heute vorherrschenden Einschätzung beigetragen hat, bricht doch sein Liedschaffen mit dem Jahr 1912 unvermittelt ab. Danach hat er sich nur noch sporadisch dieser Gattung zugewendet.

### 1

Die hochstehende literarische Bildung des Komponisten spiegelt sich in der Wahl seiner Liedtexte wider. Von den Klassikern der deutschen Lyrik sind Goethe dreimal, Hebbel, Rückert und Storm je zweimal, ferner Eichendorff, Geibel, Heine, Lenau, Mörike u. a. vertreten. Aus der Avantgarde seiner Zeit sind Altenberg (achtmal), Hohenberg und Mombert (je viermal), Rilke und Schlaf (je dreimal), ferner Hartleben, Hauptmann, Hofmannsthal, Holz, Ibsen, Liliencron und Mell hervorzuheben<sup>2</sup>. Was die Klassiker betrifft, so bedürfen die ganz großen Namen wie Goethe, Eichendorff, Heine und Mörike keines besonderen Kommentars. Bemerkenswert ist hingegen Bergs erhöhtes Interesse an Hebbel, Rückert und Storm.

Theodor Storm (1817–1888) gilt als der Hauptvertreter der romantischen Erlebnis- und Stimmungslyrik<sup>3</sup>. Seine kleineren liedhaften Gedichte kreisen um die großen Themen Natur, Liebe und Tod. Erst die Liebe, auch in ihrer Konnotation als Gattenliebe (ein nicht unbeträchtlicher Teil von Storms Produktion zählt zur ‚Ehelyrik‘), verleiht individuellem Dasein Sinn. Die subjektive Idylle erscheint bei Storm jedoch als gefährdet. Das zuletzt auf sich selbst zurückgeworfene Individuum erlebt Isolation als schmerzende Erfahrung. Zentrale Bedeutung erhält das Todesmotiv, und zwar unter einem doppelten Aspekt: Zum einen wird der Tod herbeigesehnt als ewige Ruhe und Heimkehr verheißender Schlaf; zum anderen erfolgt im Tod die endgültige Auflösung individuellen Seins, das erst auf dem Hintergrund des Nichts in seiner ganzen, die Sinne berausenden Farbigkeit aufleuchtet. Als Beispiel sei folgender, von Berg zweimal vertonter Text Storms wiedergegeben: „Schließe mir die Augen beide / Mit den lieben Händen zu! / Geht doch alles, was ich

<sup>1</sup> Das Liedschaffen behandeln mehr oder weniger ausführlich: Theodor W. Adorno, *Berg – Der Meister des kleinsten Übergangs*, in: Ders., *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a.M. 1971 (= *Gesammelte Schriften* 13), S. 321–498; Nicholas Chadwick, *Berg's Unpublished Songs in the Österreichische Nationalbibliothek*, in: *ML* 52 (1971), S. 123–140; Mosco Carner, *Alban Berg. The Man and The Work*, London 1975; Reinhard Gerlach, *Musik und Jugendstil der Wiener Schule, 1900–1908*, Laaber 1985; George Perle, *Das geheime Programm der Lyrischen Suite*, in: *Alban Berg. Kammermusik I*, München 1978 (= *Musik-Konzepte* 4), S. 49–74; Hans F. Redlich, *Alban Berg, Versuch einer Würdigung*, Wien 1957; Ders., Nachwort zur Ausgabe: *Alban Berg, Zwei Lieder (Theodor Storm)*, Wien 1955, <sup>2</sup>1960 (Universal Edition); Volker Scherliess, *Alban Berg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1975; Hans H. Stuckenschmidt, *Daneben der Andere lebt*, in: *Melos* 33 (1966), S. 41–44.

<sup>2</sup> Vgl. die Liste bei Chadwick, a. a. O., S. 123–125.

<sup>3</sup> Vgl. das Nachwort zu: Theodor Storm, *Gedichte*, hrsg. von Gunter Grimm, Stuttgart 1978.

leide, / Unter deiner Hand zur Ruh. / Und wie leise sich der Schmerz / Well' um Welle schlafen  
 leget, / Wie der letzte Schlag sich reget, / Füllest du mein ganzes Herz.“

## 2

Als Berg 1904 zu Arnold Schönberg in den Unterricht kam, hatte er, seit etwa 1900, bereits ungefähr dreißig Klavierlieder geschaffen. Annähernd fünfzig weitere Lieder entstanden während der Lehrzeit bei Schönberg von 1904 bis 1908. Aus dieser Gruppe veröffentlichte Berg 1928 die *Sieben frühen Lieder* sowohl in Klavier- als auch in Orchesterfassung.

Bergs früheste Liedproduktion steht einerseits noch stark unter dem Einfluß der deutschen Liedklassiker Franz Schubert, Robert Schumann und Richard Wagner, wird jedoch andererseits durch den mächtigen Eindruck gekennzeichnet, den Gustav Mahlers Erscheinung und Musik auf die Persönlichkeit des angehenden Komponisten ausübten. Insbesondere kommen hier Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* und die ersten vier Symphonien in Betracht.

In der Zeit von Bergs Schülerschaft bei Schönberg ändert sich das Bild von Grund auf. Schönberg, der sich selbst an Johannes Brahms orientiert, zweifelt noch am Wert der Musik Mahlers. Seinem Bestreben, dem Schüler als technisches Fundament ein sowohl gefestigtes als auch differenziertes musikalisches Handwerk zu vermitteln, vermag allein das Vorbild Brahms zu genügen. Auf das Lied bezogen, bedeutet dies zunächst mehr satztechnische Unabhängigkeit für die Gesangslinie. War in Bergs erster Periode die Singstimme eher auf Ausfigurierung eines harmonischen Modells beschränkt, so wird der Satz nunmehr bevorzugt aus einem zweistimmigen Kontrapunkt zwischen Stimme und Baß entwickelt. Der zuvor eher statische Klaviersatz wird nun durch reichere Ausfigurierung in Fluß gebracht und zugleich in seiner Klangsubstanz verdichtet, was zum Beispiel an den charakteristischen Sext-Oktavmixturen der rechten Hand ablesbar ist.

Auf der anderen Seite schließt sich Berg zwar bei bestimmten harmonischen Konstellationen an Brahms an – hierher gehören charakteristische Harmoniewechsel, gewisse ganztönige Vorhalte (im Gegensatz zu chromatischen), die Vorliebe für plagale Kadenzten –, nicht aber an den im Prinzip orthodoxen Modulationsplan des Altmeisters. In ihrer Neigung zur ‚permanenten Modulation‘ hebt sich Bergs Musik vielmehr von Anfang an entschieden von derjenigen Brahmsens ab. Hier ist Berg zum Teil Hugo Wolf verpflichtet, vor allem aber, im triebhaften Fluktuieren der Klänge, nach wie vor Mahler.

Im Lied *Die Nachtigall* aus den *Sieben frühen Liedern* (1907; Text von Storm) klingt der brahmische Ton besonders stark fühlbar nach. Für das schwungvolle Begleitmotiv ist Brahmsens *Wie Melodien* aus Opus 105 (1889) als Modell zu zitieren. Bergs Harmonik enthält jedoch entschieden mehr Dissonanzspannung, was sich besonders an den Kadenzstellen manifestiert. Im Gegensatz zu Brahmsens rational einfachem Modulationsplan (die einzige größere modulatorische Anstrengung betrifft, mit einer Ausweitung in das terzverwandte *F*-dur, die zweite Strophe) finden sich bei Berg schon zu Beginn Ausweichungen in die weniger gebräuchlichen Stufen III (*fis*-moll) und II (*e*-moll). Im ganzen herrscht bei Berg der Eindruck eines unruhigen Schweifens und Ziehens der Klänge vor. Ganz brahmisch ist wiederum der erste Klangwechsel bei Berg, eine Folge von Tonika-Akkord (*D*-dur), hochalteriertem Doppeldominant-Septakkord und Tonika-Akkord, wie er zum Beispiel – mit dem Doppeldominant-Septnonakkord ohne Grundton – in Brahmsens *Der Tod, das ist die kühle Nacht* op. 96 Nr. 1 (1886) vorkommt (vgl. Notenbeispiel 1). Hierher gehört schließlich auch die breit ausladende Plagalkadenz I–IV (Dur/Moll) – I am Schluß von Bergs *Nachtigall* (vgl. Brahmsens *Wie Melodien*).

Notenbeispiel 1

Brahms, Der Tod, das ist die kühle Nacht op. 96 Nr.1 (1886), Anfang

*Sehr langsam*

Der Tod, das ist die kühl-le Nacht,

*p*

Wolf, In der Frühe (1888), T. 6-7

*(Sehr getragen und schwer.)*

Es wühet mein ver-stör-ter Sinn

*sf* *p* *sf* *p*

Es mag überraschen, daß im Mittelteil „Sie war doch sonst ein wildes Blut“ von Bergs *Nachtigall* Hugo Wolf anklingt. In der Tat liefert hier Wolfs *In der Frühe* aus den Mörike-Liedern das Vorbild. Man erkennt dies sowohl an der charakteristischen Baßquinte in synkopischem Rhythmus, am Klangwechsel Molltonika (*fis*-moll) – hochalterierter Subdominant-Quintsextakkord – Molltonika, als auch an der Führung der Singstimme mit den Sprüngen verminderte Quinte (übermäßige Quarte), Quarte und kadenzierender Quintfall.

Notenbeispiel 2a und b

a) Berg, Die Nachtigall (1907), T. 16-17

*(sotto voce)* *Etwas langsamer* ( $\text{♩} = \text{ca } 84$ )

Sie war doch sonst ein wil-des Blut;

*p* *molto p*

Berg, *Die Nachtigall* (1907), Anfang

*Zart bewegt* ( $\text{♩} = \text{ca } 96$ )

*p* Das macht, es hat die Nach - - ti - - gall

*p* *sempre espr.*

Wolf, *In der Frühe* (1888), Singstimme, T. 6 - 9

b)

Es wü-let mein ver - stö- - ter Sinn noch zwischen

Zweifeln her und hin und schafftet Nacht - ge - spen - ster.

Berg, *Die Nachtigall* (1907), Singstimme, T. 16 - 19

Sie war doch sonst ein wil-des Blut, nun geht sie tief in Sin - nen,

Selbst auf dem engen Grundriß von nur 21 Kurztakten des Liedes *Im Zimmer* (1907; Text von Johannes Schlaf) scheint sich die Konstellation: Brahmsens Vorbild im Ganzen und Wolfscher Einschlag im Mittelteil abzuzeichnen. Das wiegende Dreiachtel-Motiv zu Beginn kommt ähnlich in Brahmsens *Minnelied* op. 71 Nr. 5 (1877) vor; auch Bergs Führung der Singstimme, mit einem großen Sprung von der Tonika hinab in die Untersexta und anschließendem Ausschwingen auf der Unterquarte, ist in diesem Brahms-Lied vorgebildet.



Notenbeispiel 3

Brahms, Minnelied op. 71 Nr. 5 (1877), Anfang

*Sehr innig, doch nicht zu langsam*

Berg, Im Zimmer (1907), Anfang

*Leicht bewegt (♩ = ca 69)*

Brahms, Minnelied, Einsatz der Singstimme

Hol - der klingt der Vo - gel - sang,

Nach nur vier Takt, zu den Worten „Ein Feuerlein rot knistert im Ofenloch und loht“, erfolgt bei Berg Taktwechsel von  $\frac{3}{4}$  zu  $\frac{2}{4}$  und zugleich Tempowechsel von „Leicht bewegt“ zu „Etwas fließender“. Die angestrebte humoristische Wirkung rückt diese Stelle in die Nähe von Wolfs *Philine*, speziell zur Textstelle „Aber wenn in nächtger Stunde süßer Lampe Dämmerung fließt“. Taktart und relativ hohe Lage des Klaviersatzes stimmen überein; darüber hinaus bestehen Ähnlichkeiten der Sprungfiguren im Achtelrhythmus des Klaviers und auch solche der Gesangslinie, vor allem wenn man den Sextaufschwung Wolfs zu den Worten „der sonst wild und feurig eilt“ in Betracht zieht.

## Notenbeispiel 4a und b

a) Wolf, *Philine* (1888), T. 41 ff.

(leicht und grazios)

A - ber wenn in nächt - ger Stunde süs - ser Lam - pe Däm - - - rung fließt,

Berg, *Im Zimmer*, T. 5-9

Etwas fließender

Ein Feu - - er - lein rot kni - - stert im O - - fenloch und loht.

## b)

Wolf, *Philine*, T. 50-53, Singstimme

Wenn der ra - sche lo - se Kna - be, der sonst wild und feu - rig eilt

Angesichts der Kürze und relativen Unauffälligkeit der Bergschen Phrase ist die vermutete Anspielung auf Wolfs *Philine* zwar nicht mit Sicherheit nachzuweisen, muß aber jedenfalls erwogen werden. Ohne Zweifel klingt Wolfs Lied hier an.

Bergs *Schilflied* (1907; Text von Nikolaus Lenau) ist wichtig für den Nachweis der anhaltenden emotionalen Hinneigung zu Mahler auch während der Lehrzeit bei Schönberg. Das chromatische Hin- und Herfluktuieren der Klänge erinnert an Mahlers *Lied von der Erde* (1907/08; bes. Nr. 6, Ziffer 17). Bei Mahler werden von einem *Des*-dur-Sextakkord aus die chromatisch benachbarten Nebendominanten *Fes*<sup>7</sup> und *A*<sup>7</sup> aufgesucht, wobei jeweils ein Ton liegen bleibt, um dadurch den Zusammenhalt der Akkordverbindung zu garantieren. Bei Berg erfolgt in Takt 4 ganz ähnlich ein Fluktuieren vom *b*-moll-Septakkord zum *A*-dur-Septakkord.

Notenbeispiel 5

Mahler, Das Lied von der Erde (1907/08), Nr. 6, Z. 17 (ohne Bläser)

*zart leidenschaftlich*  
*pp* 1.Vl.  
2.Vl., Br.  
2.Vc.  
*pp*

Berg, Schilflied (1907), Anfang

*Mäßig bewegt* ( $\text{♩} = \text{ca. } 108$ )

*p*  
Aufge - hei - mem Wal - des - pfa - de schleich'ich  
*pp*  
gern im A - - - - bendschein an das ö - - de [Schilf - gestade]

Ein für Bergs späteres Schaffen charakteristischer Zug tritt im ersten der *Sieben frühen Lieder, Nacht* (1907; Text von Carl Hauptmann), zutage, nämlich Bergs ‚Schwäche‘ für Debussy<sup>4</sup>. Der Anfang ist durchweg aus den beiden Ganztonskalen gearbeitet. Vor allem die hohen Klangflächen („Wolken im Dämmerlicht“) aus ganztönigen Mixturklängen in Gegenbewegung wirken impressionistisch. Auch der durch ein ganztöniges Motiv in Oktavmixturen ausgezeichnete Schluß fügt sich in dieses Bild. Im ganzen freilich tritt dieses Lied nicht aus der Einflußsphäre von Brahms und Wolf heraus. In den zentralen Partien bemüht sich Berg vielmehr, ganztönige Passagen in das ihm vertraute Satzmodell organisch zu integrieren. Der impressionistische ‚Tupfer‘ bleibt an den besonderen, durch den Text vorgegebenen Anlaß gebunden und findet auch im Fortgang des Zyklus‘ keine Entsprechung mehr.

## 3

In den *Vier Liedern* op. 2 (1910) nach Gedichten von Hebbel und Mombert treten Einflüsse des Lehrers Schönberg und auch Alexandr Skrjabin<sup>5</sup> bestimmend hervor. Bei aller Komplexität der Harmonik sind die drei ersten Lieder noch tonal konzipiert, was schon rein äußerlich aus der Beibehaltung der Schlüssel-Akzidentien hervorgeht. Im vierten Lied hingegen fallen diese weg: Es liegt Bergs erste Komposition in der sogenannten ‚freien Atonalität‘<sup>6</sup> vor.

Im noch deutlich exponierten *d*-moll von Nr. 1, *Schlafen, Schlafen, nichts als Schlafen*, sind es vor allem die zwischendominantischen Septakkorde mit tiefalserter Quinte oder mit den Zusatztönen Sexte bzw. Mollterz, die an Skrjabin erinnern.

Der Anfang von Nr. 2, *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland*, ist durch rasche Harmoniewechsel gekennzeichnet, da der Klavierbaß zunächst drei Quartschritte aufwärts, dann zwei Quintschritte abwärts und schließlich wiederum einen Quartschritt aufwärts durchmißt.

## Notenbeispiel 6

Berg, *Schlafend trägt man mich* op. 2 Nr. 2 (1910), Anfang

*Langsam* *pp*

Schla - fend trägt man mich in mein Hei - mat - - land.

*pp*

**es** D<sup>7</sup> T<sup>7</sup> S<sup>7</sup> (D<sup>7</sup>) +P<sup>7</sup> (D<sup>7</sup>) N<sup>7</sup> / (D<sup>7</sup>) D<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Der Einfluß des Impressionismus auf Berg ist bereits von Adorno bemerkt worden, vgl. a. a. O., S. 386 (mit speziellem Bezug auf das Lied *Nacht*); der Einfluß speziell Debussys auf Berg wird von Stuckenschmidt, a. a. O., S. 41f., nachgewiesen.

<sup>5</sup> Vgl. Adorno, a. a. O., S. 392.

<sup>6</sup> Tatsächlich handelt es sich um starke Verschleierung von Tonalität durch vertikales Übereinandertürmen harmonischer Funktionen, komplexen Akkordaufbau und extensiven Gebrauch von chromatischen Alterierungen. Dem Gebot der Stunde gehorchend, unternimmt es Berg, Tonalität so weit voranzutreiben, daß diese ‚wie Atonalität‘ aussehe.

Ersetzt man die abwärtsgerichteten Quint- durch aufwärtsführende Quartschritte, so ergibt sich eine Kette von insgesamt sechs Quartan:  $B_1 - Es - As - des - ges - ces' - fes' = e'$ . Da dem Lied eine immanente, vor allem von der Gesangsmelodie zu Beginn klar umrissene *es-moll*-Tonalität zugrunde liegt<sup>7</sup>, berührt dieser Quartenzug die tonalen Stationen:  $D^7 - T^7 - S^7 - (D^7) - tP^7 - (D^7) - N^7$ . Der zu Beginn des vierten Taktes erreichte neapolitanische Akkord  $Fes^7 = E^7$  wird anschließend zur Zwischendominante  $C^7$  der Doppeldominante  $F^7$  umgedeutet. (Die Fundamente führen dabei einen weiteren Quartschritt aus.) Dieselbe Baßfigur bildet auch den Schluß des Liedes – der Neapolitaner wird diesmal direkt zur Dominante von *es-moll* umgedeutet – und erscheint nochmals gegen Schluß von Opus 2 Nr. 4 (vgl. Notenbeispiel 7). Wir werden sehen, daß eine ähnliche Konstellation auch für das zweite Storm-Lied bedeutsam ist. Mit der Einführung des Quartanbasses ist Berg zweifellos Schönberg verpflichtet, doch klingt in der Harmonisierung durch quintalterierte Septakkorde auch hier Skrjabin an.

In Nr. 4, *Wärm die Lüfte*, sind die tonalen Verhältnisse wegen der betont anarchisch-modernistischen Attitüde des Komponisten nicht leicht zu durchschauen. Daß auch hier ein tonales Zentrum, nämlich  $F$ , zugrunde liegt<sup>8</sup>, erweist indessen vor allem die Analyse der Gesangsmelodie<sup>9</sup>. Gleich die Anfangstöne:  $b' - fis' = ges' - c'' - e'$  umschreiben einen quintalterierten  $C$ -dur-Septakkord als Dominante von  $F$ -dur. Auch die abwärtsführende Schlußphrase „Das macht die Welt so tief schön“ ist in  $F$ -dur zu interpretieren, wobei das abschließende  $cis'$  dem nur scheinbar widerspricht.

In der Harmonik der Klavierbegleitung jedoch wird dieser Sachverhalt durch häufige Alterierungen verschleiert. Immerhin tritt  $F$ -dur in den Takten 10 bis 11 auf, und zwar in Sextakkordlage unter Zusatz der großen Septime  $E$ . Ferner erscheint die Dominante  $C^7$  ganz unzweideutig in den Klaviermartellati der Takte 17 und 18. Eine wichtige Rolle bei der Auflösung solch eindeutig tonaler Verhältnisse kommt dem in Tritonus-Opposition stehenden  $H$ -Klang zu.  $H^7$  erscheint zum erstenmal in Takt 6, wo im Baß noch der Dominantbordun  $C - G$  nachklingt. Und vor allem behält der  $H$ -dur-Septakkord am Schluß das letzte Wort. Das  $cis'$  des Soprans erscheint hier in vermittelnder Position: Einerseits gehört es (als  $des$ ) der Moll-Subdominante und dem neapolitanischen Sextakkord von  $F$ -dur an, andererseits vertritt es als None auch den Septnonklang von  $H$ -dur. Die hier wohl erstmals erprobte  $F$ - $H$ -Opposition wird in späteren Werken Bergs, wie wir sehen werden, besonders signifikant.

<sup>7</sup> Das Lied schließt, vom dritten Viertel des drittletzten Taktes an, mit folgender Kadenz in *es-moll*:  $N^{-7} - D^{-7} - \left[ N S^{-7} \right] - T^{-7}$   
– Vgl. dagegen R. Gerlach, a. a. O., S. 243 u. 266.

<sup>8</sup> Für die harmonische Analyse ist  $F$ -dur anzunehmen. Einerseits erscheint zwar die Tonika mehrfach ‚vermollt‘: so in der Gesangslinie der Takte 10 und 12; ferner im Klaviersatz gleich zu Beginn, wo die Dominante  $C^7$  (Baßquinte und Gesangslinie) mit der Molltonika  $f$ -moll und dem mediantischen  $Des$ -dur (Klaviersatz) verschachtelt erscheint. Andererseits überwiegt aber im Ganzen eindeutig die Durqualität, vor allem in den tonal ausschlaggebenden Stellen T. 9–11 und T. 15, 2. Hälfte – 19.

<sup>9</sup> Die folgende Analyse differiert weitgehend von derjenigen Gerlachs, a. a. O., S. 249–263. In der Tat ist Bergs harmonische Struktur derart komplex, daß sie mehr als nur eine Deutung zuläßt. – Weder Adorno (a. a. O., S. 385) noch, im Anschluß an diesen, Gerlach (a. a. O., S. 263) nehmen ein tonales Zentrum für dieses Lied an.

Notenbeispiel 7

Berg, Warm die Lüfte op.2 Nr.4 (1910), Schluß

(Langsam) (tonlos) *p*

rit. *acceler.* *martellato* *molto rit.* *ganz langsam* *fff* *p dolce*

Stirb! Der Eine

stirbt, danebender Andre lebt: Das macht die Welt so tief -- schön.

[F] D [T/D] S SS

[F] (D) N<sup>D</sup> N NS NS<sup>S</sup><sub>[3]</sub> NS T<sup>[-3]</sup> NS s<sup>[+3]</sup> NS =  $\begin{bmatrix} -9 \\ -7 \\ +6 \\ -5 \end{bmatrix}$

[H] T S<sup>[+3]</sup> T NS<sup>S</sup><sub>[3]</sub> T NS<sup>S</sup><sub>[3]</sub> T

In diesem Lied hat Berg die Grenzen traditioneller Liedästhetik überschritten. Textausdeutung einzelner Worte dominiert über die Weise. Es sei an das Zweitonmotiv in hoher Klavierlage zu dem Wort „Nachtigall“ erinnert, an die impressionistischen Klavierquinten zu „es schmilzt und glitzert kalter Schnee“, an das doppelte Glissando des Klaviers zu „Düsterriesenstämme“. Ein sowohl akustisch wie dramatisch ungewöhnlich starker Effekt ist mit den in die tiefste Lage abstürzenden Klaviermartellati vor dem tonlos gehauchten „Stirb!“ gegeben: Eine solche Stelle wirkt eher opernhaf als genuin liedhaft. ‚Madrigalische‘ Textausdeutung einerseits und expressionistische Übersteigerung von Gestik und Dynamik andererseits scheinen auf eine Krise der Gattung Lied hinzudeuten. Möglicherweise ist hierin mit ein Grund für Bergs weitgehende Abwendung vom Lied und Hinwendung zur Oper in der Folgezeit benannt<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Im Jahre 1912 entstehen noch die *Fünf Orchesterlieder* nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg, op. 4. In der Gattung Orchesterlied ergibt sich für Berg die Möglichkeit zu weiträumigerer Phrasierung durch konstruktive Bindung an das Passacaglia-Modell (op. 4 Nr. 5).

## 4

Die zweite Vertonung von Storms *Schließe mir die Augen beide* (1925) nimmt in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung ein. Einmal handelt es sich um Bergs erste Liedschöpfung nach einer Pause von rund 13 Jahren und zugleich um seine letzte, zum anderen um seine erste Arbeit in Zwölftontechnik, wobei der äußere Anlaß Bergs Entscheidung mitbestimmt haben dürfte. Der Erstveröffentlichung von 1930 in der Zeitschrift *Die Musik* stellt der Komponist folgenden Kommentar voran:

„Fünfundzwanzig Jahre Universal Edition – gleichbedeutend mit dem ungeheuren Weg, den die Musik von der tonalen Komposition zu der ‚mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen‘, vom C-dur-Dreiklang zum Mutterakkord zurückgelegt hat, und den, als einziger Verleger, vom Anfang an gegangen zu sein, das unvergängliche Verdienst Emil Hertzkas ist. Ihm sind die umstehenden *Zwei Lieder* über den gleichen Text von Theodor Storm, die diesen Weg veranschaulichen sollen und hier ihre erste Veröffentlichung erfahren, zugeignet“<sup>11</sup>.

Das erste Storm-Lied von 1907 zeigt den bekannten, an Brahms orientierten Stil der frühen Lieder. Der Klaviersatz erweist sich als linear konzipiert und durch Parallelführungen verklunglicht. Das Resultat ist jedoch komplexer als man auf den ersten Blick vermuten könnte, da das harmonisch-metrische Gefüge durch Einführung des  $\frac{5}{4}$ -Takts in eigentümlicher Schwebelage gehalten wird.

Im zweiten Storm-Lied verrät bereits die Singstimme im Hinblick auf Deklamationsrhythmus und Linienführung eine neue Konzeption. Zwar ist das Achtel noch immer die Grundeinheit der Deklamation, aber anders als im ersten Lied, in dem längere Werte nur an Phrasenschlüssen auftreten, dienen nunmehr Viertel, punktierte Viertel und Halbe der ausdrucksvollen Längung hervorgehobener Textsilben. Die Melodielinie wird durch ungewöhnlich weite Intervallsprünge gekennzeichnet, wobei ein Zusammenhang mit Bergs spezifischer Reihentechnik besteht.

Die zugrunde liegende Zwölftonreihe lautet:  $f'' - e'' - c'' - a' - g' - d'' / as' - des' - es' - ges' - b' - h'$ , untersteht also dem Gesetz der Spiegelsymmetrie. In entsprechender Anordnung ist sie zugleich eine sogenannte ‚Allintervallreihe‘. Es sei erwähnt, daß Berg dieselbe Reihe auch seiner *Lyrischen Suite* für Streichquartett zugrunde legte, zu der das zweite Storm-Lied eine Art Vorstufe darstellt.

In der Singstimme wird diese Reihe immer nur in der untransponierten Grundgestalt eingesetzt, so daß die Möglichkeiten diastematischer Variation auf Veränderung der jeweiligen Oktavlage beschränkt bleiben. Im Klaviersatz indes kommt der Komponist nicht ohne Reihenpermutationen aus, ferner werden Krebsgestalt und Umkehrung in transponierter Lage verwendet. Dieser Klaviersatz enthüllt erstaunliche Freiheiten im Umgang mit dem Reihengesetz, vor allem hinsichtlich der chromatischen Alteration einzelner Töne der Reihe, wenn Berg auf impressionistische Klangwirkung abzielt, wie z. B. zur Textstelle „Und wie leise sich der Schmerz“ oder, wie noch zu erörtern sein wird, auf bestimmte Tonsymbole.

Sind die zwölf Töne tatsächlich nur aufeinander bezogen, wie Berg schreibt? Zunächst fällt auf, daß der erste Reihenabschnitt den F-dur-Dreiklang enthält, dem im zweiten Abschnitt Ces-dur entspricht. Die Liedkomposition beginnt und schließt mit dem Ton  $f (f'/F_1)$  – ein Umstand, der bereits 1955 Hans Ferdinand Redlich dazu veranlaßte, von „immanenter F-Tonalität“ zu sprechen<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Vgl. Willi Reich, *Alban Berg*, in: *Die Musik* 22/5 (1930), S. 347–353.

<sup>12</sup> Vgl. Hans F. Redlich, Nachwort zur Ausgabe der beiden Storm-Lieder, Wien 1955, <sup>2</sup>1960, S. 11.



Hier konnte Berg an frühere Erfahrungen anknüpfen. Wir erinnern uns, daß schon dem Lied Opus 2 Nr. 4 sowohl eine immanente *F*-Tonalität zugrunde liegt als auch eine tonale Polarität *F–H*, wie sie, als Polarität *F–Ces*, auch das zweite Storm-Lied gemäß den beiden Gravitationszentren der betreffenden Zwölftonreihe bestimmt. Aber im Unterschied zu Opus 2 Nr. 4, wo eher die Opposition der beiden Pole herausgearbeitet wird, erscheinen im zweiten Storm-Lied die beiden tonalen Ebenen in permanenter Durchdringung.

### Notenbeispiel 8

Berg, Anfang des zweiten Storm-Liedes (1925)

$\text{♩} = 72$  *pp*

- Schlie - ße mir die Au - - gen bei-de mit den lie - - - ben-Händen zu;

[F]  $\underline{ND}$   $\underline{Nd}$   $\underline{n}$   $\underline{N}$   $\underline{NS}$   $\underline{NS^S/D}$  T (D) Sp Tp || (N = Neapolitanischer Akkord)

[Ces]  $\underline{D^D}$   $\underline{D^d}$   $\underline{d}$   $\underline{D}$  T S/N  $\underline{NS}$  [Ges] Sp T  $\underline{D^D}$

Dies zeigt bereits der Anfang des Liedes. Die Singstimme exponiert *F*-dur, das aber im Klavier mit einem aus der zweiten Reihenhälfte gewonnenen *Ces*-dur harmonisiert wird. Man kann diesen Beginn auf jedes der beiden Gravitationszentren beziehen, wie die harmonische Analyse im Notenbeispiel anzudeuten versucht. Schon einmal hatte Berg einen Liedanfang aus dem Einzeltönen *f'* entfaltet, nämlich im *Schilflied* aus den *Sieben frühen Liedern*, das eine schwer in Worte zu fassende innere Verwandtschaft mit dem zweiten Storm-Lied fühlbar werden läßt (vgl. Notenbeispiel 5).

Zu Beginn desselben führen die harmonischen Fundamente *des' – ges – ces – Fes = E/c – F* drei fallende Quint- bzw. steigende Quartschritte aus, denen nach der Umdeutung des *Fes = E*-dur-Akkords (Takt 2, drittes Viertel) nach *C*-dur ein weiterer fallender Quint- bzw. steigender Quartschritt nach *F*-dur folgt. Somit ergibt sich eine erstaunliche Parallele zum Lied Opus 2 Nr. 2. Dort setzte die Quartenkette zwar im Dominantbereich ein, umfaßte mit sechs die doppelte Anzahl an Quartschritten und führte zu dem tief im subdominantischen Bereich liegenden neapolitanischen Akkord der Haupttonart *es*-moll hin. Hier zwar setzt die Kette – von der Haupttonart *F*-dur aus betrachtet – bei der Dominante des Neapolitaners ein, um sogar in den Subdominantbereich desselben zu führen. Das Spektrum ist also insgesamt viel stärker zum Subdominantbereich hin verschoben. Aber es bleibt doch überraschend, daß sich, von der vierten Quartenstation des Liedes Opus 2 Nr. 2 aus gemessen, für beide Lieder genau dieselbe Folge der Fundamente er-



gibt, und zwar einschließlich der Umdeutung von *Fes = E* nach *C* mit der folgenden Kadenz nach *F*. Ständen zu Beginn von Opus 2 Nr. 2 alle Akkorde, mit Ausnahme des aus Umdeutung resultierenden *C*-dur-Septnonakkordes (Takt 4, zweites Viertel), in Grundposition, so kommt dieser im zweiten Storm-Lied keine bevorzugte Stellung mehr zu: Insbesondere die zweite Umkehrung, also die Darstellung des Akkords in Quartsext-Position (bzw. Terzquartsext-Position bei Septakkorden), wird für den Satz charakteristisch. Man prüfe daraufhin den *Ces*-dur-Klang auf dem zweiten Viertel von Takt 2, den *F*-dur-Klang zu Beginn von Takt 3 (auf dem zweiten Achtel ist der Grundton nicht mehr materiell im Klang vertreten und muß daher als theoretisch impliziert bzw. als vom Taktbeginn aus weiterklingend gedacht werden), ferner die Akkorde in Takt 4.

Satzstruktur und Klangkomponenten haben sich in den 15 Jahren seit der Komposition von Opus 2 ebenfalls tiefgreifend gewandelt. War der Satz in Opus 2 Nr. 2 vollgriffig und reich an Parallelführungen in brahmsischer Manier, so ist die Struktur des zweiten Storm-Liedes viel schlanker und transparenter. Sie kommt ohne Verstärkungen und ‚Klangpolster‘ aus, unter weitgehender Einschränkung von Parallelführungen; dafür tritt eine gewisse Neigung zu Quartenagglomeraten hervor. Die bevorzugte Darstellung der Harmonien als zwischendominantische Septakkorde im früheren Lied weicht einem vielfältigeren und komplexeren Akkordaufbau, wie er durch die Reihemuster angeregt wird. Neben und anstelle der kleinen Septime treten nunmehr Quarte, Sexte, große Septime und kleine None als charakteristische Zusatztöne des Dreiklangs hervor.

Durchdringen sich einerseits zu Beginn und im Verlauf des zweiten Storm-Liedes die tonalen Ebenen *F* und *Ces*, so steht andererseits der Schluß eindeutig in *F*-dur. Im viertletzten Takt setzt Berg, mit den Funktionen N-s-D-T, also den Stufen IV-V-I, eine erstaunlich regelmäßige Kadenz. Der *F*-dur-Großseptakkord bleibt im folgenden Takt flächig liegen, während Gesang und Oberstimme des Klaviers die aus der zweiten Reihenhälfte bzw. aus dem Reihenkrebs hervorgehenden, komplementären Töne einfließen lassen. Die harmonische Situation ist also umgekehrt zu der des Anfangs. Das abschließende *h* des Gesangs im vorletzten Takt verdeckt das benachbarte *c'* des Klaviers und bewirkt dadurch in subtiler Weise ein Umschlagen des Tonika-Großseptakkordes in den Doppeldominant-Septnonakkord. Anschließend wird über einen *As*-dur-Septakkord mit Quartvorhalt das alleinstehende *f'* des Anfangs wieder erreicht. Zuletzt entfaltet sich, in äußerstem Gegensatz nicht nur zum *C*-dur des ersten Storm-Liedes, sondern auch zum *Des*-dur-Beginn des zweiten, der alle Töne und alle Intervalle umfassende ‚Mutterakkord‘, mit dem Kontra-*F* als Fundament. Die Akkordtöne erscheinen nicht unterschiedslos gleichförmig, sondern auf zwei dynamisch abgestuften Zeitebenen: Im Großrhythmus der Achtel, und hervorgehoben durch Piano-Akzente, erklingen die Töne des *F*-dur-Großseptakkordes; die übrigen acht Töne der Reihe, gleichsam aus dem Schoß der Grundstruktur emporsteigend, ‚entweichen‘, *pianissimo*, in fließenden Sechzehntel-Triolen.

## Notenbeispiel 9

Berg, Schluß des zweiten Storm-Liedes (1925)

fühlst du mein ganzes

N s D T

Herz.

*p* *cresc.* *poco cresc. ma sempre tranquillo* *espress.* *pp* *ppp*

*Ped.* *V* *(P)* \*

♩ + P T

## 5

Die Analyse des zweiten Storm-Liedes bliebe unvollständig, wenn nicht der autobiographische Hintergrund wenigstens kurz beleuchtet würde. Durch George Perle<sup>13</sup> sind wir über die große Liebe Bergs zu Franz Werfels Schwester Hanna Fuchs-Robettin, die er im Mai 1925 kennengelernt hatte, unterrichtet. In Werken wie dem Lied Opus 2 Nr. 4 und besonders im *Wozzeck* hatte der Komponist die tonale Opposition *H-F* mit starker, die Zeichen für Liebe und Liebestod umfassender Symbolik ausgestattet. So konnte die Übereinstimmung dieser Töne mit Hannas Initia-

<sup>13</sup> A. a. O. (vgl. Anm. 1 der vorliegenden Studie).

len Berg nicht anders als ein Wink des Schicksals erscheinen. Für die insgeheim Hanna gewidmeten Werke, nämlich das zweite Storm-Lied und die *Lyrische Suite*, wurde eine Tonreihe gesucht, die von diesen beiden Gravitationszentren her strukturiert sein mußte, und in der 1924 von seinem Schüler Fritz Heinrich Klein entdeckten ‚Allintervallreihe‘ gefunden.

Nach Perle spielen in der *Lyrischen Suite* auch Bergs eigene Initialen eine wichtige Rolle, ferner erhält die Hanna zugeordnete Zahl 10 formgliedernde Bedeutung. Die beiden Halbstrophen des Storm-Liedes umfassen jeweils genau 10, das ganze Lied daher  $2 \times 10 = 20$  Takte. Bergs Initialen tauchen in den Takten 13 und 14 mit dem gespiegelt eingeführten Motiv  $\overset{b}{a}-e$  des Klavierbasses auf, während die rechte Hand gleichzeitig das sich herabneigende Motiv  $h'' - f''$  bringt.

Man bedenke, daß das erste Storm-Lied wahrscheinlich Bergs Frau Helene gewidmet ist, die er kurz vor der Komposition im Frühjahr 1907 kennengelernt hatte. Der Text Storms drückte offenbar Bergs Art zu lieben in vollkommenster Weise aus und dürfte sich dem Komponisten beim Ausbrechen der neuen großen Liebesbeziehung fast zwangsläufig wieder aufgedrängt haben. So gesehen, sind die beiden Lieder nur äußerlich einem Verleger gewidmet. In Wirklichkeit stehen die beiden Bergs Gefühlsleben beherrschenden Frauengestalten in dieser Doppelvertonung Seite an Seite. Jede hat ihr Lied in dem der jeweiligen Liebesbeziehung angemessenen Stil.

## 6

Wir kommen zu dem Ergebnis, daß das Lied zeitlebens die eigentliche schöpferische Domäne des Komponisten Alban Berg darstellt. Im Lied vollzieht sich der Übergang von zunächst vorherrschenden literarischen Interessen des Jünglings zur musikalischen Komposition; in den frühen, während der Lehrzeit bei Schönberg entstandenen Liedern wird die an Brahms geschulte satztechnische Grundlage erworben (insbesondere erscheint das Idiom der *Klaviersonate* op. 1 im etwa gleichzeitig geschaffenen ersten Storm-Lied vorbereitet); im Lied op. 2 Nr. 4 wird zum erstenmal das Gebiet der ‚freien Atonalität‘ besritten, im zweiten Storm-Lied erstmals die Zwölftontechnik erprobt. Alle wichtigen Stilwandlungen vollziehen sich auf der Grundlage des Liedes.

Wenn auch die in Opus 2 Nr. 4 sich manifestierende Krisenerfahrung an der Gattung Lied sowie die seit 1914 sich anbahnende Hinwendung zur Oper das kontinuierliche Liedschaffen unterbrechen, so bleibt doch weiterhin liedmäßige Gestaltungsweise ein wichtiges Element sowohl in den beiden Opern als auch in Instrumentalwerken wie der *Lyrischen Suite*, dem *Kammerkonzert* und dem *Violinkonzert*<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Ein Auszug der vorliegenden Studie erschien in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 4./5. Juli 1987.



S. 39	„Post quartum autem responsurium incipit abbas hymnum ‚Te deum laudamus‘. Quo perdicto legat abbas lectionem de evangelia [. . .].“	„After feordin . . . . pikinne . . . . lob . . . . demu duruhchuetanemu lese . . . . leczun fona cuatchundidu [. . .].“
S. 40	„[. . .] sicut psallit ecclesia romana, dicantur.“	„[. . .] soso sinkit samanunga [hier: Gemeinde] rumiskiu, sin kaquetan.“
S. 43	„Prima hora [die Matutin] dicantur psalmi tres [. . .].“ „[. . .] post quibus psalmis lectio recitanda est [. . .].“	„Erista uuila <i>sin kiquetan</i> . . . .“ „[. . .] after diem . . . . za redinone ist [. . .].“
S. 45	„Reliqui omnes [psalmi] in vespera dicendi sunt.“	„. . . . andre . . . . in abantlobun [= zur Abend- feier] za quuedanne sint.“

Wie erwähnt fehlt die Konsequenz einer Systematik, wie im Mittelalter so oft. Zu sehen ist es etwa an „cantica psallantur“ / „canticum sint kasungan“ (S. 39) oder „lectio recitanda est“ / „zu redinone ist“ (S. 43). Später relevantes *sprechen* steht hier meist für *loqui* und anderes Irrelevantes, indessen auch bei *psalmum*. Beachtung verdient, daß neben *quedan* mit der Bedeutung von *legere* auch *lesan* gewählt wurde, man vergleiche auch oben den Text von Seite 39 der Benediktinerregel. Das Zitieren kann hier verkürzt werden.

