

## Jens Peter Larsen †

von Hubert Unverricht, Eichstätt

Überraschend machte Ende August die Nachricht die Runde, daß Jens Peter Larsen, der internationale Nestor der Joseph-Haydn- und Georg-Friedrich-Händel-Forschung, in Kopenhagen am 22. August gestorben ist, zumal er zuvor bei guter Gesundheit und Frische seine wissenschaftlichen Vorhaben mitgeteilt hatte. Am 14. Juni 1902 in Kopenhagen geboren, hat er sich zunächst als Organist an der Vangede-Kirche und als Lehrer der Kirchenmusikgeschichte, dann ab 1938/39 an der Universität seiner Heimatstadt, wo er 1945 ordentlicher Professor wurde und von 1949 bis 1965 Leiter des musikwissenschaftlichen Instituts war, für die Aufgaben seines Landes eingesetzt. Als junger Magister wagte Larsen, dem mächtigen Münchener Ordinarius Adolf Sandberger in der Überlieferungsfrage der Sinfonien Joseph Haydns zu widersprechen. Aufgrund seiner wissenschaftlichen Arbeiten und seiner weltmännischen Art wurde er schnell nach dem Ausgang des Zweiten Weltkrieges als Joseph-Haydn- und Georg-Friedrich-Händel-Experte bekannt (*Die Haydn-Überlieferung*, Kopenhagen 1938; *Drei Haydn-Kataloge in Faksimile*, Kopenhagen 1941, <sup>2</sup>1979; *Handel's Messiah. Origins-Composition-Sources*, London 1957, <sup>2</sup>1972; *Handel Studies*, Sonderdruck des *Journal of the American Choral Foundation*, Bd. XIV Nr. 1, Januar 1972). Seine perfekten Kenntnisse in drei Sprachen unterstützten ihn dabei: Das Deutsche sprach er ein wenig in österreichisch-alemannischer Dialektfärbung. Besonders Überlieferungs-, Echtheits- und Auführungsfragen im Werk Joseph Haydns und Händels haben ihn interessiert und ihn zu damals neuen methodischen Überlegungen und Vorgehensweisen gebracht. Darüber hinaus hat er die Werke und auch Gattungsfragen dieser beiden Komponisten sehr wohl in seine Studien einbezogen. Durch diese Schwerpunkte wurde er ein gesuchter Fachmann für Fragen der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Viele gediegene Aufsätze künden von seinem reichen musikgeschichtlichen Wissen über dieses Jahrhundert (Auskunft darüber gibt die bei Hansen 1972 in Kopenhagen herausgekommene *Festschrift Jens Peter Larsen*). Die dänische Musikgeschichte hat er stets mit Publikationen bedacht und aus eigenem Anliegen die dänische Gesellschaft für Musikforschung 1955 mitbegründet, deren erster Vorsitzender er war.

Larsen übernahm verschiedene internationale Aufgaben: die des Generaleditors für die *Haydn-Gesamtausgabe* der Bostoner Haydn-Society (1949-1951), von 1955 bis 1960 die Edition der Kölner *Haydn-Gesamtausgabe*, 1975 die Leitung der wissenschaftlichen Haydn-Conference in Washington D.C. (*Haydn-Studies. Proceedings of the International Haydn Conference Washington 1975*, New York – London 1981). Im Vorstand des Joseph Haydn-Instituts in Köln war er von 1955 bis 1981, in dem der Hallischen Händel-Gesellschaft und der *Händel-Gesamtausgabe* ab 1955 und der Göttinger Händel-Gesellschaft ab 1967. Den Händel-Preis der Stadt Halle erhielt er 1965, ferner Auszeichnungen der österreichischen Regierung und der Stadt Göttingen.

Seine wissenschaftliche Bedächtigkeit, seine Gründlichkeit und verbindliche, dennoch beharrliche Art der Darstellung seines Standpunktes und seiner Überzeugung machte den Umgang mit ihm sehr angenehm. Vermutlich wegen dieser Charakterzüge und seiner weltmännischen Haltung wurde er nach seinem 1970 erfolgten Ausscheiden aus dem Kopenhagener Universitätsdienst gern als Gastprofessor von Universitäten in den USA gewonnen. Larsen, der jung geblieben schien, ist diesen Einladungen stets gern gefolgt. Jene, die Larsen als Wissenschaftler und Menschen schätzen gelernt haben, werden ihn in bester Erinnerung behalten.

## Gregorianische Fragen

von Helmut Hucke, Frankfurt/Main

„Die gregorianische Frage“ lautet die Überschrift eines Exkurses in der 3. Auflage des ersten Bandes von Peter Wagners *Einführung in die gregorianischen Melodien (Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters, Leipzig 1911)*<sup>1</sup>. Die gregorianische Frage war, ob die „Ordnung des Meß- und Gebetsdienstes, sowie des dazu gehörigen Gesanges, die im Mittelalter vom 7. Jahrh. an die andern verdrängte und in allem Wesentlichen noch heute in Geltung ist, auf Gregor I. zurückgehe, der 590–604 Papst war“<sup>2</sup>. François-Auguste Gevaert war in seiner Schrift *Les origines du chant liturgique de l'église latine* (Gent 1890) zu dem Schluß gekommen, daß das ein historisches Mißverständnis sei; der Name ‚Gregorianischer Gesang‘ sei eher auf Papst Gregor II. (715–731) zu beziehen.

Gevaerts Buch, das bereits 1891 auch in deutscher Übersetzung von Hugo Riemann erschien<sup>3</sup>, entfachte eine heftige, ja erbitterte Diskussion über die Musikwissenschaft hinaus. Die Choralforschung war entstanden aus dem Bedürfnis, einen kritischen Notentext des liturgischen Gesanges der Kirche des Abendlandes herzustellen. Der Name Gregors des Großen stand für die Authentizität dieses Gesanges.

Peter Wagner betrachtete das Problem als ein dreifaches: erstens als ein Problem der historischen Zeugnisse über das Werk Gregors des Großen. In diesem Punkt kommt er zu dem Schluß: „Unanfechtbare äußere Zeugnisse tun [...] dar, daß spätestens um 700 Gregor I. eine kirchensängliche Tätigkeit zugeschrieben wurde“, schränkt allerdings ein: „Solange daher nicht neue und durchschlagende Quellen und Argumente dagegen vorgebracht werden, darf die gregorianische Tradition als eine wohl verbürgte geschichtliche Tatsache gelten.“<sup>4</sup>

Die gregorianische Frage stellte sich Wagner zweitens als ein Problem der liturgiehistorischen Quellen dar. Auf den Exkurs „Die gregorianische Frage“ folgt ein zweiter „Der Antiphonarius Cento“. „Mit diesem Wort bezeichnet Johannes Diaconus das von Gregor herstammende Gesangbuch.“<sup>5</sup> Ein wichtiges Argument dafür, daß das Antiphonar Gregor dem Großen zu Recht zugeschrieben wird, sieht Wagner darin, daß es tatsächlich als das Ergebnis einer Redaktion erscheint und nicht als das Werk eines Komponisten. Der *Antiphonarius Cento* enthält nach seiner Meinung „ältere und sehr alte“ Bestandteile, „deren Einrichtung sich sicher in das 4. und 5. Jahrh. verliert.“<sup>6</sup> Andererseits lassen sich aufgrund liturgiehistorischer Erkenntnisse Teile des „gregorianischen“ Repertoires als nachträgliche Ergänzungen identifizieren. Daraus folgt, daß „um 600 diejenige Ordnung des Kirchengesanges in Rom vorgenommen worden ist, welche die Grundlage des mittelalterlichen und auch des heutigen liturgischen Gesanges darstellt.“<sup>7</sup>

Als „das Werk der gregorianischen Reform“ möchte Wagner die „Unterscheidung der verschiedenen Gesangsstile“<sup>8</sup> ansehen, die er im dritten Band seines Werkes als „Gesetz“ formuliert hat:

<sup>1</sup> Repr. ND Hildesheim 1962, S. 191–199. Der Exkurs findet sich mit geringfügigen Abweichungen unter dem Titel *Die gregorianische Tradition* bereits in der 2. Auflage, Freiburg (Schweiz) 1901, S. 193ff.

<sup>2</sup> Ebda., S. 191.

<sup>3</sup> *Der Ursprung des römischen Kirchengesanges*, Leipzig 1891.

<sup>4</sup> A. a. O., S. 198. Vgl. dazu Helmut Hucke, *Die Entstehung der Überlieferung von einer musikalischen Tätigkeit Gregors des Großen*, in: *Mf8* (1955), S. 259–264.

<sup>5</sup> A. a. O., S. 199.

<sup>6</sup> Ebda., S. 205f.

<sup>7</sup> Ebda., S. 210.

<sup>8</sup> Ebda., S. 212.

„Jeder melodische Stil hat seine bestimmte Stelle in der Liturgie.“<sup>9</sup> Die Durchführung dieses Gesetzes sieht er „als ein geniales Werk.“<sup>10</sup> Alles spreche dafür, daß der der gregorianischen Reform vorausgehende Gesang sich nicht wesentlich vom in Mailand erhaltenen Ambrosianischen Gesang unterschieden habe. Der Gedanke dränge sich auf, „daß die gregorianische Form aus der ambrosianischen durch eine Umarbeitung sich ergeben habe, die vielfach eine überaus geschickte Kürzung gewesen ist“<sup>11</sup>.

Mit der „gregorianischen Frage“ hing für Wagner drittens die Frage nach dem Ursprung der römischen Schola cantorum unmittelbar zusammen; ein dritter Exkurs trägt die Überschrift „Die römische Gesangsschule“. Weil die Melodien aus den neumierten Handschriften nicht unmittelbar abzulesen waren, sei die Existenz einer Gesangsschule Voraussetzung für ihre Weitergabe gewesen. Schon vor Gregor habe es in Rom Vorformen der Schola cantorum gegeben. „Gregor hat sie stabilisiert, definitiv organisiert und materiell gesichert.“<sup>12</sup>

Aber seit wann gab es neumierte Handschriften? Wagner schreibt: „Unsere ältesten Handschriften des liturgischen Gesanges mit musikalischen Zeichen datieren aus dem 9.–10. Jahrh. Für das Meßgesangbuch haben wir allerdings Handschriften aus dem 8. Jahrh.“<sup>13</sup> Er bezieht sich hier auf das *Cantatorium von Monza* und das *Antiphonar von Rheinau*<sup>14</sup>, die keine Notenzeichen, sondern nur die Gesangstexte enthalten. In einer Anmerkung dazu fragt er: „Ob aus dem Fehlen der Tonzeichen ein Schluß auf das Alter der Neumen als liturgischer Tonzeichen im Abendland gezogen werden darf? Gelänge es einmal, die Übernahme der Neumen in Rom für eine Zeit nachzuweisen, die später ist als Gregor, so müßte freilich der Zusammenhang dieses Ereignisses mit der Feststellung der Melodien selbst und je nach der Lösung dieser Frage eventuell auch untersucht werden, ob die ‚gregorianische Tradition‘ zu revidieren ist“<sup>15</sup>. Tatsächlich hat nicht nur Wagner, sondern die Chorforschung insgesamt stillschweigend vorausgesetzt, daß die schriftliche Überlieferung des Gregorianischen Gesanges viel weiter zurückgehe als die ältesten Handschriften; es wurde unterstellt, daß alle älteren Handschriften verlorengegangen seien. Das lag zum einen natürlich daran, daß man Gregor den Großen als festen historischen Bezugspunkt der Geschichte des Gregorianischen Gesanges betrachtete. Zum anderen aber nahm man den Gregorianischen Gesang ganz selbstverständlich für schriftliche Musik, so wie man die abendländische Musik als schriftliche Musik betrachtet. Wie hätte man denn auch über gregorianische Melodien und ihre Überlieferung reden oder schreiben können, ohne sie im Notentext darzustellen<sup>16</sup>?

<sup>9</sup> *Einführung in die gregorianischen Melodien*, Bd. 3: *Gregorianische Formenlehre. Eine chorale Stilkunde*, Leipzig 1921 (Repr. ND Hildesheim 1962), S. 15. Vgl. meine Kritik in Helmut Huckle, *Chorforschung und Musikwissenschaft*, in: H. Danuser, H. de la Motte-Haber, S. Leopold, N. Miller, *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber 1988, S. 136f.

<sup>10</sup> Bd. 1, a. a. O., S. 213.