- S. 37 „legantur [. . .] in codice [. . .] tres lectiones“ / „sin kaleran“  
 S. 38 „Sed [. . .] una de veteri testamento memoriter legatur“ / „si kaleran“  
 S. 39 „legantur [. . .] lectiones de novo testamento“ / „sin kaleran“  
 S. 46 „dum [. . .] legamus sanctos patres“ / „lesames“  
 S. 60 „codicem legere [. . .], lecturus“ / „puah lesan [. . .], lesanter“  
 S. 65 „conlationes [. . .] lectis quattuor aut quinque foliis“ / „keleranem [. . .] pletirun“  
 S. 72 „codices de bibliotheca, quos . . . legant“ / „puach [. . .] lesan“

Auch dem „recitetur lectio una de apostulo“ [sic] wurde mit „sí kileran“ entsprochen (S. 43).

Ungeachtet der Frage der Konsequenz gab es demnach offensichtlich eine Alternative von *legere* und *dicere*. Das *legere* / *lesan* scheint dem Vortragen aus der Bibel, den Kirchenvätern und anderen geistlichen Schriften größeren Umfangs („quattuor aut quinque foliis“) vorbehalten geblieben zu sein. Es stellt sich die Frage, ob es auch eine Modalität des Rezitierens, des *accentus*, implizierte. Dem genannten Artikel Stäb-  
leins ist dazu nichts zu entnehmen. Die Alternative kann hier nur das (neuhochdeutsche) *vorlesen* sein<sup>7</sup>. Aus geistlichen Schriften wurde beispielsweise im Refektorium vorgelesen, wobei Klauseln als Kunstmittel dienen konnten. Diese auch in der Benediktinerregel nachzuweisende Bedeutung von *legere* / *lesen* ist immer wieder im Auge zu behalten, diejenige des *accentus*<sup>8</sup> auch situationsbedingt zu sehen.

Im Hinblick auf die Antiphon ist abschließend ein Kompositum von *quedan* zu nennen. Das Glossar zu Notker<sup>9</sup> enthält *inquedan* (= *respondere*) sowie die Ableitung *inchedunga*<sup>10</sup>. Bei Otfried von Weissenburg heißt es anschaulich „thaz sungun thie fordorun liuti / thaz selba ingegin ouh inquad [Präteritum] / thiu aftera heriscaf“ (die vorne Singenden und die Schar dahinter sangen dasselbe).

<sup>6</sup> ‚R‘ für ‚s‘ erklärt sich aus dem sogenannten grammatischen Wechsel (Vernersches Gesetz). Vgl. noch *erkiesen* / *erkor*.

<sup>7</sup> Für diesen freundlichen Hinweis danke ich Herrn Prof. Dr. Bernhard Bischoff, München.

<sup>8</sup> Die Alternative tritt bei der im übrigen überaus bedeutsamen Arbeit Mehlers (s. oben Anm. 2) nicht in Erscheinung (vgl. S. 87, 93, 239, 249, 258 und öfter).

<sup>9</sup> Edward H. Sehr, *Notker-Glossar. Ein Althochdeutsch-Lateinisches-Neuhochdeutsches Wörterbuch zu Notkers des Deutschen Schriften*, Tübingen 1962. In Hinblick auf Mehler ist der Beleg *sprechen* für *pronuntiare* dort zu erwähnen, was ebenfalls musikalisches Rezitieren bedeuten konnte. *Spruch* fehlt dort, ebenso bei Otfried, vgl. Johann Kelle, *Glossar der Sprache Otfrieds*, Regensburg 1881, Nachdruck Aalen 1963. Bei Otfried ist *sprechen* in neuhochdeutscher Bedeutung nicht nachzuweisen.

<sup>10</sup> Beides fehlt in der Benediktinerregel.

# Hat Johannes de Grocheo eigentlich auch über Musik geschrieben?

von Mathias Bielitz, Heidelberg

## 1

Das Buch von Johannes de Grocheo nimmt trotz seiner ‚Überschrift‘<sup>1</sup> eine seit jeher beachtete Sonderstellung im Vergleich zu anderen Schriften zur *ars musica* ein. Im Gegensatz etwa zu den Schriften von Johannes de Garlandia, Franco und des „quidam Aristoteles“ – sollte dieses ‚Pseudonym‘ ein Beweis der zentralen Bedeutung der *nova logica* für die Musiktheorie sein? – werden in seinem Buch die Regeln der Notation und der Satztechnik nicht als Vorschriften behandelt, sondern nur kursorisch angeführt<sup>2</sup>, oder es wird versucht, die Kategorien der Fachlehre in ein abstrakteres Begriffssystem einzufügen. Die korrekte Übertragung der Modalnotation, wie sie aus den genannten Werken abzuleiten ist, dürfte sich als unmöglich erweisen, wäre man bei der Interpretation etwa allein auf das betrachtete Werk angewiesen<sup>3</sup>. Gerade die Fragen nach der satztechnischen und rhythmischen Deutung der überlieferten musikalischen Werke, die grundlegenden Fragen nach den für seine Zeit in Notation denkbaren und hinsichtlich des Systems satztechnischer Regeln konstruierbaren Strukturen werden von ihm nicht beantwortet; die betreffende Information überläßt er der Fachlehre. Er selbst ist auch kein schöpferischer Autor, wie dies Franco im Bereich der Bereitstellung praktikabler Notierungsregeln ist. Ausdrücklich verweist Johannes de Grocheo auf solche als Lehrmeister zu verstehende Autoren. Er faßt also sein Buch ganz bewußt als zusammenfassende Systematisierung gegebener Sachverhalte auf, ohne dabei aber eine Tendenz etwa zu einer eigenständigen Verbesserung oder Vereinheitlichung der genannten Lehren der ‚Fachtheorie‘ zu zeigen. Es ist damit klar, daß das Werk für die Entwicklung der Satztechnik und der rhythmischen Notation im Gegensatz zu dem der schöpferischen Theoretiker keine Bedeutung hat. Vereinfacht gesagt: der Zugang zur Struktur der Mehrstimmigkeit und ihrer Notation wäre vom Fehlen dieser Schrift nicht betroffen. Damit wird das Werk aber zu einer anderen Art von Quelle als die genannten Schriften. Es erhält den Wert eines systematischen Berichts eines Zeitgenossen über die Musik seiner Zeit. Damit leistet es zwei Dinge:

Zum einen versucht es, beginnend mit der schon topischen Frage nach der Einteilungsmöglichkeit des Objekts ‚Musik‘, die Anwendung von Begriffen scholastischer Philosophie oder besser scholastischer Systembildung auf Kategorien der zeitgenössischen Musik, wie etwa auch die Einordnung der Modalrhythmik in das Schema von *mensura* und *mensurans*,

zum anderen leistet es in einer bis dahin völlig unbekanntem Erfassung aller Arten von zeitgenössischer Musik eine Beschreibung auch der Formen der usuellen, weltlichen Musik und bringt sie damit in einen Zusammenhang mit der Mehrstimmigkeit, aber auch dem liturgischen Choral.

Die Schrift erweist sich so als Abbild einer in der Tat einmaligen musikhistorischen Situation, die man als revolutionär ansehen muß. ‚Musik‘ ist weder auf die artifizielle, schreibbare, noch auf die liturgische Musik beschränkt, sondern umfaßt gleichwertig<sup>4</sup> alle Äußerungen von Musik, gibt also ein Wertungssystem wieder, das, säkularisiert, ‚Musik‘ frei als Kunst auffaßt. Angesichts der Entwicklung der Mehrstimmigkeit, die, aus der liturgischen Praxis stammend und auf die Schriftlichkeit angewiesen, im 13. Jahrhundert zum Träger rein weltlicher Texte wird und als Motette in die Tradition der Trouvèrelieder eintritt, ist das Zeugnis dieser

<sup>1</sup> „Incipit prologus in arte musicae“ (zitiert wird nach Ernst Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig 1972).

<sup>2</sup> Bei Einführung der Mehrstimmigkeit wird auf die Fachlehre verwiesen: „Quidam autem per experientiam attendentes ad consonantias [ . . . ] cantum ex duobus compositum invenerunt [ . . . ]. Et de hoc plures regulas invenerunt, ut apparet eorum tractatus aspicienti“ (S. 138, 8–12).

<sup>3</sup> So beim ersten Modus: „Primum autem modum dixerunt, quando duo tempora in eodem tono eadem figura representantur et post sequitur una figura designatum ‚unum tempus‘“ (S. 140, 17–20; Konjektur folgt Satz 162: post = postea, Konjektur des Hrsg. ist irreführend). Dies ist eine mißglückte Abstraktion.

<sup>4</sup> Natürlich gibt Johannes de Grocheo eine Hierarchie, wenn er die liturgische Musik als *genus*, „quod ex istis duobus efficitur et ad quod ista duo tamquam ad melius ordinantur“ (S. 124, 37f.) beschreibt. Daß dies nur ein Versuch ist, zeigt schon die Tatsache, daß als *cantus ecclesiasticus* nur der Gregorianische Choral auftritt, auf den die Mehrstimmigkeit ja nur durch den *abusus* des Choralis als Motettentenor zugeordnet ist. Auch die Erklärung der Form des Responsorius durch die Form von *stantipes* und *cantus coronatus* zeigt, wie unkonkret innerhalb des Wertungssystems diese Hierarchie in der Musik ist (S. 164, 5ff.).



Schrift als Bestätigung einer Verweltlichung<sup>5</sup> der Musikanschauung natürlich von größter historischer Bedeutung, wird hier doch die dann nie wieder verlorene Gleichberechtigung weltlicher und geistlicher Musik bzw. von geistlich-liturgischer und weltlicher Verwendung gerade auch der Mehrstimmigkeit als historische ‚Errungenschaft‘ des 13. Jahrhunderts dokumentiert. Auch die so auffallende Einbeziehung der usuellen, einstimmigen Musik in eine ‚Einteilung‘ der Musik hat Parallelen in der musikgeschichtlichen Entwicklung. Man kann im 13. Jahrhundert von einer Art ‚Aufstieg‘ der Selbstwertung der usuellen einstimmigen Musik sprechen. Ein Hinweis darauf ist z. B. der Beginn der Niederschrift der Trouvère-Texte, nun aber in genauer Analogie zu den ‚Gesangbüchern‘ der Kirche auch mit den Melodien. Daß sich deren Struktur plötzlich so verändert hätte, daß eine Niederschrift aus qualitativen Gründen notwendig gewesen wäre, ist ebenso unwahrscheinlich wie die Annahme einer Abwehr der Gefahr eines Vergessens der Melodien. Die Wertung von Musik hatte sich, und dies läßt sich an weiteren Beispielen zeigen, im 13. Jahrhundert so entwickelt, daß die Melodien der Lieder als ebenso wertvoll angesehen wurden wie die Texte; die Wertungsänderung ist zur Begründung der Entstehung von Niederschriften heranzuziehen. In diesem Zusammenhang aber verdankt die Musikgeschichte dem betrachteten Werk konkrete, sonst nicht faßbare Aussagen; erwähnt seien nur die explizite Nennung des Komponisten Tassin (S. 136), die Namen von Lied- und Tanzgattungen sowie der sonst nicht leicht erklärbare Terminus *punctus*, der ja bei der Beschreibung rhythmischer Sachverhalte bei Johannes de Garlandia eine so große Rolle spielt (S. 137). Gerade dieser Hinweis macht klar, daß die Modalrhythmik genetische Beziehungen zur Rhythmik der usuellen Instrumental- oder Tanzmusik hat.

## 2

Zur Bewertung der historischen Bedeutung der Schrift ist demnach die angedeutete musikhistorische Situation ebenso zu berücksichtigen wie die verwendete scholastische Terminologie und deren Herkunft. Vor allem muß vor einer Ableitung des musikalischen Bewußtseins der Gebildeten des 13. Jahrhunderts allein aus dem Traktat die Relevanz der scholastisch-systematischen Ansätze im Traktat selbst, und zwar im Ganzen Traktat, geprüft werden. Konkret heißt dies, daß wenigstens der Versuch zu machen ist, die Abhängigkeit der musikhistorisch bedeutsamen Aussagen über die Form der usuellen Musik, der Mehrstimmigkeit, die Einteilung in *musica civilis, composita* und *ecclesiastica*, die Erwähnung von konkreten Melodien etc. von der scholastisch geprägten Systematisierung zu formulieren. Es ist zu entscheiden, inwieweit die in der Zeit nicht überraschenden scholastischen Systematisierungsversuche Voraussetzung z. B. dafür sind, daß man allein bei Johannes de Grocheo erfährt, die *ductia Pierron* habe vier *puncta* besessen (S. 136, 40f.).

Eine derartige Forderung mag banausisch erscheinen. Dennoch ist es gerechtfertigt, angesichts der Objekte scholastischen Philosophierens zu fragen, inwieweit die ‚scholastische Methode‘ denn tatsächlich konkrete begriffsbildende Bedeutung hatte für die musikgeschichtliche Entwicklung. Wie ich im 38. Jahrgang dieser Zeitschrift zeigte, ist scholastische Systematik für die Entstehung der höchst unpraktischen ‚Zweiteiligkeit‘ der rhythmischen Zeichen der Mensuralnotation direkt ‚verantwortlich‘. Dabei wäre zu prüfen, ob ohne eine derartige Systematik ein rhythmisches Zeichensystem nicht hätte entstehen können. Auch bei der Klangschriftlehre, deren Schematismus so wichtig für die Verhinderung einer Degeneration der Mehrstimmigkeit zur Heterophonie war, gilt dies analog. Die Prüfung einer Relevanz der ‚scholastischen Methode‘ für konkrete, in der Entwicklung der Satztechnik, der Notation, aber auch der Wertung von Musik durch die von Johannes de Grocheo auch als *dives* bezeichneten ‚maßgeblichen Kreise‘ bedeutet nun bei diesem Autor die Beantwortung der Frage nach der Abhängigkeit seiner einmaligen Betrachtungsweise von Musik von der ‚scholastischen Methode‘, speziell nach der Abhängigkeit von der aus jeder Philosophiegeschichte bekannten *nova logica*. Ist also die historisch überraschende Tatsache einer literarischen Erwähnung des Komponisten Tassin eine direkte Folge der ‚Scholastik‘ oder auch der musikhistorischen Situation, von der Johannes de Grocheo abhängig ist? Ohne Beantwortung dieser Fragen bleibt die Konzentration auf

<sup>5</sup> Was hier an Verweltlichung geschieht, wird deutlich an dem Mißbrauch von Chormelodien als Träger weltlicher Texte in der Motette. Der Gregorianische Choral hat eine dem liturgischen Text vergleichbare ‚Heiligkeit‘, also ist sein Gebrauch in der weltlichen Motette ein Sakrileg, das Johannes XXII. ahndet. Wenn *cantores* des ‚liturgischen Dienstes‘ zu solchen Sakrilegien fähig sind, beweist dies die erreichte Säkularisierung der Wertung von Musik in dieser Zeit.

die ‚scholastischen‘ Partien der Gefahr ausgesetzt, lediglich nachzuweisen, daß abstrakte Systematisierungen in dieser Zeit Entsprechungen in der scholastischen Philosophie haben – ein musikhistorisch irrelevantes Vorgehen, das gefährlich wird, wenn a l l e i n aus derartigen Stellen der Formbegriff des Mittelalters erklärt werden soll. Es ist nicht als musikwissenschaftliche Aufgabe anzusehen, an marginalen Objekten die große Philosophie nachzuzeichnen; hier wird allein der Beweis einer Abhängigkeit des musikhistorisch Relevanten von derartigen Systematisierungen notwendig: Betrachtet man etwa die Ausführungen von Johannes de Grocheo über die rhythmischen Sachverhalte der mensuralen Notation, so erfährt man Rudimente der aristotelischen Theorie des kleinsten Maßes, das jedem Messenden zu Grunde liegt<sup>6</sup>, und daß dieses kleinste Maß in der ‚Rhythmik‘ das *tempus* sei: „Est enim tempus mensura motus et etiam primi motus [. . .]. Est autem tempus [. . .] illud spatium, in quo minima vox vel minimus sonus plenarie [. . .] proferri potest“ (S. 138, 32–39). Diesem Aristoteles-Referat folgt ohne weitere Erläuterung die Feststellung, daß „istam vero mensuram quidam in duo aequalia dividunt, alii in tria [. . .] usque ad sex. Nos autem dicimus eam in infinitum divisibilem, eo quod rationem continui participat. Quoniam tamen sonis [. . .] applicatur, dicimus eam divisibilem usque ad hoc, <quo> auditus discretionem percipere possit“. Hier werden zwei Konzepte vermischt, die man aus Aristoxenus kennt. Die Aufgabe, verschiedene Konzepte in einen sinnvollen Zusammenhang zu bringen, gelingt hier nicht: Wieso soll es möglich sein, das kleinste Zeitmaß, in dem ein Ton vorgetragen werden kann, in zwei oder mehr Teile zu teilen? Sinn hat dies nur, wenn man an den mensuralen Tempus-Begriff denkt. Welchen Nutzen hat außerdem die Erörterung der *divisio in infinitum*, wenn der Autor nicht, wie für Aristoxenus natürlich selbstverständlich, das Verhältnis von kleinster Wahrnehmungseinheit und musikalisch brauchbarer kleinster Einheit klarmachen kann, ja sich noch widerspricht?

Es gelingt hier eben nicht, den in der Musiklehre verwendeten Tempus-Begriff sinngemäß mit der Aristotelischen Theorie zu verknüpfen. Dies wird besonders deutlich aus der Weiterführung, wo die konkrete Lehre erfaßt werden soll: „Isti autem mensurae alii amplioem addiderunt, quam *perfectionem* appellaverunt. Est autem perfectio mensura ex tribus temporibus constans“ (S. 140, 4–6). Dies ist kein weiteres Maß, keine vergleichbare *mensura*, sondern einfach ein Vielfaches. Lediglich in der Terminologie der Notation ist die dreizeitige *Longa* ein eigenständiges Maß. Bei dieser ‚Anwendung‘ der philosophischen Lehre auf konkrete Musik liegt keine logische Meisterleistung vor. Aber auch die Struktur der dann im folgenden nur aufgezählten rhythmischen Systeme der konkreten Musik erfährt durch die Heranziehung der Philosophie, hier u. a. der Theorie vom kleinsten ‚Wahrnehmungsmaß‘, keine Klärung. Die rudimentär zitierte Theorie trägt nicht bei zu einem, von der Anwendung philosophischer Methode zu erwartenden, abstrakten Modell des Systems der Modalnotation. Wieder hat man das so häufige analogisierende Verknüpfen philosophischer Aussagen mit musikalischen Sachverhalten vor sich, ein Analogisieren, das keine strukturellen, inneren Bezüge herstellt. Dieser notwendig kurze Hinweis genüge, um ein gewisses Mißtrauen an einem unbedingten Vertrauen zur philosophischen Leistungsfähigkeit von Johannes de Grocheo zu begründen, ein Vertrauen, das natürlich durch die vielfältig gebrauchten philosophischen Termini nahegelegt werden kann.

## 3

So stellt sich die Frage, inwieweit eine Untersuchung derartigen, auf nicht sehr hohem Niveau stehenden Philosophierens musikhistorisch zu rechtfertigen ist, d. h. ob ein völliger Verzicht auf eine Interpretation der – bislang als wesentlich betrachteten – konkreten Aussagen unseres Autors zu musikhistorisch relevanten Schlüssen führen kann. Daß diesen konkreten Aussagen ein intuitiver Musikbegriff, eine aktuelle Wertung von Musik zu Grunde liegt, ist unbestreitbar, da ein Vorbild für die Erwähnung von Tassin und der von ihm komponierten *stantipedes* von der Aristoteles-Rezeption nicht vorgegeben ist. Ein abstraktes Gliederungsschema schafft ebensowenig die konkrete wertungsmäßige Situation der Musik des 13. Jahrhunderts, wie scholastische Erörterungen über die Klangwahrnehmungslehre in *De anima* den in Notation und Komposition ‚verwendeten‘ Einzeltonbegriff berühren<sup>7</sup>. Wenn Johannes de Grocheo davon spricht, daß ein „bonus

<sup>6</sup> Bekannt aus den Ausführungen zur Diöese, die Carl von Jan exzerpiert.

<sup>7</sup> Dies gilt für die von Michael Wittmann, *Vox atque sonus, Studien zur Rezeption der Aristotelischen Schrift „De anima“*, Pfaffenweiler 1987, vorbildlich dargestellten Quellen.



[. . .] artifex in viella omnem cantum et cantilenam et omnem formam musicalem generaliter introductit“ (S. 136, 7f.), fällt es schwer, nicht auf einen intuitiven Formbegriff zu rekurrieren und zu übersetzen: „ein guter Spielmann kann auf der Fidel jeden cantus, jede cantilena und überhaupt jede musikalische Form ausführen“. Daß dies gemeint ist, ist klar, daß dies aber so bei Aristoteles vorgebildet sei, weist auch Ellinore Fladt<sup>8</sup> nicht nach. Für eine Musikkultur, in der der *viellator* Künstler höchsten Ranges ist, ist eine entsprechende Vorstellung aber natürlich, was einen intuitiven Formbegriff beweist.

Nun versucht Ellinore Fladt in ihrem genannten Beitrag eine restlose Erklärung der Einmaligkeit des Traktats durch die neue Philosophie. Auch sie geht an keiner Stelle auf die konkreten Äußerungen unseres Autors ein, der Vorwurf einer „vorschnellen Beschränkung“ hinsichtlich der heranzuziehenden Quellen und Sachverhalte könnte auch hier erhoben werden. So hat z. B. das Verständnis der Musik als Teil des Staatslebens durchaus Tradition, neben der Politikschrift auch in der ‚alten‘ Musiktheorie; die Einteilung nach verschiedenen *usus, idiomata, linguas in civitatibus et regionibus diversis* läßt sich dagegen wie die Entscheidung für die Musik in Paris (S. 124) ebensowenig durch den Hinweis auf ethische Entsprechungen des Begriffes *civilis* erklären<sup>9</sup>, wie dadurch, daß unser Autor eben aus seiner philosophischen Herkunft her den Willen habe, die Dinge in ihrem vielfältigen Sein „zu erforschen und zu erkennen, [. . .] was wahr ist“. Meine Hinweise auf die Möglichkeit, den *g a n z e n* Text auch in seinen *k o n k r e t e n* Aussagen heranzuziehen, hatten sich aus der den Begriff der *forma accidentalis* deutenden Bemerkung von Carl Dahlhaus ergeben: „Daß die Form der Motette um 1300 eine Artifizialität erreichte, die nach den Begriffen eines zurückblickenden Historikers dazu herausfordert, die Werkidee des Komponisten als ‚causa formalis‘ [. . .] zu interpretieren<sup>10</sup> und gelten zu lassen, ist den Zeitgenossen [. . .] nicht ‚aufgegangen‘“<sup>11</sup>. Angesichts der Ausführungen von Johannes de Grocheo, der die Motette als den Cantus bezeichnet, der nicht vor dem Volk<sup>12</sup> vorzutragen ist, da es seine *subtilitas* nicht bemerkt und daher unfähig zu seinem Genuß ist, überrascht dies. Nur vor den *litterati* und den die *subtilitates* der Künste *quaerentes*, darf er vorgetragen werden (S. 144, 23–26). Man kann nun fragen, ob es beim Anspruch des Handbuchartikels<sup>13</sup> erlaubt ist, die zitierte These „wissenschaftlich legitim dem Korrektiv der Falsifikation“ auszusetzen: Da mit den Zeitgenossen<sup>14</sup> ja auch die Hörer der Motette, die die *subtilitates*<sup>15</sup> *quaerentes*, angesprochen sind, ist fragenswert, ob die Künstlichkeit der Mo-

<sup>8</sup> *Der artifizielle Prozeß im Hochmittelalter*, in: *Mf* 40 (1987), S. 203ff. Daß der Hinweis auf eine zusätzliche Interpretationsmöglichkeit als Polemik gegen Carl Dahlhaus betrachtet wird, berührt merkwürdig.

<sup>9</sup> Es gibt ja Quellen zur ‚staatlichen‘ Verankerung von Musik. Die Ausführungen von E. Fladt, a. a. O., S. 213, lassen den Übergang von allgemeiner Ethik zum konkreten Inhalt der *musica civilis* doch als zu selbstverständlich erscheinen.

<sup>10</sup> Trotz der auch im Vergleich etwa zum Standard des *Handbuchs der Altertumswissenschaft* so vorbildlichen wissenschaftlichen Akribie dieses Beitrags könnte man natürlich fragen, ob es historisch sinnvoll ist, die ‚Werkidee‘ des Komponisten ohne weiteres mit den abstrakten scholastischen Kategorien der *causae* zusammenzubringen, d. h. ob der Begriff der *causa formalis* wirklich ein Begriff des modernen Historikers sein kann. Die Begriffe der Philosophie, wie eben auch der der *forma accidentalis* lassen sich auf den Spezialfall der Kunst anwenden, sie sind aber nicht identisch. Der ‚musikalische‘ Fall ist ein Modell, dies ist zu beachten, wenn wie hier im konkreten Fall aus der Anwendung *e i n e s* Begriffes (*forma accidentalis*) weitere einfach erschlossen und daraus dann generelle Schlüsse auf *d e n* Zeitgenossen gezogen werden.

<sup>11</sup> Vgl. meinen Beitrag *Materia und forma bei Johannes de Grocheo*, in: *Mf* 38 (1985), S. 263.

<sup>12</sup> Typisch für eine selektive Betrachtung ist der Verzicht auf eine vorgängige Erfassung aller vorkommenden Bedeutungen von Wörtern; hier bezieht sich *vulgaris* ja wohl eindeutig auf das Volk (Fladt, a. a. O., S. 213).

<sup>13</sup> E. Fladt (wie Anm. 8) spricht von der Darstellung des derzeitigen Forschungsstandes zum Formbegriff des Mittelalters; wie das mit so wenig Literatur- und Quellenverweisen erreicht wurde, ist das Wunder der Genialität.

<sup>14</sup> Hierin liegt das eigentliche Problem, was Fladt gar nicht merkt (wie Anm. 8, S. 218); es geht nicht um Philosophie, da ist der Hinweis überflüssig, daß „alle artifizellen Formen [. . .] grundsätzlich ‚akzidentale‘ Formen“ sind, das ist ein Gemeinplatz, dessen Bestehen bereits in der *vetus logica* ich ja gezeigt habe (wie Anm. 11, S. 276). Es geht um die ‚Musikwertung‘ des Zeitgenossen, der ja wohl, etwa im Fall von Tassin, nicht immer ‚Scholastiker‘ war! Es geht darum, ob die generelle Wertung von Musik abhängig ist von den Begriffsbildungen der Philosophie.

<sup>15</sup> Einen „Leser, dem die Aristotelische Tradition des Denkens nicht mehr unmittelbar präsent ist“ (Fladt, wie Anm. 8, S. 212), sollte man auch darauf hinweisen, daß z. B. Thomas, dessen Genialität Fladt ebenfalls bestätigt, auch den Begriff der *subtilitas* anwendet: Im *Supplementum* des III. Teils der *Summa theologiae* befaßt sich Quaestio 83 mit der *subtilitas* des *corpus gloriosum*. Im 1. Articulo steht, daß das „nomen subtilitatis a virtute penetrandi“ stammt. Welche ‚philosophischen‘ Perspektiven ergeben sich hier! Man könnte auch einfach im *Altfranzösischen Wörterbuch* nachschlagen, um zu erfahren, daß der Begriff ausdrücklich den bei der Herstellung einer Sache aufgewendeten Scharfsinn des ‚Herstellers‘, ob bildender Künstler, Dichter oder Philosoph, bezeichnet, also die eigentliche Kunstleistung erfaßt (um nur *e i n* Beispiel zu zitieren: „Qui en rimer velt painne metre S o u t i l m e n t se doit entremetre De cele matire avant trere Qui puist toute b o n e g e n t plaire“; *Li Romans de Claris et Laris*, hrsg. v. Johann Alton, Tübingen 1884, S. 2; die Sorgfalt des ‚Herstellers‘ als *causa formalis* ist in der sprachlichen Formulierung dem Zeitgenossen also ‚aufgegangen‘ und als Leistung goutiert worden.

tette nicht doch das wesentliche ästhetische Bewertungskriterium der Gattung beim zeitgenössischen Hörer war, der eben die *subtilitas* der Motettenform, kaum aber die Konsonanzkategorie in ihrem vorgeordneten formalen Sein ‚erleben‘ wollte. Außerdem ist in den bekannten, einschlägigen Partien zum Publikum der Motette bei unserm Autor und Jacobus von Lüttich nicht die Rede von Philosophen als Hörern. Man darf also fragen, ob dennoch alle Hörer der Zeit ‚philosophisch‘ gehört und gewertet haben (abgesehen davon, daß auch philosophisch die Kategorie keine Wertung im modernen Sinne der Kunstauffassung bedeutet).

So bleibt konkret zu verifizieren, ob die abstrakte und an anderer Stelle des Traktats auftretende Bewertung der kompositorischen Form als *accidentalis* eine Grundlage für die Beurteilung der Motettenwertung der Zeitgenossen sein kann. Auch für Fladt sind solche Fragen offenbar so sehr den Niederungen des Konkreten verhaftet, daß sie an keiner Stelle eine auf den konkreten Sachverhalt eingehende Verifizierung der zitierten Ansicht bietet, z. B. durch eine Antwort auf die Frage, ob es Peronne bei ihrer Bewunderung für die Werke Machauts bewußt war, daß „die Werkidee des Komponisten“ nicht der Grund der Entstehung der bewunderten individuellen Form war. Da sie ausdrücklich die Schöpfungen Machauts bewundert, muß ihr doch etwas ‚aufgegangen‘ sein. Weder der Hinweis auf die altbekannte Bedeutung der *nova logica* noch auf *De animalibus* als von Johannes de Grocheo als Gliederungsvorbild benutztes Werk erklärt die konkrete Entstehung der Einteilung der Musik. Der Weg von der topischen Dreiteilung zur Beschreibung der *stantipes* ist nicht selbstverständlich.

Die Feststellung, daß der *sonus* durch die *puncta*, die rhythmischen Einheiten, und durch die *forma artificialis*, die der Künstler gibt, ebenso geformt wird wie die *materia naturalis* durch die *forma naturalis* z. B. ist in der Zeit kein Hinweis auf ein spezifisches Vorbild, konkret ist sie interessant dadurch, daß die *puncta*, die rhythmischen Einheiten, als sozusagen ‚neben‘ der künstlerischen Tätigkeit stehender Formfaktor angesehen werden. Dies entspricht zwar der konkreten Situation der Modalrhythmik, läßt aber auch den Rhythmus als Formfaktor als unvollständig systematisiert erscheinen<sup>16</sup>. Daß die Einteilung der Musik in *membra* und *species*<sup>17</sup> keine auf spezifische Vorbilder zurückzuführende Eigenheit darstellt, ist klar. Da nun der Nachweis nicht gelingt, daß ein von Johannes de Grocheo in der typischen mittelalterlichen Weise zitierter ‚Autoritätstext‘ wirklich als einziger und nur in seiner spezifischen Weise direktes Vorbild seiner konkreten Ausführungen war, d. h. daß nicht scholastische Systematik eben an einem ‚berühmten‘ Text konkretisiert worden ist, muß selbst die Frage nach der Herkunft der Einteilung der Musik bzw. der Konzentration auf die Formen der Musik als noch nicht beantwortet gelten. So ist der Verweis auf den musikalischen Formungsprozeß in Hinblick auf die Entstehung der Lebewesen nicht ausreichend, schon da *compositio* in mehreren Bedeutungen auftritt: Daß der *motetus* als ein aus mehreren Stimmen *compositus cantus* (S. 144, 13ff.) formuliert wird, ist ebensowenig ‚aristotelisch‘ wie die Formulierung einer *compositio vel divisio* der Instrumente (S. 134, 38) nach den Formen der auf ihnen spielbaren Stücke. Aber auch das Schema, daß nach der Darstellung der Formen ihre Entstehung abgehandelt werden muß, auf dessen Verbindung zur Entstehung der ‚Naturdinge‘ ja bereits Ernst Rohloff hingewiesen hat<sup>18</sup>, ist zu allgemein, um die spezifischen Ausführungen zu erklären. Ohne eine entsprechende Wertung des ‚schaffenden‘ Künstlers im allgemeinen Bewußtsein von Musik, ohne einen entsprechenden Entwicklungsstand wäre es unmöglich, Tassin als Komponisten anzuführen.

<sup>16</sup> Insofern stelle ich nur Lücken des Systems fest; daß grundsätzlich das Material- und Formkonzept als allgemeines Modell unhaltbar ist, nur historischen Wert hat, ist klar; wo findet man Belege dafür, daß das mensurale System als Maß-System von Menschen entwickelt worden ist? Immerhin ist ja das erste Maß, das *tempus*, offensichtlich ein Gegebenes (S. 138). Man wird hier zugestehen müssen, daß das System logische ‚Löcher‘ enthält, daß man intuitive Faktoren der Beschreibung musikalischer Form annehmen muß.

<sup>17</sup> Es ist nicht nachvollziehbar, daß der Verweis auf Einteilungsprinzipien bei Aristoteles spezifische Bedeutung für das Vorgehen von Johannes de Grocheo gehabt haben könnte: Auch hier handelt es sich um triviale Sachverhalte, die von ihm lediglich an einem spezifischen Text festgemacht werden: „Notificatio vero [ . . . ] istorum ex tribus est, primo enim ex cognitione universali, quae per definitionem vel descriptionem habetur, secundo vero ex cognitione ‚magis‘ perfecta, quae in distinguendo et cognoscendo partes consistit, sed tertio [ . . . ], quae per cognitionem compositionis habetur“ (128, 47–130, 3). Aus so allgemeinen und für die Zeit trivialen Prinzipien die Idee einer spezifischen Beschreibung der zeitgenössischen Musikpraxis ableiten zu wollen, verlangt vom Leser die Überwindung zu großer Ellipsen.

<sup>18</sup> S. 135, Anm. 134, wie überhaupt der ausführliche Nachweis der Aristoteles-Bezüge durch den Herausgeber zu deutlich ist, um nicht den Vorwurf absurd zu machen, jemand könne ‚schuldig‘ werden, eine Nicht-Verankerung von Johannes de Grocheo in der Aristotelischen Philosophie anzunehmen oder gar so naiv sein, allgemein gebräuchliche terminologische Wendungen als nicht scholastisch oder gar als ‚individuell‘ zu deuten (Fladt, z. B. S. 204f. u. ö.). Das ist invektiv.

Es ist aber auch darauf hinzuweisen, daß die entsprechenden Bemerkungen keinen Erkenntniswert besitzen, sondern nur auf einem allgemeinen Wissen beruhen, d. h. der Komponist und sein Schaffensvorgang ist für den ‚Philosophen‘ Johannes de Grocheo gar nicht faßbar: Zunächst wird wie in der Natur der Text zubereitet nach Art der *materia* und dann die Melodie entsprechend der speziellen Form eingeführt (S. 134, 21–23 u. Lesarten). Diese Anwendung der Kategorien *forma* und *materia* kann nicht als philosophische Leistung, sondern nur als unsinnige Systemerfüllung gewertet werden. Sie stellt den unvollkommenen Versuch einer Erfassung des Herstellungsvorgangs dar. Sollte man deshalb den bei den gemeinten Gattungen durchweg gedichteten Text im Sinne einer formlosen *materia* deuten oder soll aus dieser ‚Erklärung‘ geschlossen werden, daß der Zeitgenosse in einem Gedicht ohne Musik nur ein formloses, ja nicht einmal der Existenz fähiges ‚Gebilde‘ sehen konnte? Einen solchen Schluß könnte nur ziehen, wer seine These nicht der Falsifizierung durch die Texte der Dichter unterzieht. Daß der Herstellungsvorgang für die Zeit, und nicht nur für scholastische Philosophen als Wesensmerkmal bewußt war, belegen die *vidas* der Troubadours ebenso wie die Texte der Satzlehren. Die scholastische Formulierung ist also lediglich eine ‚wissenschaftliche‘ Formulierungshilfe – und versagt h i e r eindeutig. Die ‚Erklärung‘ des *tenor* als erstem Objekt mehrstimmiger Kompositionstätigkeit wurde ja nicht formulierbar nur durch Rekurs auf die *generatio animalium*, da auch da die *membra principalia*, Herz etc. zuerst gebildet werden (S. 146, 34). Hier liegt eine irrelevante Analogiebildung vor, und gerade hier wird spezifisch auf *De animalibus* verwiesen. Dies ist eine auch nach scholastischer Methode nicht durchdachte Analogisierung.

## 4

Wieder stellt sich also die Frage, ob und inwieweit allein durch scholastische Begriffsbildungen die neuartige, einmalige Darstellung der modernen Musikkultur durch Johannes de Grocheo möglich war. Daß die scholastische Methode bei ihm eine Rolle spielt, wurde bereits durch knappe Hinweise auf philosophische Texte in meinem früheren Beitrag belegt, die auslösende Frage war jedoch nicht eine Leugnung der Relevanz der scholastischen Methode für die wissenschaftlichen Denkweisen der Zeit, sondern die, ob die rein philosophische *S y s t e m a t i s i e r u n g* auch die *W e r t u n g* der Zeit war. Es ist eine unzulässige Übertragung und Konkretisierung, zu folgern, daß die „größten Denker [. . .] angesichts der Kathedrale von Notre Dame keinerlei Bedenken [hatten], das, was aus dem Steinhäufen dieses architektonische Monument bewirkt hat, als hinzukommende Bestimmung an der Substanz Steinhäufen zu bezeichnen“<sup>19</sup>, um daraus abzuleiten, daß damit eine mindere Wertung des Kathedralbaues als menschliche Leistung in der Wirklichkeit verbunden gewesen sein soll. Genau diese Verwechslung der Geltungsbereiche geschieht, wenn man die *D e f i n i t i o n* der *forma artificialis* als akzidentell, dann als maßgeblich für die *ä s t h e t i s c h e* *W e r t u n g* der Zeitgenossen ansehen will. Die ‚größten Geister‘ treffen doch kein Werturteil; dies ist eine Mißdeutung scholastischer Philosophie. Philosophiegeschichtliche Untersuchungen der Begriffsbildungen in der Musiktheorie des Mittelalters, die ein Desiderat darstellen, müßten deshalb die philosophische Potenz der konkreten musiktheoretischen Anwendungen philosophischen Denkens inhaltlich beurteilen können. So wäre der Anregung nachzugehen, Begriffe auf ihre philosophische ‚Tiefe‘ und Entbehrlichkeit hin zu überprüfen, d. h. z. B. beim Begriff der *materia* nachzuweisen, wieweit Johannes de Grocheo auch inhaltlich und nicht nur in Analogiebildungen und Einteilungen über triviale Sätze schon der *vetus logica* hinausgeht. Wie tief ist etwa angesichts des philosophischen Niveaus der Zeit die inhaltliche Verarbeitung und niveaumäßig adäquate Aneignung der neuen Schriften durch Johannes de Grocheo gegangen? Gerade hier erheben sich angesichts der durchgehenden Analogiemethode starke Zweifel. Seine Leistung ist in der Formulierung und in den Gliederungsprinzipien selbstverständlich der scholastischen Methode verpflichtet, anderes ist nicht zu erwarten; ob seine Leistung, die Systematisierung des zeitgenössischen Musiklebens, n u r von der *nova logica* her zu erklären ist, und ob es nicht a u c h sinnvoll wäre, dieses Musikleben selbst als ‚Lieferant‘ von Wertungen, Begriffen und Fachregeln mit heranzuziehen, bleibt noch zu beantworten. Schließlich kann sich eine interpretatorische ‚Kontroverse‘ nicht daran entzünden, ob ein ‚wissenschaftlicher‘ Autor um 1300 scholastische Begriffe gebraucht, sondern an der Frage nach der Relevanz derartiger

<sup>19</sup> Fladt, wie Anm. 8, S. 218; warum sollten sie denn Bedenken haben, wieso soll diese Denkweise heute provokant sein? Es liegt doch keine ästhetische Wertung, sondern ein – gerade in dieser Interpretation – unzulängliches Modell vor.

Ausrichtung an philosophischen Schemata. Es geht darum, ob die musikhistorisch allein interessanten konkreten Aussagen zur eigenen Musik als Reflex eben der Situation der Musik der Zeit begriffen werden dürfen, ob man z. B. aus den Ausführungen über die *subtilitas* der Motette auf eine hohe ästhetische Wertung der kompositorischen Leistung in der Zeit schließen darf, oder ob allein der philosophische ‚Überbau‘ in seinen abstrakten, aus der eigentlichen Philosophie übernommenen Formulierungen als Quelle für die zeitgenössische Musikanschauung verstanden werden muß. Da die Logik der Übernahme und Anwendung philosophischer Partialsysteme bei Johannes de Grocheo erhebliche Lücken aufweist und der philosophische Tiefgang gering ist, dürfte der musikalischen Kultur der Zeit der wesentliche Beitrag zu den musikhistorisch relevanten Aussagen bei ihm zukommen. In dieser Bewertung erscheinen die philosophischen ‚Beiträge‘ unseres Autors vernachlässigbare Formulierungshilfen ohne essentiellen Wert für die eigentliche Aussage. Die philosophischen Aussagen bei ihm sind uninteressant, das, was er konkret über Musik schreibt, macht den Wert seiner Schrift aus. Da Ellinore Fladt sich an keiner Stelle auch nur bemüht, ihre Fixierung auf nur eine Art von Quellen zu verlassen und auf eines meiner Argumente in der notwendigen Komplexität einzugehen, ist völlig unverständlich, warum gerade mein Hinweis als dezidierter Ausgangspunkt einer Voranzeige ihrer Dissertation dienen muß. Dankbar allerdings muß man sein, daß meine knappen Hinweise auf die Natur der *forma accidentalis* so ausführlich bestätigt werden.

## Wiederaufgefundene Autographe von Carl Philipp Emanuel und Johann Sebastian Bach

von Hans Joachim Marx, Hamburg

Spätestens seit dem Jahre 1977, als der Heidelberger Philosoph Dieter Hendrich in der *Neuen Rundschau* über seine Recherchen nach dem Verbleib der verschollenen Bestände der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin berichtete, ist bekannt, daß auch die 1941 in den Osten ausgelagerten Musiker-Autographe unverehrt die Wirren des Zweiten Weltkrieges überstanden haben<sup>1</sup>. Die zunächst nach Schloß Fürstenstein in Schlesien, später in das Kloster Grüssau in Niederschlesien geretteten Handschriften waren – vermutlich schon Ende August 1946 – nach Krakau gebracht worden, wo sie noch heute in der Biblioteka Jagiellońska aufbewahrt werden. Die Bach-Forschung und die Mozart-Forschung haben für ihre Editionsarbeiten schon frühzeitig (seit dem Sommer 1979) die Bestände einsehen können<sup>2</sup>. Da es aber noch keine im Druck verbreitete Zusammenstellung der in Krakau aufbewahrten Bestände gibt, ist der einzelne Forscher auf mehr oder weniger zufällige Hinweise angewiesen.

So stieß der Verfasser des vorliegenden Berichtes bei der Lektüre des Buches *Paperchase: Mozart, Beethoven, Bach – The Search for their Lost Music* von Nigel Lewis (London 1981) auf den Hinweis, in Krakau befänden sich auch sechs Autographe Carl Philipp Emanuel Bachs<sup>3</sup>. Eine Anfrage an die Direktion der Biblioteka Jagiellońska ergab, daß die von Lewis erwähnten Handschriften zum Altbestand der Preußischen Staatsbibliothek gehören und mit jenen Handschriften identisch sind, die Paul Kast in seinem Katalog *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek* (Trossingen 1958) mit dem Vermerk „Verbleib seit Verlagerung ungewiß“ versehen hat. Die Direktion der Biblioteka Jagiellońska war so liebenswürdig, dem Verfasser einen Mikrofilm der (insgesamt sieben!) Handschriften sowie Handpausen der erkennbaren Wasserzeichen der Papiere herstellen zu lassen. Im folgenden sei dieser seit fast einem halben Jahrhundert der Forschung unzugängliche Bestand an Manuskripten kurz vorgestellt.

<sup>1</sup> Dieter Hendrich, *Beethoven, Hegel, Mozart auf der Reise nach Krakau*, in: *Neue Rundschau* 88 (1977).

<sup>2</sup> Vgl. hierzu auch Wolfgang Rehm, *Stand und Planung der „Neuen Mozart-Ausgabe“ im Zeichen der Krakauer Quellen*, in: *Neue Mozart-Ausgabe. Bericht über die Mitarbeitertagung in Kassel 29.–30. Mai 1981*, Kassel 1984, bes. S. 11–14.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 37: „Among the [...] more minor composers[!] were C. P. E. Bach (6) [...]“

Die Krakauer Handschriften tragen die alten Berliner Signaturen P 741, 745, 756, 771, 1129 und St 258b sowie 495. Nur die Signatur St 258b fehlt in Kasts Katalog. Die Handschriften enthalten – mit einer Ausnahme – ausschließlich Clavierkompositionen Carl Philipp Emanuel Bachs. Im einzelnen handelt es sich um drei Kompositionen für konzertierendes Cembalo bzw. für Cembali und Orchester (das Konzert Wq 1, auf das später noch zurückzukommen sein wird, dann die *Sonatina* Wq 100 und die mit gleichem Titel versehene Komposition Wq 110 für zwei Cembali und Orchester), zwölf Sonaten für Cembalo solo aus der Sammlung Wq 65 (Nrn. 2, 7, 8, 19, 34, 42, 44–47 und 49/50), die Orgel-Sonate Wq 70 Nr. 3 sowie vier Einzelsätze jeweils aus Wq 116 (Nrn. 19–22) und aus Wq 117 (Nrn. 34–37). Hinzu kommt noch ein *Presto* in *B*-dur für eine Spieluhr<sup>4</sup>, das Bach kreuzweise durchgestrichen hat, vermutlich um dem Kopisten anzudeuten, daß es nicht mit abgeschrieben werden solle, und ein *Allegretto* in *e*-moll (aus Wq 65 Nr. 30), das mit den Vokalstimmen des Duets *Muster der Geduld und Liebe* aus der Passions-Kantate *Die letzten Leiden des Erlösers* (Wq 233) in einem Konvolut aufbewahrt wird. Insgesamt sind es siebenundzwanzig Kompositionen Carl Philipp Emanuel Bachs, von denen der größte Teil weder in zeitgenössischen noch in modernen Ausgaben veröffentlicht ist (vgl. Anhang: Tabelle 1, S. 155).

Die meisten Handschriften sind Autographe Carl Philipp Emanuel Bachs. Zeitlich lassen sie sich zwischen 1732 und 1786, also zwischen Bachs Leipziger Lehrjahren und seiner Hamburger Spätzeit, einordnen. Die Autographe sind – mit wenigen Ausnahmen – Reinschriften, die mit Titeln und Entstehungsdaten versehen sind. Hinter dem Titel stehen oft zwei Nummern, von denen die zweite in Klammern gesetzt ist. Diese Zusatznumerierung hat Carl Philipp Emanuel Bach offensichtlich im Hinblick auf eine endgültige Fassung seines Werkverzeichnisses in den späten achtziger Jahren erst hinzugefügt. Sie ist identisch mit der Numerierung des Nachlaßverzeichnisses von 1790.

Nur wenige der in Krakau aufbewahrten Kompositionen C. Ph. E. Bachs sind in Abschriften überliefert. Insgesamt lassen sich vier Schreiber identifizieren, von denen lediglich zwei für Hamburg in Anspruch genommen werden können. Der eine ist Bachs Hamburger Hauptkopist Michel – er hat die *Clavier-Sonate* Wq 65 Nr. 45 und die beiden Clavier-Stücke aus Wq 116 (Nrn. 19 und 20) kopiert<sup>5</sup> –, der andere ist der von Kast als „Anonymus 304“ bezeichnete Kopist („der Zitterer“)<sup>6</sup> – von ihm sind die beiden fragmentarischen Vokalstimmen des Duets *Muster der Geduld und Liebe* aus der *Passions-Kantate* Wq 233 geschrieben worden. Ob auch der Schreiber „Anonymus 351“ zu Bachs Hamburger Kopistenkreis gehörte (er schrieb die drei noch in Berlin entstandenen ‚Charakterstücke‘ Wq 117 Nrn. 34 bis 36 ab), muß künftigen Detailuntersuchungen vorbehalten bleiben<sup>7</sup>.

Besonderes Interesse verdient hinsichtlich der Schreiber-Frage das *Clavier-Konzert* in *a*-moll (Wq 1), zumal es vollständig in Stimmen notiert ist. Solopart und Orchesterstimmen liegen in einem Umschlag, auf dem Carl Philipp Emanuel Bach den Titel notiert hat (*A moll/No. 1 (1)/Concerto/a Cemb. conc./2 Viol./1 Viola/e/Basso/da/C. P. E. Bach.*). Sämtliche Stimmen lassen ein Wasserzeichen erkennen (Wappen der Stadt Eger mit der Gegenmarke „CCS“, den Initialen des Papiermühlenbesitzers Carl Christian Schmelzer<sup>8</sup>), das auch in Handschriften mit Werken Johann Sebastian Bachs aus der Mitte der vierziger Jahre vorkommt. Das gleiche Papier, auf dem die Stimmen zu Wq 1 kopiert worden sind, begegnet aber auch – wie

<sup>4</sup> Möglicherweise war die Komposition für die Flöten- und Harfenuhr bestimmt, die Ferdinand Herzog von Braunschweig besaß. Der Herzog hatte 1781 13 Lieder C. Ph. E. Bachs für dieses Instrument bearbeiten lassen. Vgl. Gudrun Busch, *C. Ph. E. Bach und seine Lieder*, Regensburg 1957 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 12), Bd. 1, S. 143. Ernst Simon hat das Stück vor der Auslagerung kopiert und 1960 in seinem Buch *Mechanische Musikinstrumente früherer Zeiten und ihre Musik*, Wiesbaden 1960, S. 110 publiziert. (Freundlicher Hinweis von Dr. Hans-Joachim Schulze, Leipzig.)

<sup>5</sup> Zu Michel vgl. Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957 (= *Tübinger Bach-Studien* 1), S. 24.

<sup>6</sup> Zu „Anonymus 304“ vgl. Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958 (= *Tübinger Bach-Studien* 2/3), S. 139.

<sup>7</sup> Von „Anonymus 351“ stammen auch die Handschriften P 737 und (vermutlich) P 894. Beide Quellen enthalten Sätze aus Wq 118. – Die Identifizierung der beiden anonymen Schreiber verdanke ich Dr. Kobayashi vom Göttinger Bach-Institut.

<sup>8</sup> Das Wasserzeichen ist bei Wisso Weiss / Yoshitake Kobayashi, *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften*, Kassel u. a. 1985 (= *NBA*, Serie IX: Addenda, Bd. 1), S. 37 als „WZ 21“ klassifiziert. Abbildung in Bd. 2, S. 23.



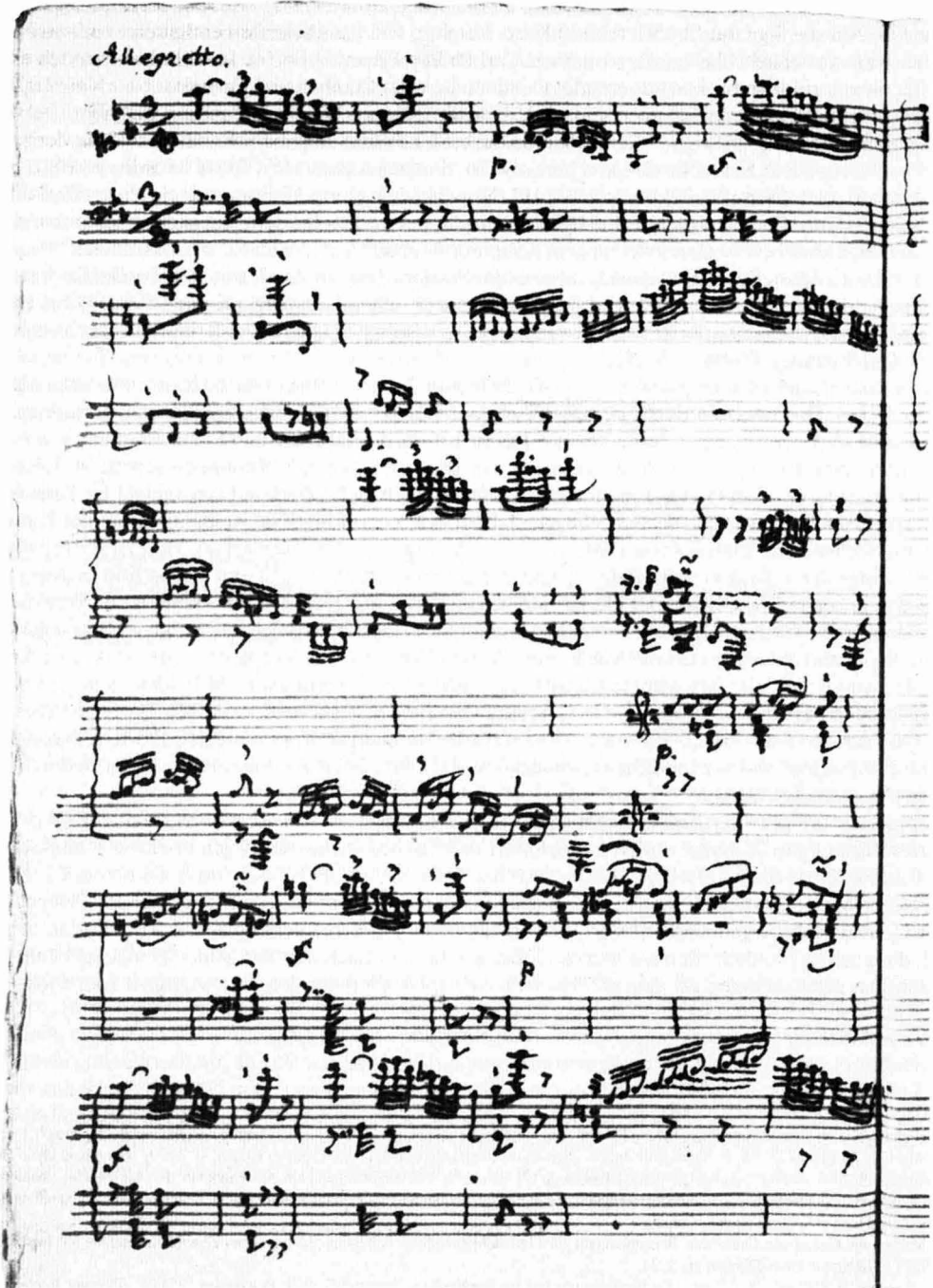


Abb. 1: Autograph des Schlußsatzes der Sonate Wq 65, 45 von C. Ph. E. Bach  
(Mit freundlicher Genehmigung der Biblioteka Jagiellónska, Krakau)

Yoshitake Kobayashi erst jüngst nachgewiesen hat<sup>9</sup> – in Abschriften italienischer Vokalwerke, die Johann Sebastian Bach selbst um 1746/47 geschrieben hat.

Das Aufführungsmaterial zu Carl Philipp Emanuel Bachs erstem *Clavier-Konzert* fügt sich nun diesen handschriftlichen Kopien insofern ein, als wir nachweisen können, daß etwa zwei Drittel des Stimmensatzes von Wq 1 ebenfalls von Johann Sebastian Bach geschrieben worden sind. Die Schriftzüge dieser Kopien haben die charakteristischen Merkmale der ‚Altersschrift‘ Bachs: die in der Mitte kaudierte Halbe, den nur bis zur 5. Linie reichenden schlanken G-Schlüssel und eine bestimmte Form der Abkürzung für „piano“ – um nur die wichtigsten zu nennen. Kobayashi datiert die Schrift auf „um 1746/47“ – ein Datum, das mit der zeitlichen Eingrenzung des Wasserzeichens ungefähr übereinstimmt<sup>10</sup>.

Außer Johann Sebastian Bach hat auch Carl Philipp Emanuel Bach an der Herstellung des Aufführungsmaterials von Wq 1 mitgewirkt, was aus der folgenden Zusammenstellung deutlich wird:

Stimme	Folio in St 495	Kopist
Cembalo concertato	1–4 <sup>v*</sup>	J. S. Bach
Violino 1	5–6 (6 <sup>v</sup> leer)	J. S. Bach
Violino 2	7–8 (8 <sup>v</sup> leer)	J. S. Bach
Viola	9 (1./2. Satz)	J. S. Bach
	9 <sup>v</sup> (3. Satz)	C. Ph. E. Bach
Basso	10–11 <sup>v</sup>	C. Ph. E. Bach

\* = durchgehende Folierung des Verfassers

Merkwürdigerweise taucht das *a*-moll-Konzert in den Breitkopf-Katalogen als eine Komposition Johann Sebastian Bachs auf<sup>11</sup>. Die irrtümliche Zuschreibung läßt sich nur dadurch erklären, daß Breitkopf die Kopie St 495 eingesehen oder für eine Zeit lang als Kopiervorlage besessen hat. Dies ist um so wahrscheinlicher, als der von Carl Philipp Emanuel geschriebene Umschlagtitel erst nach dem Tod Johann Sebastian Bachs geschrieben worden ist, das gesamte Aufführungsmaterial des Konzerts also aus dem Nachlaß des Vaters zu stammen scheint.

Das *a*-moll-Konzert liegt in zwei Fassungen vor: Die erste, 1733 noch unter den Augen des Vaters in Leipzig komponiert, ist in einer Abschrift Kirnbergers erhalten (P 239), die zweite, von Carl Philipp Emanuel Bach elf Jahre später in Berlin überarbeitet, liegt in einer Kopie Michels vor<sup>12</sup>. Die in St 495 überlieferte Version entspricht der Berliner Fassung und diente vermutlich der Michel-Kopie als Vorlage.

Das Stimmen-Material zum *a*-moll-Konzert von Carl Philipp Emanuel Bach war sicherlich nicht nur für den Vertrieb des Werkes durch Breitkopf bestimmt. Es ist vielmehr anzunehmen, daß das Konzert auch in Leipzig, und zwar im Hause Johann Sebastian Bachs, aufgeführt wurde. Diese Annahme wird gestützt durch den Bericht eines Thomasalumnus, demzufolge Bach in seinen letzten Lebensjahren mehr in Hauskonzerten als in öffentlichen Konzerten musiziert habe. In dem in den *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik* von 1759 abgedruckten Bericht heißt es, Johann Sebastian Bach sei „mit dem Hörenlassen ausser seinem Hause nicht gar zu gemein“ gewesen; „in demselben aber wurde öfters Concert gehalten, wo ich denn auch den Herrn Bach in Berlin [also Philipp Emanuel], und den andern Herrn Bruder in Halle [Wil-

<sup>9</sup> Vgl. hierzu Kobayashis Aufsatz *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, in: *Bach-Jahrbuch* 1988, S. 8. Der Verfasser war so freundlich, mir die Korrekturfahnen dieses Aufsatzes noch vor Erscheinen des Bandes zu überlassen.

<sup>10</sup> Dr. Kobayashi hat meine Schriftuntersuchungen voll bestätigt. Er hat sich die Mühe gemacht, mit mir gemeinsam das Mikrofilmmaterial durchzusehen, wofür ihm herzlich gedankt sei.

<sup>11</sup> Vgl. den Thematischen Katalog von 1767, S. 36. Das Konzert ist in Wolfgang Schmieders *Thematisch-Systematischem Verzeichnis der musikalischen Werke Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1950, S. 648 unter „Anh. 189“ aufgenommen worden, hier aber schon mit dem Hinweis, daß es sich um ein Werk C. Ph. E. Bachs handelt.

<sup>12</sup> Die Michel-Kopie in B Cc 5887. Zur Überlieferung von Wq 1 vgl. Rachel W. Wade, *The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach*, Ann Arbor, Mich. (= *Studies in Musicology* 48), S. 235. Den von Wade angegebenen Handschriften ist noch hinzuzufügen: Berlin, Sing-Akademie, Sign. D II 1465 (heute verschollen), vgl. Hans Uldall, *Das Klavierkonzert der Berliner Schule und ihres Führers Philipp Emanuel Bach sowie neue Beiträge zur Geschichte des Klavierkonzerts*, Marburg 1927, S. 25.

The image shows a page of handwritten musical notation for the first violin part of a concerto. At the top left, it is numbered 'N. 495' and titled 'Concerto'. The tempo is marked 'Allegro'. The instrument is 'Violino I'. The music is written on ten staves, featuring a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'ff' (fortissimo). The paper is aged and shows some staining and wear.

Abb. 2: Violino primo-Stimme des *Concerto* in a-moll (Wq 1) in der Handschrift J. S. Bachs  
(Mit freundlicher Genehmigung der Biblioteka Jagiellńska, Krakau)



helm Friedemann], welche in Leipzig zum Besuch waren, [. . .] mehr als einmal habe spielen hören“<sup>13</sup>. Vieles spricht also dafür, daß Carl Philipp Emanuel Bach sein Clavier-Konzert im Hause seines Vaters selber gespielt hat. Als Zeitpunkt kommt der Frühsommer des Jahres 1747 in Betracht, zumal man annehmen kann, daß Carl Philipp Emanuel seinen Vater auf der Rückreise von Berlin nach Leipzig begleitet hat.

Die hier erstmals vorgestellten Handschriften mit Kompositionen Carl Philipp Emanuel Bachs bedürfen selbstverständlich noch eingehender quellenkritischer Untersuchungen. In diesem kurzen Bericht sollte auch nur auf einen Quellenbestand aufmerksam gemacht werden, der in den vergangenen vier Jahrzehnten als verschollen galt. Mit den in Krakau aufbewahrten Quellen sind sämtliche C.-Ph.-E.-Bach-Handschriften der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek in Berlin der Forschung wieder zugänglich.

Tabelle 1: Überblick über die in Krakau aufbewahrten Kompositionen C.Ph.E. Bachs (geordnet nach Wotquenne; wenn nicht anders angegeben: Autograph)

Werk	Wq	Entstehungszeit	Quelle	Bemerkung
(1) <i>Concerto a-moll</i>	1	(Leipzig 1733) rev. Berlin 1744	St 495	Aufführungsmaterial teilweise kopiert von J. S. Bach
(2) <i>Sonata a-moll</i>	65,2	Leipzig 1732	P 771	Cembalo solo „No.16 (3)“
(3) <i>Sonata Es-dur</i>	65,7	Frankfurt 1736	P 771	Cembalo solo „No.13 (15)“
(4) <i>Sonata C-dur</i>	65,8	Frankfurt 1737	P 771	Cembalo solo „No.11 (16)“
(5) <i>Sonata F-dur</i>	65,19	Berlin 1746	P 771	Cembalo solo „No.211 (48)“
(6) <i>Allegretto e-moll</i>	aus 65,30	Berlin 1756	P 756	Cembalo solo mit Bleistift: „verm. C.P.E. Bach“
(7) <i>Sonata B-dur</i>	65,34	Berlin 1760	P 771	Cembalo solo „No.106 (118)“
(8) <i>Sonata Es-dur</i>	65,42	Potsdam 1765	P 771	Cembalo solo „No.146 (147)“
(9) [ <i>Sonata</i> ] <i>B-dur</i>	65,44	Berlin 1766	St 258b	Cembalo solo No.„149“ (151)
(10) <i>Sonata B-dur</i>	65,45	Berlin 1766	P 771	Cembalo solo „No.150 (152)“, Kopie von Michel
(11) [ <i>Sonata</i> ] <i>E-dur</i>	65,46	Potsdam 1766	St 258b	Cembalo solo No.„153“ (155)
(12) <i>Sonata C-dur</i>	65,47	Hamburg 1775	P 771	Cembalo solo „No.177 (174)“
(13) <i>Sonata c-moll</i>	65,49	Hamburg 1786	P 771	Cembalo solo „No.205 (205)“
(14) <i>Sonata G-dur</i>	65,50	Hamburg 1786	P 771	Cembalo solo „No.206 (206)“
(15) <i>Sonata F-dur</i>	70,3	Berlin 1755	P 771	Orgel solo „No.84“

<sup>13</sup> *Bach-Dokumente* 3, S. 148 (Nr 703). Den Hinweis auf den Bericht des Thomasschülers Johann Friedrich Wilhelm Sonnenkalb, der von 1746 bis 1754 die Thomasschule besuchte, verdanke ich Herrn Dr. Hans-Joachim Schulze, Leipzig.

Werk	Wq	Entstehungszeit	Quelle	Bemerkung
(16) <i>Sonatina E-dur</i>	100	Berlin 1763	St 258b	Kompositionspartitur, Fragment
(17) <i>Sonatina B-dur</i>	110	Berlin 1763	P 1129	Kompositionspartitur
(18) <i>Allegretto F-dur</i>	116,19	Berlin 1755	P 745	Cembalo solo Kopie von Michel
(19) <i>Allegro D-dur</i>	116,20	Berlin 1755	P 745	Cembalo solo Kopie von Michel
(20) <i>Allegro C-dur</i>	116,21	Berlin 1760	P 741	Cembalo solo
(21) <i>Polonaise g-moll</i>	116,22	Berlin 1760	P 741	Cembalo solo
(22) <i>La Philippine</i>	117,34	Berlin 1755	P 745	Cembalo solo Titel autogr. „No. 77 (79)“ Kopie von Anon. 351
(23) <i>La Gabriel</i>	117,35	Berlin 1755	P 745	Cembalo solo Kopie von Anon. 351
(24) <i>La Caroline</i>	117,36	Berlin 1755	P 745	Cembalo solo Kopie von Anon. 351
(25) <i>La Gause</i>	117,37	Berlin 1754	P 745	Cembalo solo Vermerk Bachs: „Wird nicht mit abgeschrieben“ „für eine Spieluhr“
(26) <i>Presto B-dur</i>	aus 193		P 745	„für eine Spieluhr“
(27) <i>Duett Muster der Geduld</i>	aus 233	Hamburg 1769	P 756	Sopran- und Tenor- stimme, Fragment, Kopie von Anon. 304

---

## BERICHTE

---

### Karlsruhe, 18. und 19. Juni 1987: Zwei Händel-Symposien

von Dirk Möller, Hamburg

Am 18. und 19. Juni 1987 veranstaltete die Internationale Händel-Akademie Karlsruhe im Rahmen ihres Akademieprogramms zwei musikwissenschaftliche Symposien, an denen nicht nur international renommierte Musikwissenschaftler, sondern auch Dirigenten, Regisseure, Bühnenbildner, Dramaturgen und Musikkritiker aktiv teilnahmen.

Das erste Symposium befaßte sich unter der Leitung von Hans Joachim Marx (Hamburg) mit dem Thema *Die szenische Darstellung der Händel-Oper im 18. Jahrhundert*. Einleitend gab der Theaterwissenschaftler Diedrich Diederichsen (Hamburg) einen historischen Überblick über die Organisationsformen der Barockoper und hob hervor, daß der Staat, aber auch die Kirche ihren Einfluß auf die Opernunternehmen geltend gemacht haben. Lowell Lindgren (Boston) beschäftigte sich anhand z. T. unbekannter Bühnenbildentwürfe mit der *mise en scène* der Händel-Oper in London. Daran anknüpfend beschäftigte sich Bernd Baselt (Halle) mit szenischen und dramaturgischen Aspekten von Händels Oper *Oreste* von 1734, die 1988 vom Halleschen Landestheater im Goetheater in Lauchstädt aufgeführt werden wird. Eva Campianu (Wien) referierte anschließend, unterstützt durch Videoaufzeichnungen, über die Tanzkunst im Barockzeitalter, wobei sie besonders auf den Ausdruckstanz der Madame Sallé einging, die in den dreißiger Jahren in Händels französisch beeinflussten Opern tanzte. Die Vorträge des ersten Tages beschloß Stefan Kunze (Bern) mit einem Referat über das Thema *Musik und Szene bei Händel*, in dem er vor allem die dramatische Funktion der Instrumentalsätze in Händels Opern hervorhob.

Im zweiten Symposium unter der Leitung des Karlsruher Generalintendanten Günter Könemann diskutierten fast ausschließlich Praktiker über *Die Möglichkeiten der szenischen Darstellung der Händel-Oper heute*. Einleitend gab Walther Siegmund-Schultze (Halle) einen gedrängten Überblick über die Händel-Renaissance in der DDR. Daran anschließend berichteten Joachim Herz (Dresden), Heinz Balthes und Kurt R. Pietschmann (beide Karlsruhe) sowie Friedrich Meyer-Oertel (Wuppertal) über Erfahrungen, die sie bei Inszenierungen von Händel-Opern auf der heutigen Bühne gemacht haben. Die zum Teil leidenschaftlich geführte Diskussion zwischen Wissenschaftlern und Praktikern konzentrierte sich auf die schon am ersten Tag von Hans Joachim Marx provokant formulierte These, Händels Oper werde heute entweder als ein musikalisch-dramatisches Gefüge verstanden, das bestimmten historisch gewachsenen Gattungsgesetzen unterliege, oder sie wird als eine längst überholte Form des Musiktheaters interpretiert, die nur durch Aktualisierung des Sujets dem heutigen Publikum nahe gebracht werden könne. Dabei hatten sich die Praktiker auch mit dem Vorwurf auseinanderzusetzen, bei der Inszenierung von Barockopern gingen sie zu sehr vom Libretto aus und zu wenig von der Musik selbst, in der doch das Dramatische schon angelegt sei. Balthes sieht den Ausgangspunkt für seine in Zusammenarbeit mit Jean-Louis Martinoty (Paris) entstandenen Karlsruher Händel-Inszenierungen sowohl in den historischen Voraussetzungen des Opersujets als auch in den politischen Verhältnissen der Händelzeit. Martinoty zufolge – der beim Symposium nicht anwesend sein konnte – ist „jedes bedeutende Kunstwerk ein Spiegel seiner Zeit“. Meyer-Oertel ging noch einen Schritt weiter und meinte, jeder Regisseur müsse Vergangenheit gegenwärtig machen, denn auch die Händel-Oper spreche etwas Gegenwärtiges in uns an.

In seinem Schlußwort bezeichnete der Zürcher Musikkritiker Imre Fabian die Inszenierung von Händel-Opern als die größte Herausforderung des Musiktheaters der achtziger und neunziger Jahre. Von der Karlsruher Händel-Akademie erhoffe er sich eine stärkere Initialzündung, damit Karlsruhe kein „monolithischer Block“ bleibe.

## Lübeck, 24. bis 27. Juni 1987: „Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit“ Symposium im Rahmen des Internationalen Buxtehudefestes

von Siegfried Oechsle, Kiel

Aus Anlaß des 350. Geburtstages von Dietrich Buxtehude veranstaltete die Hansestadt Lübeck in der Zeit vom 23. bis 27. Juni 1987 ein Internationales Buxtehudefest. In diesem Rahmen konnte das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Kiel mit Unterstützung der Stiftung Volkswagenwerk und des Senats der Hansestadt Lübeck ein Symposium zum obengenannten Thema durchführen. Es beteiligten sich 22 Referenten in sechs Sitzungen, die in den historischen Räumen der Lübecker Musikhochschule stattfanden. Zwei der Beiträge wurden im Audienzsaal des Rathauses als öffentliche Vorträge gehalten.

Daß es gelang, zwischen einem Musikfest und einer musikwissenschaftlichen Arbeitstagung einen engen Zusammenhang herzustellen, dürfte selbst angesichts der schier unübersehbaren Fülle an gefeierten musikhistorischen Geburts- und Todestagen eine schätzenswerte Rarität darstellen. Die Konzerte mit Vokalwerken, Kammermusik und Orgel- sowie Cembalomusik korrespondierten zeitlich mit den entsprechenden Sitzungen des Symposions, so daß wissenschaftliche Reflexion und musikalische Praxis sich zu einem facettenreichen Gesamteindruck verbanden.

Im ersten der beiden öffentlichen Vorträge führte Friedhelm Krummacher (Kiel) in das Generalthema ein und entwarf vor dem Hintergrund des Forschungsstandes und seiner historischen Entwicklungsstränge eine vielseitige Ideenskizze für die Auseinandersetzung mit Buxtehude, während im zweiten der Kunsthistoriker Lars Olof Larsson (Kiel) den Wandel in Konzeption und Ausstattung der protestantischen Kirchen im Ostseeraum des 16. und 17. Jahrhunderts beleuchtete und beeindruckende Parallelen zwischen Kunst und Musik aufwies.

Die erste Sitzung des Symposions widmete sich den *Historischen Voraussetzungen*, wobei frömmigkeits- und literarhistorische Fragen im Vordergrund standen. Der Theologe Christian Brunners (Berlin/DDR) erörterte in eindringlicher Differenzierung die frömmigkeitsgeschichtlichen Bedingungen der protestantischen Musiktheologie, der Historiker Hartmut Lehmann (Kiel) grenzte Buxtehude markant von der frühpietistischen Frömmigkeitsbewegung ab, und der Literaturwissenschaftler Dieter Lohmeier (Kiel) skizzierte die Stellung Lübecks im literarischen Leben um 1700 in besonderem Hinblick auf Buxtehude und dessen persönliches Umfeld.

In der zweiten Sitzung, die der *Vokalmusik* vorbehalten war, referierte Søren Sørensen (Aarhus) über Möglichkeiten, die Werke typologisch zu ordnen. Martin Ruhnke (Erlangen) erörterte das Verhältnis von *Figur und Affekt in Buxtehudes Choralkantaten*; der Beitrag Nils Grindes (Oslo) zielte auf *Das deutschsprachige Oratorium um Buxtehude*, und Kerala J. Snyder (New Haven) unternahm den Versuch, die Vokalmusik in Bezug zu den Hörschichten zu setzen.

Das Themenspektrum der dritten und vierten Sitzung, die die *Kammermusik* Buxtehudes und ihr Umfeld zum Gegenstand hatten, enthielt Ausführungen zum Affektgehalt des Gampenensembles (Eva Linfield, New Haven, Conn.), zur Kammermusik M. Weckmanns (Christine Defant, Kiel) und zur Bedeutung nord- und südeuropäischer Traditionen (Niels Martin Jensen, Kopenhagen). Nach einem Überblick über die Instrumentalmusik in der Dübensammlung durch Erik Kjellberg (Uppsala) befaßte sich Heinrich W. Schwab (Kiel) mit der Rezeption von Tanzmodellen in Suitensätzen für Tasteninstrumente und für Triobesetzung, während Robert Hill (Durham) auf die Variationssuiten J. A. Reinckens einging.

Den insgesamt dichtesten Zusammenhang bildeten die letzten beiden Sitzungen über die *Orgelmusik*. Den Anfang machte Klaus Beckmann (Herten) mit dem Versuch, das Kriterium der wohltemperierten Stimmung für die Werkchronologie heranzuziehen. Es folgten Michael Belotti (Freiburg i. Br.), der der Bedeutung des Doppelpedals nachspürte, und Friedrich W. Riedel (Mainz), der Buxtehudes Toccata im II. Ton einer vergleichenden Betrachtung unterzog. Werner Breig (Wuppertal) kommentierte eine Reihe eigener Thesen zur Tradition des „monodischen“ Orgelchorals, wogegen Arnfried Edler (Kiel) formale und „thematische“ Konzeptionen der Choralfantasie herausarbeitete. Bernd Sponheuer (Kiel) widmete den Ostinato-

Kompositionen eine subtile und methodisch umsichtige Analyse, und Christoph Wolff (Cambridge, Mass.) ging Einflüssen der Kammersonaten auf das norddeutsche „Praeludium pedaliter“ nach.

Durch Berücksichtigung des über Norddeutschland hinausreichenden musikhistorischen Kontextes und von Aspekten anderer Disziplinen wurde zwar der Radius der Fragestellungen erheblich erweitert. Daraus resultierte jedoch die Notwendigkeit methodischer Strukturierung und Konzentration. Das Symposium zeigte, daß dies wohl am effektivsten durch die Orientierung an Gattungsmodellen zu leisten ist. Ihre regulative Funktion bietet die Chance, unterschiedliche Problemstränge enger miteinander zu verknüpfen; unter dem Gesichtspunkt der Gattungstraditionen lassen sich internationale Beziehungen, kompositorische und wissenschaftliche Rezeptionsgeschichte, aber auch musiktheoretische und sozialgeschichtliche Kategorien in die Auseinandersetzung mit den Werken integrieren. Zudem ließe sich unter dieser Perspektive weiter an der Hoffnung festhalten, daß das unübersehbare Nebeneinander von philologischen und ästhetisch-analytischen Zugangsweisen noch stärker in einen produktiven Dialog überführt werden könnte. – Die Veröffentlichung der Referate ist vorsehen und dürfte zum Jahreswechsel 1988/89 zu erwarten sein.

## Leipzig, 1. bis 3. Juli 1987: Kolloquium „Johann Sebastian Bachs historischer Ort“

von Klaus Hofmann, Göttingen

Das Forschungskollektiv „Johann Sebastian Bach“ an der Karl-Marx-Universität Leipzig veranstaltete unter der Leitung seines Initiators Dr. sc. Reinhard Szeskus zusammen mit dem Kulturbund der DDR vom 1. bis 3. Juli 1987 in Leipzig ein interdisziplinäres wissenschaftliches Kolloquium mit dem Thema *Johann Sebastian Bachs historischer Ort*. Das Kolloquium, das sich als Fortsetzung der in den Jahren 1979 und 1983 in ähnlicher Form veranstalteten Konferenzen über *Johann Sebastian Bach und die Aufklärung* und *Johann Sebastian Bachs Traditionsraum* begriff, galt der Aufgabe, zu einer genaueren und umfassenderen Bestimmung der geschichtlichen Position Bachs beizutragen, und dem Versuch, dabei der Komplexität der historischen Wirklichkeit – dem Eingebundensein von Bachs Leben und Werk in die übergreifenden musik- und ideengeschichtlichen Prozesse wie in den unmittelbaren sozialen Zeitkontext – gerecht zu werden durch beachtete Pluralität der Perspektiven.

Dem weitgespannten Konzept gemäß waren neben der Musikwissenschaft als Nachbardisziplinen Kunstgeschichte und Theologie vertreten: Wolfgang Hocquél (Leipzig) führte in einem einleitenden Referat in *Das architektonische Leipzig zur Bachzeit* ein. Günther Wartenberg (Leipzig) sprach über den Leipziger Theologen und Bach-Zeitgenossen *Christian Friedrich Börner als Wegbereiter philologisch-historischer Schriftauslegung*, Martin Petzoldt (Leipzig) verglich einen Kantatentext Johann Jacob Rambachs und den frei daran anknüpfenden Text von Bachs Kantate *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* BWV 25. Einige musikwissenschaftliche Referate widmeten sich wirtschafts- und sozialgeschichtlichen Aspekten, so ein Beitrag von Ulrich Siegele (Tübingen) mit *Überlegungen zu Bachs Einkünften in Leipzig*. Reinhard Szeskus, der in seinem Eröffnungsreferat der Frage nach dem Sozialstatus des Thomaskantors nachgegangen war, untersuchte in einem weiteren Beitrag die soziale Schichtung des Hörerkreises der Kantatenaufführungen Bachs. Hubert Henkel (Leipzig) berichtete über Forschungen zum Musikinstrumentenbesitz im Leipziger Bürgertum des 18. Jahrhunderts, Winfried Schrammek (Leipzig) gab einen Überblick über das Volksmusikinstrumentarium der Bach-Zeit. Fragen der Gattungsspezifik bei Bach waren Gegenstand eines Beitrags von Werner Felix (Leipzig), das begriffliche *Spannungsfeld Concerto – Sinfonia* behandelte Jürgen Mainka (Berlin). Friedhelm Krummacher (Kiel) beleuchtete den gattungsgeschichtlichen Hintergrund der frühen, vorweimarer Kirchenkantaten Bachs. Hans-Joachim Schulze setzte Bachs Passionen in Beziehung zu ihrem Gattungskontext und wies auf offene Fragen zu den Leipziger Passionsaufführungen der Bach-Zeit hin. Der Berichterstatter ging der kompositorischen Entwicklung in Bachs zweiteiligen Klavierpräludien nach. Exemplarische Analysen der Eingangschöre der Kantaten 25 bzw. 187 boten Gerd Rienäcker (Berlin) und Mi-

chael Märker (Leipzig). Ein bedeutsames ästhetisches Problem erörterte Hans Größ (Leipzig) in Ausführungen *Zu den Wertkriterien Bachscher Musik*.

Einen besonderen – vom Generalthema her nicht unbedingt zu erwartenden – Akzent erhielt das Kolloquium durch eine Reihe von Referaten zur Aufführungspraxis: Don Franklin (Pittsburgh, USA) behandelte *Artikulationsfragen in Bachs Cembalomusik*. Klaus Gernhardt (Leipzig) referierte über die Pauke im 18. Jahrhundert. Herbert Heyde, Werner Gosch (beide Leipzig), Ludwig Güttler und Peter Damm (beide Dresden) widmeten sich aus historischen und praktischen Perspektiven dem Problem *Horn und Trompete bei Bach*, z. T. mit Demonstrationen am Instrument und in Diskussionen, an denen auch das Auditorium lebhaft Anteil nahm. Sinnvoll fügte sich in den Themenkreis der historischen Aufführungspraxis ein abendliches Konzert der Leipziger Capella Fidicina unter Hans Größ im Leipziger Musikinstrumentenmuseum mit Bachscher Instrumental- und Vokalkirchenmusik (BWV 1066, 1043, 2). – Die Referate des Kolloquiums sollen in Band 10 der *Bach-Studien* veröffentlicht werden.

## Royaumont, 3. bis 5. Juli 1987: Kolloquium „L'école Notre-Dame et son rayonnement“

von Jutta Pumpe, München

Nach dem Erscheinen des Berichts zu ihrem ersten Kolloquium (*L'enseignement de la musique au Moyen Âge et à la Renaissance*, 1985; vgl. *Mf* 39, 1986, S. 153f.) lud die Fondation Royaumont zum dritten Mal in die ehemalige Zisterzienser-Abtei am Orte. Geographisch wie historisch selbst ein Zeugnis für den Einfluß des Zentrums Paris, bot die alte Klosteranlage den idealen Rahmen für Vorträge und Diskussionen zur Ausstrahlung der Notre-Dame-Schule.