<sup>11</sup> Ebda., S. 213f.

<sup>12</sup> Ebda., S. 214.

<sup>13</sup> Ebda., S. 199.

<sup>14</sup> Veröffentlicht von René-Jean Hesbert, *Antiphonale Missarum sextuplex*, Brüssel 1935.

<sup>15</sup> A. a. O., Bd. 1, S. 200, Anm. 2.

<sup>16</sup> Der Verfasser nimmt sich hier keineswegs aus. Als ich die These von der Entstehung der „Standard“-Überlieferung des Gregorianischen Gesanges im Frankenreich aufstellte (*Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer Überlieferung*, in: *AFMw* 12, 1955, S. 74–87), setzte ich ohne weiteres voraus, daß den ältesten Zeugnissen beider Überlieferungen eine verlorengegangene schriftliche Überlieferung vorausgegangen sei. Erst nach Leo Treitlers Verweis auf die mündliche Überlieferung (siehe Anm. 19) habe ich beim Kongreß in Berkeley 1977 darauf hingewiesen, daß die Handschriften der römischen Überlieferung seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts in einer Notenschrift geschrieben sind, die auf Quellen der fränkischen Überlieferung zurückgeht. „Und dieses Faktum ist in der bisherigen Diskussion einschließlich meiner eigenen Beiträge dazu nicht bedacht worden“ (*IMS Report of the 12th Congress Berkeley 1977*, Kassel 1981, S. 190).

In ihrem 1971 abgeschlossenen, aber erst 1979 im Druck erschienenen Beitrag *Die Neumen* für die *Palaeographie der Musik* stellte Solange Corbin fest: „Wohl kann man im neunten Jahrhundert vereinzelte Neumen finden; die großen Handschriften aber, die in einem Zuge niedergeschrieben wurden, gehören dem zehnten Jahrhundert an, und seinem Ende eher als seinem Anfang“<sup>17</sup>. 1974 wandte Leo Treitler das Konzept der „Oral Poetry“<sup>18</sup> auf den Gregorianischen Gesang an: Er zeigte an Tractusmelodien die Spuren mündlicher Überlieferung auf; die Aufzeichnung erscheint als eine Aufführung des Stücks<sup>19</sup>. Auf dem Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Berkeley 1977 leitete Leo Treitler eine Study Session „Transmission and Form in Oral Tradition“<sup>20</sup>. In meinem Beitrag zu dieser Study Session, *Der Übergang von mündlicher zu schriftlicher Musiküberlieferung im Mittelalter*<sup>21</sup>, habe ich versucht, herauszuarbeiten, was für Arten und Weisen mündlicher Überlieferung im vielgestaltigen Repertoire des Gregorianischen Gesangs aufgezeichnet wurden, und geltend gemacht, daß man sich den Übergang zur Schriftlichkeit doch wohl als einen allmählichen Prozeß vorzustellen hat<sup>22</sup>. Mein Aufsatz *Toward a New Historical View of Gregorian Chant*<sup>23</sup> ist der Entwurf eines neuen Bildes von der Geschichte des Gregorianischen Gesangs<sup>24</sup>. Leo Treitler ist in seinem Aufsatz *Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music Writing*<sup>25</sup> der Frage nach der Entstehung der abendländischen Notenschrift nachgegangen. Er faßt zusammen:

„In place of an evolutionary stream with a single recognisable source, something like a field in which a multiplicity of factors, linked in various ways, resulting in a multiplicity of ‚beginnings of music-writing‘ has been described. It has been possible to locate that field and mark some of its boundaries and features. The cultural context is the Carolingian scholarly-educational development and all that is associated with it. At first that is a Frankish phenomenon of the late eighth and early ninth centuries [...]“<sup>26</sup>.

Die Erforschung des Gregorianischen Gesangs sieht sich neuen Voraussetzungen gegenüber, und es geht nicht allein um die Frage, „ob die ‚gregorianische Tradition‘ zu revidieren ist“<sup>27</sup>. Anstelle der „gregorianischen Frage“ stellen sich viele andere Fragen: Bei der Einführung des *Cantus romanus* im Frankenreich, die mit dem Besuch Papst Stephans II. bei König Pippin 754 begann, waren die Melodien nicht notiert. Sie sind erst viel später aufgezeichnet worden, schwerlich lange vor den ältesten erhaltenen Handschriften des 10. Jahrhunderts. Was ist dann von Rom übernommen worden? Wie hat man die immense Aufgabe musikalisch bewältigt? Wann haben die Melodien die Gestalt angenommen, in der sie uns überliefert sind? Erst bei der Aufzeichnung? Oder hat sich die Überlieferung bereits vorher verfestigt, und wie weit? Was waren die Vorgaben für die mündliche Überlieferung der Melodien im Frankenreich bis zu ihrer Aufzeichnung? Hat es ein Urexemplar der schriftlichen Überlieferung gegeben? Gab es je einmal eine einheitli-

<sup>17</sup> *Palaeographie der Musik*, nach den Plänen Leo Schrades hrsg. im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel von Wulf Arlt, Bd. 1, Köln 1979, S. 3, 22.

<sup>18</sup> Vgl. dazu Norbert Voorwinden und Max de Haan, *Oral Poetry. Das Problem der Mündlichkeit mittelalterlicher epischer Dichtung*, Darmstadt 1979.

<sup>19</sup> Leo Treitler, *Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant*, in: *MQ* 60 (1974), S. 333–372; vgl. „Centonate“ *Chant: Übles Flickwerk or E pluribus unus?*, in: *JAMS* 28 (1975), S. 1–23.

<sup>20</sup> *Berkeley Congress Report*, S. 139–211.

<sup>21</sup> Ebda., S. 180–191.

<sup>22</sup> Ebda., S. 180.

<sup>23</sup> *JAMS* 33 (1980), S. 437–467.

<sup>24</sup> Vgl. dazu neuerdings David Hiley, *Recent Research on the Origins of Western Chant*, in: *Early Music* 16 (1988), S. 203–213.

<sup>25</sup> *Early Music History* 4, Cambridge 1984, S. 135–208; vgl. *The Early History of Music Writing in the West*, in: *JAMS* 35 (1982), S. 237–279.

<sup>26</sup> In: *Early Music History* 4, S. 207.

<sup>27</sup> Wagner, a. a. O., Bd. 1, S. 200, Anm. 2.

che Fassung, gab es einen ‚Urtext‘ des Gregorianischen Gesangs? Wir sind weit davon entfernt, alle diese Fragen beantworten zu können. Im folgenden soll versucht werden, einige Anhaltspunkte zu gewinnen.

## I

Älter als die Überlieferung der gregorianischen Melodien ist die Überlieferung ihrer Gesangstexte. Die Texte der Meßgesänge finden sich zuerst in Gesangbüchern ohne musikalische Notation, deren älteste in den Anfang des 9. Jahrhunderts, möglicherweise noch in die letzten Jahre des 8. Jahrhunderts zurückreichen<sup>28</sup>. Das Gesangbuch ohne Melodien war der älteste Typus des gregorianischen Gesangsbuchs, und dieser Typus hat noch lange überlebt.

Die meisten Gesangstexte sind sicher älter als die Gesangbücher, in denen sie zuerst erscheinen. In den biblischen Gesangstexten finden sich unterschiedliche ältere Textversionen. Petrus Pietschmann hat beobachtet, daß viele Varianten der Meßgesangstexte sich in den Schriften der nordafrikanischen Kirchenväter, insbesondere bei Augustinus, und bei gallischen Kirchenvätern des 5. Jahrhunderts wiederfinden<sup>29</sup>; für Rom ist das Vergleichsmaterial gering. Das spricht für Zusammenhänge zwischen lokalen und regionalen Gesangstraditionen. Viele Gesangstexte sind nicht Textausschnitte aus der Bibel, sondern librettoartige Zubereitung biblischer Texte zum Zwecke des Gesangs und der Anpassung an die Voraussetzungen der liturgischen Gesangsformen. Wenn aber die Gesangstexte älter sind, dann sind auch die Gesänge nicht erst bei der Einführung des *Cantus romanus* im Frankenreich geschaffen worden, sondern man setzte sich mit älterem *Usus* auseinander.

Wie weit man bei der Adaptation des Gregorianischen Gesangs im Frankenreich neben Gesängen aus der römischen, genauer: der päpstlichen Liturgie auch heimisches Erbe einbezog, bleibt noch genauer zu klären<sup>30</sup>. Im übrigen ist unter dem ‚Gallikanischen Gesang‘ schwerlich eine einzige und einheitliche Ordnung wie die aus Rom gelieferte, sondern die Summe der in Gallien praktizierten Liturgien und liturgischen Gesangstraditionen zu verstehen.

Es scheint, daß nicht nur einzelne Gesänge, sondern ganze Gruppen von Gesängen, ja möglicherweise ganze Gattungen des Gregorianischen Gesangs nicht auf römische, sondern auf ‚gallikanische‘ Überlieferung zurückgehen. Die Frage stellt sich insbesondere beim Alleluja, beim Tractus und beim Offertorium der Messe, im Offizium dürfte das *Responsorium breve* gallikanischen oder fränkischen Ursprungs sein. Der von den Franken kodifizierte und als ‚*Cantus romanus*‘ deklarierte ‚Gregorianische Gesang‘ ist nicht erst von den Franken geschaffen worden. Aber das Repertoire umfaßt einen noch nicht eindeutig umschreibbaren ‚gallikanischen‘ Anteil.

## II

Die ersten indirekten Zeugen der gregorianischen Melodien und zugleich die ältesten Zeugen für das System der acht Kirchentonarten sind die Tonare. Das System der acht Kirchentonarten ist nicht aus Rom importiert, sondern im Frankenreich geschaffen worden<sup>31</sup>, und zwar offenbar

<sup>28</sup> Vgl. dazu Hesbert, a. a. O.

<sup>29</sup> Die nicht dem Psalter entnommenen Meßgesangstücke auf ihre Textgestalt untersucht, in: *Jb. für Liturgiewissenschaft* 12 (1932), S. 87–144.

<sup>30</sup> Einen wichtigen und anregenden Beitrag dazu hat Kenneth Levy mit seinem Aufsatz *Toledo, Rome and the Legacy of Gaul*, in: *Early Music History* 4, Cambridge 1984, S. 49–99 geliefert.

<sup>31</sup> Vgl. dazu Helmut Hucke, *Karolingische Renaissance und Gregorianischer Gesang*, in: *Mf* 28 (1975), S. 4–18.

zum Zwecke der musikalischen Bewältigung der Adaptation des Cantus romanus im Frankenreich. Das ist höchst bezeichnend für ihren geistigen Hintergrund, und es war folgenreich für die Musikgeschichte des Abendlandes.

Der älteste erhaltene Tonar ist der *Tonar von Saint-Riquier* in der Handschrift Ms. lat. 13159 der Bibliothèque nationale in Paris<sup>32</sup>. Die Handschrift enthält den gallikanischen Text des Psalters. Die Psalmen sind nach den Vorschriften der Regel des heiligen Benedikt gegliedert, auf jeden Psalm folgt ein Gebet. Darauf folgt die Allerheiligenlitanei, die Heiligennamen lassen auf die Abtei Saint-Riquier als Benutzungsort der Handschrift schließen. Und die Handschrift ist als liturgische Gebrauchshandschrift zu klassifizieren. Auf die Allerheiligenlitanei folgt der Tonar und am Ende der Rest eines verlorengegangenen Hymnus.

Der Tonar ist von der gleichen Hand geschrieben wie die vorangehenden Seiten, wahrscheinlich kurz vor 800. Er führt die Kirchentonarten („Autentus Protus, Plai Protus [...]“<sup>33</sup>) der Reihe nach auf und verzeichnet zu jedem Kirchentone 4–5 Introitus und Gradualien, 2–4 Allelujaverse, 4–5 Offertorien und Communionen, offenbar als Beispiele. Die Tabelle bricht nach dem 5. Tone ab, der Rest ist verloren. Von den Melodien, deren Textanfänge zitiert werden, sind 80 noch in der *Editio Vaticana* der gleichen Tonart zugeteilt, 16 einer anderen, 5 sind in der *Editio Vaticana* nicht enthalten.

Der zweitälteste erhaltene Tonar, in der Handschrift 351 der Stadtbibliothek von Metz<sup>33</sup>, ist wohl in den siebziger Jahren des 9. Jahrhunderts geschrieben, geht aber auf eine ältere, vermutlich in das zweite Drittel des 9. Jahrhunderts zu datierende Vorlage zurück. Dieser Tonar listet sämtliche Introitus- und Communio-Antiphonen der Messe, die Antiphonen des Offiziums und einen Teil der Responsorien des Offiziums nach Tonarten geordnet auf. Innerhalb der Tonarten sind die Stücke nach Gruppen zusammengefaßt, und vor jeder Gruppe steht „saeculorum Amen“. Das sind die Schlußworte der Doxologie, zu denen die unterschiedlichen Definitiones oder Differentiae, die Kadenzformeln der Psalmodie, exemplifiziert werden. Damit das Initium der Antiphon bei ihrer Wiederholung nach Psalmvers und Doxologie problemlos an das Ende des Psalmtons anschließt, gibt es für die meisten Psalmöne unterschiedliche Kadenzformeln, denen die Antiphonen je nach ihrem Initium zugeordnet werden. Es ist der Zweck eines Tonars, daß der Kantor nachschlagen kann, welcher Psalmton und welche Kadenzformel des Psalmtons zu einer bestimmten Antiphon zu singen ist.

Die „saeculorum Amen“-Formeln sind aber im *Tonar von Metz* mit keiner musikalischen Notation versehen, und es ist dafür auch kein Platz freigelassen. Erst nachträglich wurden auf fol. 67<sup>r</sup> und 67<sup>v</sup> im Anschluß an den Textanfang einiger Antiphonen noch einmal die Buchstaben AE (für Amen) ergänzt und mit Neumenzeichen versehen<sup>34</sup>. Lipphardt vermutet, daß die „saeculorum Amen“-Formeln in der Vorlage des Metzner Tonars neumierte gewesen seien, „da sonst diese Formeln ja nutzlos gewesen wären“<sup>35</sup>. Er hat die Melodie der Kadenzwendungen nach der mehr als ein Jahrhundert jüngeren Handschrift Bamberg Lit. 5 rekonstruiert. Aber sein Einwand, daß die Kadenzformeln ohne musikalische Notation nutzlos seien, gilt nicht nur für die verlorengegan-

<sup>32</sup> Vgl. dazu Michel Huglo, *Les Tonaires*, Paris 1971 (= *Publications de la Société Française de Musicologie*, 3. Serie, 2), S. 25ff. und *Un tonaire du Graduel de la fin du VIII<sup>e</sup> siècle*, in: *Revue grégorienne* 31 (1952), S. 176ff.

<sup>33</sup> Vgl. dazu Walther Lipphardt, *Der karolingische Tonar von Metz*, Münster 1965 (= *Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen* 43).

<sup>34</sup> Lipphardt, a. a. O., Tafel II.

<sup>35</sup> Ebda., S. 9.

gene Vorlage des Metzger Tonars, sondern auch für diesen Tonar selber: Ist ein Handbuch zum Nachschlagen der verschiedenen Kadenzformeln, das die Melodien der Kadenzformeln nicht notiert und nur den immer gleichen Text „saeculorum Amen“ gibt, nicht eine Absurdität? Es ist eine weitere Bestätigung des Bildes von der Entstehung der Neumenschrift im 9. Jahrhundert, das Leo Treitler entworfen hat. Daß ein Kopist im zweiten Drittel des 9. Jahrhunderts im liturgisch-musikalischen Zentrum Metz einen Tonar schreibt und dabei von Neumen keinen Gebrauch macht, zeigt, daß die Neumenschrift im Zentrum Metz noch nicht zum Handwerkszeug des Kantors und zum Kommunikationsmittel unter Kantoren geworden war.

Der *Tonar von Metz* gab dem Kantor noch nicht die Information, die er in späteren Tonaren fand; er repräsentiert eine Vorform dessen, was unter einem Tonar verstanden wird: Der Kantor konnte im Metzger Tonar noch nicht die Melodien der unterschiedlichen Psalmodiekadenz nachschlagen, sondern er konnte nur sein Gedächtnis darüber auffrischen, zu welchen Antiphonen die gleiche Schlußkadenz der Psalmodie gehörte.

Der *Tonar von Saint-Riquier* läßt sich gegenüber dem von Metz nicht als bloß fragmentarisch interpretieren. Er ist ja auch in dem Teil, der uns erhalten ist, keine vollständige Liste von Gesängen, sondern gibt nur Beispiele. Er ist kein Nachschlagebuch, sondern gibt nur exempla einer Ordnung, die sich auf das ganze Repertoire erstreckt – sonst wären die Beispiele sinnlos –, die aber mündlich gelernt und schriftlich nur durch Beispiele ins Gedächtnis gerufen wird.

### III

Bereits der *Tonar von Saint-Riquier* listet Gesänge nach Tonarten auf. Schon in mündlicher Überlieferung waren die Gesänge also nach Tonarten geordnet und das heißt, daß jeder Gesang eine musikalische Identität hatte. 4/5 der im *Tonar von Saint-Riquier* aufgeführten Gesänge stehen noch in der *Editio Vaticana* in der gleichen Tonart. Läßt sich mehr darüber erschließen, wie weit die Gesänge in der mündlichen Überlieferung von Saint-Riquier um 800 dem entsprachen, was später die Handschriften notieren? Und warum haben eigentlich nicht alle Stücke der gleichen Tonart das gleiche Initium? Wozu eigentlich das komplizierte System der *Differentiae*? Im folgenden wird bei jedem Introitus angegeben, ob er im *Tonar von Saint-Riquier* (R) oder im *Tonar von Metz* (M) verzeichnet ist. Die Ziffer danach gibt die Tonart an, unter der er sich findet. Gibt es in der Tonart verschiedene *Differentiae*, dann ist durch einen Buchstaben diejenige angedeutet, der der Introitus zugeordnet ist.

Der Introitus der 3. Weihnachtsmesse, *Puer natus est nobis* (M 7), beginnt mit einem Quintschrittinitium *g–d* auf der ersten Silbe.

#### Notenbeispiel 1

The image shows a musical notation example for the beginning of the Introitus 'Puer natus est nobis'. It consists of a large initial 'P' followed by a staff with square neumes. The lyrics 'U-ER • na- tus est no- bis' are written below the staff. Above the staff, there are rhythmic markings: a dot with a slash, a dot with a slash, a note with a slash, a dot with a slash, a note with a slash, and a note with a slash. Below the staff, there are rhythmic markings: a dot with a slash, a dot with a slash, a note with a slash, a note with a slash, a note with a slash, and a note with a slash.

Die Notenbeispiele zu diesem Artikel sind entnommen dem *Graduale Triplex*, Solesmes 1979. Wir veröffentlichen sie mit freundlicher Genehmigung der Pax Abbaye Saint-Pierre, Solesmes.

Das gleiche Initium findet sich in drei weiteren Introitus des 7. Tons, und zwar immer auf der ersten Silbe:

*Oculi mei semper ad Dominum* (M 7)

*Aqua sapientiae potavit eos* (M 7)

*Respice Domine in testamentum tuum* (M 7)

In allen vier Introitus ist die erste Silbe Akzentsilbe, und auf dem ersten Wort liegt der Sinnakzent des ersten Satzes. Auch in den Introitus *Populus Sion, ecce Dominus veniet* (M 7) und *Iudicant sancti gentes et dominantur populis* (M 7) ist die erste Silbe Akzentsilbe. Aber auf dem ersten Wort liegt nicht der Sinnakzent. Diese beiden Introitus haben ein anderes Initium.

Die Wahl des Initiums hat also in diesen Melodien etwas mit dem Text zu tun. Das Quintsprung-initium findet sich nur in den Introitus des 7. Tons, in denen das Anfangswort auf der ersten Silbe betont ist und einen Sinnakzent trägt.

Ein ähnliches Initium findet sich in Introitus des 1. Tons. Hier schließt sich an den Quintschritt noch eine kleine Sekund (im ostfränkischen Choralidialekt eine kleine Terz) *d-a-b(c)* an:

#### Notenbeispiel 2

Iustus es Dómi-ne, \* et rectum iu-dí-ci-um, tu-um

Bei diesem Initium kann der Akzent des ersten Wortes auf der ersten, zweiten oder dritten Silbe liegen. Das Initium wird den Akzentverhältnissen angepaßt, indem die Quint-Sekund-Figur stets auf die Akzentsilbe fällt:

*Statuit ei Dominus testamentum pacis* (M 1b)

*Factus est Dominus protector meus* (M 1b)

*Rorate caeli desuper. et nubes pluant iustum* (M 1a)

*Inclina, Domine, aurem tuam ad me* (M 1a)

*Suscepimus, Deus, misericordiam tuam* (M 1a)

*Gaudeamus omnes in Domino* (M 1a).

Wird die Quint-Sekund-Figur auf der ersten Textsilbe gesungen, dann wird die Antiphon der Differentia 1b zugeordnet. Wird sie auf der zweiten oder dritten Textsilbe gesungen, der Differentia 1a. Auch hier liegt auf dem ersten Wort stets ein Sinnakzent, und zwar, zum Unterschied von den Introitus des 7. Tons, ein sekundärer Sinnakzent: Der Hauptakzent liegt nicht auf „Iustus“, sondern auf „rectum iudicium“ und nicht auf „Statuit“, sondern auf „testamentum pacis“ (zum Unterschied von „Respice [...] testamentum tuum“).

Zwei Introitus-Antiphonen machen von diesem Initium irregulären Gebrauch, beide Male ergibt sich das aus dem Text: Der Introitus *Da pacem, Domine, sustinentibus te* (M 1b)



## Notenbeispiel 3

**D** A pa-cem, \* Dó- mi- ne, sus- ti- nenti- bus  
 te, e- ut prophé- tae tu- i si- dé- les in- ve- ni- ántur :  
 ex- áu- di pre- ces servi tu- i, et ple- bis tu-  
 ae Is- ra- él.

könnte ebenso beginnen wie der Introitus *Rorate caeli*. Aber die Quint-Sekund-Figur erscheint bereits auf dem ersten, einsilbigen Wort und betont dieses Wort. Danach kann die Melodie aber nicht fortfahren wie in *Iustus es Domine*, weil sogleich eine Akzentsilbe folgt und auf dem Wort „pacem“ der eigentliche Sinnakzent liegt. Das Problem wird durch die Wiederholung des Sekundschritts auf „pa(cem)“ gelöst.

Die verschiedenen Introitus-Initien werden also nicht bloß formelhaft je nach den Text- und Akzentverhältnissen eingesetzt. Es bleibt Raum für besondere Interpretation, in diesem Fall für die Hervorhebung der Bitte „Da pacem“.

Im Introitus *Dicit Dominus: Sermones meos quos dedi in os tuum* (M 1b)

## Notenbeispiel 4

**D** I- cit Dó- mi- nus : \* Sermó- nes me- tjos quos  
 de- di in os tu- um, non de- fi- ci- ent de

o-re tu- o: ad-est e- nim no- men  
 tu- um, et mú-ne-ra tu- a ac-cépta e- runt  
 super altá- re me- um.

liegt das Problem ähnlich: Die Melodie könnte beginnen wie *Iustus es Domine* (Notenbeispiel 2), aber dieser Beginn würde dem Stellenwert des Wortes „Dominus“ in diesem Text nicht gerecht. Dadurch, daß die Quint-Sekund-Figur auf „Di(cit)“ zum Quintschritt reduziert ist und der zugehörige Sekundschritt  $a-b$  erst auf „Do(minus)“ erscheint, werden Text und Melodie ausbalanciert. In den darauf folgenden Worten des Herrn, „Sermones meos [...]“, wechselt die Tonlage, und es werden offenbar bestimmte Vortragsmanieren gebraucht. Das ist ein auch in anderen gregorianischen Melodien verwendetes Mittel zur Kenntlichmachung und Darstellung wörtlicher Rede.