Mit einem weitgespannten Überblick über den kontrapunktischen Stil vom 9. bis 16. Jahrhundert(!) eröffnete Edith Weber (Paris) die Reihe der Vorträge. Das Weiterleben des „organizare“ nach dem Erlöschen der schriftlichen Organumkomposition konnte Rebecca Baltzer (Austin, Texas) anhand Pariser liturgischer Archivalien bis ins 15. Jahrhundert hinein nachweisen. Nach den Gründen für Unterschiede zwischen den *cantus firmi* von Organa und ihren gregorianischen Vorlagen fragte Helmut Hucke (Frankfurt a. M.) und erklärte einen Großteil der Abweichungen als Variantenbildungen, die sich als Folge oraler Vermittlung einstellten. Die Bedeutung der musikphilologischen Auswertung konkordanter handschriftlicher Überlieferungen unter Hinzuziehung zeitgenössischer Musiktheorie für die Edition mehrstimmiger Conductus veranschaulichte Matthias Hutzler (Kiel) anhand des Beispiels *Naturus deus regulis*. Vor Tempoprobleme sah sich die Gruppe „Organum“ in der Aufführung von Organa beim Wechsel zwischen Gregorianischem Choral und mehrstimmigen Abschnitten gestellt. Die theoretischen Ausführungen in dieser Frage seitens Marcel Pérès (Royaumont), des Leiters der inzwischen durch mehrere Schallplatteneinspielungen bekannt gewordenen Gruppe, wurden in einem öffentlichen Konzert zum Beschluß des Kolloquiums durch praktische Beispiele ergänzt. Anhand der Wertstellung und Verbreitung von Konsonanzen und Dissonanzen ging Michel Huglo (Paris) der Entstehung des *Magnus Liber Organi* und dessen Diffusion vor allem in Frankreich nach. Die Edition dieses Werkes in Übertragungen, vorgestellt durch den Verlag L'Oiseau Lyre, löste eine lebhaft diskutierte Diskussion um den Wert solcher Veröffentlichungen aus. Wulf Arlt (Basel), der 1986 als Mitherausgeber des farbfaksimilierten Codex 314 der Stiftsbibliothek Engelberg gezeichnet hatte, arbeitete Überlieferungsnetze heraus, auf die er bei der Suche nach Quellen zur frühesten Rezeption des Pariser Conductus im deutschen Sprachbereich gestoßen war. Merkmale des Stimmtausches und des Rondellus konnte María del Carmen Gómez Muntané (Barcelona) in neu entdeckten dreistimmigen Fragmenten aus Santa María de Vallbona und anderen katalanischen Handschriften feststellen und in Beziehung zur Theorie des Walter Odington setzen. Zur Diskussion um die Rezeption und lange Pflege von Notre-Dame-Musik im weiteren Sinn in sogenannten Randgebieten, die sich an Wulf Arlts Referat anschloß, hätte die einzige Vertreterin Spaniens,



deren Beitrag in Abwesenheit vorgelesen wurde, sicher einiges beisteuern können. Einen vielversprechenden Einblick in seine angekündigte Publikation zum Anonymus von St. Emmeram gab Jeremy Yudkin (Boston, Mass.), wobei er mit kriminalistischer Akribie die Identität des Anonymus und die Umstände der Entstehung des 1279 beendeten Traktats zu fassen suchte. Mark Everist (London) erklärte die Refrain-Centomotette als Gattung zum Mythos, um für die sehr wenigen Stücke, die diese Bezeichnung zu Recht trügen, lediglich eine spezielle Kompositionstechnik geltend zu machen. Gérard Le Vot (Poitiers/Grenoble) stellte eine Typologie des lateinischen Planctus der Ars antiqua auf. „Personalstilistische“ Eigenheiten schälte Susan Rankin (Cambridge) aus den Chansons des Pierre de Blois heraus. Abschließend legte Jutta Pompe (München) die Prinzipien dar, nach denen in der Madrider Notre-Dame-Handschrift Reduktionen im Oberstimmenverband einiger andernorts dreistimmig überlieferter Motetten zur Zweistimmigkeit vorgenommen worden waren.

Das von der Association pour la Recherche de l'Interprétation des Musiques Médiévales (A.R.I.M.M., vertreten durch Marcel Pérès) und vom Centre National de Recherche Scientifique (C.N.R.S., vertreten durch Michel Huglo) bestens organisierte und von der Fondation Royaumont großzügig durchgeführte Kolloquium zeichnete sich durch zwei Vorzüge aus: Es stand – eingeplant von den Organisatoren und nicht mißbraucht von den Referenten – viel Zeit für Diskussionen zur Verfügung, und der angenehm kleine Kreis geladener Gäste erwies sich auch gegenüber einer vorwiegend studentischen Zuhörerschaft als offen und band sie ohne Berührungängste in die Tagung ein. Organisation, Teilnehmer und der genius loci von Royaumont wirkten so in idealer Weise zusammen. – Die Referate sollen in den *Editions Royaumont* in Originalfassung mit französischer Übersetzung veröffentlicht werden.

## Coburg, 3. bis 5. Juli 1987:

### 1. Jahrestagung der Internationalen Draeseke-Gesellschaft

von Sieghard Brandenburg, Bonn

Vom 3. bis 5. Juli 1987 fand in Coburg die erste Jahrestagung der Internationalen Draeseke-Gesellschaft statt. Der 1986 gegründete Verein (nicht zu verwechseln mit einem Vorgänger aus der dunkelsten Zeit der deutschen Geschichte) hat die Verbreitung und Erforschung des Werkes von Felix Draeseke (1835–1913) zum Ziel. Die Initiative zur Gründung der Gesellschaft ging von praktischen Musikern aus, aber es ist leicht zu verstehen, weshalb man sich der Mithilfe der Musikwissenschaft von Anfang an versicherte. Es ist vieles auszugraben. Draeseke war schon zu Lebzeiten ein halb vergessener Komponist. Ziemlich exakt erfüllte sich die Prophezeiung des Vaters für den aus der protestantischen Familie ausbrechenden Sohn: ungeeignet, ein Kapellmeisteramt zu übernehmen; zu wenig Virtuose (Klavier), um seine Kompositionen selbst durchzusetzen; „ein Componist, dessen Sachen niemand spielt, der unbekannt bleibt und dessen Los es ist, als Musiklehrer, als Professor der Musik an einem Conservatorio“ ein kümmerliches Leben zu fristen. ‚Infelix Draeseke‘, schon frühzeitig schwerhörig, unterrichtete 1880 bis 1884 an einer Damenakademie und 1884 bis 1912 am Konservatorium in Dresden. Etliche seiner größten Kompositionen (Opern, Symphonien, Symphonische Dichtungen) blieben ungedruckt und unaufgeführt oder wurden nach anfänglich guter Aufnahme beiseitegelegt. Die Draeseke-Gesellschaft bemühte sich auf ihrer Tagung zu zeigen, daß die Auseinandersetzung mit dem Werk des Komponisten lohnend ist. Sie tat dies durch Aufführungen und ein wissenschaftliches Kolloquium.

Das eintägige Kolloquium (mit sechs Vorträgen) stellte, soweit es sich nicht mit biographischen Fragen beschäftigte, Werke aus Draesekes Sturm- und Drangzeit in den Mittelpunkt. Die ominöse Ballade *Helges Treue* op. 1 hatte der Vortrag von Helga Lühning (Bonn) zum Gegenstand. Dieses Produkt neudeutschen Germanenkults löste eine ins Grundsätzliche gehende Diskussion über die Zulässigkeit ästhetischer Wertung in musikhistorischer Forschung aus. Die Bewertungsmaßstäbe enthusiastischer Zeitgenossen kann heute niemand mehr unkritisch übernehmen, darin war man sich einig; aber man kann ihre ästhetischen

Ideale und Vorstellungen nicht völlig außer acht lassen, und immerhin schätzte Liszt die Ballade als eines der gelungensten Werke Draesekes ein. Ein anderes Werk Draesekes rühmte er als das beste, was seit Schumanns *fis-moll-Sonate* geschrieben worden sei: die *Sonate quasi Fantasia in cis-moll* op. 6. Sie stand im Mittelpunkt des Referats von Sigrid Bresch (Bonn). An einem Vergleich mit der *Klaversonate h-moll* von Liszt und der *Klaversonate b-moll* von Reubke wurde gezeigt, daß sich Draeseke von seinem väterlichen Vorbild zunehmend entfernt und größere künstlerische Eigenständigkeit erlangt hat. Den größten Abstand läßt das *Lacrimosa* op. 10 erkennen, welches Christoph Schläuren (München) behandelte. Das Stück war für Liszt der Beweis, daß sich Draeseke, den er so gerne für die eigenen Ziele und diejenigen der Neudeutschen Schule für immer eingespannt hätte, vom „Löwen zum Kaninchen“ verwandelt habe. Die ganze Palette der Verwandlungen, der Affinitäten zu Liszt und Wagner ebenso wie der Verselbständigung stellte Helmut Loos (Bonn) in seinem Referat über die Programmmusik Draesekes vor Augen (Symphonische Dichtungen, charakteristische Ouvertüren und symphonische Vorspiele). Die Vorträge von Heribert Schröder und Martella Gutiérrez-Denhoff (beide Bonn) beleuchteten aus biographischer Sicht Draesekes Verhältnis zu Hans von Bülow und Liszt. – Es ist geplant, sämtliche Referate des Kolloquiums in gedruckter Form vorzulegen. Rechtzeitig zur Tagung erschien ein erster Band der Schriften Draesekes von 1855 bis 1861, ebenfalls bestens geeignet, seine Beziehungen zur und seine Rolle innerhalb der Neudeutschen Schule zu dokumentieren.

## Perugia und Gubbio, 2. bis 5. September 1987: „Tropes in their cultural context“ Vierte internationale Tagung des *Corpus Troporum* von Andreas Haug, Tübingen

Veranstaltet von der Arbeitsgruppe des *Corpus Troporum* (Stockholm), der Universität Perugia und der Società Internazionale per lo studio del Medioevo Latino (Florenz) in Verbindung mit der European Science Foundation fand vom 2. bis 5. September 1987 in Perugia und Gubbio eine internationale Werkstatt-Tagung zum Thema *Tropes in their cultural context* statt. Nach den Konferenzen des *Corpus Troporum* in München, Cambridge<sup>1</sup> und Paris war dies das vierte und letzte Treffen eines Gesprächskreises von Vertretern der an der Erforschung der Tropen beteiligten Fachdisziplinen. Erstmals nahmen auch polnische und ungarische Wissenschaftler an einer dieser Tropen-Tagungen teil.

Zahlreiche Beiträge waren theologischen und geographischen Aspekten der Tropen gewidmet. Giuseppe Cremascoli (Bologna): *Tropes: théologie et invocation*, Bonifacio Baroffio (Abbazia Scala): *La teologia del Natale nei tropi italiani*, Claudio Leonardi (Florenz): *Modelli agiografici e tradizione innografica*, Brian Møller Jensen (Aarhus): *Maria visits St. Gall: Interpretation and Diffusion of Marian Tropes in St. Gall*, Gunilla Iversen (Stockholm): *Sur la géographie des tropes/proses du Sanctus, Osanna*, Ann-Katrin Johansson (Stockholm): *Some Geographical Aspects on Marian Tropes*, Ritva Jacobsson (Stockholm): *Contribution à la géographie des saints, basée sur les tropes du propre*, Pierre-Marie Gy (Paris): *La géographie des tropes dans la géographie liturgique*. Nicole Sevestre (Paris) untersuchte die Verbreitung von Johannes-Baptista-Tropen in Aquitanien und der Languedoc, Michel Huglo (Paris) Fragen des Verhältnisses zwischen Entstehungsort und Verbreitungsgebiet von Tropen. David Hiley (Regensburg) bestätigte Pierre-Marie Gys These einer „zone anti-trope“ um Cluny.

Susan Rankin (Cambridge) unternahm einen Brückenschlag *From Tuotilo to the First Manuscripts* und entwirrte die Lagenstruktur des Codex Sankt Gallen 484. Wulf Arlt (Basel) wies Wege, um von der Formulie-

<sup>1</sup> *Liturgische Tropen. Referate zweier Colloquien des Corpus Troporum in München (1983) und Canterbury (1984)*, hrsg. von G. Silagi, München 1985 (= *Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung* 36).



rung und Fixierung des einzelnen Tropenkomplexes aufgrund von Analysen erstens geographischer Bewegungsbilder von Tropenelementen, zweitens des Aufbaus sammelnder und funktionaler Quellen und drittens der Struktur von Text und Notation der einzelnen Niederschrift zu einer Rekonstruktion der „eigentlichen Geschichte“ der mittelalterlichen Tropenpraxis zu gelangen. Karlheinz Schlager (Erlangen) fragte am Beispiel eines Alleluia-Tropus zu Ehren der Heiligen Elisabeth im Codex München ctm 7919: *Wie aktuell sind Tropen?*

Charles Atkinson (Columbus, Ohio) ergänzte seine Arbeiten zur *Missa graeca* durch Beobachtungen zu Doxa, Pisteuo und den von Notker genannten „ellenici fratres“. Christian Hannick (Trier) behandelte tropenähnliche Erscheinungen in der byzantinischen und altrussischen Kirchenmusik und bestätigte Oliver Strunks Feststellung, wonach westlicher Tropus und östliches Troparion separate Traditionen darstellen. Giovanni Orlandi (Mailand) wertete reguläre Metren in Tropentexten als Kriterien zur Bewertung von Lesarten und zur Altersbestimmung von Tropenelementen aus.

Nancy van Deusen (Northridge) deutete in ihrem Paper *Tropes and Medieval Cathedrals* das Verhältnis zwischen einem Tropenrepertoire und seinem „cultural context“ als Verhältnis zwischen einem Teil und der „institutional totality“ der Kathedrale von Nevers. Eric Palazzo (Paris) unternahm eine *Confrontation du répertoire des tropes et du cycle iconographique* des Tropars Arsenal ms. 1169 aus Autun. William J. Summers (Hanover, New Hampshire) bot Einblick in die mehrstimmige Tropenpraxis im spätmittelalterlichen England. Frank Harrison (Canterbury) stellte profane Traditionen im mittelalterlichen Katalonien als „cultural context“ einer regionalen Tropenproduktion dar, Miguel Gros (Vic) behandelte Tropen und Sequenzen katalonischer Kathedralen und Klöster, Eva Castro (Santiago de Compostela) *La géographie culturelle des manuscrits castillans*.

Weitere regionale Tropen-Répertoires waren Thema von Papers: Max Lütolf (Zürich) und John Boe (Tucson, Arizona) behandelten die Tropen in den altrömischen Quellen Bodmer 74 und Vat. lat. 5319, Jerzy Pikulik (Warschau) Kyrie- und Sanctustropen polnischer, Richard Gyug (Willowdale, Ontario) Tropen dalmatischer, Giulio Cattin (Vicenza) und Gilberto Pressacco (Udine) Tropen aquileischer Quellen, Terence Bailey (Western Ontario) *Melodic tropes in the Ambrosian Liturgy*, Alejandro Planchart (Santa Barbara) *The Interaction between Monte Cassino and Benevento in the Proper Tropes*. Marie-Noël Colette (Paris) untersuchte *La notation du demi-ton dans le ms. Paris Latin 1139 et l'élaboration de la diastématie dans les manuscrits du Sud de la France*, Philip Rutter (Kings Langley) das Manuskript Paris lat. 1240, Annie Denery (Paris) behandelte *L'interprétation des séquences et des tropes de l'Ordinaire dans le Nord-Ouest aux XIème-XIIème siècles*.

Das Offertorium und seine Tropen waren Thema der Referate von Sabine Zäk (Oberursel) und Greta Mary Hair (Elizabeth Bay, Australien). Gegen Ende der Konferenz stellte Gunilla Björkvall (Stockholm) den Teilnehmern die in Vorbereitung befindliche Edition der Offertoriums-Prosulae vor, Helmut Hucke (Frankfurt) Pläne zu einer musikalischen Erschließung des *Corpus Troporum* durch einen musikalischen Index und eine Faksimileausgabe der Quellen. – Eine Publikation der Referate ist geplant.

## Heidelberg und Saint-Germain-en-Laye, 14. bis 18. September 1987: Colloque „Jean-Baptiste Lully“

von Thomas Betzwieser, Heidelberg

Im 300. Todesjahr Jean-Baptiste Lullys fanden sich erstmals Wissenschaftler aus Frankreich, den USA, der Schweiz und der Bundesrepublik Deutschland zu einem internationalen Kolloquium über den französischen Komponisten zusammen. Eingeladen hatten das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Heidelberg und die Association Départementale d'Information et d'Action musicale des Yvelines (A.D.I.A.M. 78); im Zeichen guter Kooperation fand die Tagung jeweils zwei Tage in Heidelberg und Saint-

Germain-en-Laye statt. Die vier Symposionstage beleuchteten jeweils einen spezifischen Aspekt in Lullys Œuvre bzw. in dem seiner Zeitgenossen. In Heidelberg standen eher stilkritische Fragen und Rezeptionsprobleme im Vordergrund, während in Saint-Germain-en-Laye neben literatur- und theaterwissenschaftlichen vor allem quellenkritische Aspekte zur Sprache kamen.

Die ersten Beiträge über „Lully comique“ (Louis Auld, Guilford) und über das italienisch gefärbte Air (Denise Launay, Paris) riefen eine lebhaftige Diskussion über die Konzeption des Komischen und die Interpretation des italienischen Stils beim jungen Lully hervor. Mit strukturellen Fragen zum Air und zum Szenen- und Aktaufbau befaßten sich James Anthony, Tuscon, und Herbert Schneider, Heidelberg, wobei die erstaunliche Variationsbreite in der Architektur von Großszenen evident wurde.

Mit den gegenüber den Opern immer etwas vernachlässigten Sakralwerken setzten sich vier Referenten auseinander: Jean Duron, Rom, demonstrierte die harmonischen und formalen Abhängigkeiten zwischen Orchestersatz und Chor in den großen Motetten, und J. Hajdu Heyer, Santa Cruz, machte auf die stilistischen Probleme des *Jubilate Deo* LWV 77/16 aufmerksam. Lionel Sawkins, Beckenham, und Catherine Massip, Paris, diskutierten die Frage der Echtheit dreier petits motets.

Wie dominant Clavecin-Transkriptionen im Vergleich zu Originalkompositionen wurden, stellten David Fuller, Buffalo, und Bruce Gustafson, New York – letzterer am Beispiel Charles Babels – dar. Ein ähnliches Phänomen wurde – unter dem interessanten Aspekt, daß einige Stücke Lullys auf traditionellen Vaudevilles basieren – für die Lautenmusik konstatiert (Monique Rollin, Paris).

Mit der Lully-Rezeption in bestimmten regionalen Grenzen befaßten sich Jeanne Cheilan, Puricard, am Beispiel Marseilles und hier im besonderen Pierre Gautiers und mit Blick auf Holland und Servaas de Koning Frits Noske, Airolo. Die Herkunft der umfangreichen Lully-Kollektion der Bibliothek in Toulouse schlüsselte Robert Fajon, Toulouse, auf. Aufführungspraktische Probleme kamen in dem Bericht von Neal Zaslaw, Ithaca, zur Sprache, während Barbara Coeyman, Pittsburgh, das Fortleben des Ballet de cour untersuchte. Inwieweit Lullys Musik bereits im 18. Jahrhundert mit dem Begriff des Klassischen bzw. der Musique ancienne in Verbindung gebracht wurde, stand im Mittelpunkt des Beitrages von William Weber, Irvine. Einige Facetten des Exotismus im 17. Jahrhundert wurden von Françoise Karro, Paris, und Thomas Betzwiesser, Heidelberg, beleuchtet. Die literaturwissenschaftliche Seite vertraten die Romanisten Volker Kapp, Erlangen, und Dieter Fricke, Duisburg, mit Ausführungen zu Benserade bzw. Molière und Lully; François Moureau, Dijon, erörterte die frühen Parodien des Théâtre italien. Mit der Funktion und der Position der Frauengestalten in den Texten Quinaults setzte sich Patricia Howard, Surrey, auseinander. Varianten und Versionen der Libretti des Ballet de cour brachte Carl Schmidt, Philadelphia, zur Sprache. Theaterhistorische Themen wie Lully als Interpret seiner eigenen Tänze (Marie Françoise Christout, Paris), das nahezu unbekanntes Marionettentheater L'Opéra des Bamboches (Jérôme de la Gorce, Paris) und opernbezogene Aspekte der Gestaltung des Trianon (Hélène Himmelfarb, Laissac) stellten einmal mehr die Vielschichtigkeit des französischen Musiktheaters unter Beweis. Rebecca Harris-Warrick, Ithaca, beschrieb die frühesten choreographischen Notationen von Feuillet und Gaudrau und ihre mögliche Beziehung zu Beauchamp.

Praxisorientierte Referate lieferten Jacques Chailley, Paris, und Philippe Beaussant, Paris. Sie versuchten Parallelen zwischen den Rezitativen der Opern und der Sprachdeklamation des klassischen französischen Dramas aufzuzeigen. Kontrovers verlief die Diskussion über Davitt Moroneys, Paris, Beitrag zu Analogien zwischen der „belle manière“ bei Chambonnière und Lullys Rezitativ. Von den Problemen der Notation verschiedener Metren und ihrer Beziehung zueinander in der Editionspraxis sprach Louis Rosow, Columbus. Ebenfalls im Hinblick auf eine Neuauflage berichtete Michael Turnbull, Edinburgh, von der Quellenlage der beiden Fassungen von *Psyche* (1671 und 1678). Die Bedeutung Loulié's und Foucaults für die Verbreitung der frühen Werke Lullys in Triobesetzung wurde aus dem Beitrag von Patricia Ranum, Baltimore, sichtbar.

Abgerundet wurde das Kolloquium durch verschiedene Konzerte und eine mit viel Liebe zum Detail von Jérôme de la Gorce, Herbert Schneider und François Arné vorbereitete Ausstellung, die im Rahmen des Symposions in Versailles eröffnet wurde und von der auch ein Katalog vorliegt. Die Vorträge des Kolloquiums sollen zügig in einem Kongreßbericht erscheinen.

**Frankfurt a. M., 24. und 25. September 1987:  
„Heinrich Schütz – Dietrich Buxtehude.  
Aufführungspraxis und Analyse“  
Arbeitstagung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft  
von Walter Werbeck, Höxter**

Erstmals veranstaltete die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft eine Arbeitstagung, die sich die Förderung des Dialogs zwischen Wissenschaft und Praxis zum Ziel gesetzt hatte. Als ‚Demonstrationsobjekte‘ dienten dabei so gegensätzliche Werke wie Heinrich Schütz’ doppelchöriges Konzert *Da pacem – Vivat Moguntinus* (SWV 465) und die beiden ersten Stücke (*Ad pedes* und *Ad genua*) aus Dietrich Buxtehudes siebenteiligem Kantatenzyklus *Membra Jesu nostri* (BuxWV 75).

In je einem Schütz und Buxtehude gewidmeten Seminar stand zunächst die wissenschaftliche Erarbeitung der Werke auf dem Programm: Werner Breig, Wuppertal, stellte Schütz’ Konzert vor als Beispiel für politische Musik, für mehrhörige und mehrtextige Musik, für eine *Da-pacem*-Vertonung, als Bestandteil des Schützchen Œuvres und als individuelle, für einen einmaligen Zweck (das Treffen der deutschen Kurfürsten 1627 in Mühlhausen) geschaffene Komposition. Arno Forchert, Detmold, erläuterte die Stellung des Buxtehudeschen *Membra*-Zyklus’ innerhalb der Geschichte der protestantischen Kirchenkantate, diskutierte verschiedene Aufführungsmöglichkeiten und präzierte anhand einer Analyse der Arie und der Chöre der beiden ersten Kantaten den Gegensatz zwischen der eine eher einheitliche Wirkung erzielenden Musik Buxtehudes und der eher zur Kontrastbildung neigenden Musik Schützens.

Die zweite Hälfte beider Seminare war der praktischen Erarbeitung der zuvor analysierten Werke gewidmet; an ihr beteiligten sich unter der Gesamtleitung von Heinz Hennig, Hannover, Mitglieder des Kammerchores der Hochschule für Musik und Theater Hannover, das Collegium vocale Detmold (Leitung Joachim Thalmann) und die Camerata Torrentis mit Originalinstrumenten (Leitung Detlef Bratschke). Standen bei Schütz’ Konzert in erster Linie verschiedene Möglichkeiten der Realisierung des vom Komponisten geforderten Gegensatzes zwischen dem „submis“ vorzutragenden ersten und dem „starck“ auszuführenden zweiten Chor im Vordergrund des Interesses, so nahmen bei Buxtehudes Kantaten neben Problemen der Darstellung der vokalen Chorpatrien auch die Gestaltung der instrumentalen Ritornelle der Arie und damit die Erörterung von Fragen zur Stimmung, zur Artikulation und zur Verzierungspraxis breiten Raum ein.

Fortgesetzt wurde die Beschäftigung mit den in den Seminaren angesprochenen Themen in einem von Wolfgang Herbst, Heidelberg, geleiteten Round-table, das sich mit Problemen der Aufführung und des Verständnisses von Vokalmusik des 17. Jahrhunderts befaßte. Im Mittelpunkt der lebhaften Diskussion, an der sich außer den erwähnten Wissenschaftlern und Ensembleleitern auch das Auditorium rege beteiligte, standen die Fragen, wieweit eine Rekonstruktion historischer Musizierpraktiken überhaupt möglich und sinnvoll ist, und welche Hilfe die Wissenschaft durch die Erschließung und Interpretation zeitgenössischer Quellen der Praxis bieten kann.

**Mechelen, 25. und 26. September 1987:  
Symposion „Die Musik am Hofe der Margarethe von Österreich“  
von Greta Moens-Haenen, Mechelen**

Im Rahmen des Kulturfestivals „Europalia Österreich“ veranstaltete *Musica – Das flämische Zentrum für Alte Musik* am 25. und 26. September 1987 in Mechelen ein Symposion über *Die Musik am Hofe der Margarethe von Österreich*. Im Zentrum der wissenschaftlichen Auseinandersetzung standen die Musikhandschriften des Brüsseler Hofes sowie der Komponist Pierre de la Rue.

Nach einem einleitenden Text von Maria Kapp (Goslar), der sich vor allem mit den technischen und kunsthistorischen Aspekten der Handschriften befaßte, referierten Martin Picker (Somerset, N.J.) über den Codex Brüssel 11239 und Warwick Edwards (Glasgow) über Textierungsprobleme in den *Alamire*-Handschriften. Picker vertrat die These, daß das Manuskript Brüssel 11239 als Hochzeitsgeschenk Philiberts von Savoyen für Margarethe entstanden ist; er stützte seine Argumentation dabei auf die in den Handschriften abgebildeten Wappen sowie auf den Inhalt (darunter die *Regret-Chansons*). Darüber hinaus wurden das Problem der Unvollständigkeit und Konkordanzfragen ausführlich behandelt. Edwards ging sehr eigenwillig an das Problem der Textierungen, wobei sein Ausgangspunkt war, daß man aus den theoretischen Schriften des 16. Jahrhunderts wenig über die spezifischen Probleme des ausgehenden 15. Jahrhunderts erfahren kann. Er verglich deshalb die *Alamire*-Handschriften, die gemeinhin als Muster für gute Textunterlegung gelten, mit älteren Traditionen, in denen die Beziehungen zwischen Text und Musik eindeutiger dargestellt sind. Sein Vortrag löste eine heftige Diskussion aus; man war sich jedoch darin einig, daß seine Lösungsvorschläge einen beachtenswerten Forschungsansatz bieten.

Nach diesen Vorträgen zu Brüsseler Handschriften folgten Referate von Honey Meconi (Houston, Texas) über die weltliche Musik Pierre de la Rues sowie von Willem Elders (Utrecht) über dessen geistliche Musik. Das Referat von Meconi, das wegen einer plötzlichen Verhinderung der Autorin von Jaap van Benthem vorgelesen wurde, behandelte vor allem die weltliche Musik am Hof Margarethes von Österreich sowie den besonderen Stellenwert Pierre de la Rues gerade auch für die gelehrte profane Musik: Nur von ihm und von Agricola gibt es in den am Hof hergestellten Codices eine größere Anzahl weltlicher Werke. Hier wurde auch das Problem einiger Zuschreibungen angesprochen, das am nächsten Tag von van Benthem an einem Beispiel noch eingehender berührt wurde. Elders sprach über die Zahlensymbolik in einigen Messen de la Rues; es gelang ihm, dieses Thema frei von Esoterik rein wissenschaftlich zu betrachten und interessante Zusammenhänge aufzuzeigen.

Die drei letzten Hauptreferate wandten sich dem sozialen Umfeld zu und beleuchteten die Turniermusik (Monika Fink, Innsbruck), die Tanzmusik und die Zusammensetzung von Tanzmusikensembles (Rainer Gstrein, Innsbruck) sowie Probleme der Ensemblebildung und des Sozialstatus' von Musikern anhand ikonographischer Quellen (Karel Moens, Leuven). Die beiden ersten Referate bezogen sich vornehmlich auf die Epoche Maximilians, während das letztere sich mit den Niederländern zur Zeit Margarethes beschäftigte. Monika Fink sprach über die Funktion der Musik im Turnierwesen; Rainer Gstrein kam zu dem Schluß, daß die Tanzmusikensembles gerade auch am Hofe überraschend klein waren und daß es kaum Unterschiede gibt zwischen höfischer und nichthöfischer Tanzmusik. Auffallend sind ferner stereotype Besetzungen. Diese Beobachtung wurde von Karel Moens im wesentlichen bestätigt. Er wies außerdem auf die in vielen ikonographischen Quellen negativen Konnotationen bei Musikern hin, wobei „Verkehrte-Welt-Darstellungen“ und Narren einen wichtigen Platz einnehmen.

Unter den freien Referaten ragten vor allem die Texte von Jaap van Benthem (Utrecht) über die Motette *Absalon fili mi* sowie von Peter Urquhart (Cambridge/Mass.) hervor, der spektakuläre neue Erkenntnisse zur *Musica ficta* vortrug und an Klangbeispielen demonstrierte. Daß die Motette *Absalon fili mi* nach van Benthem nicht Josquin zugeschrieben werden sollte, wurde allgemein akzeptiert; der neuen Zuschreibung an Pierre de la Rue wurde allerdings nicht von allen Teilnehmern gefolgt. Die freien Referate zur Instrumentenkunde waren nicht ganz auf dem hohen Niveau der beiden zuvor genannten; gleichwohl ergaben sich auch hier interessante Diskussionen.

Bei der abschließenden Diskussionsrunde wurde von den wenigen, aber hochspezialisierten Teilnehmern der Wunsch nach einer weiteren Tagung zu diesem Themenkreis geäußert. *Musica – Das flämische Zentrum für Alte Musik* wird diesem Vorschlag nach der Fertigstellung des Konferenzberichtes, der die Hauptreferate in englischer, deutscher und niederländischer Sprache zugänglich machen soll, gerne folgen. (Anmerkung der Schriftleitung: Der Kongreßbericht ist unter dem Titel *Muziek aan het hof van Margaretha van Oostenrijk* bereits erschienen. Er kann über Musica, P.O.B. 45, B-3570 Peer, bezogen werden.)

## Baden bei Wien, 28. bis 30. September 1987: Beethoven-Symposion

von Teresa Reichenberger, Wien

Das vom 28. bis 30. September im Kongreßhaus zu Baden bei Wien veranstaltete Beethoven-Symposion stand unter dem Motto *Beethovenforschung seit 1970*. Die Organisation von wissenschaftlicher Seite hatte das Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien unter Leitung von Herbert Seifert übernommen. Die Vortragenden setzten sich zu gleichen Teilen aus Vertretern des Wiener Musikbibliotheks- und Musikarchivwesens und demjenigen der Tschechoslowakei und der Bundesrepublik Deutschland zusammen, und dadurch war ein weiterer Schwerpunkt gesetzt: Beethoven-Dokumentation. Retrospektive Beiträge und Präsentation von neuem Archivmaterial gestalteten abwechslungsreich den Ablauf des gut besuchten und mit hohem Interesse verfolgten Symposions.

Den ersten Tag eröffneten Beiträge von Otto Biba und Günter Brosche (beide Wien). Biba bot einen zusammenfassenden Überblick über die wichtigsten Publikationen der letzten achtzehn Jahre und zeigte Möglichkeiten der Beethoven-Forschung in Zusammenhang mit dem Antiquariatshandel auf. Brosche, der an der Neuausgabe der Konversationshefte beteiligt ist, unterstrich die Wichtigkeit der deutsch-österreichischen Zusammenarbeit bei diesem Unternehmen. Die nachmittägliche Sitzung eröffnete Hans Bankl (Wien) mit einem Exkurs in die Medizin. Er entwarf eine plausible Darstellung der Beethovenschen Krankheitsgeschichte anhand überlieferten Materials sowie von Beethovens Obduktionsbefund aus der Sicht moderner medizinischer Erkenntnisse (in Buchform erschienen unter dem Titel *Die Krankheiten Ludwig van Beethovens*, Wien 1987).

Auf den Vortrag von Martella Gutiérrez-Denhoff (Bonn), der sich in erster Linie mit den Vermögensverhältnissen von Beethovens Schwägerin Johanna Reiß auseinandersetzte, folgten zwei Kollegen aus der Tschechoslowakei mit neuen Funden aus dem Lobkowitz-Archiv Leitmeritz. Jaroslav Macek – ihm war als Archivleiter ein erstmaliges systematisches Durchforsten der gesamten Lobkowitzschen Rechnungsbücher möglich – berichtete Interessantes über die genaue Handhabung der ab dem Jahre 1809 an Beethoven ausbezahlten Jahresrente durch Franz Joseph Maximilian Lobkowitz sowie über des Fürsten uneingeschränkte Großzügigkeit in Sachen Kunstmäzenatentum überhaupt. Neben einer Reihe von Zahlenangaben brachte Macek auch die Ablichtung eines bisher unbekanntes Rechnungsbeleges über 400 fl. für die Widmung der *Streichquartette* op. 18. Sein Landsmann Tomislav Volek (Prag) beleuchtete vor allem die Beziehung Lobkowitz–Beethoven im Umfeld der *Eroica*. Die Errichtung von privaten Theatern und eines eigenen Konzertsaales im Wiener Palais kam ebenso zur Sprache wie die für den Komponisten wertvolle Möglichkeit einer sogenannten Probeaufführung noch vor Fertigstellung der *Eroica* im Frühjahr 1804.

Diether de la Motte (Hannover) schließlich gelangte durch den relativ beschränkten Gesichtspunkt der harmonischen Analyse und den Vergleich der Lieder Beethovens mit jenen Schuberts zu dem provokanten Ergebnis, es handle sich bei Beethoven um „Klavierlieder mit Mitwirkung eines Sängers“, was nicht unwidersprochen blieb. Herbert Seifert rundete das Beethoven-Bild aus heutiger Sicht durch vergleichende Kritik der Aufführungspraxis der letzten fünfzehn Jahre anhand von Tonbeispielen ab. Theophil Antonicek (Wien) hob im Schlußwort den Trend „Zurück zu den Quellen“ als positiv hervor, mit dem Hinweis, diesen weiter zu verfolgen und so zur Neubewertung von Manuskripten zu gelangen.

## Im Jahre 1987 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen\*

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

### Nachtrag

**Berlin. Freie Universität.** Regine Allgayer-Kaufmann: O Aboio (1986).

1987

**Basel.** André Baltensperger: Iannis Xenakis und die Stochastische Musik. Komposition im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik.

**Berlin. Freie Universität.** Marcos Branda-Lacerda: Trommelmusik der Yoruba in der Volksrepublik Benin. □ Gabriele Braune: Die Qasida im Gesang von Umm Kulthūm. □ Erberhard Dietrich: Das Rebetiko: Eine Studie zur städtischen Musik in Griechenland. □ Thomas Ogger: Maqām Segah/Sikah. Vergleich der Kunstmusik des Irak und Iran anhand eines maqām-Modells. □ Wolfgang Rathert: Ives-Studien. □ Ekkehart Roysl: Untersuchungen zur Mehrstimmigkeit in den Gesängen der Hochlandbewohner von Irian-Jaya. □ Anna-Katharina Schaller: Singgewohnheiten und Weisen des Liedgesangs in ehemals deutschen Dörfern Südungarns. □ Martina Sichardt: Über Gedanke und Darstellung. Schönbergs schöpferische Entwicklung in den Jahren 1917–1923. □ Raimund Vogels: Die Kirchenlieder der Dagaaba in Nordwest-Ghana. Zum Problem der Adaption profaner Gesänge an den christlichen Kult.

**Berlin. Technische Universität.** Sigrid Flath-Becker: Musikpräferenzen in Situationen psychischer Anspannung. □ Rainer Kaiser: Tintenanalytische Untersuchungen an Bachschen Originalhandschriften mit Hilfe reflexionsspektroskopischer Methoden. Ein Beitrag zur archäometrischen Bach-Forschung. □ Michael Klügl: Erfolgsnummern. Drei Modelle der Dramaturgie der Operette. □ Annette Otterstedt: Die Englische Lyra Viol. Instrument und Technik. □ Jacob de Ruiter: Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850. □ Ayako Tatumura: Musik zwischen Naturbeherrschung und Naturideologie: Theodor W. Adornos Theorie und die heutige musikalische Situation.

**Berlin. Hochschule der Künste.** Peter Röbbke: Der Instrumentalschüler als Interpret – Das Entdecken musikalischer Spielräume als Anliegen des Instrumentalunterrichts.

**Bochum.** Klaus Langrock: Die sieben Worte Jesu am Kreuz. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionsmusik.

**Bonn.** Inge Forst: Die Messen von Johann Gottlieb Naumann (1741–1801). □ Martin Thrun: Die Durchsetzung der Neuen Musik in Deutschland. Von den Anfängen zur Weimarer Republik.

**Detmold/Paderborn.** Dietlind Möller-Weiser: Untersuchungen zum ersten Band des Syntagma Musicum von Michael Praetorius. □ Joachim Thalmann: Untersuchungen zum Frühwerk von Johannes Brahms. Harmonische Archaismen und die Bedingungen ihrer Entstehung. □ Walter Werbeck: Studien zur deutschen Tonartenlehre in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts.

**Eichstätt.** Hans Eichiner: Mittelfränkische Stadt- und Landmusikanten. Eine Untersuchung zum Brauchtum, Aufgabenbereich und Notenbestand der Musikanten im südlichen Mittelfranken im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert.

**Frankfurt.** Axel Beer: Die Annahme des „stile nuovo“ in der katholischen Kirchenmusik Süddeutschlands. □ Maria Elisabeth Heisler: Studien zum ostfränkischen Choraldialekt. □ Bernhard Janz: Die Petrarca-Vertonungen des Luca Marenzio. Dichtung und Musik im späten Cinquecento-Madrigal.

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



**Freiburg i. Br.** Eberhard Enß: Beethoven als Bearbeiter eigener Werke. □ Michael Schmidt: Ekstase als musikalisches Symbol. Studien zum symbolischen Gehalt der Musik Alexander Skrjabin unter besonderer Berücksichtigung seiner Klavierpoëmes. □ Ute Zintarra: Zum Klassik-Begriff im Neoklassizismus. Vergleichende Untersuchungen in Literatur-, Kunst- und Musikgeschichte.

**Gießen.** Werner Schwörer: Jazzszenen Frankfurt.

**Graz.** Ingeborg Harer: Ragtime. Versuch einer Typologie.

**Hamburg.** Jörg Dehmel: Toccata und Präludien in der Orgelmusik von Merula bis Bach. □ Hans-Joachim Erwe: Musik nach Eduard Mörike. Wirkungsgeschichte, Analysen und Interpretationen. □ Andreas Happe: Musikwissenschaft als Studienfach – Probleme und Perspektiven – Zur Studienmotivation und Studiensituation der Studenten. □ Gerhard Klemm: Untersuchungen über den Zusammenhang musikalischer und sprachlicher Wahrnehmungsfähigkeiten. □ Dietmut Niedecken: Material und Beziehungsfigur im musikalischen Produzieren – Zur Vermittlung von Musikästhetik und Musiktherapie. □ Joachim Noller: Engagement und Form. Giacomo Manzoni's Werk in kulturtheoretischen und musikhistorischen Zusammenhängen. □ Anke Schmitt: Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr. □ Edward Tarr: Studien zur Geschichte der Trompete und des Zinken. □ Franz Zaunschirm: Der frühe und späte Brahms: Eine Fallstudie anhand der autographen Korrekturen und gedruckten Fassungen zum Trio Nr. 1 für Klavier, Violine und Violoncello opus 8.

**Kassel.** Thomas Phleps: Hanns Eislers „Deutsche Sinfonie“. Ein Beitrag zur Ästhetik des Widerstands.

**Karlsruhe.** Robert Determann: Begriff und Geschichte der „Neudeutschen Schule“.

**Köln.** Klaus Dietrich Hüschen: Studien zum Motettenschaffen Ernst Peppings. □ Heribert Klein: Studien zu den Toccaten Girolamo Frescobaldis. □ Rosemarie Tüpker: Zu einer morphologischen Grundlegung der Musiktherapie.

**Mainz.** Achim Hofer: Studien zur Geschichte des Militärmarsches.

**Marburg.** Lothar Schmidt: Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850.

**München.** Norbert Dubowy: Die Ritornellanlage von Arie und Konzert im 17. und frühen 18. Jahrhundert. Zur Bedeutung der Tonalität in der Formentwicklung. □ Wiltrud Maria Haug-Freienstein: Motiv, Thema und Kompositionsaufbau bei Franz Liszt. □ Vladimir Ivanoff: Das Pesaro-Manuskript (Pesaro, Biblioteca Oliveriana Ms. 1144). □ Sören Meyer-Elter: Die Ordinariumsvertonungen der Handschriften Aosta 15 und Trient 87/92. Aufbau und Zusammensetzung des Repertoires. □ Jutta Pumpe: Die Motetten der Madrider Notre-Dame-Handschrift.

**Münster.** Thomas Brandhofe: Studien zu Intervallstruktur und Personalstil bei R. Wagner – Interdependenzen zwischen Wort- und Tonfeldern im „Ring des Nibelungen“. □ Ralf Krause: Die Kirchenmusik von Leonardo Leo (1694–1744). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Neapels im 18. Jahrhundert. □ Hans Wolfgang Schneider: Instrumentale Trauermusik im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Dargestellt an 18 Klavierkompositionen zwischen 1797 und 1936.

**Saarbrücken.** Hans-Ulrich Michalik: Untersuchungen zum Chorwerk im Saargebiet zur Zeit der Verwaltung durch den Völkerbund.

**Salzburg.** Johanna Senigl: Johann Michael Haydn's Beiträge zum Salzburger Theaterleben.

**Salzburg.** Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Wolfgang Mastnak: Integrale Strukturen musikalischer Erziehung. Ableitungen aus der Drei-Welten-Theorie Karl Poppers und der Kulturanthropologie Jean Gebbers für eine musikpädagogische Grundlagenforschung.

**Siegen.** Helga Zimmermann: Untersuchungen zum Kompositionsunterricht im Spannungsfeld von Traditionalismus und Neudeutscher Schule, dargestellt am Beispiel der Lehrtätigkeit Friedrich Kiels (1821–1885).

**Tübingen.** Ulrich Höflacher: Johann Nepomuk Holzhey (1741–1809). Untersuchungen zu Leben und Werk eines schwäbischen Orgelbauers. □ Susanne Johns: Das szenische Liederspiel zwischen 1800 und 1830. Untersuchungen einer vergessenen Gattung. □ Konrad Körte: Die Oper im Film. Analysen des Produktionsapparates und der Regie anhand



von Giuseppe Verdis „Othello“ in der Inszenierung für den Film von Walter Felsenstein. □ Jutta Schmoll-Barthel: Wege, eine Fuge Bachs zu verstehen. Die Fuge C-Dur aus dem Wohltemperierten Klavier II.

**Wien.** Thomas Dombrowski: Synagogenmusik des 19. Jahrhunderts im Spiegel der „Allgemeinen Zeitung des Judenthums“. □ Ursula Hemetek: Hochzeitslieder aus Stinatz. Zum Liedgut einer kroatischen Gemeinde des Burgenlandes. □ Konrad Lezak: Das Operschaffen Gottfried von Einems. □ Emil H. Lubej: Die Gesänge der „tenores“ aus Sardinien. □ Michael Pirker: Bilddokumente zum Einfluß der Janitscharenmusik auf die österreichische Militärmusik. □ Peter Stader: Epochenstil und Personalstil im Operschaffen Amilcare Ponchiellis unter besonderer Berücksichtigung seiner Opern „Litvani“ und „Gioconda“ □ Gundy Staudacher: Musik als Instrument nationalsozialistischer Propaganda. Untersucht und dargestellt am Beispiel der Musikberichterstattung in der Wiener Ausgabe des „Völkischen Beobachters“ □ Cheng-Chung Tseng: Hermann Gräderer (1844–1929). □ Karl Ulz: Die Wiener Singakademie, Geschichte und Chronik. □ Eberhard Würzl: Johann Strauß, Höhen und Tiefen der Meisterjahre 1884–1894.

**Wien.** Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Günter Oppitz: Dichtung und Tonsprache in Robert Schumanns „Myrten“ op. 25.

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag. Im Auftrag des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg hrsg. von Ludwig FINSCHER. Laaber: Laaber-Verlag (1986). 508 S., Notenbeisp.*

Zweierlei beabsichtigt die vorliegende Festschrift: Sie soll einerseits „Ausdruck des Dankes an Reinhold Hammerstein“ sein – und sie ist damit traditionell innerhalb der wissenschaftlichen Gepflogenheiten –, andererseits soll sie „ein Beitrag zu einem differenzierten Monteverdi-Bild“ sein, „der den gegenwärtigen Stand der Forschung umreißt und weitere Forschungen anregen kann“ (S. 8). Hierin und in der thematischen Begrenzung stellt diese Festschrift ein Novum dar, enthalten Veröffentlichungen zu ähnlichen Anlässen doch meistens eine Sammlung von Zufälligem, vor allem was die Thematik der einzelnen Beiträge angeht. Ein weiteres Novum stellt die Hereinnahme eines Beitrages des zu Ehrenden dar, der dadurch selbst Richtschnur und Maßstab gibt für die nachfolgenden, thematisch gebundenen Betrachtungen zum Werk Claudio Monteverdis.

Der Großteil der Beiträge befaßt sich mit Themen, die Monteverdis Sprachbehandlung in den Mittelpunkt stellen, wie es Hammersteins Untersuchungen der „Soggetti“ vorgeben. In verwandter Weise, jedoch ungleich wortreicher (70 Seiten), beschäftigt sich Mathias Bielitz mit dem Wort-Ton-Verhältnis bei Monteverdi, indem er Stellen anführt, in denen vom Text her semantische Figurationen oder sogar Situationen entstehen, die als Motiv, Figur, aber auch als Melisma zu Kompositionsprinzipien werden und Ostinato-, Sequenz- oder Soggetto-Charakter erhalten. (Im *Gloria* heißt es „Quia“, nicht „Qui respixit“, S. 98.) Carl Dahlhaus weist darauf hin, daß „Guilio Caccinis Verfahren, ‚eine Art Musik einzuführen, mit der man gleichsam musikalisch spricht‘ (‚in armonia favellare‘), wobei man ‚über einige unerlaubte Intervalle hinweggeht‘, mit den Mitteln der Figurenlehre nicht sinnvoll erfaßbar“ ist (S. 143). Walther Dürr zeigt das Verhältnis von Sprachklang und Musik am zweiten Akt des *Orfeo* auf. Mit der Interpretation der Musikwirkung im *Orfeo* beschäftigt sich Wilhelm Seidel, der Parallelen zu Tinctoris feststellt und zu dem Ergebnis kommt, daß in der Musik eine Kraft waltet, „die ewige Seligkeit des Menschen zu befördern“ (S. 423).

Mit Kompositionsprinzipien befassen sich die Beiträge von Werner Braun, der Monteverdis große Baßmonodien untersucht und zum Problem der eigentlich nicht selbständigen Solo-Stimme Stellung nimmt, und Günther Morche, der ein Charakteristikum des „Da-Concerto-Prinzips“ aufzeigt: Die tiefsten Stimmen, zusammengefaßt im Basso seguente, stellen eine ununterbrochene Folge von Kadenzschritten dar. Bernhard Meyer untersucht die Tonarten der Concertato-Motetten innerhalb der *Marienvesper* und kommt zu dem Schluß, daß sie auf einer tonartlichen Grundlage fußen, „die letztlich mit derjenigen des Gregorianischen Gesanges identisch ist“ (S. 366). Christoph-Hellmut Mahling führt anhand tonartlich geprägter Abschnitte – sogenannter „Klangräume“ – eine Möglichkeit der dramatischen Gestaltung in *Orfeo* und *Incoronazione di Poppea* aus. John Steele erkennt Neues in der Kombination von Ostinato, Imitation, Wiederholung und Refrain, was er am Beispiel des *Beatus vir* nachweist. Iain Fenlon legt die Geschichte des unvollendet gebliebenen Bühnenwerks *Andromeda* dar.

Aufführungspraktische Bezüge haben die Beiträge von Silke Leopold, Wulf Arlt und Christoph Wolff. Silke Leopold befaßt sich mit dem Problem der Instrumentierung der *Sinfonia* im fünften Akt des *Orfeo* und kommt zu dem Ergebnis, daß sie nicht mit den „Unterwelts-Instrumenten“ Cornetti und Posaunen auszuführen ist, sondern in ihrem schlichten akkordischen Satz eine szenische Darstellung von Orfeos Leierspiel bedeutet und somit z. B. Streichinstrumente geeigneter bzw. richtiger sind. Wulf Arlt stellt die Bedeutung des Prologs im *Orfeo* heraus, der Mustercharakter erhält. Auf ein besonders wichtiges Problem bei der heutigen Wiedergabe von Monteverdi-Opern macht Christoph Wolff aufmerksam: Monteverdis Spätoper sind vor allem vokal konzipiert. Heutige Ensembles (Harnoncourt) überfrachten sie mit instrumentalen Klangeffekten, die aus der Opernästhetik des 19. Jahrhunderts stammen. Warren Kirkendale schildert den Lebenslauf von Francesco Rasi, des ersten Sängers von Monteverdis *Orfeo*. (In einem Schreiben an die Schrifteleitung macht Warren Kirkendale darauf aufmerksam, daß er Ergänzungen und eine Berichtigung [Rasis Todesdatum: zwischen 6. und 9. Dezem-

ber 1621] zu seinem Aufsatz als Anhang zur Rezension der Hammerstein-Festschrift in der *Rivista Italiana di Musicologia*, Jg. 1987, veröffentlicht wird.)

Ist es bezeichnend oder Zufall, daß dieser Monteverdi-Sammelband lediglich deutsche und englische, aber keine anderssprachigen, vor allem keine italienischen Beiträge enthält? Ist die Monteverdi-Forschung aus dem italienischen Ursprung in fremdländische Bereiche und fremde Betrachtungsweisen abgewandert? Auffallend ist, daß fast sämtliche englischsprachigen Beiträge literarische Probleme behandeln. So schreibt Gary A. Tomlinson über die zukunftsweisende Bedeutung Guarinis für Monteverdis musikalisch-textlichen Ausdruck, und Glenn E. Watkins und Thomasin La May berichten über „Nachahmung und Wettstreit“ mehrfach vertonter Texte.

Die noch verbleibenden Beiträge befassen sich mit der Wirkungsgeschichte Monteverdis. Irmgard Hammerstein schildert die mittelbare Wirkung Monteverdis auf das Schaffen Johann Hermann Scheins, Notker Hammerstein berichtet über den Wandel des Musik- bzw. Kunstverständnisses an den Adelshöfen Europas. Hermann Jung arbeitet die Beziehung Monteverdi-Schütz auf (auf S. 282 muß es richtig heißen: „Es steh Gott auf“). Gerhard Hust stellt vor allem von Winterfeldt als Entdecker von Monteverdis Bedeutung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts heraus, und Herbert Schneider schildert die Entstehungsgeschichte des *Orfeo* von Carl Orff und liefert eine Wertung dieser Fassung. Jürgen Hunke-möller letztlich berichtet von unbewußter Übernahme und Annäherung im Werk Strawinskys, ohne daß eine konkrete Verarbeitung Monteverdischer Musik stattgefunden hätte. – Insgesamt eine Festschrift, die den Jubilar aufs schönste ehrt, und wahrlich ein Ansporn, am Werk des „divino Claudio“ weiter zu arbeiten.

(Mai 1987)

Dieter Gutknecht

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

Festschriften sind auf die wissenschaftlichen Interessen eines Jubilars eingestellt, und so konzentriert sich die vorliegende auf „Themenbereiche, in denen Martin Ruhnkes Forschungen wichtige Grundlagen

geschaffen, fruchtbare Anstöße gegeben, aufschlußreiche Materialien zutage gefördert haben“ (Vorwort). Der Bericht über 27 Beiträge sollte mehr sein als ein Inhaltsverzeichnis, kann aber das Autor-Referat nicht ersetzen. Die alphabetische Folge wird durch eine zwanglos-systematische ersetzt: Es ließen sich noch andere inhaltliche Einheiten bilden und Ruhnkes Forschungsschwerpunkte wohl auch einleuchtender charakterisieren.

Mengenmäßig überwiegt das musikalische Theater (acht Aufsätze). Am weitesten in die Geschichte zurück führt hier (und überhaupt) Egert Pöhlmann. Um die wenigen griechischen Musikfragmente richtig einzuschätzen, muß man sich *Zur Frühgeschichte der Überlieferung Griechischer Bühnendichtung und Bühnenmusik* Gedanken machen. Offiziell bewahrt wurden nur die Lesetexte – ohne die zugehörigen Musikstücke, die daher „auf lange Sicht zum Untergang verurteilt“ waren (S. 303). Anna Amalie Abert beleuchtet den emphatischen Gebrauch des Begriffs „Musikdrama“ durch den Nachweis von librettistischer Konzentrierung und Vertiefung (*Parallelkompositionen in der Oper im Wandel der Zeiten*). Über bloße Bühnenwirksamkeit hinaus fragten Monteverdi, Verdi und Puccini nach den „Urgründen des Geschehens“ (S. 11). Ein dazu scheinbar diametral entgegengesetztes Phänomen behandeln Bernd Baselt und Heinz Becker: das Opern-pasticcio. Baselt (*Georg Friedrich Händels Pasticcio „Jupiter in Argos“ und seine quellenmäßige Überlieferung*) beschreibt das Libretto zur „Festa teatrale“ von 1739 (HWVA<sup>14</sup>), Becker druckt Entwürfe Meyerbeers ab, die den Meister im Bannkreis der deutschen romantischen Oper zeigen (*Eine „Undine“-Oper Meyerbeers für Paris*). Mit musikdramatischer Umsicht sind beide Komponisten vorgegangen, auch wenn sie frühere Arbeiten von sich aufgriffen. Reinhard Strohm vermutet die Großgattung „Oper“ von 1620 bis 1780 nördlich der Alpen „weiterentwickelt, bereichert, umakzentuiert“ (*Italienische Barockoper in Deutschland: Eine Forschungsaufgabe*, S. 358).

Von Mozarts *Idomeneo* (S. 350f.) geht es ins 19. Jahrhundert. Friedrich Lippmann, auch hier auf den Spuren seiner Kieler Lehrerin Abert, stellt im Vergleich *Zu Paers und Mayrs Vertonungen des „Leonoren“-Stoffes* die Genialität Beethovens auch in dieser „gemischten Gattung“ (S. 233) heraus. Die Möglichkeit einer Wiedererweckung der zwischen mitteldeutschem Singspiel und biedermeierlicher Oper eingeordneten Bühnenwerke von G. B. Bie-rey, für die sich Hubert Unverricht einsetzt, wird

man gerade nach Kenntnisnahme seines Aufsatzes skeptisch beurteilen (*Gottlob Benedict Bierey. Ein vergessener Opernkomponist*). Schließlich gerät noch das 20. Jahrhundert in Sicht. G. Mahlers Wiener Aufführung von H. Pfitzners Oper *Die Rose vom Liebesgarten* 1905 hatte für die Komponisten in dieser Stadt unterschiedliche Folgen. Mahler erweiterte seinen Vorrat an „Reminiszenzen“, Schönberg und Webern konzentrierten sich – mit neuartiger Sinnggebung – auf die „Klangdifferenzierungen“ (Wolfgang Osthoff: *Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten“, Gustav Mahler und die Wiener Schule*, S. 269).

Die zweitgrößte Gruppe bilden Beiträge zur Bachforschung (fünf Aufsätze). Werner Breig (*J. S. Bachs Orgeltoccata BWV 538 und ihre Entstehungsgeschichte*) geht spekulativ-analytisch über die Philologie hinaus. Seine Rekonstruktionen verändern die latent zweistimmigen Figurationen der „Dorischen“ im Sinne der *C-dur-Invention* BWV 772 (vgl. besonders S. 64). Mit Georg von Dadelsen (*Anmerkungen zu Bachs Leipziger Jahren*) spricht ein Senior der Bachforschung: Es gäbe auf diesem Felde noch genug zu tun (S. 72), die Chronologie der Instrumentalwerke sei neu zu überdenken (S. 74), man dürfe den Einfluß aus Dresden nicht überschätzen (S. 64). Aufs Spätwerk geht von Dadelsen näher ein. Franz Krautwurst (*Anmerkungen zu den Augsburger Bach-Dokumenten*) bereichert unsere Kenntnis des Kompositionslehrers Bach mit Nachweisen schon aus dessen Weimarer Zeit (1712). Reinhold Kubiks *Überlegungen bei der Edition von Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs* (im Hänssler-Verlag) zur *Artikulation und Struktur* sind nicht an den alten Lehrschriften, sondern an den Werken selbst orientiert; sie zeigen das „Ausmaß der Problematik“ (S. 215). Unter den Berliner Altbeständen in Krakau wiederaufgetaucht, bietet *Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch von 1692* die Handschrift Johann Pachelbels und veranschaulicht das Lehrprogramm dieses „Organistenmachers“ aus dem unmittelbaren Umkreis des jungen Bach (Christoph Wolff).

Mit je vier Abhandlungen ist die Geschichte der Musiktheorie und die musikalische Sozialgeschichte vertreten. In beiden Fällen läßt sich wieder chronologisch referieren. Fritz Reckow befaßt sich mit *Kompilation als Innovation. Eine Methode theoretischer Darstellung als Zugang zum Charakter hochmittelalterlicher Mehrstimmigkeit*: Im engen Anschluß an Guidos *Micrologus*, aber mit anderer Zielrichtung beschreibt der Autor des *Londoner Traktats* den

„neuartigen – melodisch bestimmten – Charakter mittelalterlicher Mehrstimmigkeit“ (S. 311). Heinrich Hüschens *Bemerkungen zu den Titeln der Musiktraktate des 15. und 16. Jahrhunderts* systematisieren das Material (ohne Bezug auf andere alte Wissensgebiete). Neue Züge auch im deutschen Schulgesang um 1600 weist Klaus Wolfgang Niemöller nach (*Von der „Ars musica“ zur „Singenkunst“*. *Zu den musiktheoretischen Lehrbüchern von Theophil Keiser [1601, 1602] zu Heinrich Orgosinus [1603]*), darunter die Verwendung der deutschen Sprache, der Einbezug auch von „Frawenspersonen“ in die Musikunterweisung und die Hervorhebung von Diskant und Baß als „hauptstimmen“. Ruhnkes Dissertation von 1954 veranlaßt Carl Dahlhaus zu Überlegungen *Zur Geschichtlichkeit der musikalischen Figurenlehre*: Die Logik musiktheoretischer Regelsysteme offenlegen heißt, sie unter kompositionsgeschichtlichen Problemkonstellationen betrachten und das Kräftefeld von Tradition und Fortschritt berücksichtigen. So läßt sich auch Chr. Bernhards „schwebende“ Interpretation eines Gebildes, das später als Dominantseptakkord beschrieben wurde, verstehen (S. 87).

Musik und Politik, ein Aspekt der musikalischen Sozialgeschichte und von Ruhnkes Habilitationsschrift (1961), kommt indirekt schon für das 15. Jahrhundert zur Sprache: Klaus Hortschansky (*Eine Devisenkomposition für Karl den Kühnen*) entschlüsselt die Textmarke der dreistimmigen Chanson *Je l'ay empris* von Johannes Ghiselin als Symbolum des Herzogs von Burgund und geht der darin verborgenen Zahlenallegorese nach. Auf der Grundlage „neu aufgetauchter Dokumente“ kann dann Arno Forchert seine *Bemerkungen zur Biographie des Michael Praetorius* unter die Überschrift stellen *Musik zwischen Religion und Politik*: Der Komponist war mitunter geradezu ein Abgesandter seines Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel. Und schließlich lernen wir eine „Staatsmusik“ aus der Mitte des 18. Jahrhunderts auch aus vielen Notenbeispielen kennen: ein *Oratorio* auf den Tod des Kaisers Karl VII. von 1745 (Willi Maertens: „*Ich hofete aufs Licht*“, *Plädoyer für eine „Gelegenheitsmusik“ Georg Philipp Telemanns*). Georg Feders Beitrag *Die Philharmonische Akademie von Modena und ihr Mitglied Joseph Haydn* wirft Licht auf die noch wenig erforschte Organisationsgeschichte der Musik in Oberitalien im ausgehenden 18. Jahrhundert; Haydn erscheint als „der einzige nicht-italienische Komponist unter den Maestri der Akademie“ zu Modena (S. 102).

Als Quellenstudien können drei Abhandlungen zusammengefaßt werden. Wolfgang Boettichers *Textkritische Studien über Das Entstehen von R. Schumanns Klavierkonzert op. 54* wirken wie ein Kritischer Bericht ohne dazugehörige Ausgabe. Wolfgang Rehm fand auf dem autographen, editorisch noch ungenutzten Blatt mit dem Schlußchor zur *Kantate KV 42* ein fragmentarisches Klavierstück, bei dem es sich „zweifelsfrei um Mozarts ersten erhaltenen Versuch, eine Klaviersonate zu schreiben“, handele (*Mozart-Miszelle: Bemerkungen zum Autograph des Schlußchores aus der „Grabmusik“ KV 42 [35a]*, S. 322). Rudolf Stephan erschließt durch inhaltliche Hinweise (allgemeine Charakterisierung, Verzeichnisse) eine der auch heute noch als aktuell empfundenen Zeitschriften der zwanziger Jahre („*Pult und Taktstock*“ [1924–1930]. *Eine Quelle zur Frühgeschichte der Theorie der musikalischen Interpretation*).

Mit Josquin beschäftigen sich – last not least – zwei Beiträge. Aus der gestalterischen „Souveränität“, mit welcher „die scheinbar schematische Gliederung einer Vorlage der Disposition des Textes dienstbar gemacht wird“ (S. 200), begründet Friedrich Krummacher „eine späte Datierung“ einer frühen Parodiemesse (*Schema und Varietas. Zu Josquins Missa „Malheur me bat“*). Martin Staehelin (*Luther über Josquin*) greift die von Walter Wiora 1968 verworfene Analogie von Josquins Musik und des Finken Gesang wieder auf und verbindet sie mit dem Topos: „Poeta nascitur, orator fit“

(September 1987)

Werner Braun

*Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Ernst HERTTRICH und Hans SCHNEIDER. Tutzing: Hans Schneider 1985. 548 S.*

Wer immer das Geschäft des Wissenschaftlers treibt, wird Erfahrungen verschiedenster Art im Umgang mit Bibliotheken aufzuweisen haben. Und oft genug zeigt sich, daß selbst in der Zeit automatisierter Systeme und übernehmender Bürokratie jede Bibliothek einen spezifischen Grad an Benutzerfreundlichkeit und Atmosphäre hat, der wesentlich von der Person ihres Leiters bestimmt wird. Die Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz genießt (auch) in dieser Hinsicht einen hervorragenden Ruf. So war es allein schon deshalb gerechtfertigt, ihrem langjährigen Leiter Rudolf Elvers zu seinem 60. Geburtstag mit einer

Festschrift zu danken; hinzu kommt, daß der Jubilar ein beachtliches, inhaltlich breit gefächertes wissenschaftliches Œuvre aufzuweisen hat, wie im Anhang zur Festschrift dokumentiert ist.

Thematisch beziehen sich die meisten der 36 Beiträge von überwiegend namhaften Autoren auf Schwerpunkte von Elvers' Interessen und beruflicher Tätigkeit: Auf den Leiter des Mendelssohn-Archivs sind immerhin sieben Artikel gemünzt, eine weitaus größere Anzahl behandelt verschiedenste Gegenstände vom Aspekt der Musikbibliographie und Quellenkunde her. Die wissenschaftliche Ausbeute der Beiträge, deren Spektrum von den Anfängen der abendländischen Notenschrift bis Webern reicht, ist enorm. Insbesondere sei darauf verwiesen, daß der Band zwei neue Quellen erstmals zur Verfügung stellt: einen Brief von Orlando di Lasso von ca. 1580/81 an Kaiser Rudolf II. mit der Bitte um ein persönliches Druckprivileg (mit deutscher Übersetzung des lateinischen Originals) sowie ein bisher nur fragmentarisch bekanntes Jugendlid von Hans Pfitzner (das sog. *Kukukslied*), das in gutem Faksimile und in Übertragung erscheint.

Der Band ist redaktionell sorgfältig gearbeitet (auf S. 288, Anm. 30, muß es jedoch „Schmid“ heißen) und überaus vornehm, um nicht zu sagen opulent ausgestattet; dies stellt in einer Zeit, in der Festschriften kaum mehr finanzierbar sind, eine besondere verlegerische Tat dar. Nur in einem Punkt fühle ich mich zur Kritik herausgefordert: Die Anmerkungen erscheinen nicht als Fußnoten auf der jeweiligen Seite, sondern gesammelt am Schluß eines jeden Beitrages. Dieses Verfahren begegnet leider immer häufiger; sollte es sich durchsetzen, ginge eine jahrtausendealte Tradition der Marginalie und der Fußnote zu Ende. Ich will nicht den Exzessen aufgeblähter Anmerkungsapparate das Wort reden, aber als Leser ärgere ich mich jedesmal über die unpraktische Lösung der nachgestellten Anmerkungen (die dadurch abgewertet werden); sie zwingen zum Unterbrechen der Lektüre, zum umständlichen Aufsuchen der Anmerkung und zu einem genauso umständlichen Zurückfinden in den Text. Bei der Fußnote hingegen entscheidet ein Blick über die Notwendigkeit der Einbeziehung in die fortlaufende Lektüre und über die Relevanz des Angemerkten. Insofern finanzielle Überlegungen den Ausschlag für eine der beiden Lösungen geben, möchte ich alle am Erscheinen von Büchern Beteiligten auffordern, auf anderen Gebieten zu sparen, nach Möglichkeit aber nicht beim Umbruch der Fußnoten.

(Juni 1987)

Reinhard Wiesend



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

Von dem auf fünf Bände im Gesamtumfang von 2000 Seiten im Format 17 x 24 cm projektierten *Bach Compendium* liegt nunmehr der erste Teilband von Band 1, der 100 Kantaten für Sonn- und Festtage des Kirchenjahres vom 1. Advent bis zum 3. Sonntag nach Trinitatis erfaßt, vor. Entsprechend der überaus optimistischen Ankündigung soll das Vorhaben mit dem fünften Band bereits 1988 zum Abschluß kommen. Die erklärenden Abschnitte der Einführung sind zweisprachig (deutsch/englisch) abgefaßt. Das *Compendium* versteht sich „als analytisch-bibliographisches Repertorium“ (was auch immer hier „analytisch“ bedeuten mag), „das über den Gesamtbestand des Bachschen Oeuvres zuverlässig Auskunft geben soll“. Es will „den Werkbestand präziser definieren und mittels eines erweiterten“, in der Einführung genauer spezifizierten Klassifikationssystems (25 Bereiche gliedert in drei Werkgruppen: Vokalwerke A-H, Instrumentalwerke I-O, Miscellanea P-Z) „in einen bisher zu wenig berücksichtigten Kontext“ stellen. Wenn auch die Herausgeber im Vorwort betonen, Wolfgang Schmieders 1950 publiziertes *Bach-Werke-Verzeichnis* nicht ersetzen zu wollen, so ist das *Compendium* letztlich kaum etwas anderes als ein auf etwa den doppelten Umfang erweitertes, auf den neuesten Forschungsstand gebrachtes Konkurrenzunternehmen, an dem diesmal aber nicht mehr nur ein einzelner, sondern ein ganzer Stab von Helfern des Leipziger Bach-Instituts mitarbeitete. Der Konkurrenz-Eindruck verstärkt sich aufgrund der ungebührlichen Eile der Drucklegung des ersten Bandes, just in jenem Augenblick, in dem Schmieder die zweite Korrektur der völlig neu bearbeiteten 2. Auflage seines *Bach-Werke-Verzeichnisses* liest. Eile spiegelt sich auch in noch nicht festgelegten Einzelheiten der Gesamtkonzeption wider, z. B. in der fehlenden Numerierung der Werkgruppen J-Z (J gibt es allerdings in der Klassifizierung nicht, nur I! Vgl. S. 13 – vermutlich also einer der wenigen Druckfehler des musterhaft redigierten Textes), die hier noch pauschal mit der Chiffre 99 gekennzeichnet werden mußten (Anmerkung S. 418). Für ein bibliographisches Vorhaben dieser Größenordnung sollte aber die Planung abgeschlossen sein, ehe man zu publizieren beginnt.

Der erste Einblick verstört: Die Kantaten erhalten eine neue Numerierung, erwähnen die BWV-Nummern Schmieders, die bekanntlich auf die Zählung der alten Bach-Gesamtausgabe zurückgehen, nur am Rande. Bewährtes wird zugunsten einer neuen Gliederung nach der Ordnung des Kirchenjahres aufgegeben. Jetzt beginnt also auch für Bach das Zeitalter der Konkordanz-Verzeichnisse (S. 417 ff.). Gewiß, was Mozart, Vivaldi, Scarlatti u. a. recht ist, soll auch Bach billig sein. War dieser Schritt notwendig? Die Herausgeber werden ihn um der lieben neuen Ordnung willen verteidigen, die Praktiker, die Musikliebhaber und Schallplattenfreunde jedoch schwerlich begrüßen.

Aber ist diese Kantatenordnung wirklich so perfekt? Macht man Stichproben, entdeckt man Lücken, denn bekanntlich steckt der Teufel im Detail. Ein Beispiel: A 8 – A 11, die Kantaten für den 1. Weihnachtstag, entsprechen, nunmehr chronologisch geordnet, BWV 63, 91, 110 und 197a. Nicht erfaßt wurden indessen der 1. Teil des Weihnachtsoratoriums *Jauchzet, frohlocket* (BWV 248), unzweifelhaft eine Kantate, die vermutlich später unter D (Passionen und Oratorien) erscheinen, und *Gloria in excelsis Deo* (BWV 191), die wohl dann unter E (Lateinische Kirchenmusik) aufgelistet werden. Für beide wären zumindest Verweise notwendig gewesen.

Unvergleichlich detaillierter als bei Schmieder sind die Angaben zu den Text- und Liedvorlagen, zur Werkgeschichte und zu den Quellen der Kantaten. Sie enthalten nicht nur alle wichtigen, sondern auch viele nebensächlichen neuen Erkenntnisse der Bach-Philologie seit 1950. Für den Fachgelehrten gibt es schließlich die Kritischen Berichte der *Neuen Bach-Ausgabe* zum Nachschlagen. Weniger wäre auch hier mehr gewesen. Die Literatur hingegen wird nur in Auswahl geboten, übersichtlich gegliedert nach Allgemeines, Quellen, Text, Analyse und Aufführungspraxis. Auswahlen beschwören natürlich sofort wieder Fragen der Subjektivität herauf. Schmieder war 1950 noch um Vollständigkeit bemüht.

Eine Sonderbetrachtung verdienen die opulenten Notenbeispiele. Neu und nützlich sind vorweg die Angaben der jeweiligen Umfänge der vokalen und instrumentalen Solostimmen, nicht notwendig erscheinen dem Rezensenten der Abdruck der Satzschlüsse (Cui bono?) und die Darstellung auf oft vier bis fünf Systemen mit allen Orchesterstimmen einschließlich der raumverzehrenden Generalbaßbezeichnung. Die Markierung „wesentlicher struktureller

Sinnabschnitte“ innerhalb der Beispiele findet sich häufig schon im *BWV*, ist also so neu nicht. Schmieders Beispiele sind knapper und beschränken sich auf das unbedingt Erforderliche, sind zudem, im Gegensatz zu denen des *Compendiums*, immer leicht auf einen Blick erfassbar. Ärgerlich ist die Ausdehnung der Beispiele auf den doppelten Umfang gegenüber *BWV*. Rechnet man diese Erweiterung auf das fünfbandige Werk hoch, hätte man sich mühelos den fünften Band und somit einen Teil der gewiß nicht geringen Herstellungskosten ersparen können. Schließlich zeigt sich nicht in der Verschwendung, sondern bekanntlich nur in der Beschränkung der Meister!

(November 1987) Lothar Hoffmann-Erbrecht

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

Im Bemühen um ein angemessenes Verständnis der musikhistorischen Entwicklung im 18. Jahrhundert kommt der Beschäftigung mit dem Werk von Johann Adolf Hasse eine erhebliche Relevanz zu. So ist es ein auf jeden Fall hervorzuhebendes Verdienst der Autoren des vorliegenden Bandes, den Rang von Hasses Œuvre innerhalb des geschichtlichen Zusammenhangs bekräftigt und außerdem in mancher Hinsicht neu definiert zu haben. Letzteres gilt vor allem für die längst fällig gewesene Auseinandersetzung mit dem älteren Schrifttum von Fürstenau über Mennicke und Walther Müller bis hin zu Gerber, die sich in den Referaten des Sienaer Colloquiums mannigfach spiegelt und dabei oft auf der Grundlage der jüngeren einschlägigen Arbeiten von Strohm, Lazarevich oder Hansell verläuft. Daß nicht alle abgedruckten Beiträge gleichermaßen ergiebig bzw. niveaull sind, liegt ebenso im Wesen solcher Kongreßberichte wie die dem Herausgeber natürlich bewußte Tatsache, daß einige Fragestellungen nicht oder nicht in erforderlicher Tiefe abgehandelt worden sind. Zu Hasses Instrumentalmusik etwa, bei der allein schon die chronologische Einordnung ein schwieriges Problem sein dürfte, ist kein einziger Beitrag enthalten, zu seinen Oratorien, Solomotet-

ten und Kantaten ebensowenig (von beiläufigen Erwähnungen abgesehen); die darüber hinaus vermißte Darstellung der Mailänder Hasse-Quellen ist aber immerhin als eine der nächsten *Analecta*-Publikationen angekündigt.

Die Aufsätze wurden innerhalb des Sammelbandes nach Sachgruppen (Opera seria, Intermezzo, Kirchenmusik, Quellen) zusammengestellt. Sie werden nun in derselben Aufeinanderfolge abgehandelt:

Zehn der insgesamt achtzehn Beiträge befassen sich mit jener Gattung, die den unbestrittenen Mittelpunkt des Hasseschen Schaffens darstellt – mit der Opera seria. Um die historische Bedeutung dieses musikalischen Phänomens richtig erfassen zu können, kommt es nach Stefan Kunze (*Die Opera seria und ihr Zeitalter*) darauf an, sich die „Wirklichkeit“ des Drama per musica als repräsentative Erscheinungsform der Gesamtkultur innerhalb der aristokratischen Gesellschaft zu vergegenwärtigen, also nicht nur einzelne Aspekte ihres Wesens zu rekonstruieren, sondern diese vielmehr in ihren ursprünglichen inneren Beziehungen zu erkennen.

Mit den Thesen Rudolf Gerbers setzen sich die Aufsätze von Friedrich Lippmann und Sieghart Döhring auseinander: *Hasses Arienstil und seine Interpretation durch Rudolf Gerber* sowie *Das Hasse-Bild Rudolf Gerbers. Zur Geschichte der deutschen Seria-Rezeption*. Ersterem geht es vorrangig um die Erörterung musikalisch-technischer Fakten, im besonderen um die bekannte Arientypologie; Gerbers an bestimmte Affekte gebundene Arientypen, sein von Riemann übernommenes System der Metrik oder seine Melodieanalysen erweisen sich im Hinblick auf die tatsächliche Vielfalt Hassescher Ariengestaltung als unzureichend bzw. als in den Rahmen vorgefaßter Ansichten gepreßt. Sieghart Döhring stellt die geistesgeschichtlichen Einflüsse dar, die in Gerbers Studie nachgewirkt haben und deren Erkenntnis den Verfasser zu einer in ihrer apodiktischen Form wohl überzogenen Abqualifikation der Gerberschen Schrift führt.

Das Zusammenwirken von erlerntem Handwerk und künstlerisch geprägter Erscheinungsform untersucht Helga Lühning am Beispiel der Arie *Gelido in ogni vena*, die Hasse für die Oper *Siroe* des Jahres 1733 geschrieben und 1763 überarbeitet hat (*Cosroes Verzweiflung. Regel und Erfindung in Hasses Seria-Arien*). In ähnlichem methodischen Vorgehen vergleicht Sabine Henze-Döhring *Die „Attilio Regolo“-Vertonungen Hasses und Jommellis* miteinander, wobei sich für sie unter anderem bestätigt, daß



Hasse – getreu der Maxime Metastasios – die Ausformung seiner *Accompagnato*-Rezitative und Arien in den Dienst der dichterischen Vorlage stellt, während bei Jommelli die unmittelbare Nähe zur Dichtung zugunsten einer stärker dramatisch durchwirkten musikalischen Gestaltung aufgegeben wird. (Wie wenig sich solche Feststellungen indes verallgemeinern lassen, zeigt z. B. das *Accompagnato* aus Hasses Kantate *L'Aurora*, welches nach meinem Dafürhalten auch eben jene Merkmale besitzt, die auf S. 141–143 als Jommelli-typisch beschrieben werden.)

In seiner Studie *Zum Rezitativ der Opera seria vor Hasse* kommentiert Martin Ruhnke die Beispiele von Gasparini und anderen Komponisten mit den aus der musikalischen Rhetorik bekannten Kriterien – zu Hasses *Secco*-Rezitativ werden weitergehende Untersuchungen für notwendig erachtet –, und zwei Aufsätze von Reinhard Wiesend befassen sich mit dem *Ensemble in der Opera seria* sowie mit der *Tonartendisposition und Rollenhierarchie in Hasses Opern*. Hinsichtlich der Ensemblesätze kommt der Verfasser zu der richtigen Feststellung, daß diese trotz des äußeren *Da-capo*-Ablaufs weniger die gewohnte Formstruktur der Arie besitzen, sondern vielmehr eine parataktische Reihung motivischer Floskeln auf der Basis einer generalbaßmäßigen Konzeption erkennen lassen; das Gespür für den zunehmenden Anachronismus dieser Gegebenheiten brachte schließlich die Abkehr vom überkommenen *Da-capo*-Schema mit sich. Dem Aufsatz über die *Tonartendisposition* liegen einige durch weitere Forschungen abzusichernde Beobachtungen zugrunde: Für die Arien der Haupt- und Nebenpersonen einer *Opera seria* lassen sich unterschiedlich breite Tonartenspektren erkennen (Arien der Hauptpersonen z. B. zwischen *E-dur* und *f-moll*, Nebenpersonen von *G-dur* bis *B-dur*); die Aufeinanderfolge der Tonarten steht zudem im Spannungsfeld von musikalischer Disposition (z. B. Quintverwandtschaften), Affektbindung und stimmlich/instrumentalen Möglichkeiten. Einige dieser Thesen finden sich bereits in Rudolph Angermüllers Beitrag über *Johann Adolf Hasses Türkenoper „Solimano II“* bestätigt.

Im Zentrum der Untersuchung von Franco Pierno über Verbreitung und Chronologie Hassescher *Intermezzi* innerhalb eines abgesteckten Zeitraumes – *Nota sulla diffusione degli Intermezzi di J. A. Hasse (1726–1741)* – steht das Werk *Monsieur di Porsugnacco*; auf Grund der erhaltenen Libretti und Partituren werden die von Orlandini und Hasse

stammenden Vertonungen identifiziert und den dokumentierten Aufführungen sinnfölig zugeordnet. Ebenfalls auf die *Intermezzi* geht Gordana Lazarevich ein (*Hasse as a Comic Dramatist: the Neapolitan Intermezzi*). In kompetenter Weise werden die Elemente des Komischen bei Hasse definiert und die Auswirkungen auf Pergolesi ebenso wie auf Haydn und Mozart – etwa bezüglich des *Cavatine*-Typs – aufgezeigt. Angesichts der wachsenden Beliebtheit dieser Gattung sowie des nachgewiesenen Erfolges seiner *Intermezzi* ist es eine nach wie vor unerklärte Merkwürdigkeit, daß sich Hasses Produktion in diesem Genre auf acht frühe Werke (1726–1730) beschränkt.

Obwohl nur wenige biographische Beziehungen zwischen *Haydn und Hasse* – so der Titel von Georg Feders Beitrag – dokumentiert sind, ist das musikalische Vorbild Hasses namentlich in einigen Sakralwerken evident. (Als Randbemerkung sei der Hinweis gestattet, daß der sogenannte *113. Psalm „Laudate coeli“* [Notenbeispiel 9, S. 323–325] eine wohl aus dem frühen 19. Jahrhundert stammende Bearbeitung von Hasses Marienantiphon *Regina coeli* ist.) Die gerade auf kirchenmusikalischem Gebiet erkennbaren Einflüsse Hasses auf Haydn bestätigen dann auch die nachfolgenden Autoren, so Wolfgang Witzemann, der die *Stilphasen in Hasses Kirchenmusik* anhand von Beispielen aus vier Stationen seiner Laufbahn ermittelt und konstatiert, daß Hasse bis ins hohe Alter neue Anregungen aufgenommen und verarbeitet hat. Paolo Isotta – *Sui „Salve Regina“ di Johann Adolf Hasse* – stellt sechs *Salve Regina*-Vertonungen in eine Tradition von Monteverdi (dessen Werke Hasse aber vermutlich nicht kannte) bis Haydn, und Leopold Kantner untersucht neben einer Richtigstellung von Aufführungsjahr und -ort die vielfältigen Entwicklungszusammenhänge, die *Hasses Litanei für den Kaiserhof* geprägt haben.