Es gibt zwei weitere Introitus, die textlich ebenso strukturiert sind wie *Dicit Dominus: Sermones: Dicit Dominus: Ego cogito cogitationes pacis* (6. Ton, M 6) und *Dicit Dominus Petro: Cum esses iunior, cingebas te* (4. Ton, R 4, M 4). In den Melodien dieser beiden Introitus ist das Wort „Dicit“ nicht hervorgehoben, und sie wechseln bei dem folgenden Wort des Herrn auch nicht die Tonlage, sie stellen es nicht als wörtliche Rede dar. Im Introitus *Dicit Dominus: Sermones* scheint beides zusammen zu gehören: die Betonung des „Dicit“ und die Darstellung des Herrenworts als wörtliche Rede. Das Incipit erklärt sich aus dem weiteren Verlauf des Introitus, der Redaktor dachte bei der Auswahl des Initiums an die melodische Gestaltung des Ganzen: Die Akzentuierung der ersten Silbe durch das Quint-Initium geschah im Hinblick darauf, daß das Herrenwort durch Wechsel der Tonlage als wörtliche Rede dargestellt werden sollte.

Da im Introitus *Dicit Dominus: Sermones* die Figur  $d-a-b$  auf die Quint  $d-a$  reduziert ist, beginnt er ebenso wie *Puer natus est* im 7. Ton und seine Parallelen. In linienloser Neumierung ist der Unterschied der Tonart nicht erkennbar. Erst mit der Melodie zum Wort „Dominus“ wird der Zusammenhang mit anderen Introitus des 1. Tons hergestellt, und es zeigt sich, daß der Halbttonschritt  $a-b$  auf „Do(minus)“ nicht nur als Komplettierung der Initialwendung  $d-a-b$  interpretiert werden kann. Die gesamte Tonfolge auf „Dominus“ findet sich auch in einigen anderen Introitus des 1. Tons:

*Lex Domini irreprehensibilis, convertens animas* (M 1b)

Notenbeispiel 5

**L** EX Dó-mi-ni \* irrepre-hen-si-bi-lis, convértens  
 á-ni-mas : testi-mó-ni-um De-i fí-dé-le, sa-  
 pi-énti-am præstans pár-vu-lis.

The musical score consists of a single melodic line on a four-line staff. It begins with a large initial 'L' and is written in a square-note style characteristic of Gregorian chant. The text is written below the staff, with syllables aligned under the notes. The piece concludes with a double bar line.

*Inclina, Domine, aurem tuam ad me* (M 1a), Textstelle: „sperantem in te“

Notenbeispiel 6

**I** N-cli-na, \* Dó-mi-ne, aurem tu-ám ad me,  
 et ex-áudi-mé : sálvum fac servum tu-um, De-us  
 me-us, spe-rán-tem in te : mi-se-ré-re mi-hi, Dó-  
 mi-ne, quó-ni-ám ad te clamá-vi to-ta  
 di-é.

The musical score consists of a single melodic line on a four-line staff. It begins with a large initial 'I' and is written in a square-note style. The text is written below the staff, with syllables aligned under the notes. The piece concludes with a double bar line.

*Misereris omnium, Domine* (M 1b), Textstelle: „hominum“

Notenbeispiel 7

**M** Ī-se-ré-ris • ómni-um, Dó-mi-ne, et ni-hil  
 ó-disti é-ó-rum quae fe-ci-sti, dissimu-lans pec-  
 cá-ta hó-mi-num propter pae-ni-ténti-am, et  
 pár-cens il-lis: qui-a tu es Dó-  
 mi-nus De-us no-ster.

*Gaudete in Domino semper iterum dico, gaudete* (M 1b), Textstellen: „omnibus hominibus“ und „Nihil solliciti sitis“

Notenbeispiel 8

**G** Au-dé-*m* te • in Dó-mi-no sem-per: i-te-rum  
 di-co, gau-dé-te: mo-dé-sti-a ve-stra no-ta sit  
 ómni-bus hó-mi-ni-bus: Dó-mi-nus pro-pe est.

Ni-hil sol-li-ci-ti si-tis: sed in ó-mni ó-ra-ti ó-ne pe-ti-ti ó-nes ve-strae inno-té-scant a-pud De-ũm.

Dabei finden sich kleinere melodische Varianten. Aber ein Blick auf die im *Graduale triplex* wiedergegebenen linienlosen Neumierungen zeigt, daß diese melodischen Varianten sich mit Neumierungsvarianten überschneiden; sie führen also auf das Gebiet der Überlieferungsvarianten. Auffällig ist der Schluß der Figur entweder mit Pes *f-g* oder Clivis *g-f*, die Clivis betont die Zäsur, der Pes den Übergang zum anschließenden Satz. Die Funktion der Melodiewendung ist die einer Klausel, aber sie kann die einleitenden Worte beschließen und wie ein Motto hervorheben („Lex Domini [...]“<sup>44</sup>) oder am Ende eines längeren Melodieabschnitts stehen. Eine typische Klausel der Introitusmelodien des 1. Tons ist sie freilich nicht, sie kommt nur in 5 von 27 Melodien vor.

Es gibt noch ein weiteres Introitus-Initium, das wie das Initium von *Puer natus est* und seinen Parallelen nur dann gebraucht wird, wenn das erste Wort den Akzent auf der ersten Silbe trägt. Es handelt sich um einen Quartsprung, der Melodien des 3. Tons eröffnet, zum Beispiel den Introitus *Omnia quae fecisti* (M 3b)

Notenbeispiel 9

O -mni- a \* quae fe-císti no-bis, Dó-mi- ne

sowie *Tibi dixit cor meum* (M 3b), *Intret oratio mea* (M 3b) und *Caritas Dei diffusa est* (R 3, M 3b). Aber dieses Quart-Initium hat weniger ausgeprägte Betonungsfunktion. Es ist die Variante eines Initiums, das zum Reperkussionston *c* führt und in etwas anderer Form erscheint, wenn der Akzent des ersten Wortes nicht auf der ersten Silbe liegt:

- Timete Dominum* (M 3b),
- Dispersit, dedit pauperibus* (R 3, M 3b),
- Loquetur Dominus* (M 3b),

aber auch

*In Deo laudabo verbum* (M 3b) und  
*Benedicite Dominum* (M 3b)

Introitus, deren erstes Wort den Akzent auf der ersten Silbe trägt, gibt es in allen Tonarten. Aber nicht in allen Tonarten beginnen solche Introitus mit einem bestimmten Initium, dem der Text nach erkennbaren Regeln unterlegt wird. Das Anfangswort kann auch auf andere Weise hervorgehoben werden. Im Introitus *Omnes gentes plaudite manibus* im 6. Ton geschieht das durch ein Melisma. Aber das ist im Repertoire der Introitus singulär, und dies ist der einzige hier genannte Introitus, der im Metzger Tonar nicht verzeichnet ist. Er ist dem Repertoire nachträglich hinzugefügt und nach anderen Regeln gestaltet worden. Die devisenartige Hervorhebung des Anfangswortes, wie wir sie in den Introitus des 7. Tons und des 1. Tons finden, findet sich nur dort. In anderen Tonarten gibt es keine entsprechenden Initialwendungen. Die Wahl des Initiums und die Wahl der Tonart ist nicht unabhängig von den Voraussetzungen des Texts. Und die Redaktion der Introitus-Melodien hat bereits in mündlicher Überlieferung stattgefunden, sie dürfte Teil der karolingischen Adaptation des Cantus romanus sein.

#### IV

Die *Musica disciplina* des Aurelianus Reomensis, der erste uns erhaltene Musiktraktat des Mittelalters, ist höchst wahrscheinlich zwischen 840 und 850 niedergeschrieben worden<sup>36</sup>. Der Traktat weist Züge einer Kompilation auf. Der erste Teil von Aurelians Kapitel 8 ist in leicht abweichender Form von Martin Gerbert als ein Werk Alkuins veröffentlicht worden<sup>37</sup>. Aurelian dürfte darin auf einen älteren Text zurückgreifen. Er zitiert vielfach gregorianische Gesänge, aber nur in Kapitel 9, 10 und 19 wird an insgesamt sieben Stellen von Neumen Gebrauch gemacht bzw. es wird auf musikalische Notation verwiesen, die aber in der Überlieferung des Traktats ausgefallen ist<sup>38</sup>. Aurelian gebraucht die musikalische Notation ohne ein Wort der Einführung oder Erklärung, und er verwendet sie nicht systematisch, sondern ausnahmsweise und beiläufig.

Den Kern von Aurelians Traktat stellen die Kapitel 10 bis 17 über die acht Kirchentonarten dar. Es handelt sich um eine Art Tonar, ähnlich dem von Saint-Riquier, aber mit Kommentaren. Aurelian zählt für jeden Ton eine Reihe von Gesängen als Beispiele auf, zuerst Introitus, dann Offertorien, Communio-Antiphonen, Invitatorien (falls es in dem betreffenden Ton Invitatorien gibt), Offiziumsresponsorien und Offiziumsantiphonen. Zweimal werden auch Gradualien erwähnt. Das erste Mal in Kapitel 10 über den 1. Ton. Nachdem er das Offertorium *Super flumina Babylonis* als Beispiel eines Offertoriums im 1. Ton erwähnt hat, fährt er fort: „Haec autem melodia quae fit in ON in ultima sillaba huius offertorii aequalis est his duobus responsoriis in fine eorundem responsoriorum. Haec sunt responsoria: Grad. ‚Posuisti Domine‘. Itemque: Grad. ‚Sacerdotes eius‘. Nihil enim differt alterum ab altero.“<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Aurelianus Reomensis, *Musica disciplina*, hrsg. v. Lawrence A. Gushee, Rom 1975 (= *Corpus Scriptorum de Musica* 21); englische Übersetzung von Joseph P. Ponte, Colorado Springs 1968; vgl. dazu auch Joseph P. Ponte, *Aureliani Reomensis Musica Disciplina. A revised text, translation and commentary*, Diss. Brandeis University 1961 und Lawrence A. Gushee, *Questions of Genre in Medieval Treatises on Music*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, hrsg. v. Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch unter Mitarbeit von Max Haas, Bern 1973, S. 388ff.

<sup>37</sup> *Flacci Alcuini, seu Albini Musica*, in: Martin Gerbert, *Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra potissimum*, St. Blasien 1784 (Repr. ND Hildesheim 1963), S. 26f.

<sup>38</sup> Vgl. dazu Leo Treitler, *Reading and Singing*, in: *Early Music History* 4, Cambridge 1984, S. 135–208 und die dort angegebene Literatur.

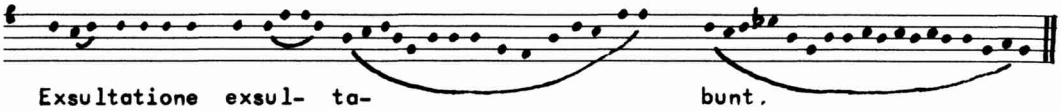
<sup>39</sup> Edition Gushee, a. a. O., S. 87.

## Notenbeispiel 10

**P** Osu- i- sti, • Dó- mi- ne, su- a- in- pe- c- c- a- ti- o- ni- bus pi- i- t- at- is, et- i- us i- us  
**S** Acerdó- tes • e- ius in- du- am sa- lu- tá- ri-  
**S** U- per flúmi- na • Baby- ló- nis, il- lic sé- di- mus, et- flé- vi- mus,  
 co- ró- nam de lá- pi- de pre- ti- o- so-  
 et- sancti e- ius exsulta- ti- o- ne exsulta- bunt.  
 dum re- corda- ré- mur tu- i, Si- on.

Notenbeispiel 10 stellt die beiden Gradualien *Posuisti Domine* und *Sacerdotes eius* und darunter das Offertorium *Super flumina Babylonis* nach dem *Graduale triplex* zusammen. Das Schlußmelisma der beiden Gradualien stimmt nur am Ende tongetreu mit dem des Offertoriums zusammen, nicht über der ganzen Silbe „(Si-)on“. Die Melodien der beiden Gradualien sind auch nicht völlig identisch. Sie stellen einen Sonderfall im Repertoire der Gradualien dar: *Posuisti Domine* benutzt nicht, wie die meisten Gradualien, formelhaftes Melodiematerial, sondern hat eine Eigenmelodie, und *Sacerdotes eius* ist eine Parodie auf diese Melodie; möglicherweise erwähnt Aurelian ausnahmsweise diese beiden Gradualien, weil sie aus dem übrigen Repertoire herausfallen.