Der Aufsatz von Roberto Gorini über *Le Messe di J. A. Hasse nei manoscritti della Biblioteca del Conservatorio di Milano* schlägt bereits die Brücke von den kirchenmusikalischen Themen zu den abschließenden quellenkundlichen Beiträgen. Angeregt durch die Testamentsnotiz Hasses, nach der er vor seinem Tod noch Ordnung in seine Manuskripte bringen wollte, gelingt es Gorini, einige der in Mailand einzeln aufbewahrten Ordinariumssätze wieder zu den mutmaßlich originalen Meßzyklen zusammenzustellen. Nach einem das historische Milieu Dresdens rekapitulierenden Exkurs führt Ortrun Landmann anschließend mit profunder Sachkenntnis die Dresdner Hasse-Bestände etwa im Hinblick

auf die Genese verschiedener Fassungen eines Werkes, auf Datierungsfragen und Aufführungspraxis vor (*Bemerkungen zu den Hasse-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek*). Auf Grund dieser exemplarischen Schilderungen läßt sich erahnen, in welchem beträchtlichem Maße die Dresdner Bestände – nicht anders als die zahlreichen Mailänder Autographen – von der künftigen Hasse-Forschung noch ausgewertet werden können. Demgegenüber spielen die von Bianca Maria Antolini und Annalisa Bini vorgestellten Bestände *Johann Adolf Hasse nei manoscritti della Biblioteca di S. Cecilia di Roma* eine eher untergeordnete Rolle.

Der in gewohnt sorgfältiger Weise hergestellte Band legt ein insgesamt durchaus eindrucksvolles Zeugnis vom heutigen Stand der Hasse-Forschung ab.

(September 1987)

Wolfgang Hochstein

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

Der Bericht über das Schostakowitsch-Symposion ist in vieler Hinsicht interessant. Es ist zunächst einmal die Akzeptierung der russischen Sprache als Konferenz- und Publikationssprache zu vermerken: Alle 28 Referate (fünfzehn von sowjetischen Wissenschaftlern, elf von deutschen Forschern, ein polnischer und ein ungarischer Beitrag) erscheinen in russisch-deutscher Parallelübersetzung. Das ist dem Rang dieser Publikation angemessen, die den Schlußstein einer langen Zusammenarbeit zwischen deutschen und sowjetischen Institutionen bildet. In einem dem Symposion vorangegangenen Festival in Städten Nordrhein-Westfalens konnte das Gesamtwerk Schostakowitschs innerhalb weniger Monate „erhört“ werden. Es wurden Werke „exhumiert“ und neue Bearbeitungen vorgestellt (z. B. *Der Spieler*).

Die Zusammenarbeit so vieler Institutionen (Stadt Duisburg, WDR Köln, Universität Köln auf deutscher Seite, das sowjetische Kulturministerium, das Moskauer Konservatorium und der Verband der Sowjetischen Komponisten auf der anderen) war nicht frei von dramatischen Zügen. Schließlich aber siegte der Wille zur Kooperation oder zum Kompro-

miß, wie immer man es nennen mag. Daß beim Symposion nicht nur hochspezialisierte Schostakowitsch-Forscher zu Worte kamen – es referierten u. a. Heinz Brockhaus (DDR), Jurij Cholopow (UdSSR), Detlef Gojowy und Heinrich Lindlar (beide BRD), Michail Druskin und Iwan Martynow (beide UdSSR), Krzysztof Meyer (Polen) –, daß andererseits aber bekannte Schostakowitsch-Spezialisten wie etwa Joachim Braun (Israel), Sofja Chentowa (UdSSR), Christoph Hellmundt (DDR) oder Giwi Ordshonokidze (UdSSR) und Boris Schwarz (USA) fehlten, dafür gab es verschiedene Gründe (Krankheit, Tod, Visumschwierigkeiten, Unlust, Ausschluß). Es hatte aber den Vorteil, daß es Raum für allgemeiner gefaßte Referate gab, die tiefere Einblicke in Positionen und Strukturen der sowjetischen und deutschen Musikwissenschaft erlaubten.

Das deutsche Musikleben hat wohl erst durch eine Mahler-Renaissance gehen müssen, damit – wie es Klaus Wolfgang Niemöller in seinem Festvortrag *Schostakowitsch und die Klassizität* formuliert – „die Antipodenstellung zwischen Wiener Schule und den neotonalen Richtungen, wie sie durch Adornos *Philosophie der neuen Musik* einmal inauguriert wurde, als konstruiert und ebenso fragwürdig wie etwa die Maxime vom fortschrittlichen Stand des Materials innerhalb der seriellen Richtung“ erkannt werden konnte (S. 12). Jurij Keldysch, Nestor der sowjetischen Musikwissenschaft und Hauptredakteur der *Muzykalnaja encyklopedija*, ordnet Schostakowitsch enzyklopädisch ein, nennt Maximilian Steinberg, Mussorgsky, Mahler, Mjaskowsky, Strawinsky, Tschaikowsky, Beethoven, nicht aber Prokofjew, obwohl doch die engen Parallelen zu ihm auf der Hand liegen, der aber auch – außer bei Marina Sabinina – in anderen Referaten auf eigentümliche Weise abwesend ist. Bei Nestjew verwundert dies allerdings in besonderem Maße, da er ein ausgewiesener Prokofjew-Biograph ist; darüber hinaus ruft Verwunderung hervor, daß er energisch dem Versuch widerspricht, Schostakowitsch „in die Tendenz des europäischen Neoklassizismus“ einzureihen (S. 117). Auch Vsevolod Zaderackij, den aus Lwow stammenden Prokofjew-Spezialisten, treibt anderes um: Er überträgt den Begriff des „Tragischen“ in der Kunst Shakespeares auf die „Intonation“ der Sinfonie Schostakowitschs (S. 248) und stellt die Frage, ob es „innere Verbindungen in der Poetik Schostakowitschs mit den ästhetischen Prinzipien der Renaissance“ gibt, um über Strawinsky, den die sowjetischen Forscher in ihren gegenwärtigen Untersuchungen so hoch favorisieren wie die westeuropäi-

sche Barockmusik, auf die „Semantik“ westeuropäischer Provenienz zu kommen. Er versucht, den Asafjewischen Begriff der „Intonation“ in diese moderne Theorie einzubinden.

Es darf sicher nicht verwundern, wenn sich die Russen, die mit Trubetzkoi zu den Begründern der Phonologie und – in der Verlängerung – des Strukturalismus gehören, die Lehren der Semantik zu eigen machen. Aber wie es hier geschieht, ruft Widerspruch hervor. Es ist ganz offensichtlich, daß Epochenbegriffe wie „Renaissance“, „Barock“, „Klassik“, „Romantik“, „Realismus“ u. a. völlig unterschiedlich zu unserem Verständnis definiert und bewertet werden, ja, daß es überhaupt, wenn man den Blick auch auf die anderen Berichte wirft, an einer kritischen, aber auch einfühlsamen Abklärung von Kriterien zwischen der sowjetischen und deutschen Musikwissenschaft fehlt. Das ist einer der interessantesten Aufgabenbereiche der Zukunft, den der Symposionsbericht offenlegt und dem man durch die Übersetzungen bis in einzelne sprachliche, aber auch erkenntnistheoretische Details nachspüren kann. Vielleicht sollten wir uns an den russischen Begriff der „Intonation“ so gewöhnen, wie wir auch für die arabische Musik den Begriff des „maqām“ oder für die indische Musik den Begriff des „raga“ akzeptieren, in denen ja auch technische, ästhetische und ethische Werte enger miteinander verschweißt sind, als es im Deutschen möglich wäre. Einen Ansatz in diese Richtung macht Vladimir Karbusicky, der die russischen Begriffe wie „sinfonizm“, „tematizm“ und „vokalnost“ als Kategorien dem deutschen Denken zugänglich macht.

Es gibt Beiträge, die in ihren konkreten Analysen gut lesbar sind: Jurij Cholopow, einer der führenden sowjetischen Theoretiker, analysiert z. B. „symmetrische Leitern“ bei Schostakowitsch, die schon bei Rimskij-Korsakow zu beobachten seien, und er kreiert den Begriff eines „Super-Moll“. Krzysztof Meyer, Verfasser einer umfangreichen Schostakowitsch-Biographie, setzt sich anhand des *15. Streichquartetts* mit den Selbstzitatoren im entlehnungsreichen Œuvre des russischen Komponisten auseinander, was dann Heinrich Lindlar mit systematischer Genauigkeit und sprachlichem Schliff mit Blick auf Strawinsky noch breiter ausführt. Diese vielen Stilanleihen und Zitate sowie die Verwendung von Trivialmusik (Marsch, Hymne, Tanzmusik) lassen Lutz-Werner Hesse in seinem Aufsatz *Schostakowitsch und Mahler* auf die eklektizistischen Züge in der Musik des Russen zu sprechen kommen. Michail Druskins Beitrag breitet interessantes, statistisch ab-

gestütztes Quellenmaterial über den Einfluß deutscher Musik in den 1920er Jahren in Leningrad aus (u. a. Bruckner), wo die Musikrezeption fast immer „live“ war, da Schallplatten und Partituren neuer Musik aus dem Westen so rar wie Brot waren. Daß letzterer, banaler Umstand Schostakowitsch zur Arbeit als Kinomusiker zwang, hatte tiefgreifende künstlerische Folgen. Ob die „theatralischen Strukturen der Harmonik von Schostakowitsch“, wie es Detlef Gojowy ausführt, auf Regieprinzipien des „Theater-Oktobers“ (Meyerhold, Tairow, Wachtangow) zurückgehen oder möglicherweise auf den Film, wie es Marina Sabinina darstellt, ist im Grunde nicht klar zu entscheiden, da der Stummfilm noch viel Theatermäßiges hatte und in den Regieprinzipien des „Theater-Oktober“ viel Filmisches assimiliert wurde.

Die gegenseitige Durchdringung der Künste war und ist in Rußland immer stärker gewesen als in Deutschland; Hanslickscher Purismus war und ist bis heute nicht gefragt, und hermeneutische Interpretationen unterliegen kaum erkenntnistheoretischen Zweifeln. Dies vorausgesetzt, kann man die Frage, die Lev Mazel im Zusammenhang mit den Sonatenformen im Schaffen Schostakowitschs anschnidet, nämlich über die „Inhaltlichkeit der Instrumentalmusik“, bei Sabininas Artikel weiter verfolgen. Beim Vergleich mit der Musik Prokofjews stellt sie die interessante These auf: „So oder anders ist die Sinfonie in gewissem Sinne zur Stellvertreterin der nicht stattgefundenen Operschöpfungen geworden. Sie akkumulierte Gestaltenimpulse, deren Weg möglicherweise zur Theaterbühne geführt hätte“ (S. 384). Warum das nicht geschah, wird nicht beantwortet. Wirft man einen Blick auf die meisterhaft gestalteten Opernfiguren, sind es die einer Gattenmörderin in der Oper *Die Lady Macbeth des Mzensker Kreises*, 1934 komponiert, eines zweifelhaften Spielers (schade, daß diese Oper nicht mit der von Prokofjew verglichen wurde) und einer wildgewordenen Schnüffelnase, die in der Oper *Die Nase* (1930 komponiert) einen hybriden Beamtenapparat symbolisiert. Abgesehen von der Modernität der Musik: Sind diese Gestalten nun „Widerspiegelungen“ (Otrashenie) oder „Abbilder der Realität“ (izobraschenie), von denen die Asafjewisten immer sprechen? Was sagt ein „Adornist“ dazu, und was ein „Materialfetischist“?

Wir stoßen hier in den ungestalteten Raum des Symposions. Wie ein Passepartout legen sich die Referate um einen in Grautönen verschwimmenden „Hofcompositeur soviétique“ mit tragischen Zügen,

der stumm bleibt. Hier geht es einem ähnlich wie mit der Musik Schostakowitschs, die sich zunächst leicht verständlich und zugänglich zeigt, bis sich – dem deutschen Hörer sicher unbewußt – ein Abgrund mitteilt, über den sie gespannt wurde. Die Erschütterung und Katharsis sei anheimgestellt, nur mit einem Seitenblick auf den „Hofcompositeur Mozart“ bedacht: kein Künstler ohne Abgrund, keine große Kunst ohne Abgründigkeit und keine Wissenschaft ohne Phantasie dafür, auch für ihre eigenen Abgründe. Vielleicht wird man bald diesen über so vielen Abgründen entstandenen Symposionsbericht als einen in die Zukunft gerichteten Meilenstein der enger rückenden russisch-deutschen Musikwissenschaft werten.

(August 1987)

Dorothee Eberlein

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

Vorliegender Sammelband enthält achtzehn sehr heterogene Beiträge von in Frankreich arbeitenden Musikwissenschaftlern, die alle im Rahmen des C.N.R.S. (Centre National de la Recherche Scientifique) entstanden sind und die dessen wichtige Rolle für die französische Musikwissenschaft dokumentieren sollen. Sowohl individuelle Arbeiten einzelner Wissenschaftler als auch größere Forschungsprojekte werden durch den C.N.R.S. gefördert, und der von Hélène Charnassé zusammengestellte Band will die verschiedenen methodischen und inhaltlichen Ansätze dieser Forschungsarbeiten aus den Bereichen „Ethnomusicologie“ und „Musiques Européennes“ vorstellen. Daß die Beiträge sowohl methodisch als auch inhaltlich sehr heterogener Art sind – sie reichen vom einfachen Tätigkeits- oder Rechenschaftsbericht bis hin zum Grundlagenartikel und von historischen Fragestellungen bis hin zu Problemen der angewandten Forschung –, versteht sich aus der Natur der Sache und ist gewollt, wie Hélène Charnassé im Vorwort des Bandes betont.

Knapp ein Drittel der Beiträge stellen musikethnologische Forschungsprojekte vor: Simha Arom referiert zunächst über seine Feldforschungen in der Zentralafrikanischen Republik und beginnt seinen Bericht mit einer generellen Auseinandersetzung mit Problematik und Aufgaben der Musikethnolo-

gie sowie dem Versuch, den Begriff als solches zu definieren. Die allgemeinen Reflexionen zur Forschungsproblematik werden dann von Arom mit den spezifischen Erfahrungen in Beziehung gesetzt, die er in Zentralafrika gemacht hat. (Arom war Begründer und zeitweiliger Direktor des Musée National Boganda in Bangui.) Neben der Sammlung und Registrierung von Musikinstrumenten und der systematischen Aufzeichnung von Tondokumenten hat sich Arom vor allem mit Problemen der Analyse polyphoner und polyrhythmischer Musik beschäftigt. Tran Van Khê gibt anschließend einen Einblick in seine Forschungsarbeiten über die großen musikalischen Traditionen Asiens. Als Mitglied des Centre de Documentation et de Recherche sur l'Asie du Sud-Est et le Monde Insulindien beschäftigt er sich in erster Linie mit der Volksmusik und dem Theater Vietnams (speziell mit den Viet oder Kinh und den Minderheiten der Hochebenen Zentral- und Nordvietnams), mit den dort zu findenden Instrumenten sowie mit dem Verhältnis Sprache-Musik in populären und traditionellen Gesängen. Die Ergebnisse der Untersuchungen über die musikalischen Traditionen Vietnams setzt Tran Van Khê dann komparativ mit anderen musikalischen Traditionen Asiens in Beziehung. Zeitstrukturen in alten japanischen Musikformen spürt Akira Tamba nach. Deutlich grenzt er zwei unterschiedliche Zeitkonzeptionen voneinander ab: Im Nô (japanischen Ursprungs) wird die Zeit als dynamisches Werden aufgefaßt; dagegen steht der Zeitbegriff des Repetitiven, ewig Fortdauernden, wie er sich in den aus China kommenden Musikformen (Gagaku) offenbart. Nach diesen eher musikphilosophischen Überlegungen entwickelt Jean-Claude Chabrier in seinem Beitrag zur orientalischen Laute eine Methode, modale Strukturen arabischer, iranischer und türkischer Lautenmusik komparativ zu analysieren. Schließlich stellt Jean During Forschungsgegenstand und Methode seiner Arbeiten über die iranische Musik dar, wobei sein zentrales Interesse der Beziehung von Musik und Mystik gilt.

Im zweiten Kapitel des Sammelbandes werden dreizehn Arbeiten vorgestellt, die sich mit *Musiques Européennes* beschäftigen. Bis auf zwei stehen auch hier alle im Rahmen größerer Forschungsprojekte, eine Tatsache, die die vorherrschende Organisationsform des C.N.R.S. illustriert: Einzelne Wissenschaftler werden in der Regel in übergeordnete und vor allem auch interdisziplinäre Forschungsvorhaben integriert. Die individuelle Mittelvergabe wird im C.N.R.S. mehr und mehr zur Ausnahme.



Allein drei Artikel entstammen der *Équipe Organologie et Iconographie Musicale*, die dem Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris assoziiert ist: Josiane Bran-Ricci stellt dieses Forschungsvorhaben mit seinen Anfängen und seiner späteren Entwicklung generell vor, Jérôme de la Gorce beschäftigt sich mit der Oper zur Zeit Louis XIV, wobei ihn vor allem das Wechselverhältnis Dekor – Musik interessiert, und Sylvette Milliot entwickelt, ausgehend von der Beschäftigung mit dem Violoncello im Frankreich des 18. Jahrhunderts, ein ganzes Spektrum neuer Fragestellungen, die sich mit der Instrumentalmusik dieser Epoche befassen. Marie-Thérèse Bouquet-Boyer und Michel Noiray gehören beide dem Centre d'Étude de la Langue et de la Littérature Françaises du XVIIIe siècle an und nehmen zu methodischen Grundfragen ihrer historisch gewählten Forschungsgegenstände Stellung. Während Marie-Thérèse Bouquet-Boyer sich mit dem musikalischen Leben Savoyens im 17. und 18. Jahrhundert beschäftigt – Arbeiten, die sich einmal nicht mit der Metropole Paris beschäftigen, sind in Frankreich immer noch rar –, setzt sich Michel Noiray mit der Opéra-comique in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auseinander. Grundlage seiner Untersuchungen bildet eine systematisch aufgestellte Liste der zwischen 1752 und 1789 in Paris komponierten Opéras-comiques (fast 600 Werke sind in dieser Zeit entstanden). Sichtung und Erfassung des Basis- und Quellenmaterials steht im übrigen auch für die überwiegende Mehrzahl der übrigen Forschungsarbeiten im Vordergrund. So betont Christian Meyer bei der Vorstellung seiner Forschungen über die Lautenmusik in Deutschland im 16. Jahrhundert die absolute Vorrangigkeit der Quelleninventarisierung und -klassifizierung, die eine *conditio sine qua non* für Analysen etwa zur Technik der Lautenisten oder stilistischer Elemente der Lautenmusik sei. Meyer ist innerhalb des C.N.R.S. Mitglied der Gruppe E.R.A.T.T.O., die von Hélène Charnassé gegründet wurde und die selbst mit einem Bericht über Versuche mit der EDV in der Musikwissenschaft und den damit verbundenen Problemen in diesem Sammelband vertreten ist. Über eine dem Musikgeschichtlichen Archiv in Kassel vergleichbare Institution in Frankfurt berichtet Michel Huglo: Das Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (I.R.H.T.) hat es sich zur Aufgabe gemacht, alle Dokumente zu sammeln und auf Mikrofilm zu bringen, die direkt mit der Musikgeschichte – vornehmlich der französischen – in Verbindung stehen. Die Themenkreise „Musikalisches Theater“ (vor allem im 20. Jahrhun-

dert) und „Die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts“ (Edition des *Corpus des Luthistes Français*) sind Forschungsgegenstände der Groupe de Recherches Théâtrales et Musicologiques, die Jean-Michel Vaccaro vorstellt. Bisher nicht genannte Berichte des Sammelbandes beschäftigen sich mit der kritischen Edition der literarischen Werke von Hector Berlioz (Thérèse Husson) sowie mit einem Katalog der Manuskripte polyphoner Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, der im Rahmen des *RISM* erscheinen wird (Nanie Bridgman). Schließlich stellt Jean Mongrédien das Centre d'Études de la Musique Française aux XVIIIe et XIXe siècles vor, zu dessen vornehmlichen Aufgaben neben der systematischen Durchforstung der musikalischen Presse von 1830/31 die Erforschung der Grand Motet sowie die Edition von Opernpartituren des 18. Jahrhunderts gehört. Abgerundet wird der Band durch die Ankündigung eines Centre d'Information et de Documentation pour la Recherche Musicale (für 1982) durch Hugues Dufourt.

Nun noch etwas zum Editorischen: Jeder der achtzehn Beiträge wird mit einem Anmerkungsapparat, einer Kurzbiographie und einer Bibliographie oder einem Werkverzeichnis des Autors sowie in der Regel mit einer Diskographie abgeschlossen. Am Ende des Bandes finden sich ein Personenregister sowie zehn Abbildungen, die sich auf die entsprechenden Beiträge des Sammelbandes beziehen. Insgesamt vermittelt dieses Buch einen sehr guten Eindruck von der Vielfalt der am C.N.R.S. entstehenden musikwissenschaftlichen Forschungsarbeiten und bestätigt, daß diese Institution für die Entwicklung der Musikwissenschaft in Frankreich eine entscheidende Rolle spielt.

(September 1987)

Gabriele Buschmeier

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

Venedig war zu keiner Zeit ein Ort, von dem Impulse für die Geschichte des Oratoriums ausgegangen sind. Die meisten seiner Oratorienkomponisten kamen von anderwärts und verblieben nur beschränkte Zeit. Entsprechend beiläufig war die Erwähnung Venedigs bisher in der einschlägigen Lite-

ratur. An welch reichen kulturellen Pflegestätten jedoch die Fixierung auf Innovationen vorbeigehen kann, ist beispielhaft dieser Studie zu entnehmen. Erst im Jahre 1660 fand eine Kongregation des Institutum Oratorii S. Filippi Neri (die Bezeichnung „order“ ist religionsgeschichtlich nicht exakt) in Venedig Einlaß und Unterkunft in der Kirche S. Maria della Consolazione, genannt Fava. Schon nach kurzer Zeit gelang es ihren Mitgliedern, zahlreiche Oratorienaufführungen in der Fava zu veranstalten, und der reiche Bestand der hier erhaltenen Werke ist der zentrale Untersuchungsgegenstand der Studie. Das Problem der Bestimmung und Abgrenzung der Gattung wird dabei beiseite gestellt. Prominentester Komponist der Fava war Giovanni Legrenzi, der von 1671 bis 1675 mindestens fünf Oratorien für die Kongregation schuf, daneben gab es u. a. Werke von Ziani, Perti und Caldara. 1705 endete die erste Blüte der Oratorienpflege an der Fava. Die Konservatorien (Ospedali) übernahmen die Führung: Vinacesi wirkte am Ospedale dei Poveri Derelitti (Ospedaleto), Biffi am Ospedale dei Mendicanti, Lotti (wahrscheinlich), Hasse und Porpora am Ospedale degli Incurabili, Francesco Gasparini und Antonio Vivaldi am Ospedale della Pietà. Vivaldis 1716 aufgeführtes Oratorium *Juditha triumphans* ist eins der wenigen in Partitur überlieferten Stücke dieses Zeitabschnitts, von den meisten Werken ist nur das Libretto erhalten. Die eigentliche Blütezeit aber währte von 1740 bis 1777. Die Oratorianer der Fava widmeten sich wieder der Oratorienpflege und traten mit den Konservatorien in Wettstreit. Neben weniger bekannten Komponisten, die nichtsdestoweniger ein hohes Niveau hielten, waren die herausragenden Persönlichkeiten dieser Zeit Jommelli und Galuppi sowie Bertoni und Anfossi. Wie bei fast allen Komponisten war die Beschäftigung mit dem Oratorium nur eine Seite ihres Schaffens, und die einträglichere Opernkomposition beeinflusste auch die dramatische Anlage der Oratorien. An Jommellis Vertonung von Metastasios *Betulia liberata*-Dichtung wird dies ausführlich dargestellt. (Eine ausgezeichnete Ergänzung, die Arnold noch nicht kennen konnte, enthält die Untersuchung von Horst Weber: *Mozart und andere La Betulia liberata*-Vertonungen im Vergleich, in: *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, Bonn 1986, S. 152–178.) Finanzielle Schwierigkeiten zwangen die Konservatorien ab 1777 zur Sparsamkeit, die musikalischen Aktivitäten mußten eingeschränkt werden. Mit der Eroberung Venedigs durch Napoleon und säkularisie-

renden Maßnahmen verschwand die Oratorienpflege nach 1809.

Die lebendig geschriebene Darstellung Arnolds wird sinnvoll ergänzt durch einen Anhang mit Indizes der Sänger, Oratorientitel und Personen sowie eine nach Orten chronologisch geordnete Liste der 1662 bis 1809 aufgeführten Oratorien. Letztere kann (und das kann niemals ein Vorwurf sein, zumal die Überprüfung der Hinweise noch aussteht) ergänzt werden: Partituren sind erhalten von No. 156 (Ciampi, *Bethulia liberata*) in B–Lc (siehe Maurice Barthélémy: *Inventaire général des manuscrits anciens du Conservatoire Royal de Musique de Liège*, Lüttich 1977, S. 14), No. 177 (Galuppi, *Maria Magdalena*) im San Francisco State College, De Bellis Collection (siehe Sven Hostrup Hansell: *Sacred Music ...*, in: *JAMS* 23, 1970, S. 511), No. 336 (Sarti, *Joseph*) in F–Pn (siehe Sven Hostrup Hansell: *The solo cantatas, motetts, and antiphons of Johann Adolf Hasse*, Diss. University of Illinois 1966, S. 392) und No. 341 / 348 / 351 / 352 (Mayr) in I–BGc (siehe Arrigo Gazzaniga: *Il Fondo Musicale Mayr della Biblioteca Civica di Bergamo*, Bergamo 1963, S. 22). Zu den genannten Fundorten von Partituren lassen sich hinzufügen bei No. 235 (Galuppi, *Jahel*) D–Bds (siehe Hansell: *Sacred music*, S. 514), No. 313 (Bianchi, *Abraham sacrificium*) D–MÜs (siehe Joseph Killing: *Kirchenmusikalische Schätze ...*, Düsseldorf 1910, S. 479), No. 404 (Cimarosa, *Absalom*) Rom, Bibliothek des Fürstenhauses Massimo (siehe Friedrich Lippmann: *Musikhandschriften ...*, in: *Analecta musicologica* 17, 1976, S. 258). Libretti sind zu finden von No. 508 (Furlanetto, *David*) in I–Vmc (siehe Zorzi, Nr. 56) und No. 514 (Furlanetto, *Salomon*) in Privatbesitz (siehe ebda., Nr. 228). In F–Pn befinden sich nach Helen Geyer-Kiefel (*Le Opere Sacre di Baldassare Galuppi ...*, in: *Galuppiana* 1985, Florenz 1986) und Berthold Over die Autographe von vier Galuppi-Oratorien: No. 182 (*Triumphus divini amoris*), No. 195 (*Dialogus sacer*), No. 201 (*Mundi salus*), No. 233 (*Judith*). (Für die Hinweise auf Fundorte danke ich Berthold Over.)

(September 1987)

Helmut Loos

GABRIELA KROMBACH: *Die Vertonungen liturgischer Sonntagsoffertorien am Wiener Hof. Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik im 18. und 19. Jahrhundert. München–Salz-*

burg: Musikverlag Emil Katzbichler 1986. 380 S., *Notenbeisp.* (*Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik. Band 7.*)

Angeregt durch Friedrich W. Riedels Untersuchung über *Kirchenmusik am Hofe Karls VI.* hat sich Gabriela Krombach die Aufarbeitung eines durch zeitliche sowie lokale Grenzen abgesteckten Repertoires von Offertoriumsvertonungen vorgenommen. Da Vertonungen von Sätzen des Proprium missae, im Gegensatz zu solchen des Meßordinariums, meistens nicht im Zentrum musikhistorischer Studien zur Entwicklung typischer Gattungen der katholischen Kirchenmusik stehen, kommt dieser Arbeit durchaus Bedeutung zu – um so mehr, da unsere Aufmerksamkeit auf ein überraschend großes Repertoire von Kompositionen gelenkt wird, die ein Schlüssel zum Verständnis des kirchenmusikalischen Lebens am Wiener Hof während gut zweier Jahrhunderte sind und die darüber hinaus, nämlich hinsichtlich ihrer stilistischen Entwicklung, den auch aus der Meßkomposition bekannten Weg vom A-cappella-Satz zum „symphonischen“ Stil nachvollziehen lassen. Daß in einem Zusammenhang wie dem vorliegenden nicht nur kompositorisch anspruchsvolle Werke zu erörtern sind, ist der Verfasserin ebenso bewußt wie das Problem der Themenstellung mit seiner dezidierten Beschränkung auf Werke solcher Komponisten, die am Wiener Hof angestellt waren. Es bleiben zum Beispiel die Offertorien von Michael Haydn hier unberücksichtigt, obwohl sie regelmäßig in den Hofgottesdiensten aufgeführt wurden, während andererseits auch solche Werke der Hofkomponisten abgehandelt werden, für die sich keine Auführungen bei Hofe nachweisen lassen bzw. deren Bestimmung für Wien fraglich ist.

Das einleitende Kapitel beschreibt die liturgische Bedeutung des Offertoriums und enthält einen Überblick über die Geschichte der mehrstimmigen Vertonungen dieser Gattung. Die Entwicklung des von der Wiener Hofkapelle aufgeführten Offertorien-Repertoires seit der zweiten Hälfte des 17. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts wird im folgenden Kapitel dargestellt, und der anschließende Hauptteil des Buches widmet sich den aufgefundenen Kompositionen, indem anschließend an einige Feststellungen zu ihrer Überlieferung die Werke in chronologischer Folge sowie in systematischer Anordnung vorgestellt werden und schließlich Fragen des Musik/Text-Verhältnisses ebenso erörtert werden wie unterschiedliche Vertonungen derselben Texte. Tabellen zur Repertoire-Entwicklung, viele Notenbeispiele und ein thematischer Katalog aller besprochenen

Kompositionen (mit Besetzungsangaben, Incipits, Quellennachweisen und ermittelten Aufführungsdaten) gehören zum umfangreichen Anhang dieser Studie.

Basierend auf den Erkenntnissen von Lipphardt oder Riedel wird die Entwicklung des Offertorien-Repertoires sowohl im allgemeinen Überblick als auch hinsichtlich der besonderen Wiener Gegebenheiten gut herausgearbeitet: Dies betrifft die Verwendung von liturgisch vorgeschriebenen oder freien Texten (Offertorium de tempore oder „Motte“) sowie die stilistisch unterschiedlichen Ausprägungen der jeweiligen Kompositionen (stile antico, Werke mit Generalbaß, in „gewöhnlicher“ oder „solenner“ Orchesterbesetzung) in ihren vielfältigen Abhängigkeiten von den Zeiten des Kirchenjahres (Advents- oder Fastenzeit, gewöhnliche Sonntage, Hochfeste oder Toisonämter) sowie von der größeren oder geringeren Strenge bei der Beachtung der kirchenmusikalischen Vorschriften (zur Zeit Karls VI. wurden die vorgeschriebenen Formulare strenger befolgt als unter Franz I.). Die zahlreichen Offertoriumsvertonungen von Fux, Caldara, Albrechtsberger oder Eybler zeugen davon, wie sehr das Wiener Repertoire bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts von eigenen Produktionen dominiert war, während die Kapellmeister der Folgezeit eher reproduzierend denn komponierend tätig waren. Schließlich wird auch die spezifische Bedeutung deutlich gemacht, die einzelnen Komponisten zukommt: Caldaras Offertorien wurden durch Einfallsreichtum und Originalität zum Vorbild vieler späterer Vertonungen, ähnlich wie Georg Reutters akkordischer Satz; Albrechtsberger knüpft besonders an Caldara an und überragt andere zeitgenössische Offertorien an kompositorischer Qualität; Eybler, Aßmayr oder Randhartinger repräsentieren die Ausbreitung des „symphonischen“ Stils.

Im Zusammenhang mit Krombachs Ausführungen zur musikalischen Textausdeutung muß es als problematisch angesehen werden, bei Fux oder gar Caldara nach musikalisch-rhetorischen Figuren im Sinne Burmeisters zu suchen, zumal auch der Figur-begriff an sich nicht hinreichend abgeklärt ist und auf Bild- bzw. Affekthaftigkeit reduziert scheint.

Die im Anhang untergebrachten Notenbeispiele sind manchmal so knapp bemessen, daß sie das Gemeinte kaum erkennen lassen, dann wieder viel ausgedehnter als nötig: So läßt das Notenbeispiel 47 die im Text S. 73 erwähnten „immer neuen Kombinationen im doppelten Kontrapunkt“ nicht ahnen, während andererseits im Beispiel 44 als bloßer Beleg für



die Verwendung eines Psalmtones im Chor ganze 50 Partiturtakte zitiert werden. Zudem macht das ständige Hin- und Herblättern zwischen Textteil und Notenbeispielen die Benutzung des Buches etwas mühsam.

Es wäre zu begrüßen, wenn diese Untersuchung den Anlaß geben könnte, das eine oder andere Offertorium aus dem damaligen Repertoire auch wieder für die heutige Praxis zu erschließen.

(Juli 1987)

Wolfgang Hochstein

*CLAUDIO MONTEVERDI: Orfeo. Edited by John WHENHAM. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1986). XIV, 216 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge opera handbooks.)*

Der verhältnismäßig schmale Band ist zum einen ein glänzendes Beispiel dafür, daß und wie Ansprüche von Fachleuten und von interessierten Laien gleichermaßen befriedigt werden können, zum anderen zeigt er einmal mehr die Vorteile des Zusammenwirkens von Experten, durch das der Gegenstand von den verschiedensten Seiten aus beleuchtet wird und weitgehend in seiner ganzen Problematik erfaßt werden kann, und endlich wird auf diese Weise der einmaligen Bedeutung des Werkes Rechnung getragen. Denn wenn auch der Verfasser des ersten Abschnitts („The Mantuan *Orfeo*“), Iain Fenlon, die Bedeutungslosigkeit des *Orfeo* in seiner Zeit als bloßes „ephemeral entertainment for courtiers“ hervorhebt, so ist dem Werk doch immerhin schon damals die Ehre einer zweimaligen Drucklegung (1609 und 1615) zuteil geworden, die ihm das Schicksal der *Arianna* ersparte und ihm ein Weiterleben ermöglichte. Die Sonderstellung, die ihm von der Musikforschung unseres Jahrhunderts in der frühen Operngeschichte zuerkannt wird, aber beruht eben auf der Nähe zur alten „intermedio tradition“, die seinem Ruhm in seiner Zeit im Wege stand: War es doch Monteverdi, der im *Orfeo* als einziger die Vereinigung von prima und seconda prattica, von Tradition und Fortschritt unternahm, indem er die Musikübung zweier einander ablösender Epochen im Dienste des Dramas zusammenfaßte – eine historische Tat, deren Größe erst die Nachwelt zu erkennen vermochte.

Von drei verschiedenen Autoren wird dem Leser zunächst das Werk selbst vorgestellt: unter Verwendung bisher unbekannter Briefe die geistige und gesellschaftliche Umgebung, in der es entstand (Iain

Fenlon, *The Mantuan „Orfeo“*), und sodann seine textliche Grundlage im Mythos und in dessen Verwendung durch den Librettisten Alessandro Striggio (F. W. Sternfeld, *The Orpheus myth and the libretto of „Orfeo“*). Dabei geht der Verfasser zum Schluß ausführlich auf das ungelöste Problem des originalen Schlusses von Akt V ein, dessen Unlösbarkeit durch seine differenzierten Ausführungen noch unterstrichen wird. Ob das von Monteverdi an Stelle des tragischen Endes im Libretto von Striggio (das John Whenham im Anschluß an Sternfelds Kapitel unter dem Titel „*Orfeo*“, *Act V: Alessandro Striggio's original ending* abdruckt) etwas konventionell komponierte „lieto fine“, durch das das Gleichgewicht des ganzen Aktes, wie Sternfeld mit Recht betont, erheblich gestört wird – ein Vorgehen, das einem Dramatiker vom Range Monteverdis kaum zuzutrauen ist – am Ende auf fürstlichen Befehl eingesetzt wurde?

Anschließend folgt unter dem Obertitel *Five acts: one action* eine ausführliche Synopsis der ganzen Oper von John Whenham. Sie erfolgt im Sinne der eingangs aufgestellten und überzeugend begründeten Behauptung, daß die Akteinteilung zwar inhaltlich begründet, aber ohne Einfluß auf die Aufführung gewesen, daß *Orfeo* also genau wie alle szenischen Darstellungen der Zeit ohne Unterbrechungen wiedergegeben worden sei. Diese Feststellung wird in der Synopsis durch zahlreiche Beispiele einleuchtend unterstrichen, ja die Partitur wird dadurch szenisch vielfach erst ins rechte Licht gesetzt.

Die zweite Hälfte des Buches ist der „Rediscovery of *Orfeo*“ gewidmet, bei der es sich – dies vielleicht eine typisch englische Art der Annäherung – mehr um eine praktische Wiederbelebung als um eine wissenschaftliche Wiederdetektion handelt. In dem umfangreichen, grundlegend wichtigen Aufsatz von Nigel Fortune über dieses Gesamtthema wird zwar in der Einleitung und gegen Schluß auch kurz auf die internationale Monteverdi-Literatur eingegangen, der Schwerpunkt aber liegt auf der wohl lückenlosen Zusammenstellung und Charakterisierung der unendlich vielen Veröffentlichungen und Aufführungen, die das Werk von Eitners Ausgabe 1881 bis zur Aufführung beim Maggio Musicale 1984 in Florenz erlebt hat. Dankenswerterweise gliedert der Autor die Fülle nach sachlichen Gesichtspunkten in „Free adaptations“ und „Scholarly versions and authentic performances“, die ersteren im wesentlichen von Komponisten mit dem Ziel, das alte Werk mit modernen Mitteln für das Publikum schmackhaft zu machen, die letzteren vorwiegend

von Wissenschaftlern und historisch ausgerichteten Dirigenten, die eine möglichst originalgetreue Wiedergabe anstreben.

Als Auflockerung folgen sodann *A review of Vincent d'Indy's performance (Paris 1904)* von Romain Rolland, eine ebenso geistvolle wie begeisterte Besprechung der frühesten modernen *Orfeo*-Aufführung durch den hochangesehenen französischen Schriftsteller und Musikwissenschaftler, und das Kapitel „Orpheus, the neoclassic vision“ aus dem Buch *Opera as Drama* von Joseph Kerman, in dem Monteverdis Werk an führender Stelle in die Entwicklung des musikalischen Dramas eingeordnet wird.

Den Schluß machen, unter dem Obertitel „Re-creating *Orfeo* for the modern stage“ zwei Aufsätze zur Aufführungspraxis: *Solving the musical problems* von Jane Glover und *Telling the story* von David Freeman. Das Ziel des ersteren, eine möglichst große Authentizität der Aufführung, versucht die Autorin durch eine genaue Befolgung von Monteverdis eigenen Angaben zur Aufführungspraxis zu erreichen. Im zweiten berichtet David Freeman als Regisseur über verschiedene freie Möglichkeiten der Textausdeutung.

Der Anhang enthält auf die Mantuaner Aufführung von *Orfeo* bezügliche zeitgenössische Briefstellen, ein Verzeichnis aller moderner Ausgaben und Aufführungen des Werkes und, zum Artikel von Jane Glover, eine genaue Aufstellung von Monteverdis Angaben zur Instrumentation. Ganz am Ende erscheint eine willkommene Diskographie, die ihren Platz wohl besser unmittelbar im Anschluß an das Verzeichnis der Aufführungen gefunden hätte.  
(Juni 1987) Anna Amalie Abert

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

Die Zeiten, in denen der Übergang von der Modalität zur Dur-Moll-Tonalität kurzerhand als Prozeß der allmählichen Verdrängung aller traditionellen Kirchentonarten durch die neuen Glareanischen Modi jonisch und aeolisch, d. h. durch die spätere Dur- und Mollskala beschrieben wurde, sind längst vorbei. Wer heute daran geht, die Harmonik der Musik etwa in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts zu untersuchen, weiß, gewarnt spätestens durch das Studium von Carl Dahlhaus' nach wie vor Maßstäbsetzender Habilitationsschrift, worauf er sich ein-

läßt; Arbeiten, die entweder darüber oder über Modusanalysen im Sinne Bernhard Meiers entscheidend hinausgehen, sind denn auch bislang Mangelware. Dem will nun Loris Azzaroni mit seinem Buch abhelfen.

Der Autor, der an der Universität Bologna Harmonielehre und Kontrapunkt unterrichtet, möchte mit Hilfe bestimmter, von ihm entwickelter „Systeme“ die Klanglichkeit der Toccaten aus Frescobaldis erstem und zweitem Toccatenbuch (1615 bzw. 1627) – er hält diese Werke für „rappresentative della fase di transizione verso la musica „moderna““ (S. 21) – interpretieren und so den Übergang vom modalen Kontrapunkt zur harmonischen Tonalität näher beleuchten.

Zunächst, im ersten Kapitel, befragt er die Theorie. Überzeugt davon, daß die Autoren dieser Zeit weithin als Chronisten „di una delle più grandi rivoluzioni della storia musicale“ (S. 25) gelten können, diskutiert er, beginnend mit Glareans *Dodekachordon* (1547) und endend mit Mersennes *Harmonie Universelle* (1636/37), Indizien für eine derartige Entwicklung und kommt schließlich zu der Überzeugung, „melodisch“ gebe es seit etwa 1550 zahlreiche verschiedene, beliebig transponierbare Modi, „harmonisch“ hingegen lediglich zwei Gruppen, nämlich „durale“ und „mollare“ Kirchentonarten

Auf diesen Grundlagen entwickelt der Autor in den drei folgenden Kapiteln die angekündigten „Systeme“ (die freilich bei genauerem Hinsehen sich als ein einziges, immer gleiches „System“ entpuppen). Dabei geht er wie folgt vor: Alle sechs authentischen Glareanischen Modi, die drei „duralen“ wie die drei „mollaren“, werden auf die sechs Finalstufen *c* bis *a* transponiert (lediglich solche Transpositionen, die zu bei Frescobaldi ungebräuchlichen Stufen wie *dis*, *ais*, *des* und *ges* führen, entfallen). Danach faßt er jeweils alle zu einer gemeinsamen Finalis gehörenden Skalen zu einer einzigen, maximal zwölfstimmigen Leiter zusammen. Die nun vorliegenden sechs „modi mobili“, die aus diatonischen „suoni propri“ und chromatischen „suoni estranei“ bestehen, dienen im weiteren dazu, möglichst jeden nicht diatonischen Ton in Frescobaldis Toccaten entweder als Wechsel vom „Dur-Pol“ zum „Moll-Pol“ (oder umgekehrt) des Hauptmodus oder als eine aus einem anderen Modus stammende „Färbung“ zu bestimmen. Im „duralen“ *c*-Modus beispielsweise ist demnach *e* als Moll-Terz, *fis* als lydische und *b* als mixolydische Färbung zu verstehen. *As*, in den auf *c* transponierten Dur-Modi nicht enthalten, wird als aeolische oder phrygische Farbe interpretiert. Das Material der ein-

zelenen „modi mobili“ benutzt der Autor aber nicht nur zur Interpretation melodischer, sondern auch akkordischer „suoni estranei“, freilich mit ähnlichen Resultaten: im *c*-Modus etwa gelten alle möglichen Terzquint-, Terzsext- und Quartsextakkorde, die *b* enthalten, als mixolydisch eingefärbt.

Daß eine positive Beurteilung von Azzaronis Arbeit schwerfällt, hat mehrere Gründe, von denen nachstehend nur die wichtigsten genannt seien. Erstens fehlt jede ernsthafte Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur: Untersuchungen wie diejenigen von Dahlhaus oder Meiers Arbeit über die Modalität der Toccata Merulos, aber auch die wenigen Aussagen über Frescobaldis Harmonik (etwa bei Jackson, Newcomb oder Krummacher) werden weitgehend ignoriert. Dementsprechend unbekannt ist dem Autor offenbar, wie das erste Kapitel zeigt, die aktuelle Interpretation der zeitgenössischen Quellen; anders sind seine Mißverständnisse bzw. Fehlschlüsse kaum erklärbar: Transpositionen auf verschiedene Stufen z. B. wurden lediglich dem einen Chor begleitenden Organisten zugestanden – auch Frescobaldi notierte seine Toccata traditionell im *h*- oder *b*-System. Erst recht gab es keine „harmonischen“ Modi: Mit Ausnahme von Kadenzbestimmte man Akkordfolgen nie modal; stets prägte sich der Modus melodisch aus. Und schließlich dachte kein Theoretiker daran, jeden Ton einer Komposition modal festzulegen und demzufolge Alterationen als Störungen des Modus zu empfinden.

Wird somit Azzaronis „System“ weder durch die zeitgenössische Theorie noch durch den derzeitigen Forschungsstand gestützt, so wäre noch zu fragen, ob wenigstens Frescobaldis Musik ihm eine, wenn auch bescheidene Legitimation verleihen könnte. Eine zustimmende Antwort allerdings fällt erneut schwer, mag auch die Bewertung etwa des häufigen *cis* zu Beginn der 5. *Toccata* des zweiten Buches als lydische Färbung eines *g*-Modus durchaus einleuchten (wozu es freilich des „Systems“ nicht bedurft hätte). Problematisch ist vor allem erstens die Betrachtung aller Stücke prinzipiell als monomodal, was etwa eine Analyse der Toccata mit längeren, wechselnden Orgelpunkten kaum fördern dürfte. Und zweitens widersprechen die Bestimmungen der chromatischen Stufen nahezu immer dem oft genug noch wirksamen traditionellen Intervallkontrapunkt: In einem *e*-Modus z. B. die alterierte Penultima *fis* einer Kadenz nach *g* als dorisch-aeolische Färbung zu verstehen, ist absurd.

(September 1987)

Walter Werbeck

*Heinrich Schütz in seiner Zeit. Hrsg. von Walter BLANKENBURG. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985. VII, 423 S. (Wege der Forschung. Band 614.)*

Die Darmstädter Reihe *Wege der Forschung* stellt ihre Herausgeber stets vor eine lohnende, jedoch heikle, wenn nicht prekäre Aufgabe. So sinnvoll und nutzbringend es ist, verstreute und nicht immer leicht erreichbare Aufsätze mit gemeinsamer Thematik zu einem handlichen und durch Register gut aufgeschlüsselten Sammelband zu vereinen, so problematisch ist es, eine adäquate, sachgerechte Auswahl zu treffen. Und die Schwierigkeiten des Querschnitts durch ein zentrales Forschungsgebiet steigen mit dessen Dringlichkeit, die wiederum wesentlich von der Menge an Publikationen und Aspekten diktiert ist. Nun ist es im Blick auf Umfang und Themenvielfalt gewiß weniger problematisch, eine ausgewogene Sammlung von Abhandlungen über Schütz zusammenzustellen als z. B. über Bach (wie sie vom selben Herausgeber in dieser Reihe schon 1970 vorgelegt wurde). Gleichwohl bleibt die Auswahl schwierig und ist auch hier in der Tat „bis zu einem gewissen Grade eine Ermessensfrage“ (S. 14).

Die 24 Beiträge, die Walter Blankenburg in chronologischer Reihe zusammengestellt hat, zeugen freilich von einem klaren – und in seiner zwölfseitigen Einleitung umrissenen – Konzept. Blankenburg unterscheidet „drei Phasen der bisherigen Schützforschung“ (S. 12): die Grundlegungen durch Carl von Winterfelds bahnbrechende Arbeit über *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* (1834, im Auszug wiedergegeben) sowie durch die Brüder Philipp und Friedrich Spitta (Auszug aus der Gedenkschrift *Händel, Bach, Schütz, 1885, bzw. Die Passionen von Schütz und ihre Wiederbelebung, 1907*); ferner die Schütz-Bewegung in den zwanziger Jahren und in der NS-Zeit, repräsentiert durch die prägenden Arbeiten von Friedrich Blume (1930), Christhard Mahrenholz (1931), Rudolf Gerber (1931) und Wilibald Gurlitt (1935); und schließlich die „um 1960 einsetzende ..., bis heute nicht abgeschlossen(e)“ Phase. Mit siebzehn Beiträgen ist sie die zurecht am umfangreichsten vertretene. Fünf thematische Schwerpunkte lassen sich ausmachen: Quellen- und Archivforschung (Wolfram Steude, 1968; Christiane Bernsdorff-Engelbrecht, 1969); Schütz' Beziehungen zu Dänemark und Italien (Jens Peter Larsen, 1969; Kurt Gudewill, 1981); Schütz und der Gottesdienst (Leo Schrade, 1961; Blankenburg, 1973); Aufführungspraxis (Josef Mertin, 1966); schließlich prinzipielle und spezielle Fragen des Werkverständnisses,

insbesondere der Sprachvertonung bei Schütz (Hans Heinrich Eggebrecht, 1961; Kurt von Fischer, 1966; Kurt Gudewill, 1966; Theodor Göllner, 1969; Klaus Hofmann, 1970/71; Blankenburg, 1972; Thrasybulos Georgiades, 1973; Heinz Krause-Graumnitz, 1974; Othmar Wessely, 1974; Werner Breig, 1981).

Die Sammlung, der eine Auswahl-Bibliographie angefügt ist, kann in der Tat als repräsentativer Querschnitt durch die Schütz-Literatur bis etwa 1980 gelten. Warum der Band allerdings mit dem Titel *Heinrich Schütz in seiner Zeit* und nicht wie üblich nur mit dem Komponistennamen überschrieben ist, bleibt unerwähnt. Zwei Komplexe klammert Blankenburgs Konzept indes aus. So fehlen – freilich seltene – kritische Überlegungen zur Schütz-Rezeption, allen voran Eggebrechts provokante Rede *Schütz und Gottesdienst* (1969), aber auch eine – freilich noch ungeschriebene – Rezeptionsgeschichte. Die Einleitung, die Blankenburg für eine knappe Sichtung der Literatur nutzt, hätte hierfür idealen Platz geboten. Außerdem vermißt man zumindest eine der neueren analytischen Arbeiten, die über das Wort-Ton-Verhältnis hinaus spezifisch musikalische Aspekte in Schütz' Werk ansprechen. Vielleicht hätte auch ein Originalbeitrag angeworben werden können.

(August 1987)

Wolfram Steinbeck

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

Die Vor- und Frühgeschichte des Streichquartetts ist seit dem grundlegenden Aufsatz über die *Geschichte des Haydnschen Streichquartetts* von Adolf Sandberger, der 1921 veröffentlicht wurde, wiederholt Gegenstand umfangreicher Untersuchungen gewesen und zuletzt umfassend durch Ludwig Fischer dargestellt worden. Angesichts des anhaltenden Interesses an dieser Themenstellung überrascht es, daß dem reichen Streichquartettschaffen Luigi Boccherinis, der immerhin 90 vollendete Quartette sowie ein unvollendetes Werk hinterlassen hat, bislang noch keine eingehende Studie gewidmet worden ist, obschon an seiner herausragenden historischen Bedeutung innerhalb der um die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzenden Gattungsgeschichte längst kein Zweifel mehr besteht. Diese Lücke schließt nun die von Christian Speck vorgelegte Stu-

die, der seine Münchner Dissertation von 1984 zugrundeliegt.

Mit der in mehrerer Hinsicht grundlegenden und sich außerordentlich gründlich vielen Detailfragen widmenden Untersuchung wird erstmals ausführlich über die Kompositionsweise Boccherinischer Streichquartette informiert. Mit Hilfe einer klaren Abgrenzung gegenüber dem „klassischen Streichquartett“ – darunter ist der von Haydn entwickelte Formtypus zu verstehen – hat der Autor dabei erfolgreich spezifische Eigenheiten der Streichquartette Boccherinis herausgearbeitet, anhand derer er versucht, „Grundlagen für die Bestimmung der Stellung und Herkunft des Boccherini'schen Streichquartetts zu schaffen“. Ein zentraler inhaltlicher Ansatz der Arbeit bildet deshalb die Überwindung der lange Zeit vorherrschenden Anschauung, die Entwicklung des Streichquartetts vor 1800 sei im wesentlichen auf die Ausbildung jenes „Idealtypus“ beschränkt gewesen, von dem die Gattungsgeschichte des 19. Jahrhunderts tatsächlich entscheidend geprägt worden ist. Eine unkritische Übertragung, nicht allein nur auf Quartette Boccherinis, sondern auch auf andere in den letzten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts relativ selbständig auftretende Formen des Streichquartetts, hat der angemessenen Beurteilung dieses Abschnitts der Gattungsgeschichte bisher zweifelsohne am entschiedensten im Wege gestanden.

Auf diese Problematik geht Speck auch im einleitenden Abschnitt seiner Arbeit ein, in dem über den aktuellen Forschungsstand, insbesondere im Hinblick auf Boccherinis Streichquartettschaffen, informiert wird. Im Zentrum der Darstellung stehen drei Hauptkapitel, die sich ausführlich mit Aspekten der zyklischen Satzfolge sowie der Gestaltung von Kopffals auch Menuettsätzen beschäftigen. Ein letzter Abschnitt dokumentiert schließlich das Streichquartett Boccherinis betreffende zeitgenössische Äußerungen.

Bereits das erste, sich der Satzfolge widmende Kapitel, widerlegt ein lang gehegtes Vorurteil, demzufolge Boccherini einen einmal gefundenen Stil sein Leben lang weitgehend unverändert beibehalten habe. Statt dessen wird nachgewiesen, daß Boccherini um 1770 „seine ursprüngliche Konzeption für das Streichquartett aufgibt und es auf das Streichquintett überträgt“ (S. 17). Mit den während der Jahre 1772 bis 1778 entstandenen Opera 15, 22 und 26 wandte sich Boccherini nämlich einem zweisätzigen Streichquartettypus zu, von dem überwiegend das Repertoire französischer Quatuors concertans



gekennzeichnet ist. Derartigen Werken, die Boccherini bekanntlich selbst „Opera piccola“ nannte, folgen mit den zwischen 1776 und 1778 komponierten Quartetten seines Opus 24 abermals dreisätzig, als „Opera grande“ bezeichnete Werke, die eine Brücke zu den am Vorbild des „klassischen Streichquartetts“ orientierten viersätzigigen Streichquartetten der Opera 32, 41 sowie 52 schlagen und sämtlich nach 1780 entstanden sind.

Aspekte der Kopfsatzgestaltung behandelt Speck ausführlich im dritten Kapitel, da er für das Verständnis der Kompositionsweise Boccherinis, „die Untersuchung der Kopfsätze im Hinblick auf die Anordnung und Funktion der einzelnen Teile in der Gesamtanlage [für] sinnvoll“ (S. 103) hält. Besondere Aufmerksamkeit widmet er dabei den 1761 entstandenen Quartetten des Opus 2, anhand derer primär die formalen und satztechnischen Eigenheiten von Boccherinis Streichquartettstil entwickelt werden. Dazu dienen auch Gegenüberstellungen mit Quartetten Haydns (Op. 9, Nr. 1 = Hob III:19) und Mozarts (KV 73 f), die verdeutlichen, daß – im Unterschied zu Haydn – Boccherinis Kompositionsweise wesentlich durch periodische Reihung und Zusammenstellung einzelner Glieder gekennzeichnet ist, die nahezu ausschließlich einer tonalen Disposition folgen. „Typisch ist dabei das Fehlen motivischen Bezuges der einzelnen Glieder untereinander, der schon deshalb nicht intendiert sein kann, weil keine fest umrissenen tonlich-rhythmischen Gestalten ausgeprägt werden“ (S. 103). Darüber hinaus macht Speck darauf aufmerksam, daß Boccherinis früher Quartettsatz, aufgrund der „in op. 2 fast durchwegs gegebene[n] Reduzierbarkeit des Satzes auf einen weniger als vierstimmigen Satz“ (S. 62), in satztechnischer Hinsicht vom Solo- und Triosatz ableitbar ist, zumal auch die bei ihm zahlreich vorhandenen konzertanten Elemente dort ihren Ursprung haben dürften.

Obwohl in der vorliegenden Studie an sich sämtliche Quartettserien Boccherinis behandelt werden, fällt die Betrachtung der mittleren und späten Werke, gegenüber der ausführlichen Darstellung kompositorischer und stilistischer Detailprobleme am Beispiel des Opus 2, bescheidener aus. Diese selbstgewählte Beschränkung schmälert aber keinesfalls den Wert der Arbeit, sondern verweist vielmehr auf die Vielzahl noch offener Fragen, für deren Klärung die vorliegende Studie eine ausgezeichnete Grundlage bietet. Hierzu gehören beispielsweise auch die von Speck weitgehend ausgeklammerten Verbindungslinien, die das Streichquartettsschaffen

Boccherinis mit dem französischen Quatuor concertant und insbesondere mit Giuseppe Cambini verknüpfen. Trotz vorhandener stilistischer Unterschiede weisen gemeinsame Elemente auf Verwandtschaften hin, zu denen keinesfalls nur die konzertante Satzweise zählt. Abgesehen von der gleichfalls vorherrschenden Gliederbauweise bestehen deutliche Gemeinsamkeiten auch in der Gestaltung der Sonatensätze. Hierzu gehört die Zweiteiligkeit der Satzanlage ebenso, wie das im ersten Formteil häufig anzutreffende auffällige Übergewicht des dominantischen Abschnitts oder die Einführung neuen thematischen Materials anstelle einer Durchführung. Insgesamt bleibt noch zu klären, inwiefern Boccherini auf das Quatuor concertant vorbildlich gewirkt hat bzw. welche (Rück-)Wirkungen vom raschen Aufschwung der Mitte der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts einsetzenden französischen Quartettproduktion – nicht bloß auf Boccherini – ausgegangen sind und in welchem Verhältnis dazu die Rezeption von Quartettkompositionen Haydns steht.

Erwähnung verdient noch, daß Speck im Anhang eine erstaunliche Zahl von Handschriften mit Quellenwert anführt, die nicht im Werkverzeichnis von Yves Gérard verzeichnet sind. Die Benutzung wird allerdings ein wenig dadurch erschwert, daß die verwendeten Bibliothekssiglen ein Nachschlagen in einem separaten, an ganz anderer Stelle abgedruckten Verzeichnis notwendig machen. Daneben finden sich im Anhang noch zwei tabellarische Übersichten: Einmal das Verzeichnis sämtlicher Satzüberschriften und Taktvorzeichnungen der 91 Quartette Boccherinis, das zur schnellen Orientierung hervorragende Dienste leistet, zum andern eine Zeittafel, die das Quartettsschaffen von Boccherini, Haydn und Mozart chronologisch gegenüberstellt. Hinzuweisen ist ebenso auf ein umfangreiches Literaturverzeichnis und ein Register. Als bedauerlich erweisen sich allerdings etliche Druckfehler in dem sonst übersichtlichen, ausreichend mit Notenbeispielen versehenen Buch, dem der Autor übrigens eine im Verlag Moeck verlegte Stimmen- sowie Partiturausgabe von Boccherinis Opus 2 an die Seite zu stellen gedenkt.

(September 1987) Hans-Jürgen Rydzyk

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

Dieser Band enthält eine Auswahl von Beiträgen aus den Jahrgängen 1975 bis 1982 des von der War-

schaer Frederick-Chopin-Gesellschaft (Towarzystwo im. Fryderyka Chopina / TiFC) herausgegebenen *Chopin-Jahrbuches*. Das Herausgeber-Komitee erhofft sich von den in englischer Sprache dargebotenen Beiträgen polnischer Musikhistoriker zur Chopin-Forschung eine Anregung für ausländische Wissenschaftler zur Mitarbeit auf diesem Forum.

Der Band läßt sich in drei große Abschnitte gliedern. Der erste enthält drei verschiedenartige Beiträge zur Korrespondenzforschung. Ewa K. Kossak untersucht in ihrem dem Jahrgang 1980 entnommenen Bericht die ersten zwölf Bände der großen, von Georges Lubin unternommenen Gesamtausgabe der Korrespondenz von George Sand (Paris 1964–1976) auf ihre (erhebliche) Bedeutung für die Chopin-Biographik. Dem gleichen Jahrgang entstammt Hanna Wróblewska-Straus' erneute Publikation der Briefe von Jane Wilhelmina Stirling, jener schottischen Verehrerin, die den Komponisten auf seiner letzten Konzertreise zugleich promotete und nervte, an Chopins Schwester Ludwika Jędrzejewicz. Die 25 (von insgesamt fünfzig) im Archiv der Warschauer Chopin-Gesellschaft heute noch im Original erhaltenen Briefe lagen vorher nur in zwei jeweils unvollständigen und unzuverlässigen Ausgaben von M. Karłowicz (Warschau 1904) und E. Ganche (Paris 1925) sowie in Auswahl in der Stirling-Biographie von A. E. Bone (Chipstead 1960) vor. Die Briefe geben interessante Aufschlüsse über das Nachwirken Chopins unmittelbar nach seinem Tod, so etwa die Bemühungen um die nicht publizierten Werke, die pädagogischen Aktivitäten seiner Schüler und Freunde, die scharfe Kritik, die Liszts Chopin-Buch in diesen Kreisen erfuhr und über den Bildhauer J.-B. Clésinger, den von Chopin verabscheuten Schwiegersohn von George Sand, der sein Grab-Denkmal auf dem Père-Lachaise-Friedhof errichtete. – An dritter Stelle erscheint ein ausführliches Resümee über die jahrzehntelange Auseinandersetzung um die mittlerweile als Fälschung identifizierten angeblichen Briefe Chopins an die Gräfin Delfina Potocka mit einer Dokumentation in Gestalt von 64 Bildtafeln mit Schriftvergleichen.

Der zweite Abschnitt des Bandes enthält die Fortsetzung der Chopin-Bibliographie von Kornel Michałowski für die Jahre 1970–1983, die den in den *Documenta Chopiniana* 1 für die Zeit von 1849–1969 entwickelten Prinzipien folgt (vgl. die Rezension in *Mf* 32, 1979, S. 198ff.). Anzumerken ist die unvollständige Erfassung von Rezensionen. Den zweiten Beitrag dieses Abschnittes bildet Ga-

stone Belottis kritische Würdigung von Krystyna Kobylańska's Katalog der Chopin-Manuskripte.

Etwas befremdlich für eine wissenschaftliche Publikation erscheint der Inhalt des dritten Abschnittes, der ausschließlich aus Schallplatten-Rezensionen besteht. Auch wenn keineswegs die Relevanz wissenschaftlicher Bemühung um die Entwicklung angemessener Kriterien zur Beurteilung künstlerischer Reproduktion geleugnet werden soll, hätte man an dieser Stelle doch zumindest einige repräsentative Ansätze zur wissenschaftlichen Interpretation des Werkes von Chopin gewünscht, die in diesem Band völlig ausgespart bleibt.

(September 1987)

Arnfried Edler

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

Mit Bernd Alois Zimmermann tut sich die Wissenschaft schwer. Zwar hat sein Werk die – wenngleich posthume – Würdigung erfahren, die ihm zukommt; und auch die Beschäftigung mit diesem Werk hat gerade nach Zimmermanns Tod 1970 bemerkenswert zugenommen. Daß man ihn heute aber „verstünde“, daß der Zugang zu seinem Œuvre in allen seinen Facetten frei wäre, kann noch kaum ernsthaft behauptet werden.

Zum größten Teil liegt dies an den Schwierigkeiten mit Zimmermanns vielzitierten Theoremen vom kompositorischen „Pluralismus“ und der „Kugelgestalt der Zeit“. Seit seiner Oper *Die Soldaten* – und dies war das Werk, auf das sich zu seinen Lebzeiten seine Bekanntheit fast einzig stützte – galten diese Begriffe in fataler Weise als Synonym für Zimmermanns Musik schlechthin. Und der Mißbrauch, der in den Händen Gutmeinender mit ihnen getrieben wurde, gründet wiederum in einer exegetischen Unschärfe, die seinen Werkkommentaren und Schriften anhaftet. Erst spät wurde erkannt, daß Zimmermanns Selbstäußerungen eben nicht als das genommen werden können, als was man sie gern gesehen hätte: als gesicherter Schlüssel zum Werk. Im Gegenteil: Gerade in den entscheidenden Punkten entziehen sich diese Texte dem interpretierenden Zugriff, lassen sie den Leser in fataler Weise mit dem Werk allein.

Um all diese Schwierigkeiten weiß Klaus Ebbeke in seiner Berliner Dissertation aus dem Jahr 1983 sehr genau, und er kündigt in seiner Einleitung

„Bruchstücke“ an, die aber gleichwohl dem Wesen der Werke und dem Zimmermannschen Musikdenken – als „Sinnschicht“ dieser Werke – näher zu kommen versuchen (S. 8). Daß hinter solcher durchaus angemessenen Vorsicht eine gehörige Portion Selbstbewußtsein steckt, zeigt sich allerdings, wenn Ebbeke den grundlegenden Arbeiten Andreas von Imhoffs und besonders Clemens Kühns kurzerhand „mangelnde Materialkenntnis“ attestiert (S. 11).

Ebbekes Vorgehensweise ist entwicklungs geschichtlich orientiert; dies ist nicht im Sinne einer strengen Chronologie zu verstehen. Vielmehr gliedert er seine Arbeit in vier relativ eigenständige Hauptkapitel – „Stille und Umkehr“, „Jazz“, „Symmetrie“ und „Zeit“.

Was er unter dem sehr abstrakt klingenden Buchtitel „Sprachfindung“ versteht, noch dazu im Zusammenhang mit Zimmermanns Spätwerk, verliert man im Verlauf dieser vier Kapitel doch allmählich aus den Augen. Ebbeke verlangt dem Leser einiges ab – nicht unähnlich dem Komponisten, mit dem er sich beschäftigt. Sein Ansatz zielt auf eine Aufarbeitung der kompositorischen Stilmittel und Verfahrensweisen, die – für sich wie als Gesamtheit – Voraussetzungen für Zimmermanns Spätwerk sind. Damit intendiert er nicht etwa eine Glorifizierung des Spätwerks im Sinne einer romantisierenden „summa vitae“ (was gerade bei Zimmermann vermessen wäre), sondern er interpretiert das ihm zur Verfügung stehende Material mit Hinsicht auf die Konsequenzen, die die einzelnen Stationen von Zimmermanns Werdegang im Spätwerk zeigen.

Besonders im Kapitel „Symmetrie“ kommt dieses Konzept deutlich zum Tragen. Es behandelt Werke der „Übergangsperiode“ Zimmermanns aus den Jahren 1950 bis 1957. Die zögernde Adaption von Zwölftontechnik und zunehmend seriellen Verfahrensweisen wird im Werk selber festgemacht, und es scheint, daß eine solche Interpretation das geeignetere Verfahren ist, sich Zimmermann zu nähern. Die Resultate, die Ebbeke aus seinen Untersuchungen gewinnt, untermauern seine entwicklungsgeschichtlich bestimmte Vorgehensweise: In dieser Zeit erfuhr Zimmermanns Kompositionstechnik entscheidende und seinen weiteren Werdegang bestimmende Veränderungen; diese aufzuspüren hat auch für das Spätwerk unmittelbare Konsequenzen.

Bei der unumgänglichen Beschäftigung mit Zimmermanns Zeitphilosophie geht Ebbeke gänzlich neue Wege. Ausgehend von der These, daß es sich hierbei um kein geschlossenes philosophisches System handelt – und gerade das mißachteten bislang

die meisten Interpretationen –, werden wechselweise die technische Entwicklung im Werk und die Genese der theoretischen Äußerungen parallelisiert. Es liegt in der Natur der Sache, daß er dabei in arge Bedrängnis kommt, wenn es gilt, eine chronologische Ordnung von Zimmermanns Aneignung zeitphilosophischer „Vorbilder“ (Augustinus, Husserl, Leider, Pound) zu rekonstruieren. Hierdurch verschafft sich Ebbeke aber eine objektive Betrachtungsebene der Zimmermannschen Kompositionsästhetik. Die parallele Interpretation von philosophischen und kompositionstechnischen Phänomenen wird so erst möglich.

„Sprachfindung“ kennzeichnet nicht nur das Spätwerk, sondern Zimmermanns kompositorischen Werdegang allgemein. Insofern ist der Untertitel von Ebbekes Buch mißverständlich. Bei aller Rigorosität, mit der er seinen Ansatz gegenüber anderen Arbeiten verteidigt und die mitunter in unangenehme Polemik umzuschlagen droht: Dieser Ansatz ist stimmig und dürfte geeignet sein, den Zugang zu Zimmermanns vielschichtigem Œuvre in neuartiger Weise zu ermöglichen.

(September 1987)

Manuel Gervink

*HERBERT ANTON KELLNER: Wie stimme ich selbst mein Cembalo? Dritte, erweiterte Auflage. Frankfurt: Verlag Erwin Bochinsky (1986). 73 S. (Schriftenreihe Das Musikinstrument. Heft 19.)*

Die Nachfrage nach einem praktischen Leitfaden für „Kenner und Liebhaber . . . die sich mit der Barock- und noch älteren Musik befassen“ (S. 7) ist so groß, daß innerhalb von zehn Jahren bereits die dritte, erweiterte Auflage des Buches erschienen ist. Der profilierte Physiker und Mathematiker Herbert Anton Kellner empfiehlt eine ungleichschwebende Temperatur. Er stellt die Mitteltönigkeit, die Kirnbergerstimmung III von 1779, die Temperatur Werckmeister III (1691) und seine Rekonstruktion der wohltemperierten Stimmung Johann Sebastian Bachs vor. Nur der Vollständigkeit halber bespricht er auch die gleichschwebende Temperatur.

Kellner informiert über das benötigte Handwerkszeug, danach beginnt er mit allgemeinen theoretischen Grundlagen: reine Intervalle, Obertöne und harmonische Tonleiter sowie Schwebungen. Der Sachverhalt wird übersichtlich dargestellt.

Ausführlich behandelt Kellner die Mitteltönigkeit. Er beginnt mit Vorübungen im Stimmen, bevor das Temperieren von vier gleichen Quinten in eine



Terz als allgemeine Grundaufgabe gestellt wird. Das Legen der mitteltönigen Temperatur wird in einer Stimmtabelle (mit Überprüfungsproben) schrittweise dargestellt. Theoretische Erläuterungen, die auch die Nachteile der Stimmung deutlich machen, beschließen diesen Abschnitt. Danach werden die Merkmale der Kirnbergerstimmung III und der Temperatur Werckmeister III skizziert und die erforderlichen Schritte in Stimmtabellen aufgezeigt.

Eingehend und mit großem Engagement behandelt Kellner „Johann Sebastian Bachs wohltemperierte Stimmung“: „Diese Temperatur ist meine Rekonstruktion der Stimmung für das wohltemperierte Klavier und die gesamte übrige Cembalomusik Bachs. Sie beruht auf einem wohltemperierten Durdreiklang, dessen Terz ebenso schnell überschwebt, wie dessen Quint unterschwebt.“ (S. 40). Stimmchema, Notenbeispiele und Schwebungskontrollen geben praktische Anleitung. Für den Leser ist gut nachzuvollziehen, welche Überlegungen Kellner zu dieser Stimmung geführt haben. Und dennoch: Wie Bach tatsächlich gestimmt hat, wissen wir nicht. Kellner berichtet über die Patentierung seiner Stimmung: „Musikinstrumente in fester, optimierter ungleichschwebender Stimmung für alle 24 Tonarten“ (S. 48) und andere Anerkennungen, ist sich aber auch bewußt, daß es skeptische und ablehnende Reaktionen gibt. Das Kapitel zur Praxis der musikalischen Temperaturen wird mit der gleichschwebenden Temperatur abgeschlossen. Kellner weist nochmals darauf hin, daß er diese Temperatur für das Cembalo ablehnt, denn sie ist „für das obertonreiche Cembalo nicht gerade passend, noch vermag sie den Stufenbau einer barocken Tonartencharakteristik zu bieten.“ (S. 49).

Eine Literaturauswahl wird interpretierend vorgestellt. In den Nachträgen zu den bisherigen Auflagen wird über neue Literatur, Diskussionen und Reaktionen zum Buch berichtet. Ein Tabellenanhang und ein knappes Literaturverzeichnis beschließen die Publikation.

Die klare Sprache teilt einem Sachkundigen Informationen präzise und übersichtlich mit. Ein Anfänger hingegen wird mit der Fülle des Materials, den mathematischen Berechnungen und komplexen Überlegungen bestimmt Mühe haben. Kellners Schrift ist dennoch eine wertvolle Hilfe und dem Cembalospieler, der sein Instrument selbst betreuen möchte, zu empfehlen.

(August 1987)

Susanne Staral

JOHNA. SLOBODA: *The musical mind. The cognitive psychology of music.* Oxford: Clarendon Press (1986). X, 291 S. (Oxford psychology series. No. 5.)

Seinem Buch *The musical mind* hat Sloboda den Untertitel *The cognitive psychology of music* gegeben und damit eine klare Eingrenzung seines Gegenstandes geschaffen. Die Kognitive Musikpsychologie stellt die Frage nach der Art der Informationsverarbeitung, die beim Musikhören stattfindet, und nach der inneren Repräsentation von Musik.

Das Buch bietet einen guten Überblick über die Forschungen zum Musikhören und auch zur Entwicklung der Hörfähigkeiten. Schwierigkeiten in der Darstellung haben dem Autor die wenig untersuchten Gebiete „Komposition“ und „Improvisation“ bereitet. Er stützt sich dabei weitgehend auf autobiographisches Material von Musikern und auf Skizzen. Sloboda ist von Beruf Psychologe und nicht Musikwissenschaftler. Daher fällt denn sein Vergleich zwischen der Skizze zu Beethovens Opus 10 Nr. 3 und der endgültigen Fassung karg beschreibend aus. Er bemerkt zwar die kurz nach dem Anfang in der endgültigen Fassung einsetzende Oktavierung, vermag sie aber nicht zu interpretieren.

Das wichtigste Kapitel in diesem Buch, das auch die eigenen Forschungen des Autors zusammenstellt, ist der Ausführung von Musik gewidmet. Wie wird geübt? Wie verhält es sich mit dem Lesen von Noten bei der motorischen Ausführung? Dazu liegen interessante Befunde vor, die man in keinem anderen musikpsychologischen Werk gleichermaßen kompetent zusammengestellt findet.

Sloboda hat einen größeren Ehrgeiz, als nur Forschungsergebnisse zu referieren. So eröffnet er sein Buch mit einem Kapitel über „Music, Language, and Meaning“. Beim Vergleich von Musik und Sprache greift er, wie dies in den angelsächsischen Ländern oft üblich ist, auf Chomskys transformationelle Grammatik zurück, deren musikalische Legitimation – auch dies ist üblich – durch Schenkers Idee des Ursatzes bewiesen wird. Sloboda unterscheidet darüber hinaus zwischen Syntax und Semantik, wobei er, um die expressive Schicht von Musik greifbar zu machen, Derryk Cookes melodische Analysen heranzieht. Die Betrachtung des musikalischen Ausdrucksgehalts ist stark verkürzt. Sloboda reichert sie zwar um neue Untersuchungen an, die die melodische Kontur als grundlegender als das Intervall nachweisen. Es sind jedoch die älteren (nicht auf das melodische Geschehen beschränkten) Untersuchungen nicht hinreichend aufgearbeitet – und schon gar nicht der ästhetische Kontext, in den die Musik als Ausdruck gehört.

In einem Schlußkapitel stellt Sloboda die Frage nach dem Verhältnis seiner Kognitiven Musikpsychologie zur Biologie und zur Kulturgeschichte. Der Musikpsychologie weist er dabei die Aufgabe zu, die Struktur der Vorstellungen darzulegen, nicht aber zu begründen, was eher ein Anspruch an die beiden anderen genannten Gebiete sei. Er zeigt damit Wege der Zusammenarbeit. Mich hat es angenehm berührt, daß solche Fragen gestellt werden und sich Forschung nicht eigengefällig darstellt, sondern offen gegenüber anderen Disziplinen erweist.

(September 1987) Helga de la Motte-Haber

*FELIX HOERBURGER: Volksmusikforschung. Aufsätze und Vorträge 1953-1984 über Volkstanz und instrumentale Volksmusik. Zum 70. Geburtstag des Verfassers hrsg. von Hans EICHNER und Thomas EMMERIG. Laaber: Laaber-Verlag (1986). 320 S., Notenbeisp.*

Der 70. Geburtstag von Felix Hoerburger am 9. Dezember 1986 war der Anlaß, eine Festschrift mit dem Titel *Volksmusikforschung* herauszubringen. Diese besteht – etwas ungewöhnlich – nicht aus Beiträgen von Kollegen, Freunden und Schülern, sondern stellt eine Auswahl aus Hoerbürgers Aufsätzen und Vorträgen aus den Jahren 1953 bis 1984 über Volkstanz und instrumentale Volksmusik dar. Mit einer Festschrift herkömmlicher Art war der Jubilar ja schon zu seinem 60. Geburtstag geehrt worden; Herausgeber waren seinerzeit Max Peter Baumann, Rudolf Maria Brandl und Kurt Reinhard.

Es ist den beiden Schülern Hoerbürgers Hans Eichner und Thomas Emmerig zu danken, daß mit dieser Festschrift das wissenschaftliche Werk des zu Ehrenden selbst in den Mittelpunkt gestellt wird. In der Tat könnte man von Felix Hoerburger kein besseres Bild gewinnen als in einer Zusammenschau seines reichen Forscherlebens, das – heute unter Musikethnologen selten genug – so unterschiedliche regionale Schwerpunkte wie Deutschland (insbesondere Bayern), den Balkan (darunter so entlegene Gebiete wie das Kosovo in Jugoslawien), die Türkei, Afghanistan und China verbindet. Felix Hoerburger hat alle diese Gegenden bereist, und so spiegelt sich in seinen wissenschaftlichen Arbeiten auch viel von dem Leben wider, in das die Musik dort eingebettet ist. Die einzigartige Sichtweise Hoerbürgers, sein

Pioniergeist, sein Einfühlungsvermögen und sein Gespür für die Dinge lassen in einer klaren und geschliffenen Ausdrucksweise, die jedes überflüssige Wort vermeidet, seine Publikationen zeitlos aktuell erscheinen.

Aus Hoerbürgers zahlreichen Aufsätzen und Vorträgen eine Auswahl zu treffen, mag für die beiden Herausgeber nicht einfach gewesen sein. Aber diese Schrift ist nicht nur als Sammlung von Nach- und einem geringen Teil Neudrucken, sondern eher als „Lesebuch“ zu verstehen. Unter dem Thema *Volksmusikforschung* sind zwei Bereiche vereinigt, auf die sich Hoerbürgers Forschungsarbeit konzentrierte: 1. der Volkstanz und 2. die instrumentale Volksmusik. Jeder dieser Themenbereiche stellt in Auswahl und Anordnung der Artikel so etwas wie eine selbständige, fortlaufend zu lesende Publikation dar. An den Anfang der beiden Teile sind jeweils theoretische Abhandlungen gesetzt (als Einleitung finden sich die Definitionsartikel „Volkstanz“ und „Was ist Volksmusik“ bzw. „Instrumentale Volksmusik“ aus der *MGG*), dann folgen regionale und überregionale Betrachtungen, die sich in ihrer Thematik, von Bayern ausgehend, immer weiter von Mitteleuropa entfernen, inhaltlich aber stets verbunden bleiben.

Die meisten der hier zusammengefaßten Aufsätze wurden in unveränderter Form aus früheren, teilweise schlecht zugänglichen Publikationen übernommen. Zum ersten Mal publiziert werden so wichtige Beiträge wie *Die Erforschung der Zwiefachen als methodisches Beispiel* (Vortrag 1957 in Stuttgart), *Tanzschrift und Volkstanzforschung* (Vortrag 1957 in Dresden), *Beobachtungen zur Improvisationspraxis der Zurna-Spieler* (Aufsatz in der nicht veröffentlichten Festschrift für Marius Schneider, 1968), *Zur weltweiten Verbreitung der orientalischen Volksboe* (Samuel Baud-Bovy zum 70. Geburtstag) sowie der 1980 in Ankara gehaltene Vortrag *Hackbrett – Santur – Yángqín. Die Verbreitung eines asiatischen Musikinstruments im europäischen Raum*. Aus dem Englischen bzw. Rumänischen übersetzt wurden die Aufsätze *Tanz und Tanzmusik im 16. Jahrhundert und ihre Beziehungen zu Volkstanz und Volksmusik* (*Studia Musicologica* VII, 1965) und *Tanzgeräte und Musikinstrumente im orientalischen Volkstanz* (*Revista de Folklor* 4, 1959). Leider ist bei keinem der Aufsätze ein Hinweis auf die Erstpublikation zu finden, dazu ist eine Suche im Schriftenverzeichnis erforderlich. Insgesamt vermag jedoch weder diese Nachlässigkeit noch die vielleicht umstrittene Auswahl der Aufsätze den Wert der Festschrift zu schmälern.

Wertvoll für den Benutzer ist neben einem Personen- und einem Sachregister die vollständige Liste aller Publikationen Hoerbürgers, die neben den Büchern, Editionen, chronologisch geordneten Aufsätzen, lexikographischen Arbeiten, Rezensionen, einer Schallplatte und Filmen auch seine literarischen Werke enthält. Gerade dieser Posten ist seit der Festschrift zum 60. Geburtstag um viele Beiträge gewachsen, die Hoerbürger als erfindungsreichen Mundartdichter und kritisch-humorvollen Beobachter auch seines eigenen Faches erscheinen lassen (vgl. seine 1985 in Göttingen erschienene *Kynische Diatribe über die kuriöse und höchst gefährliche Expedition des Morbikularrepräsentanten Felix Hoerbürger in die Provinzen jenseits der paflakubischlbansischen Grenze, quo loco sunt leones*). Es bleibt zu wünschen, daß es mit diesem Buch gelingt, das reiche und vielseitige Werk eines der bedeutendsten Forscher der deutschen Musikethnologie nach dem 2. Weltkrieg wieder mehr in die Öffentlichkeit zu rücken und in einer komprimierten, wenn auch ziemlich teuren Form allen Interessierten zugänglich zu machen.