## Notenbeispiel 11



Am Beginn von *Sacerdotes* stellte die Parodie keine Probleme. Länge und Struktur der Phrasen in den beiden Texten sind einander sehr ähnlich. Aber dann gibt es Schwierigkeiten: Im Vergleich zu „coronam de lapide pretioso“ ist die entsprechende Phrase im zweiten Graduale, „et sancti eius exultatione exultabunt“, sehr verschieden. Der Bearbeiter von *Sacerdotes* folgt seinem Modell nicht Ton für Ton, sondern gestaltet seine Parodie auf andere Weise: „et sancti eius“ entspricht „coronam“, „exultatione“ entspricht „de lapide pretioso“. Dann bleibt aber das Wort „exultabunt“ übrig. Er hätte die Worte der Melodie von *Posuisti* unterlegen können wie in Notenbeispiel 11; das Problem stellt offensichtlich die Verdoppelung „exultatione exultabunt“ dar.

## Notenbeispiel 12

Ψ. Cantate Dó- mi- no  
 Ψ. A summo cae- lo  
 Quis ascéndet in montem Dó- mi- ni?  
 Ψ. Confi- témi- ni Dó- mi- no,  
 Ψ. Lá- pi- dem, quém réprò- bávè- run aedi- fi- cán- tes,



Das „Nihil enim differt alterum ab altero“ des Aurelian gibt also den Sachverhalt in der schriftlichen Überlieferung nicht genau wieder. Die Verse der beiden Gradualien erwähnt Aurelian nicht; sie weichen beträchtlich voneinander ab und können melodisch nicht identisch gewesen sein. Andererseits bestehen zwischen dem Offertorium *Super flumina* und den beiden Gradualien noch weitere, ungewöhnliche melodische Beziehungen, die Aurelian nicht erwähnt.

Der zweite Fall, in dem Aurelian Gradualien zitiert, findet sich im Zusammenhang mit seiner Rede von den Offiziumsresponsorien des 4. Tons, und auch hier geht es um einen Sonderfall im Repertoire der Gradualien. Er sagt:

„Unde non incongruum videtur, si de hoc eodem tono in versu gradalis responsorii demus exemplum. Nam in sollempnitate sanctorum in responsorio gradali: Grad. ‚Exsultabunt sancti‘, in eiusdem versu ‚Cantate Domino‘, post primam modulationem maiorem quae fit in ‚Do-‘, subsequente modulatione altera, quae

cán- ti-cum no- vum :  
 egrés- si- o e- ius :  
 aút quis stabit in lo-co sancto e- ius?  
 quó- ni- am bo- nus :  
 hic factus est in ca- : ut án- gu- li :

fit in ‚can[ticum]‘, flexibilis est modulatio duplicata, quae inflexione tremula emittitur vox, non gravis prima sonoritas, ut inferius monstrabimus. Fit enim hoc in una parte, fit et in duabus. Fit in una parte orationis in secunda syllaba post primam distinctionem, veluti in hoc versu gradalis responsorii: V. ‚A summo caelo egressio eius‘, primam post distinctionem quae desinit in ‚-lo‘, incoante altera quae est ‚egressio‘, post primam syllabam quae est ‚e-‘ secunde distinctionis [in secunda syllaba videlicet] quae est [‚-gres-‘]: ideo quia una syllaba, videlicet ‚e-‘, antecedit hanc ubi proluxa efficitur modulatio, durius ipsius modulatio incoat et ita ut superior perseverat. In duabus partibus orationis fit, sicut in hoc responsorio: Grad. ‚Tollite portas principes‘, in eiusdem versu: V. ‚Quis ascendet in montem Domini‘, post primam [distinctionem] cuius finis est ‚-ni‘, incoante altera distinctione, in secunda syllaba simul et parte orationis, quae est ‚quis‘, ideo quia antecedit quaequam syllaba hanc ubi efficitur modulatio, sic haec sicut superior canitur. (Notandum praeterea quia istius modulatio versus ante primam distinctionem totam quae finit in ‚Domino‘ memini me non alicubi reperisse in prolixitate totius antiphonarii, nisi hic et in versu paschalis festivitatis responsorii, Grad. ‚Haec dies‘, in eiusdem versu V. ‚Confitemini Domino.‘)<sup>40</sup>

Es ist bemerkenswert, daß Aurelian bei einer solchen Beschreibung keine Notenzeichen zur Hilfe nimmt. Notenbeispiel 12 stellt den Sachverhalt an den Melodien nach dem *Graduale triplex* dar.

Die Melodien folgen der typischen Gradualeweise vom Typ *Iustus ut palma*. Die verschiedenen Texte werden dieser typischen Melodie ähnlich wie verschiedene Psalmverse einem Psalmton und wie verschiedene Verstexte den Tönen der ‚responsorialen Offiziumspalmodie‘ unterlegt. Eben im Zusammenhang mit den Responsorien des Offiziums erwähnt Aurelian diese Gradualeweise, und er weist auf Unregelmäßigkeiten in bestimmten Versen hin: Im Vers „Cantate Domino“ zum Graduale *Exsultabunt sancti* von Allerheiligen finden wir das längere Melisma auf „Do(-mino)“ und ein zweites Melisma auf „can(-ticum)“. Dieses zweite Melisma ist „flexibilis“ und wird wiederholt. Ein Ton, aber nicht der erste, wird mit einer „inflexione tremula“ gesungen; vermutlich ist das Quilisma gemeint. Dieses Melisma kann auf die erste oder auf die zweite Silbe des zweiten Abschnitts fallen. Auf die zweite Silbe fällt es im Vers „A summo caelo“ (zum Graduale *In sole posuit*), „(e-)gres(-sio)“. Weil hier dem Melisma eine Silbe vorausgeht, ist der Ton auf dieser Silbe „e(-gressio)“ kürzer. Ebenso ist es im Vers „Quis ascendet“ zum Graduale *Tollite portas*: Der erste Abschnitt endet auf „(Domi-)ni“, das folgende Melisma fällt auf die zweite Silbe des zweiten Abschnitts, „quis“. Aurelian weist darauf hin, daß sich die Melodie am Schluß des ersten Abschnitts in diesem Graduale, über „Domini“, nach seiner Erinnerung nur noch einmal im ganzen Antiphonar findet, und zwar im Vers „Confitemini Domino“ zum Graduale *Haec dies*. In der Tat finden wir sie in der schriftlichen Überlieferung dort wieder, über „Domino“. Wir finden sie aber nicht allein dort, sondern auch in anderen Gradualienversen, zum Beispiel im Vers „Lapidem quem reprobaverunt“ über „(aedifi-)cantes“. Es ist eindrucksvoll, wie genau die spätere schriftliche Überlieferung mit den Beschreibungen Aurelians übereinstimmt. An diesem Punkt aber tut sie es nicht. Und noch in einem anderen Punkt weicht die schriftliche Überlieferung von Aurelians Angaben ab: Aurelian rechnet diese Gradualienweise zum 4. Ton, in der gesamten schriftlichen Überlieferung steht sie im 2. Ton.

Aurelianus Reomensis zitiert, so wie der *Tonar von Saint-Riquier*, Melodien als Beispiele unterschiedlicher Gattungen des Gregorianischen Gesangs in den acht Tonarten. Zum Unterschied von dem Tonar gibt er Kommentare zu einzelnen Melodien. Dabei bedient er sich nur in wenigen

<sup>40</sup> Edition Gushee, a. a. O. S. 98f.

Fällen zur Verdeutlichung der Neumenschrift. Meist verzichtet er auf das Notenbeispiel und zieht es vor, melodische Einzelheiten bzw. Fragen der Textunterlegung und des Vortrags zu beschreiben. Dabei sind die Kategorien seiner Darlegung von unseren Kategorien einer Notenschrift verschieden. Die gregorianischen Melodien erscheinen bei Aurelian als zitierbare Individuen; die Überlieferung war offenbar weitgehend festgelegt. Während der *Tonar von Saint-Riquier* der Reihe nach Beispiele für Introitus, Gradualien, Allelujaverse, Offertorien und Communioantiphonen gibt und der *Tonar von Metz* Introitusantiphonen, Communioantiphonen, Offiziumsantiphonen und einen Teil der Offiziumsresponsorien auflistet, führt Aurelian Introitusantiphonen, Offertorien, Communioantiphonen, Invitatorien, Offiziumsresponsorien und Offiziumsantiphonen auf. Gradualien nennt er nur ausnahmsweise, und dabei stoßen wir auf Abweichungen von der später durch die Handschriften bezeugten Überlieferung.

## V

Notenbeispiel 13 zeigt in der ersten Zeile den Anfang des Graduale *Adiutor in opportunitibus* (3. Ton) vom Sonntag Septuagesima. Die meisten Gradualien des 3. Tons haben einen typischen Beginn. Der Beginn dieses Stückes und der ganze Eingangsabschnitt sind singular.

## Notenbeispiel 13

The image shows two lines of Gregorian chant notation. The first line is labeled 'GR. III' and 'MABCKIS'. It begins with a large initial 'A' and contains the text: 'D-i-tor • in oppor-tu-ni-tá-ti-bus, in tri-bu-la-ti-ó-ne :'. Above the notes are various neumes and some numbers (9, 10, 11, 19, 20). The second line continues the text: 'de-spi-cis in oppor-tu-ni-tá-ti-bus, in tri-bu-la-ti-ó-ne?'. This line also features neumes and numbers above the notes.

Die zweite Zeile zeigt einen Ausschnitt aus dem Vers „Ut quid Domine“ zum Graduale *Tibi Domine* vom Samstag nach dem 4. Fastensonntag. Der Vers hat den Text „Ut quid Domine recessisti longe, despicias in opportunitibus, in tribulatione? Dum superbit impius, incenditur pauper“. Zu den Worten „in opportunitibus“ findet sich tongetreu die gleiche Melodie wie zu den gleichen Worten im Graduale *Adiutor*. Es handelt sich hier um etwas ganz anderes als den Gebrauch typischer Formeln oder formelhafter Wendungen in verschiedenen Melodien: Das gleiche Melodiefragment findet sich zu den gleichen Worten in zwei verschiedenen Melodien. Es scheint, daß das Graduale der gebende Teil war: Am Anfang prägen sich die Worte besser ein als im Zusammenhang eines Verses. Die Rezitationspartie „despicias in opportuni(tatibus)“ ist ungewöhnlich. Die Melodie scheint von vorneherein auf das Zitat zuzusteuern. Der Schluß von „in opportunitibus“ wird zur Kadenz eines psalmodierenden Abschnitts umfunktioniert und im folgenden Abschnitt „in tribulatione“ bleibt der Sänger bei der Melodie, in die er so hineingeraten ist.

Ist eine solche Stelle Zeuge schriftlicher Überlieferung? Ist das Zitat bei der schriftlichen Redaktion der Melodien entstanden oder ist auch denkbar, daß es in mündlicher Überlieferung entstanden und tradiert worden ist? Das scheint denkbar. Es wird ja nicht der ganze textlich übereinstimmende Abschnitt zitiert, sondern eine Rezitationspartie führt in das Zitat hinein.

VI

Notenbeispiel 14 zeigt in der ersten Zeile das Gradualresponsorium *Exsurge Domine, non praevalcat homo* vom 3. Fastensonntag. Es ist ein für die Gradualien des 3. Tons typisches Stück, der Melodieverlauf deckt sich weitgehend mit dem anderer Gradualien des 3. Tons.

Notenbeispiel 14

GR. III  
MRBCKS  
E X-súr-ge • Dó-mi-ne, non prae-vá-le at. ho-mo:

GR. III  
MRBCKS  
E Xsúr-ge • Dó-mi-ne, fer o-pem uo-bis:

GR. III  
MRBCKS  
T l. bi • Dó-mi-ne dé-re-li-ctus est pau-per:

GR. III  
MRBCKS  
E go au-tem, • dum mi-hi mó-lé-sti es-sent, in-dú-é-bam me-ci-li-ci-o, in ié-iú-ni-o á-ni-mam me-am: et o-rá-ti-o me-a

GR. III  
MRBCKS  
E Xsúr-ge • Dó-mi-ne, et inténde iú-di-ci-um me-um,

GR. I  
MRBCKS  
M í-se-ré-re • me-i quó-ni-am in te con-fl-dit

Es gibt zwei weitere Gradualien mit dem Textanfang „Exsurge Domine“. In der zweiten Zeile des Melodiebeispiels ist das Graduale *Exsurge Domine, fer opem nobis* vom Dienstag nach dem 4. Fastensonntag wiedergegeben. Das Stück fällt aus der Reihe. Der Anfang steht eine Quint höher als der der übrigen Gradualien des 3. Tons, und die Melodie weist überhaupt kaum Beziehungen zu den anderen Gradualien des 3. Tons auf. Das Melisma über „(et libera) nos“ ist, von den Anfangstönen abgesehen, eine typische Klausel aus der von vielen Gradualien benutzten Weise des 2. Tons, die nach dem Graduale *Iustus ut palma* benannt wird. Sie ist dort der bezeichnende Schluß des vorletzten Melodieabschnitts. In dieser Funktion wird sie auch hier gebraucht. Aber das Graduale *Exsurge Domine, fer opem* fährt dann wieder irregulär fort und schließt zwar auf dem Ton e, trägt aber auf der letzten Silbe nicht, wie die anderen Gradualien des 3. Tons, ein gro-

iu-di- cén- tūr gēn- tes  
in cōspē- ctu = tu- o- r- u- m  
et li- bē- ra nos  
propter nō- mēn- tu- um  
pū- pil- lo- r- u- m tu- tis- s- i- m- i- s- s- i- m- o- rum  
et humi- li- ā- bam  
in si- nu me- o con- ver- tē- tur  
De- us me- us,  
in cau- sam me- am.