(September 1987)

Susanne Ziegler

*Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Volume XXIV: The Works of JOHANNES CICONIA. Edited by Margaret BENT and Anne HALLMARK. Les Remparts, Monaco: Éditions de l'Oiseau-Lyre 1985. XIX, 230 S.*

Nachdem Suzanne Clercx in ihrer verdienstvollen Monographie von 1960 die Werke Ciconias bereits publiziert hat, könnte es scheinen, als sei eine neuerliche Edition nicht allzu dringlich gewesen; tatsächlich kommen jetzt nur wenige unvollständige Kompositionen hinzu, die nicht schon andernorts in moderner Notation vorliegen. Da die ältere Ausgabe aber von manchen Unstimmigkeiten beeinträchtigt wird und sich in wenig ansprechender Form präsentiert, rechtfertigen allein Zuverlässigkeit und vorzügliche Aufmachung der neueren Edition ihr Erscheinen. Da außerdem Person und Werk Ciconias immer noch von ungelösten grundsätzlichen Fragen umgeben sind, zeigen sich weitere Vorzüge in der Sorgfalt und Klarheit, mit der nicht nur die Werke kommentiert, sondern auch die verbliebenen Probleme dargelegt werden.

Erläuterungen und Argumentationen findet man an drei verschiedenen Stellen. Das führt gelegentlich zu Wiederholungen oder zu etwas unbequemer,

von Querverweisen unterbrochener Lektüre, hat aber doch den Vorteil, daß man sowohl sich dem einzelnen Werk vom „Critical Apparatus“ her nähern kann und dabei den Kontakt zu ähnlich gelagerten Fällen behält als auch sich grundsätzlichen Fragen widmen kann, die in der „Introduction“ (S. IX–XIV) oder in den „Notes on Transcription and Performance“ (S. XV–XIX) abgehandelt werden, und dazu detaillierte Fakten im Kritischen Apparat aufsucht. Nicht wenige der Kompositionen sprechen von historischen Ereignissen oder huldigen bestimmten Personen im Bereich von Padua und Venedig. Es ist daher sinnvoll, daß die Einführung mit einer Darstellung dessen beginnt, was von Ciconias Leben bekannt ist. Neben neuen Materialien, die Anne Hallmark beige-steuert hat, darunter das revidierte Todesdatum: zwischen dem 10. Juni und 13. Juli 1412, begegnet man manchen alten Kontroversen. So spricht zwar vieles dafür, daß wir bei einem Geburtsjahr von ca. 1435 (Clercx) zwei Personen des Namens Johannes Ciconia miteinander verbinden, dennoch fehlen Dokumente, welche die plausible Annahme einer Lebenszeit von ca. 1370 bis 1412 zur Gewißheit machen. Die Deutungen der Texte zu weltlichen Werken und Motetten helfen nicht nur, sie selbst zu datieren, sondern auch Lücken in der Biographie Ciconias zu verkleinern. Bei den Motettentexten kann der Leser die Interpretation um so eher nachvollziehen, als M. J. Connolly sie mit Übersetzung und Kommentar kritisch ediert hat (S. 220–226). Leider fehlt etwas Entsprechendes zu den italienischen und französischen Dichtungen.

Wie nicht anders zu erwarten, ist die Frage der Autorschaft in einer Reihe von Fällen nicht schlüssig zugunsten oder zuungunsten Ciconias zu beantworten. Die betroffenen Werke werden jedoch als *opera dubia* am Schluß jeder Werkgruppe wiedergegeben: bei den Messensätzen (*Credo* Nr. 11), den isorhythmischen Motetten (Nr. 20 und 21), den Kontrafakturen (Nr. 24), den *Ballate* (Nr. 37 bis 43) und bei den Kanons (Nr. 47). Dadurch kann die Argumentation selbst dort fortgesetzt werden, wo die Wahrscheinlichkeit nur noch wenig für Ciconia spricht. Diese Großzügigkeit ist sehr willkommen, weil die stilistischen Kriterien für die „Epoche Ciconia“ (Besseler) noch recht unsicher sind und die Zuschreibungen in den Handschriften hier und da unterschiedlich gedeutet werden können, wie etwa bei den Nummern 37, 38, 43 und 47; diese Kompositionen sind anonym unten auf Blättern verzeichnet, die oben ein Werk Ciconia zuweisen. Anderen Problemen der Authentizität begegnet man bei den Contratenores, die fast

ausnahmslos unbefriedigende satztechnische Ergebnisse hervorrufen, selbst dort, wo ihre Überlieferung kaum Anlaß zu Zweifeln gibt. Im Druckbild sind die meisten durch Kleinstich abgehoben und als „optional“ gekennzeichnet. Kleinstich wird auch angewandt, z. B. in *Gloria* Nr. 8, um ausgedehnte Sonderlesarten einer Quelle schon im Notenbild deutlich zu machen.

Im Bereich der Quellenkritik erscheinen die Informationen ein wenig knapp gehalten. Zwar hilft die Liste der dreißig Handschriften, z. T. mit Literaturangaben, und die umfangreiche Bibliographie (S. 227–230) dem Benutzer weiter, konkrete Erörterungen über den Wert der Quellen finden sich aber allenfalls bei den einzelnen Kompositionen, z. B. beim *Gloria* Nr. 9. Was auf Seite XV über die Quellen gesagt wird, ist zu allgemein gehalten, und der Verweis auf die einschlägige Publikation der Herausgeberin kann eine Quellenbewertung im Zusammenhang mit einer so grundlegenden Ausgabe nicht ersetzen.

Mit Genugtuung nimmt man zur Kenntnis, daß der „Critical Commentary“ die Abweichungen von der gedruckten Version mitteilen soll und nicht Lesarten noch einmal aufführt, für die – als die „bestmöglichen“ – sich die Herausgeber bereits entschieden haben. Dies Prinzip ist bei der Textunterlegung vernünftigerweise mit einer gewissen Freiheit gehandhabt und auf erkennbar intendierte Abweichungen beschränkt. Bei den Akzidentien scheint es gelegentlich ohne Not aufgegeben, vgl. *Gloria* Nr. 1: die Anmerkungen „I 63 Bc, TR flat“ und „T 56 Bc, TR flat“ sind überflüssig, weil jeweils beide Quellen mit der gedruckten Version übereinstimmen; vgl. auch Nr. 19: „T 99 flat Ob, Bc“ Solche Einzelheiten vermögen aber den positiven Gesamteindruck kaum zu schmälern. Sowohl in den „Notes on Transcription and Performance“ als auch in den „General remarks“ zu den einzelnen Werken ist eine Fülle von Informationen und anregenden Gedanken enthalten – zu einer sich abzeichnenden italienischen Motettentradition, zum Problem der Messensatzpaare, zu Besonderheiten der Notation etc. –, die zu weiteren Studien auffordert.

Anregend ist auch die Beschäftigung mit einzelnen Werken, mit deren Satztechnik, Dissonanzbehandlung oder Stimmenführung. Für den Kanon *Quod jactatur* (Nr. 46) scheint eine befriedigende Auflösung immer noch nicht gefunden zu sein, obwohl Edward Stam in seiner fundierten Studie (*Die richtige Lösung ...*, in *TVer* 1970, S. 147–166) eine Reihe von Möglichkeiten systematisch prüft und

schließlich eine „fuga in subdiapason et epidiapente cum diapason“ zu der gesuchten *resolutio* erklärt. Margaret Bent hat sich zu dem im wesentlichen schon von Johannes Wolf (in *TVer* VI/1900, S. 208) angegebenen Notentext entschlossen, weil sie zu Recht die von Stam entwickelte Lösung in Hinsicht auf Zusammenklang (Dissonanzen) und Fortschreitungen (Parallelen) für keine Verbesserung der bisherigen, ebenfalls dissonanzen- und parallelenreichen Fassung ansieht.

Wenn ich im folgenden eine neue Möglichkeit vorschlage, so bin ich mir meiner Vermessenheit bewußt, nach so viel imponierender Gelehrsamkeit (Johannes Wolf, Werner Korte, Suzanne Clercx, Willi Apel, Edward Stam und Margaret Bent) nun quasi aus dem Stand etwas dazu beitragen zu wollen. Das Faksimile der Handschrift Modena, Biblioteca Estense, Cod. 568, fol. 20v (*TVer* 1970, gegenüber S. 147) zeigt die drei *c*-Schlüssel vor der einstimmigen Notenreihe in auffälliger Anordnung: dem allein stehenden *c*<sup>3</sup>-Schlüssel folgen, genau untereinander notiert, *c*<sup>5</sup>- und *c*<sup>1</sup>-Schlüssel. Der dazu gehörige Kanon lautet: „Tenor quem Contratenor Triplumque fugant temporibus in quinque“ Das ist bisher einhellig so verstanden worden, daß die zweite Stimme nach fünf Tempora und die dritte nach weiteren fünf Tempora zu beginnen habe. Wäre es denkbar angesichts der Schlüsselanordnung, daß gemeint ist, Kontratenor und Triplum sollen zusammen nach fünf Tempora beginnen? Das können sie natürlich nur im Abstand einer Dezime und nicht als Nonenparallelen, die bei strikter Gültigkeit von *c*<sup>1</sup>- und *c*<sup>5</sup>-Schlüssel zu lesen sind. Dezimen aber lassen sich nicht durch Schlüssel angeben. In späterer Zeit – etwa bei Heinrich Isaac – war es üblich, die Forderung durch den Hinweis „In decimis cum supremo“ oder ähnlich deutlich zu machen. Auch Ciconia könnte die nicht zu umgehende Ungenauigkeit der Schlüssellage, die immerhin der Realität nahe kommt und die Lage der Stimmen grundsätzlich markiert, mit den beiden folgenden Sätzen („sub quadam obscuritate“) erläutert und das für seine Zeit ungewöhnliche Ergebnis zu rechtfertigen versucht haben: „Quod jactatur et (nicht: qui) virtus opere non demonstratur. Ut aqua pissis sepius scientia denegatur“.



Das hier vorgeschlagene Resultat kann man sich leicht aus der Edition herstellen. Die beiden Oberstimmen bleiben, von der Vorzeichnung abgesehen, wie sie bisher aufgefaßt wurden, ein Quintkanon, beginnend mit  $c^1$  bzw. nach fünf Tempora mit  $g^1$ . Die tiefste Stimme aber bewegt sich in Dezimenparallelen zur obersten, beginnt also mit  $e$  in Takt 6. (Das hier Mitgeteilte weicht daher in der Zählung um fünf Einheiten von der Edition ab.) Die Parallelität endet im Schlußklang, Takt 41, indem der Baß zum  $g$  fortschreitet, wenn keine Wiederholung von Takt 6 an erfolgen soll. Die doppelte Vorzeichnung,  $\sharp$  und  $b$ , bzw.  $b$  und  $\sharp$  beim  $c^5$ -Schlüssel, weist auf die je nach Zusammenhang wechselnde Anwendung des  $b$ -quadratum oder  $b$ -molle hin. Die Reihenfolge der Zeichen könnte sogar andeuten, daß für die oberen Stimmen vornehmlich  $h$  gemeint ist und  $b$  nur als Akzidens, während die tiefste Stimme  $b$  bevorzugt und  $h$  nur als Ausnahme zuläßt. Die oberste Stimme muß  $b$  in den Takten 12, 18, 24, 30 und 31 berücksichtigen, die mittlere in den Takten 15, 17, 27 und 35 (anders als die Edition: kein  $es^1$ ). Die tiefe Stimme benötigt nur einmal  $h$  (T. 29).

Der in diesem Vorschlag angewandte doppelte Kontrapunkt der Dezime erfordert, um Parallelen zu vermeiden, daß die Stimmen ihre Schwerpunkte in Gegenbewegung errreichen. Das ist hier in auffälliger Weise – wenn auch nicht mit letzter Konsequenz – beachtet, vgl. T. 12–14, 19–22 oder 36/37.

Andere Mittel, Parallelen auszuweichen, sie zu verschleiern oder zu mildern, sind größere Sprünge (z. B. T. 38), Vorhalte (z. B. T. 10), Synkopen (z. B. T. 26/27 oder Hoquetus (T. 34). In dem allgemein akzeptierten Satz der zwei Oberstimmen kommen immerhin zwei Quintenparallelen vor (T. 26/27 und 40). Zwischen den Unterstimmen der vorgeschlagenen Version gibt es zwei vergleichbare Quinten (T. 15 und 31/32) und eine Oktavparallele (T. 25, 2. und 3. Achtel). Alle Dissonanzen sind als Nebennoten oder Vorhalte verständlich. Den Haupteinwand gegen diese Fassung bildet der anachronistische Wohlklang, den man erst in Werken des weiter fortgeschrittenen Jahrhunderts erwartet. Hat Ciconia vielleicht mit den rätselhaften Sätzen andeuten wollen, daß das Ergebnis nicht nach den damals üblichen Satzregeln zustande kommt?

(Juni 1987)

Martin Just

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

Zwischen ungefähr 1528 und der Mitte des 16. Jahrhunderts verlegte Pierre Attaignant in Paris eine enorme Anzahl relativ einfacher polyphoner Vertonungen von französischer Lyrik. Jene Stücke, die Attaignant (oder seine uns unbekannteren Herausgeber) bestimmten Komponisten zuschrieben, werden in deren Gesamtausgabe herausgegeben werden. Der verstorbene Albert Seay hatte die vernünftige Idee, daß auch die von Attaignant gedruckten anonymen Chansons in einer modernen Edition zugänglich gemacht werden sollten. In den drei Bänden seiner Serie stellt Seay uns 74 drei- und vierstimmige Chansons vor, die aus fünf der ersten Anthologien Attaignants stammen und zuerst zwischen etwa 1528 und 1531 veröffentlicht worden sind. Lebte Seay noch, so hätte er uns den gesamten Bestand der Attaignant-Chansons vorlegen können, aber so wie die Dinge stehen, wird dies wohl das letzte Denkmal seines unermüdlichen Bestrebens sein, uns einen wahrhaft unglaublichen Teil wichtiger Musik des 16. Jahrhunderts in modernen Editionen zugänglich zu machen.

Seay erstellte keine kritische Ausgabe. Er bedachte weder verschiedene Lesarten, noch führte er alle Konkordanzen für jedes Stück auf. Wenn ich annehme, daß viele dieser Lieder keine Meisterwerke,



sondern vielmehr etwas flüchtige „Werkstatt-Produkte“ darstellen, so erscheint mir Seays Vorgehen durchaus korrekt. Man könnte aber genauso gut fragen, wieso die Edition überhaupt veröffentlicht wurde, wenn die Chansons nicht höchste Qualität aufweisen und die Edition keine kritische ist.

Seays Entscheidung zu verteidigen fällt jedoch sehr leicht. Denn vor allem fällt die Tatsache ins Gewicht, daß Attaignants Chansons den Hauptbestand weltlicher französischer Musik während der Herrschaft Franz' I. – einer der goldenen Zeiten französischer Kultur – darstellen. Wenn wir wesentliche Teile dieses Repertoires nicht kennen, so können wir nicht behaupten, die französische Musik während einer wichtigen Epoche zu verstehen. Sehen wir einmal davon ab, was wir durch die Untersuchung vollständiger Repertoires – ungeachtet des jeweiligen ästhetischen Wertes – über die Beschaffenheit einer bestimmten Gesellschaft erfahren können, so bleibt ein zweites Argument, mit dem wir Attaignants anonyme Chansons ebenso verteidigen können wie jede andere unbezeichnete Sammlung von Musik, die wir untersuchen: nämlich die Tatsache, daß wir nicht richtig zwischen dem Individuellen, Außergewöhnlichen und dem Typischen oder dem lediglich Konventionellen unterscheiden können, solange uns nicht das gesamte Repertoire zugänglich ist. Überdies waren Attaignants Chansons im frühen 16. Jahrhundert weit verbreitet, und die Komponisten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts scheinen sie als Maßstab betrachtet zu haben, an dem sie sich maßen und mit dem sie wetteiferten – also ein vorgegebenes Repertoire, dem es nachzueifern und das es zu übertreffen galt. Wir können schwerlich die Chansons Lassos verstehen – von denen Clemens' non Papa, Gomberts oder Costeleys ganz zu schweigen –, ohne die Musik zu kennen, mit der sie aufwuchsen, die sie zu einem gewissen Grad imitierten (oder auch nicht imitierten), also ohne um die Musik zu wissen, von der sie auf die eine oder andere Art teilweise in ihren Werken Gebrauch machten. In anderen Worten: Fragen des ästhetischen Wertes sind nicht die einzigen Fragen von Relevanz.

Viele Kompositionen dieses Bandes sind in der Tat sehr schematische Kompositionen. So erwies sich, daß Vertonungen von sechs- oder achtzeiligen Liebesgedichten zweifelsohne mehr oder weniger mit der gewöhnlichen Form übereinstimmen, bei der beispielsweise die Zäsur auf der vierten Silbe jeder Zeile peinlich genau beachtet ist und der erste und letzte Satz ungeachtet des Reimschemas mit der-

selben Musik vertont wird. Natürlich machen sich ästhetische Gesichtspunkte bemerkbar, denn manche Lieder sind kunstvoller geschrieben als andere; so ist ihr Cantus wunderschön geformt (in den meisten der Chansons liegt die Hauptmelodie eindeutig in der Oberstimme), die Melodieglieder sind den Worten sehr gut angepaßt worden und die Komponisten haben auch der rhetorischen Deklamation einige Beachtung geschenkt. Diese Chansons unterscheiden sich jedoch noch sehr stark vom wesentlich individualistischeren italienischen Madrigal – selbst in dessen Frühstadien –, und ganz sicher ist es für uns wichtig, das zu wissen.

(November 1987)

Howard Mayer Brown

ANDRÉ CARDINAL DESTOUCHES: *Issé. Pastorale Héroïque. Introduction by Robert FAJON. New York: Pendragon Press (1984). LII, 341 S. (French Opera in the 17th and 18th Centuries. Volume XIV.)*

Als erster Band der von Pendragon Press in Angriff genommenen neuen Serie *French Opera in the 17th and 18th Centuries* erschien *Issé* von Destouches. Im Unterschied zu vielen anderen Reprint-Reihen wird hier ein umfangreicher, informativer Apparat mitgeliefert, der erfreulicherweise zum Konzept der Serie gehört. Historisch bedeutende Opernpartituren werden in Handschriften oder Drucken damit für Aufführungs- und Studienzwecke wieder zugänglich gemacht.

Für die Einleitung zu *Issé* zeichnet Robert Fajon verantwortlich, Jérôme de La Gorce ergänzt ein Kapitel zur originalen Ausstattung sowie zu den Kostümen und Wendy Hilton zu den bei Gaudrau überlieferten Choreographien Pécours. Alle ikonographischen Quellen sowie Faksimiles mehrerer Seiten des unvollständig erhaltenen Autographs ergänzen den Reprint des Librettodrucks von 1708 und des Partiturdruks von 1724. In der zweisprachigen Introduction Fajons werden zunächst der Komponist und sein Operschaffen, der Librettist und seine Libretti, sodann das Libretto zu *Issé* sowie die Oper in den beiden Versionen und anderen Varianten vorgestellt. Eine Übersicht über die Wiederaufnahmen im 18. Jahrhundert und die dramatischen Parodien gibt Aufschluß über die Verbreitung des Werkes. Die Quellenhinweise mit jeweiliger Bibliotheks- und Standortangabe (diese fehlt lediglich für die Schelte-Edition des Librettos) erleichtern die weitere Arbeit des Interessenten. Weitere Kapitel beschäftigen sich



mit den Charakteren der Oper und ihrem Inhalt. Fehler sind kaum nennenswert, aber man hätte zugunsten einer rascheren Information auf der Titelseite angeben sollen, welche Version der Oper der Ausgabe zugrunde liegt. Unter den Neueditionen von Partituren *Destouches'* fehlt im übrigen auf S. XII der Reprint von *Amadis de Grèce*, der 1967 bei Gregg Press Farnborough erschien und heute noch zu erhalten ist. Insgesamt kann die Präsentation und die Wiedergabe des Bandes als ebenso gelungen angesehen werden wie die kommentierenden Teile. Glücklicherweise sind die Institute, die noch genügend Haushaltsmittel zur Verfügung haben, um solche Reihen finanzieren zu können.

(Oktober 1987)

Herbert Schneider

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

Jean Mongrédien, der Herausgeber dieses Reprints, hat sich schon früher um den Komponisten Le Sueur verdient gemacht: 1980 erschien bei Peter Lang (Bern) die bis jetzt umfassendste Biographie über diesen Komponisten. Mongrédien beschreibt und kommentiert aber nicht nur dessen Werke, sondern entwirft dort auch ein Stück Zeitgeschichte, die von den Wirren und Schrecken der Revolution über Napoleons Kaiserreich bis in die Restauration reicht. Nach diesem fesselnden Buch veröffentlichte Mongrédien, ebenfalls 1980, in der Pendragon Press (New York) den thematischen Katalog der Werke von Le Sueur. Dieser Komponist ist aber nur durch zwei, eher periphere Tatsachen in die Geschichte eingegangen: Er errang des Kaisers Gunst durch die Oper *Ossian ou les bardes*, und er war vor allem der Lehrer von Hector Berlioz. Von den Opern aus der Revolutionszeit, zu denen *La Caverne* gehört, wird aber im allgemeinen nicht gesprochen. Doch gerade dieses Werk nach Ausschnitten aus dem Roman *Gil Blas de Santillane* (1715–1735) von Alain René Lesage würde es verdienen, noch heute beachtet zu werden, denn seine Harmonik ist außerordentlich kühn, die Dramaturgie drastisch, während auf der einen Seite noch die klassizistische Einheit des Ortes und der Zeit gewahrt wird, auf der andern Seite aber, mit der gespenstischen Höhlenlandschaft, ein durchaus romantischer Ton angeschlagen wird. Auf alle Fälle würde es sich lohnen, Ausschnitte aus

Opern von Le Sueur durch die Schallplatte einem breiteren Publikum bekannt zu machen. Die Mischung aus kalter Repräsentation, wie sie das Kaiserreich forderte, und dem Nächtigen von *La Caverne* aus der Revolutionszeit könnte noch heute faszinieren.

(Oktober 1987)

Theo Hirsbrunner

## Eingegangene Schriften

**Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach–Händel–Schütz.** Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985 der Gesellschaft für Musikforschung. Hrsg. von Dietrich BERKE und Dorothee HANEMANN. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter (1987). Band 1: XIII, 543 S., Band 2: 475 S.

**Amerikanische Musik seit Charles Ives.** Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien. Hrsg. von Hermann DANUSER, Dietrich KÄMPER und Paul TERSE. Laaber: Laaber-Verlag (1987). 439 S.

**Analyse Musicale.** N° 7, 2<sup>e</sup> trimestre 1987, Avril 1987. Paris: Société d'Analyse Musicale 1987. 84 S.

**ARD-Jahrbuch 87.** Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD) unter Mitwirkung der Arbeitsgemeinschaft Rundfunkwerbung (ARW). Hamburg: Hans-Bredow-Institut 1987. 476 S., Abb.

**Arti Musices 17/2, 1986.** Croatian Musicological Review. Zagreb: Institute of Musicology – Zagreb Academy of Music 1986. S. 157–248, Notenbeisp.

**HEDWIGE BAECK-SCHILDERS:** *Emile Wambach (1854–1924) et het Antwerpse Muziekleven.* Brüssel: Palais de Academiën 1986. 156 S. (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en schone Kunsten van België. Jahrgang 48, Nr. 44.)

**JOHN H. BARON:** *Chamber Music. A Research and Information Guide.* New York–London: Garland Publishing, Inc. 1987. XVII, 500 S.

**FRANZ BERWALD:** *Sämtliche Werke. Band 14: Duos.* Hrsg. von Kathleen Kuzmick HANSELL. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1987. XV, 133 S.

**HANS MICHAEL BEUERLE:** *Johannes Brahms. Untersuchungen zu den A-cappella-Kompositionen. Ein Beitrag zur Geschichte der Chormusik.* Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1987). 433 S., Notenbeisp.

BONNIE J. BLACKBURN: *Music for Treviso Cathedral in the Late Sixteenth Century. A Reconstruction of the Lost Manuscripts 29 and 30.* London: Royal Musical Association 1987 VI, 162 S., Abb., Notenbeisp. (Royal Musical Association Monographs 3.)

CALVIN S. BROWN: *Music and Literature. A Comparison of the Arts.* Hanover–London: University Press of New England (1987). XV, 287 S., Notenbeisp.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER: *Médée. Tragédie en musique.* Édition par Edmond LEMAÎTRE. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1987 XX, 599 S.

FRANÇOIS COUPERIN: *Œuvres complètes IV: Musique de Chambre – 3: Les Nations.* Publiées par Amédée GASTOUÉ et revues d'après les sources par Kenneth GILBERT et Davitt MORONEY. Les Remparts, Monaco: Éditions de L'Oiseau-Lyre (1987). 220 S.

FRANÇOIS COUPERIN: *Anthologie pour Clavecin. Pièces extraites des Œuvres complètes. Les Remparts,* Monaco: Éditions de L'Oiseau-Lyre (1987). 47 S.

GERHARD CROLL / KURT VÖSSING: *Johann Michael Haydn. Sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit.* Wien: Paul Neff Verlag (1987). 208 S.

CLAUDE DEBUSSY: *Monsieur Croche et autres écrits.* Paris: Gallimard (1987). 361 S. (Collection L'Imaginaire.)

HERMANN DECHANT: *Dirigieren. Zur Theorie und Praxis der Musikinterpretation.* Wien–Freiburg–Basel: Herder (1985). 448 S., Notenbeisp.

MICHAEL DICKREITER: *Musikinstrumente. Moderne Instrumente, historische Instrumente, Klangakustik.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter (1987). 209 S., Abb.

Dokumentationsprobleme heutiger Volksmusikforschung. Protokoll der Arbeitstagung der Kommission für Lied-, Tanz- und Musikforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. 6.–9. September 1984. Hrsg. von Jürgen DITTMAR. *Auswahlbibliographie zusammengestellt von Ulrich SCHMITT.* Bern–Frankfurt–New York–Paris: Peter Lang (1987). 272 S. (Studien zur Volksliedforschung, Band 2.)

Frescobaldi Studies. Edited by Alexander SILBINGER. Durham: Duke University Press 1987. XIV, 398 S., Notenbeisp. (Sources of Music and Their Interpretation. Duke Studies in Music.)

CHRISTINE FRÖDE: *Texte zu den Kantaten, Moteten, Messen, Passionen und Oratorien von Johann Sebastian Bach.* Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1986. 506 S.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Sämtliche Werke. Abteilung I: Musikdramen. Band 5, Teilband a, Notenband: Iphigénie en Aulide.* Hrsg. von Marius FLOTHUIS. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1987. 443 S.

NICOLAS DE GRIGNY: *Livre d'Orgue.* Édition par Charles-Léon KOEHLHOEFFER. Paris: Heugel & Cie (1986). XIII, 105 S. (Le pupitre. Collection de musique ancienne. LP 68.)

FRANZ XAVER GRUBER: *Missa in contrapuncto.* Im Auftrag der Stille-Nacht-Gesellschaft vorgelegt von Ernst HINTERMAIER und Gerhard WALTERSKIRCHEN. Bad Reichenhall: Comes-Verlag 1986. 27 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Einzelausgaben. Heft 2.)

FRANZ XAVER GRUBER. *Deutsche Messe in D „Gott! Auf Dein Wort erscheinen wir“* Im Auftrag der Stille-Nacht-Gesellschaft vorgelegt von Ernst HINTERMAIER und Gerhard WALTERSKIRCHEN. Bad Reichenhall: Comes-Verlag 1984. 40 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Einzelausgaben. Heft 1.)

PIETRO ALESSANDRO GUGLIELMI: *Sei Quartetti per clavicembalo, due violini e violoncello (Londra 1768).* Partitura a cura di Paolo BERNARDI. Bologna–Roma: Associazione Clavicembalistica Bolognese 1985. 127 S. (Associazione Clavicembalistica Bolognese. Volume 2.)

ALICE M. HANSON: *Die zensurierte Muse. Musikleben im Wiener Biedermeier.* Wien–Köln–Graz: Böhlau Verlag 1987 263 S. (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge. Band 15.)

JOHANN MICHAEL HAYDN: *Ausgewählte Werke I: Serenade in D Perger 87* Vorgelegt von Werner RAINER. Bad Reichenhall: Comes Verlag 1987 XI, 95 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Band 3.)

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe III, Band 3: Konzerte für ein Blasinstrument und Orchester.* Hrsg. von Makoto OHMIYA in Verbindung mit Sonja GERLACH. München: G. Henle Verlag 1985. X, 76 S.

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XXI: Stücke für das Laufwerk (Flötenuhrstücke).* Hrsg. von Sonja GERLACH und George R. HILL. München: G. Henle Verlag 1984. XII, 86 S.

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XXV, Band 1: Acide und andere Fragmente italienischer Opern um 1761 bis 1763.* Hrsg. von Karl GEIRINGER und Günter THOMAS. München: G. Henle Verlag 1985. XVI, 235 S.

Huldigung der Tonsetzer Wiens an Elisabeth Kaiserin von Österreich (Wien 1854). Erstdruck in Reproduktion der Originalhandschriften. Veröffentlicht von Günter BROSCHE mit einer Einführung von Brigitte HARMANN. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

## Mitteilungen

Es verstarben:

am 14. März 1988 Professor Dr. Willi APEL, Bloomington/Indiana, im Alter von 94 Jahren,  
im März 1988 Professor Dr. Gerald ABRAHAM, Ebernoe Petworth, im Alter von 84 Jahren.

\*

Wir gratulieren:

Professor Dr. Kurt von FISCHER, Erlenbach/Zürich, am 25. April 1988 zum 75. Geburtstag,  
Professor Dr. Andreas LIESS, Wien, am 16. Juni 1988 zum 85. Geburtstag.

\*

Am 27. Januar 1988 habilitierte sich Dr. Rüdiger SCHUMACHER an der Freien Universität Berlin für das Fach Vergleichende Musikwissenschaft. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *WIRĀMA. Der gesungene Vortrag altjavanischer Versdichtung in Bali*. Seit dem Wintersemester 1987/88 vertritt er Frau Professor Dr. Ellen HICKMANN auf dem Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik und Theater, Hannover, die für die Dauer von achtzehn Monaten ein Akademiestipendium der Stiftung Volkswagenwerk erhalten hat.

\*

Vom 4. bis 10. April 1988 veranstaltete die Internationale Bachakademie Stuttgart ihre erste Osterakademie, die neben Interpretationskursen und Konzerten theologische und musikwissenschaftliche Vorträge und Seminare zum Thema *C. Ph. E. Bach als Bewahrer und Erneuerer des Erbes von J. S. Bach* beinhaltete. Als Referenten bzw. Seminarleiter wirkten u. a. Christian Eisert, Reinhard Gerlach, Klaus Hofmann, Peter Kreyssig, André Marchand, Hans-Günter Ottenberg, Martin Petzold, Ulrich Prinz und Wolfgang Wiemer mit. Nähere Auskünfte erteilt die Internationale Bachakademie Stuttgart, Johann-Sebastian-Bach-Platz, 7000 Stuttgart 1.

Das Institut für Wiener Klangstil der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien veranstaltete vom 12. bis 14. April 1988 ein internationales Symposium über *Das Instrumentalspiel*, in dem fachübergreifend aus akustischer, medizinischer, psychologischer und spieltechnischer Sicht zu Fragen der Interaktion von Mensch und Instrument Stellung genommen wurde. Referate hielten u. a. Professor Dr.-Ing. Ernst Terhardt (München), Professor Dr.-Ing. Jürgen Meyer und Dr.-Ing. Klaus Wogram (beide Braunschweig), Dr. František Šram (Prag), Professor Dr. John Bowsher (London), Professor Dr. Christoph Wagner (Hannover) und Professor Dr. Hellmuth Petsche (Wien). Weitere Auskünfte erteilt das Institut für Wiener Klangstil, Singerstraße 26, A-1010 Wien.

Im Rahmen der 3. Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe finden am 3. und 4. Juni 1988 Symposien zu den Themen *Das Dramatische in Opern und Oratorien von Georg Friedrich Händel und Wodurch rechtfertigen sich szenische Aufführungen der Oratorien Händels?* statt. Als Referenten konnten gewonnen werden Professor Dr. Lorenzo Bianconi (Bologna), Professor Dr. George J. Buelow (Bloomington), Professor Dr. Merrill J. Knapp (Princeton), Professor Joachim Herz (Dresden), Franz Marijnen (Brüssel), Dr. Silke Leopold (Berlin), Jean-Louis Martinoty (Paris) und Herbert Wernicke (Hamburg); die Gesprächsleitung haben Professor Dr. Hans-Joachim Marx (Hamburg) und Imre Fabian (Zürich). Anmeldung an: Internationale Händel-Akademie Karlsruhe, Baumeisterstraße 11, Postfach 1449, 7500 Karlsruhe 1.

Vom 10. bis 19. Juni 1988 veranstalten die Robert-Schumann-Gesellschaft e. V. und die Stadt Düsseldorf mit Unterstützung des Landes Nordrhein-Westfalen das 3. Schumannfest, in das vom 15. bis 16. Juni das 3. Internationale Schumann-Symposium mit dem Thema *Schumann in Düsseldorf. Werke-Texte-Interpretation* (Leitung: Professor Dr. Akio Mayeda, Zürich-Heidelberg-Tokyo; Professor Dr. Klaus Wolfgang Niemöller, Köln) eingebettet ist. Auskünfte: Robert-Schumann-Gesellschaft e. V., Bilker Straße 4-6, 4000 Düsseldorf 1.

Im Zusammenhang mit den 2000-Jahrfeiern der Stadt Bonn veranstalten die in Bonn ansässigen musikwissenschaftlichen Institute/Sammlungen, das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität, das Beethoven-Archiv, das Max-Reger-Institut und das Schumann-Haus, vom 10. bis 14. September 1988 ein internationales musikwissenschaftliches Kolloquium zu Fragen der sinfonischen Tradition des 19. Jahrhunderts. Auskünfte: Professor Dr. Siegfried Kross, Musikwissenschaftliches Seminar der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, Am Hof 34, 5300 Bonn 1.

Die Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie e. V. hält vom 23. bis 25. September 1988 ihre Jahrestagung im Leibnizhaus in Hannover ab. Die Beiträge werden sich um das Thema *Zeitwahrnehmung und musikalischer Rhythmus* zentrieren. Daneben wird es auch freie Forschungsberichte zu anderen Themen geben. Anmeldungen werden erbeten an: Dr. Heiner Gembris, Hunoldgraben 9, 8900 Augsburg.

Im Rahmen der von der Gesellschaft für Alte Musik G. A. M. zum fünften Mal veranstalteten Begegnungen mit Alter Musik findet am 28. und 29. Oktober 1988 in Rastatt ein wissenschaftliches Kolloquium zum Thema *Johann Caspar Ferdinand Fischer in seiner Zeit* statt. Interessenten werden gebeten, sich mit Professor Dr. Ludwig Finscher, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität, Augustinergasse 7, 6900 Heidelberg, in Verbindung zu setzen.

\*

Die Richard-Strauss-Gesellschaft München hat einen Preis gestiftet, der jährlich in Form einer Richard-Strauss-Plakette und einer Zuwendung von DM 3000.– vergeben wird. Dieser Preis wird für das Jahr 1989 zugunsten einer musikwissenschaftlichen Arbeit mit einem frei zu wählenden Thema zum Schaffen oder zur Person von Richard Strauss ausgesetzt. Deutsche Studierende und Examenkandidaten (Höchstalter: 35 Jahre) können entsprechende Arbeiten, die einen Umfang von ca. 100 Seiten nicht überschreiten sollten, bis zum 1. September 1989 bei der Richard-Strauss-Gesellschaft, Viktualienmarkt 3, 8000 München 2, einreichen. Über die Preisvergabe entscheidet ein aus Vorstandsmitgliedern der Gesellschaft gebildeter Ausschuß. Die Entscheidung ist unanfechtbar. Bei besonderer Eignung kann die Arbeit auch in die bisher 9 Bände umfassende Reihe der *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München* übernommen werden.

The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies will award ten or more stipendiary fellowships, and a limited number of non-stipendiary fellowships, for independent study on any aspect of the Italian Renaissance for the academic year 1989/90. The fellowships are for scholars of any nationality, normally post-doctoral and in the earlier stages of their careers. The fellowship program is presently made possible by the Lawrence Berenson Fellowship Fund, the Committee to Rescue Italian Art, The Francesco E. de Dombrowski Bequest, the Hanna Kiel Fellowship, the Rush H. Kress Fellowship, the Robert Lehman Fellowship, the Andrew W. Mellon Foundation, the National Endowment for the Humanities, and the Leopold Schepp Foundation. Stipends will be given in accord with the individual needs for the approved applicants and the availability of funds. The maximum grant will be no higher than \$ 27,500; most will be considerably less.

Fellowships run from 1 July 1989 to 30 June 1990. Fellows must be free to devote full time to study and will be expected to spend most of the time at the Center.

Applicants should send a completed application form, a curriculum vitae and a project description to the Director (Villa I Tatti, Via di Vincigliata 26, I-50135 Florence, Italy) to arrive no later than 1 November 1988 with duplicates to Professor Lewis Lockwood, Harvard University, Music Building, Cambridge, MA 02138, USA. Candidates should ask three senior scholars familiar with their work to send confidential letters of recommendation to the Director by the same date with duplicates to Professor Lockwood. Decisions are announced in the early spring.

Application forms can be obtained from Villa I Tatti or from Professor Lockwood.

\*

Der Generaldirektor der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin/DDR, hat am 18. Februar 1988 ein Internationales

Carl-Maria-von-Weber-Kuratorium berufen. Zu seinen Aufgaben gehört die Betreuung von Gesamtausgaben der Werke, Schriften, Briefe und Tagebücher des Komponisten. Das Kuratorium wendet sich an alle Besitzer von Musik-Autographen, Briefen und anderen handschriftlichen Zeugnissen Webers sowie ihn betreffender Dokumente mit der Bitte, durch Mitteilung ihres Quellenmaterials zum Gelingen der bedeutsamen Vorhaben beizutragen. Zuschriften werden an eine der folgenden Adressen erbeten: Dr. Wolfgang Goldhan, Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung, Unter den Linden, Postfach 1312, DDR-1086 Berlin; Professor Dr. Gerhard Allroggen, Musikwissenschaftliches Seminar, Allee 20, D-4930 Detmold; John Warrack, University of Oxford, Faculty of Music, St. Aldate's, Oxford OX1 1DB, Großbritannien; Dr. Jaroslav Bužga, Jihozápadní 1047, CS-1 4100 Praha 4 Sporilov, CSSR.

Auf Anregung der Erben Albert Moeschingers ist, mit Sitz an der Universitätsbibliothek Basel, eine Stiftung zum Andenken an den 1897 in Basel geborenen und 1985 in Thun verstorbenen Komponisten gegründet worden. Die Stiftung, der Professor Dr. Hans Oesch, Basel, vorsteht, macht sich zur Aufgabe, Moeschingers umfangreiches und vielgestaltiges Œuvre zu erhalten und zu verbreiten sowie die Urheberrechte an seinen Werken wahrzunehmen. Den künstlerischen Nachlaß Moeschingers hat die Stiftung der Universitätsbibliothek Basel übergeben, in deren Musiksammlung sich bereits zahlreiche Nachlässe von Schweizer und Basler Komponisten befinden; hier können die Werke Moeschingers, besonders auch die nicht verlegten Stücke, zu Studien- oder Aufführungszwecken bezogen werden. Zu den ersten Projekten der Albert-Moeschinger-Stiftung gehört die Erstellung eines neuen, vollständigen Werkverzeichnisses; Besitzer von handschriftlichen Kompositionen, Briefen und anderen Dokumenten aus der Feder Moeschingers werden daher gebeten, sich mit der Stiftung, c/o Universitätsbibliothek, Musiksammlung, Schönbeinstraße 18/20, CH-4056 Basel, Tel. 061 25 22 50, in Verbindung zu setzen.

Im C. Bertelsmann Verlag, München, wird eine Ausgabe sämtlicher Schriften Richard Wagners, herausgegeben von Professor Dr. Dr. Carl Dahlhaus, erscheinen. Wer Quellen außerhalb Bayreuths und der durch gedruckte Kataloge erschlossenen Bibliotheksbestände kennt, wird um Hinweise an den Herausgeber (Osthofener Weg 17, 1000 Berlin 38) gebeten.

Der polnische Komponist Zbigniew Wiszniewski hat in den wenigen noch vorhandenen Archivbeständen zur 1805 gegründeten Warschauer Musikgesellschaft ein Schreiben vom 4. August 1806 an den Minister Voss entdeckt, das u. a. die Unterschrift von E. T. A. Hoffmann trägt. Interessenten wenden sich bitte an Zbigniew Wiszniewski, ul. Swarzewska 58, Pl-01-821 Warszawa oder an die Schriftleitung, die eine Kopie des Originalschreibens sowie eine vom polnischen Komponisten gefertigte Übertragung zur Verfügung stellen kann.