Bes Melisma. In der *Editio Vaticana* ist *Exsurge Domine, fer opem* dem 3. Ton zugerechnet, im *Tonar von Saint-Bénigne* in Dijon (11. Jahrhundert) dem 1. Ton<sup>41</sup>.

Das Graduale *Speciosus forma* vom Sonntag nach Weihnachten, auf dessen Wiedergabe hier verzichtet ist, ist eine Parodie auf das Graduale *Exsurge Domine, fer opem*. Auch die beiden zugehörigen Verse stimmen weitgehend überein, und insbesondere der Vers zu „Speciosus“ folgt weithin der Melodie der beiden Responsorien. Beide Gradualien gehören zu den wenigen, die bereits im *Tonar von Saint-Riquier* aufgezählt sind. Dort wird als Beispiel für die Gradualien des 3. Tons zunächst *Exsurge* genannt; eine Hand des 9. Jahrhunderts hat hinzugefügt *Domine fer*. Dann folgt *Benedicam Dominum*, das als Graduale des 7. Tons schriftlich überliefert ist, und danach *Speciosus forma*. Ebenso wie bei dem von Aurelianus Reomensis zitierten Graduale *Posuisti* handelt es sich bei *Exsurge Domine, fer opem* um eine singuläre Melodie, und ebenso wie bei *Posuisti* gibt es ein zweites Graduale, das auf diese Melodie parodiert ist. Ungewöhnlich ist bei *Exsurge Domine, fer opem* und seinem Zwilling die enge melodische Verbindung der zugehörigen Verse mit den Responsorien und der Gebrauch einer typischen Klausel aus anderen Melodien. Darf man annehmen, daß der *Tonar von Saint-Riquier* bereits die Parodie bezeugt?

Das in der dritten Zeile wiedergegebene Graduale *Tibi Domine* vom Samstag nach dem 4. Fastensonntag ist ebenfalls bereits im *Tonar von Saint-Riquier* erwähnt, und zwar als Beispiel für ein Graduale im 4. Ton. Heute wird es dem 3. Ton zugeordnet. Es ist eben das Graduale, dessen Vers die Melodie zu „in opportunitatibus [...]“ aus dem Graduale von Septuagesima entlehnt hat. Der Beginn von *Tibi Domine* weicht zwar von dem des in der ersten Zeile wiedergegebenen *Exsurge Domine, non praevaleat* ab, aber er hat Parallelen in Gradualien des 3. Tons und im Schlußmelisma des zweiten Abschnitts, bei „(derelictus est) pauper“, wird der Zusammenhang offenbar.

Der *Tonar von Saint-Riquier* zählt noch drei weitere Gradualien als Beispiele für den 4. Ton auf: *Tu es Deus, Tenuisti* und *Exaltabo te Domine*. Davon werden *Tu es Deus* und *Exaltabo te* später ebenfalls dem 3. Ton zugerechnet, *Exaltabo te* ist melodisch weitgehend mit dem Graduale *Iuravit Dominus* identisch. Das Graduale *Tenuisti* vom Palmsonntag ist noch in der *Editio Vaticana* dem 4. Ton zugewiesen, und die enthält nur noch ein zweites Graduale im 4. Ton, das dem durch die ältesten Gesangbücher bezeugten Grundrepertoire angehört: das zu verschiedenen Heiligenfesten gesungene Graduale *Domine, praevenisti*. *Tenuisti* weist melodische Beziehungen zum Graduale *Ego autem* (3. Ton; im *Tonar von Saint-Bénigne* in Dijon: 4. Ton) vom Dienstag der Karwoche auf, das in der vierten und fünften Zeile des Notenbeispiels wiedergegeben ist. In *Domine, praevenisti* findet sich der einzigartige Fall, daß der zugehörige Vers nicht im Grundton der Tonart des Responsoriums, in *e* schließt, sondern in *d*, wie ein Gradualvers des 1. Tons.

Wir wissen nicht, aufgrund welcher Kategorien der *Tonar von Saint-Riquier* eine Gruppe von Gradualien des 4. Tons konstituiert. In der schriftlichen Überlieferung werden nur wenige Einzelstücke dem 4. Ton zugerechnet, die eher zufällig zusammengeraten scheinen. Es ist in diesem Zusammenhang auffällig, daß Aurelianus Reomensis die Gradualeweise des 2. Tons dem 4. Ton zuordnet. Aber Aurelian führt im *Tonar* seines Traktats die Gradualien nicht mehr auf, er kommt nur zufällig auf einzelne Melodien zu sprechen. Das Verschwinden des 4. Tons in den Gradualien gibt Rätsel auf.

<sup>41</sup> H 159 Montpellier. *Tonary of St. Bénigne of Dijon*, übertragen und kommentiert von Finn Egeland Hansen, Kopenhagen 1974.

Das Initium des Graduale *Exsurge Domine, et intende* (3. Ton) vom Montag der Karwoche, das in der sechsten und siebten Zeile des Notenbeispiels wiedergegeben ist, knüpft offensichtlich an das Initium von *Exsurge Domine, fer opem* (in der zweiten Zeile) an, beginnt aber in der richtigen Tonlage, eine Quint tiefer. Die Melodie über dem Wort „Domine“ findet sich genau so über dem gleichen Wort im Graduale *Tibi Domine* (Zeile 3). Das Schlußmelisma des folgenden Abschnitts „(et intende iudicium me-)um“ stammt dann aber aus einem ganz anderen melodischen Umkreis: Es ist eine typische Klausel in Gradualien des 1. Tons, für die in Zeile 8 des Beispiels der Anfang und der entsprechende Abschnitt aus dem Graduale *Miserere mei* vom Aschermittwoch wiedergegeben sind; die Klausel findet sich hier zu den Worten „(quoniam in te con-)fidit“. Die Melodie *Exsurge Domine, et intende* fährt nach dieser Klausel fort „Deus meus“ und unterlegt die folgenden Worte „et Dominus meus“ (Zeile 7) dem gleichen Melodiefragment, auf das soeben die Worte „iudicium meum“ gesungen wurden; die Klausel aus dem 1. Ton erklingt also zweimal. Aber die melodische Wiederholung geht noch weiter: Zu „in causam me-“ wird die Melodie von „Deus meus“ wiederholt und dann in ein Schlußmelisma weitergeführt.

Warum beginnt die Melodie nicht mit dem ‚regulären‘ Anfang von *Exsurge Domine, non praevalcat*, sondern mit der Transposition des Initiums der irregulären Melodie *Exsurge Domine, fer opem*? Ist es kein Fehler, in eine andere Tonart zu geraten; wieweit sind die Klauseln in den Melodien der Gradualien tonal definiert? Die Wiederholung eines Melodiefragments zum folgenden Textabschnitt ist in einem Graduale ungewöhnlich und fällt aus dem Stil der Gradualien heraus. Die Melodie wirkt, als sei der Kantor beim Vortrag aus dem Gleis geraten, und diese Aufführung sei dann schriftlich protokolliert worden und in das Urexemplar der schriftlichen Überlieferung eingegangen. Oder ist es denkbar, daß diese Melodie mündlich formuliert und als ein aus dem Zusammenhang der anderen Gradualien herausfallendes Einzelstück mündlich tradiert wurde?

Kehren wir noch einmal zum Graduale *Ego autem* in der vierten und fünften Zeile zurück; dieses Stück wird am Dienstag, *Exsurge Domine, et intende* am Montag der Karwoche gesungen. Der Anfang von *Ego autem* mit seiner langen ausgezierten Rezitation um den Ton *f*, „Ego autem, dum mihi molesti essent, induebam me cilicio, et humiliabam in ieiunio [...]“, ist ungewöhnlich. Das hängt mit dem Text, mit der für ein Graduale ungewöhnlichen Länge des ersten Satzes zusammen. Erst mit „[...] animam meam“ geht der Satz zuende, und hier finden wir die gleiche Klausel wie zum Schluß der Eingangsabschnitte von *Tibi Domine* und *Exsurge Domine, et intende*. Die ganze längere erste Hälfte von *Ego autem* ist ‚Eingangsabschnitt‘, und damit geraten alle Proportionen eines Graduale aus den Fugen. War der Sänger an dieser Stelle ratlos? Der folgende Abschnitt „et oratio mea“ wirkt, als sei er der Melodie des Abschnitts „et intende iudicium“ bzw. „et Dominus meus“ im Graduale vom Vortrag angepaßt. Und die Übereinstimmung geht weiter: „in sinu meo“ entspricht „Deus meus“, der ganze Schlußabschnitt „in sinu meo convertetur“ erweist sich als Adaptation des Schlußabschnitts „in causam meam“, die Abweichungen ergeben sich aus dem Text. Ist das schriftliche Redaktion oder mündliche Überlieferung?

Während es sich bei den Melodien der Introitus meist um Unica handelt, prägen sich in den Gradualien gewisse Vortragsweisen aus. Diese Vortragsweisen stellen nicht, wie etwa die Psalmtöne, ein System von Melodiemodellen zum Vortrag von Texten in allen Tonarten nach einheitlichen Regeln dar, sondern sind unterschiedlich strukturiert. Sie scheinen älter als das System der Kirchentonarten und in dieses System eingeordnet worden zu sein. Aber hinsichtlich dieser Einordnung stoßen wir auf Unstimmigkeiten und Widersprüche. Einige Gradualien weisen Anomalien auf, die wie Überlieferungsfehler erscheinen; der Sänger scheint beispielsweise von einer Vor-

tragsweise in eine andere zu geraten oder er geht mitten in einem Stück dazu über, ein bestimmtes anderes Graduale zu parodieren. Es erhebt sich die Frage, ob und wie weit solche Anomalien als Zeugnis einer über die fränkische Redaktion des Gregorianischen Gesangs hinausreichenden freien Vortragspraxis der Kantoren zu betrachten sind. Schließlich finden sich auch unter den Melodien der Gradualien einzelne Unica, und es ist auffällig, daß solche Unica doppelt erscheinen, daß sie parodiert worden sind. Sollte das der Grund sein, aus dem sie in die schriftliche Überlieferung eingegangen sind?

## VII

In einem Aufsatz *Evidence for the Traditional View of the Transmission of Gregorian Chant*<sup>42</sup> hat David G. Hughes die „radically new approaches to chant scholarship“ in Leo Treitlers und meinen Arbeiten kritisiert. Meinem Satz „The uniformity of melodic transmission of Gregorian chant books does not prove uniformity of musical practice“<sup>43</sup> hält er die Einheitlichkeit der Melodieüberlieferung von den ältesten Handschriften an entgegen. Die kleineren Überlieferungsvarianten würden darauf hindeuten, „that different scribes heard a given passage somewhat differently, or that different singers performed it differently“<sup>44</sup>.

„Thus in one sense at least there is no ‚original‘ reading, and no manuscript – not even a hypothetical one – that served as archetype for all the others [ . . . ]. Rarity and regionality of substantive variants are clear suggestions that the tradition was wholly fixed prior to the first surviving notated manuscripts. So, although there is no original source, the melodies we now have are in fact ‚original‘ in the sense that they closely resemble, in pitch content at least, the melodies sung at the Carolingian court and exported from there to the rest of Europe“<sup>45</sup>.

„Since the evidence shows the chant to have been fixed well before the conventionally accepted time for the origin of notation – at least by the time of the Carolingian diffusion – the improvisational era must have antedated that“<sup>46</sup>

Eine schriftliche Überlieferung sagt nicht mehr aus, als sie an Informationen enthält; sie kann Einheitlichkeit nur im Rahmen dieser Informationen und des Gebrauchs der Informationen bezeugen. Linienlose Neumen enthalten offenbar viel mehr Informationen, als man zunächst meinen mag. Aber über den „pitch content“, den Hughes als gesichert betrachtet, informieren sie uns schlecht. Und wir haben keinen Beweis, daß die Überlieferung hinsichtlich des „pitch content“ je einheitlich gewesen ist. Die Übersichtstafeln von Hendrik van der Werf in seinem Buch *The Emergence of Gregorian Chant*<sup>47</sup> zeigen in eindrucksvoller Weise, daß die gregorianischen Melodien uns in der intervallisch lesbaren Tradition nicht als kanonisierte Intervallfolgen, sondern mit melodischen Varianten entgegen treten; Van der Werf spricht von drei Dialekten, vom „Germanic“, vom „Central“ und vom „Southwestern Dialect“ des Gregorianischen Gesangs. Im übrigen handelt es sich bei den älteren Handschriften des Gregorianischen Gesangs um Bücher für den Kantor. Ein Kantorenhandbuch bezeugt nur, was der Kantor darin nachschlagen konnte. Wie er

<sup>42</sup> In: *JAMS* 40 (1987), S. 377–404.

<sup>43</sup> Ebda., S. 379 nach *JAMS* 33 (1980), S. 466.

<sup>44</sup> Ebda., S. 398.

<sup>45</sup> Ebda., S. 399.

<sup>46</sup> Ebda., S. 401.

<sup>47</sup> Bd. 1. *A Study of Modes and Melodies. Part One, Discourse. Part Two, Transcriptions*, Rochester (New York) 1983.



diese Information in die Praxis umsetzte, darüber sagt der Grad der Übereinstimmung aller Kantorenhandbücher wenig aus.

Ferner ist bei der Rede von der großen Übereinstimmung zwischen den ältesten Handschriften des Gregorianischen Gesangs zu differenzieren: Zwar ist der Verlauf der Melodien in den Handschriften mit bemerkenswerter Übereinstimmung wiedergegeben. Aber es werden verschiedene Neumenschriften verwendet. Und selbst in der gleichen Neumenschrift, ja in der gleichen Handschrift kann die gleiche Intervallfolge unterschiedlich notiert sein. Die von den Autoren des *Graduale triplex* untereinandergestellten Notierungen der Handschrift Laon 239 und St. Gallen 359 bzw. Einsiedeln 121 weichen an etwa 20–40 % aller Stellen voneinander ab. So werden zum Beispiel die mehrtönigen Neumen der Handschriften aus St. Gallen und Einsiedeln in der Handschrift aus Laon häufig als Folgen von Einzeltönen wiedergegeben. Im Hinblick auf die Notierung der Psalmverse zu den Meßantiphonen in deutschen Handschriften habe ich zusammengefaßt: „Der Neumator kopiert keinen musikalischen Text. Er vollzieht den Gesang beim Schreiben offenbar nach, er bringt die Praxis seiner Überlieferung nach den Gewohnheiten seiner Schreibschule, den Sing- und Vortragsgewohnheiten seiner Kirche und nach seinen persönlichen Fähigkeiten als Sänger aufs Papier. Er interpretiert den Gesang beim Schreiben und kommt dabei, wie die Beispiele zeigen, beim gleichen Text auf die gleiche Melodie kurz hintereinander zu abweichenden Ergebnissen“<sup>48</sup>. Die linienlosen Neumenschriften stellen kein einheitliches und geschlossenes Notationssystem dar. Eben darum läßt sich mit den Methoden der Editions kritik ein ‚Urtext‘ nicht erschließen.

Die „first surviving notated manuscripts“ nimmt Hughes als Zeugen für „the melodies sung at the Carolingian court“ in Anspruch, aber diese Handschriften sind erst im 10. Jahrhundert geschrieben. Die Zeitspanne dazwischen überbrückt er so:

“If we accept the currently held view that notated books do not antedate the tenth century, and were rare until the eleventh, we are faced with a considerable period of time during which the chant must have been transmitted orally. The extreme accuracy of the tradition is remarkable. But it must be remembered that this tradition was never a casual one – not the sort of tradition by which a humorous story may be passed on from one speaker to another with large differences in detail, since no speaker has any notion of an authoritative original. The tradition of chant was one in which every singer attempted to reproduce exactly what he had been taught, one in which accuracy was of the highest importance [...]“<sup>49</sup>.

Aber was ist „accuracy“ in mündlicher Überlieferung? Die Vorstellung mündlicher Überlieferung ist für Hughes offenbar negativ besetzt; sie scheint sich für ihn nicht mit der Würde und der Bedeutung des Gregorianischen Gesangs zu vertragen.

In einem Aufsatz *Charlemagne's Archetype of Gregorian Chant* wendet sich Kenneth Levy mit harschen Worten gegen „current wisdom“, demzufolge der Gregorianische Gesang „would remain consigned to professional memories and improvisational maneuver during the early generations of the neumes' availability“<sup>50</sup>; auch er betrachtet mündliche Überlieferung unter negativen Vorzeichen. Aus der Tatsache, daß uns keine neumierte Handschrift des Gregorianischen Gesangs vor dem 10. Jahrhundert erhalten ist, den Schluß zu ziehen, es habe sie nicht gegeben, sei pure Spekulation. Aber wer hat eigentlich so spekuliert? Levy meint: „In my view, the neumatic

<sup>48</sup> *Die Anfänge der abendländischen Notenschrift*, in: *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Ernst Hertrich und Hans Schneider, Tutzing 1985, S. 286.

<sup>49</sup> A. a. O. (wie Anm. 42), S. 399.

<sup>50</sup> In: *JAMS* 40 (1987), S. 1.

notation is likely to have been employed during the later eighth century in effecting the change-over from Gallican to Gregorian musical repertoires, and the Gregorian propers, whose descendents we know in the Editio Vaticana, would be a fruit of Charlemagne's Carolingian Renaissance.“ Den neumierten „Archetype of Gregorian Chant“ möchte er „shortly before 800, in the middle of Charlemagne's reign“ datieren<sup>51</sup>. Das mag unmittelbar einleuchtend klingen, wenn man von der Prämisse ausgeht, die Normierung einer musikalischen Überlieferung setze Schriftlichkeit voraus. Aber stimmt diese Prämisse, und läßt sie sich mit dem Stand der Forschung vereinbaren? Diese Probe tritt Levy nicht an; er zitiert zwar Leo Treitlers und meine Arbeiten, übergeht aber ihren Inhalt mit Schweigen. Lassen sich Argumente dafür beibringen, daß das von Levy skizzierte Bild zutrifft? Er trägt „a variety of indices“ vor:

Zum ersten hätten Eugène Cardine und seine Schule „affirmed the long-held premise [...], that a common neumatic archetype lies behind the diverse manifestations. Dom Cardine calls this the ‚archétype d'écriture“<sup>52</sup>. An der Stelle, auf die Levy sich beruft, schreibt Cardine über die ältesten Zeugnisse der Neumenschrift:

„Elles présentent de nombreux types d'écriture qui ont fait croire longtemps à leur indépendance: on les imaginait comme la fruit de ‚dictées musicales‘ qui auraient fixé sur le parchemin la tradition orale de chaque école. La constatation de quelques anomalies, au même endroit, dans l'ensemble de la tradition, porte aujourd'hui à penser qu'une ‚copie visuelle‘ a été pratiquée non seulement entre les manuscrits d'une même scriptorium, mais aussi entre les prototypes des diverses écoles. Si l'hypothèse est vraie, l'effort de restitution critique des mélodies grégoriennes serait limité à l'archétype d'écriture sans plus“<sup>53</sup>.

Dom Cardine hat also nicht „affirmed“, sondern eine Hypothese formuliert, und die hat Levy mißverstanden: Cardine meint, daß Prototypen der Überlieferung in den verschiedenen Neumenschriften voneinander kopiert worden seien, nicht aber, daß die Überlieferung in verschiedenen Neumenschriften auf einen Archetyp zurückgehe. Von „archétype d'écriture“ spricht Dom Cardine im Blick auf die kritische Wiederherstellung der Melodien<sup>54</sup>.

Einen zweiten „index“ für seine These sieht Kenneth Levy in der Bestimmung der *Admonitio generalis* Karls des Großen von 789: „[...] Et ut scholae legentium puerorum fiant. Psalmos, notas, cantus, compotum, grammaticam per singula monasteria vel episcopia et libros catholicos bene emendate“<sup>55</sup>. Das „notas“ sei „perhaps“ als „neumes of plainchant“ zu verstehen<sup>56</sup>. Die ältesten Belege des *Mittelateinischen Wörterbuchs* für *nota* als musikalisches Zeichen<sup>57</sup> stammen aus der *Musica disciplina* des Aurelianus Reomensis. Aurelian bezeichnet die (paläofränkischen) Neumen seiner Notenbeispiele als „notae“. Auch in der *Musica enchiridis* und in der *Scolica enchiridis* werden die Noten der Musikbeispiele „notae“ genannt. Aber dabei handelt es sich nicht um Neumen, sondern um Dasia-Notation. Daß *nota* sich auf musikalische Zeichen bezieht, geht in den Musiktraktaten aus dem Zusammenhang hervor. In der *Admonitio generalis* fehlt dieser Zu-

<sup>51</sup> Ebda., S. 25.

<sup>52</sup> Ebda., S. 7.

<sup>53</sup> *Vue d'ensemble sur le Chant grégorien*, in: *Études grégoriennes* 16 (1977), S. 174.

<sup>54</sup> In der deutschen Übersetzung von Cardines Aufsatz ist der letzte Satz des Abschnitts so wiedergegeben: „Wenn diese Hypothese stimmt, würde die kritische Restitution der gregorianischen Melodien ausschließlich auf die Archetypen der Schrift eingeschränkt werden müssen“ (*Beiträge zur Gregorianik* 4, 1987, S. 10).

<sup>55</sup> *Capitularia Regum Francorum*, Bd. 1, (= *Monumenta Germaniae Historica*, Legum Sectio 2), hrsg. v. Alfred Boretius, Hannover 1883, S. 60.

<sup>56</sup> A. a. O. (wie Anm. 50), S. 11.

<sup>57</sup> Ich danke Herrn Pay vom *Mittelateinischen Wörterbuch*, der mir die Belege zur Verfügung gestellt hat.

sammenhang, und welche Notenschrift hätte denn gemeint sein sollen? Erst recht belegt die *Admonitio generalis* nicht die Existenz neumierter Gesangbücher.

Zum dritten beruft sich Levy auf die Melodiebeschreibungen des Aurelianus Reomensis. Diese Beschreibungen seien „unlikely to have been a scroll through a memory bank, but rather a point to point comparison of neumed chants in a reference antiphoner“<sup>58</sup>. Aber wieso beruft sich dann Aurelianus nicht auf seine „reference antiphoner“, sondern auf sein Gedächtnis?

Viertens deutet die Übereinstimmung der melodischen Aufzeichnung zwischen den beneventanischen und den westeuropäischen Handschriften darauf hin, daß es eine „archetypal Gregorian recension“ vor der Mitte des 9. Jahrhunderts gegeben habe, da der Gregorianische Gesang zwischen etwa 787 und etwa 838 in Benevent eingeführt worden sei. Dieses Argumentationsmodell verwendet Levy noch in drei weiteren seiner „indices“, darunter in seinem letzten, dem Hauptargument:

In der Handschrift Brüssel, Bibl. royale 10127–10144, dem *Antiphonar von Blandinienberg*<sup>59</sup>, einem der ältesten Meßgesangbücher ohne Melodien, findet sich neben dem in die allgemeine Überlieferung eingegangenen Offertorium *Confirma hoc Deus* zu Pfingsten noch ein zweites Offertorium *Factus est repente*. R. J. Hesbert hat darauf aufmerksam gemacht, daß sich dieses Stück in beneventanischen Handschriften wiederfindet und daß dort auch die Melodie notiert ist<sup>60</sup>. In seinem Aufsatz *Toledo, Rome and the legacy of Gaul*<sup>61</sup> hat Kenneth Levy gute Gründe vorgebracht, daß das Stück aus gallikanischer Tradition stammt. Nunmehr weist er dieses Offertorium auch in der Handschrift Paris BN lat. 9448 nach, einem um 1000 geschriebenen Graduale aus Prüm, und die Neumierung in dieser und in den beneventanischen Quellen sei „close enough to indicate a common written source“<sup>62</sup>. Da das Stück aber in der fränkischen Überlieferung offenbar bereits seit 800 außer Gebrauch gekommen und in keiner einzigen späteren Handschrift außer in der aus Prüm überliefert sei, sei zu schließen, daß es bereits um 800 nach Benevent gelangt sei. Aber hier kehrt sich doch gegen ihn selbst, was Levy am Anfang seines Aufsatzes geschrieben hat: „It is hazardous to assess the survival rates of Carolingian manuscripts.<sup>63</sup> [...] the extant text-antiphoners can not really be taken as statistical indices. They are accidents, all of which might have disappeared. They may tell us nothing about the original situation“<sup>64</sup> etc. Gerade weil dieses Offertorium noch um 1000 in einem Graduale aus Prüm erscheint, läßt sich doch nicht argumentieren, es müsse bereits um 800 nach Benevent gekommen sein und beweise somit die Existenz eines „Carolingian Neumed Archetype of Gregorian Chant [...] shortly before 800, in the middle of Charlemagne’s reign“<sup>65</sup>.

Wenn es einen „Carolingian Neumed Archetype of Gregorian Chant“ gegeben hätte, wie sollte man dann erklären, daß die Kopisten diesen Archetyp und seine Neumenschrift nicht getreu kopierten, so wie sie sich für die Texte einheitlich der karolingischen Minuskel bedienten? Wie soll

<sup>58</sup> A. a. O. (wie Anm. 50), S. 10.

<sup>59</sup> Abgedruckt in: René-Jean Hesbert, *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Brüssel 1935.

<sup>60</sup> *Un antique offertoire de la Pentecôte: ‚Factus est repente‘*, in: *Organicae Voces. Festschrift Joseph Smits van Wäesberghe*, Amsterdam 1963, S. 59–69.

<sup>61</sup> *Early Music History* 4 (1984), S. 49–99.

<sup>62</sup> A. a. O. (wie Anm. 50), S. 20.

<sup>63</sup> Ebda., S. 5.

<sup>64</sup> Ebda., S. 5.

<sup>65</sup> Ebda., S. 25.

man dann erklären, daß sie die gregorianischen Melodien vom Anfang der Überlieferung an in unterschiedlichen Neumenschriften notierten?

Am Schluß dieses Aufsatzes hat Levy weitere Untersuchungen über „the early history of neumes, the symbiosis of oral and written practice, and the genesis of the ‚Old Roman‘ and ‚Gregorian‘ melodies“ angekündigt<sup>66</sup>. Inzwischen ist ein Aufsatz *On the Origin of Neumes* erschienen<sup>67</sup>. Darin stellt er „the Corbin–Huckle–Treitler views“<sup>68</sup> folgendes Bild entgegen:

In der paläofränkischen Neumenschrift liege der Typus einer „graphic notation“ vor<sup>69</sup>; die übrigen Neumenschriften kennzeichnet er als „gestural notations“<sup>70</sup>. Die Entstehung der „graphic neumes“ bringt er mit der Einführung des Cantus romanus im Frankenreich in Verbindung<sup>71</sup> und datiert sie in die „760s or 770s“<sup>72</sup>. Die Entstehung der „gestural method may be linked to the promulgation of the authoritative Frankish-Gregorian neumed antiphoner“<sup>73</sup>, er datiert sie „during the 770s to the 790s“<sup>74</sup>. Diese Datierung habe den Vorteil, „that it allows a full century for the palaeographic evolution of the neume-species“<sup>75</sup>. Der Übergang von den „graphic“ zu den „gestural neumes“ dagegen „could have been accomplished in weeks rather than years“<sup>76</sup>. Was ist das für ein Modell, nach dem sich Levy die Geschichte von Notenschriften vorstellt?

Warum hätte man nach der Entwicklung der „graphic neumes“ so schnell noch eine zweite Notation, die „gestural neumes“ entwickeln sollen? Levy erklärt das so:

„My answer may open a long-sought window on neumatic origins. The Type 1/graphic's one-to-one renderings of pitch-position and nuance would suit the conditions of an initial transfer of chants from oral delivery to written record. One can imagine a commission charged with the responsibility of producing a pilot neumatation, turning to the method of Type 1/graphic, for establishing a first conversion from oral performance and some rounds of editorial change – whether simple retouches or more ambitious revisions. As for the Type 2/gestural method, its shapelier analogues of intervallic motions suggest a different set of conditions. Type 2 would be useful for choirmasters and singers who reproduced the repertory. The gestural diagrams were more vivid as representations of melodic flow, they rendered the chants more memorable for those who sang, they supplied visual paradigms that were easily convertible into hand and arm motions for those who guided singers. In short, where the Type 1/graphic neumes produced as it were a scholarly or scientific text, the Type 2/gestural neumes produced a ‚performing edition‘“<sup>77</sup>.

Tatsächlich greift Levy André Mocquereaus Vorstellung vom Zusammenhang der Neumen mit ‚Cheironomie‘ wieder auf, von der ich meinte und noch immer meine, daß ich sie als ein Mißverständnis entlarvt habe<sup>78</sup>: Die Neumen, so nun wieder Levy, „reflect the contours of melodic flow“, sie sind aufs Pergament geschriebene Dirigierzeichen<sup>79</sup>.

Aber sogar „die gregorianische Frage“ wirft Levy wieder auf: „Inasmuch as significant events – among which I count the invention of neumes – are more likely to reflect significant than trivial causes, the origin of Type I [graphic neumes] may reach back to Gregory the Great, under whom an authoritative revision of the Antiphonale seems to have been issued“<sup>80</sup>. Neue Quellen weist Levy nicht vor. Alle Literatur, die nicht in sein „scenario“ paßt, wischt er ohne Kommentar zur Seite. Er versucht, ein Geschichtsbild zu kitten, das zerbrochen ist.

<sup>66</sup> Ebda., S. 27.

<sup>67</sup> In: *Early Music History* 7 (1987), S. 59–90.

<sup>68</sup> Ebda., S. 61.

<sup>69</sup> Ebda., S. 76.

<sup>70</sup> Ebda., S. 76.

<sup>71</sup> Ebda., S. 79.

<sup>72</sup> Ebda., S. 89.

<sup>73</sup> Ebda., S. 79.

<sup>74</sup> Ebda., S. 90.

<sup>75</sup> Ebda., S. 83.

<sup>76</sup> Ebda., S. 79.

<sup>77</sup> Ebda., S. 77.

<sup>78</sup> *Die Cheironomie und die Entstehung der Neumenschrift*, in: *Mf* 32 (1979), S. 1–16.

<sup>79</sup> A. a. O. (wie Anm. 67), S. 76; vgl. S. 89.

<sup>80</sup> Ebda., S. 78.

# Originalgenie oder Publikumsgeschmack als bestimmende Größe? Die Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs\*

von Günther Wagner, Berlin

## I Vorbemerkungen

Die Klaviersonate ist die zahlenmäßig umfänglichste Gattung im Werk Carl Philipp Emanuels, und sie deckt den ganzen Zeitraum seines Schaffens ab. Über ein halbes Jahrhundert – genau von 1731 bis 1788 – hat er in dichter Folge Klaviersonaten komponiert. Seinen Zeitgenossen galt er als *classicus auctor* dieser Gattung, und mit seinen gedruckten Sammlungen hat er für damalige Verhältnisse in Deutschland ein breites Publikum angesprochen. Es sind dies, objektiv gesehen, gute Voraussetzungen dafür, daß, basierend auf diesem reichen Material, das Entstehen der klassischen Klaviersonate und, in wechselweisem Bezug, die Entwicklung des Bachschen Personalstils beschrieben werden können. Aber eine Untersuchung mit dieser Zielsetzung stößt auf erhebliche Schwierigkeiten; sie seien im folgenden skizziert.

1. Die Zahl der einzelnen Exemplare und die Vielfalt der unterschiedlichen Typen ist groß und damit die Beschreibung von Gattungsnormen problematisch. Hierfür lassen sich mindestens zwei Gründe nennen: a) Die Genieästhetik, als deren überzeugendster Vertreter Carl Philipp Emanuel Bach von seinen Zeitgenossen betrachtet wurde, forderte vom Künstler das Überraschende, das Neue, das Unkonventionelle, das noch nicht Dagewesene, erwartete das Durchbrechen der Regeln. Die zeitgenössische Kritik rühmte genau diese Eigenschaften an Carl Philipp Emanuel. b) Sein kompositorisches Vorbild, das nach Aussagen der Autobiographie eindeutig (und ausschließlich) der Vater war, läßt in seinen Zyklen und Werkgruppen ein deutlich ausgeprägtes Varietas-Prinzip erkennen. Es ist dies ein Element, das aus der zeitlichen Distanz zunehmend weniger Beachtung fand. Die historische Ferne schwächt offensichtlich den Blick für das Unterschiedliche innerhalb ein und derselben Gattung. Man kann jedoch die These von der Typenvielfalt in den Werkgruppen Johann Sebastian Bachs leicht auf ihre Triftigkeit hin überprüfen, wenn man beispielsweise die zweimal 24 Präludien und Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* unter diesem Aspekt betrachtet.

2. Eine Betrachtung und Bewertung der Sonate des 18. und 19. Jahrhunderts erfolgt in der Musikwissenschaft ganz überwiegend mit Hilfe von Begriffen und Kategorien, die in der Formenlehre des 19. Jahrhunderts am Werk der Wiener Klassiker, schwerpunktmäßig wohl an dem Beethovens, erarbeitet wurden, deren Gültigkeit auch heute noch im wesentlichen akzeptiert wird: Den Ausgangspunkt dieses Ansatzes bilden die Themen und ihre Abfolge als bestimmendes Element einer formalen Analyse, das heißt konkret, die Bedeutung der Reprise, das kontrastierende zweite Thema u. ä. Genau diese Kategorien aber sind nur wenig geeignet, wenn es darum

\* Die vorliegende Arbeit stützt sich auf folgende Auswahl von Sonaten aus dem Schaffen Carl Philipp Emanuel Bachs:

- die ungedruckten Sonaten und Sonatinen bis 1740
- die *Preußischen Sonaten* Wq 48 von 1742
- die *Württembergischen Sonaten* Wq 49 von 1744
- die Sonaten zum *Versuch* Wq 63 von 1753
- die Sonaten mit veränderten Reprises Wq 50 von 1760, Wq 51 von 1761 und Wq 52 von 1763
- die Sonaten aus den Sammlungen für Kenner und Liebhaber (1.–5. Sammlung) Wq 55–59 von 1779 bis 1785.

geht, die Entwicklung der Klaviersonate bei Carl Philipp Emanuel bzw. dessen stilistische Merkmale aufzuzeigen. Sie sind in ihrer Bedeutung zu relativieren und durch andere Kriterien zu ergänzen. Ähnlich problematisch, wenn auch aus anderen Gründen, sind die zeitgenössischen Theorien der formalen Gliederung, also etwa die Lehre von der „interpunctischen Form“, wie sie im *Versuch einer Anleitung zur Composition* bei Heinrich Christoph Koch, in bemerkenswerten Ansätzen auch schon in den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts bei Joseph Riepel (*Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*) anzutreffen sind.

3. Die Entwicklung der Klaviersonate bei Carl Philipp Emanuel Bach scheint auch äußeren Einflüssen ausgesetzt gewesen zu sein. Pädagogische und finanzielle Interessen haben offensichtlich in einem nicht zu übersehenden Ausmaße mitgespielt. Davon wird später noch ausführlich die Rede sein.

## II Die Entwicklung bis zu den „Preußischen Sonaten“ (1731–1740)

Das Nebeneinander von kunstvoll gearbeiteter, an der Kontrapunktik sich orientierender Setzkunst einerseits und einfacher und eingängiger, einseitig auf Oberstimmenmelodik zielender Setzweise andererseits hat in seinem wechselseitigen Wirken den Gang der Instrumentalmusik im Deutschland des 18. Jahrhunderts wesentlich geprägt. In den frühen Sonaten von Carl Philipp Emanuel fällt aber noch eine weitere Gegensätzlichkeit ins Auge: Der barocke Einheitsablauf (oder zumindest noch deutlich erkennbare Reste davon) steht im Kontrast zu einer Motivik, die in unruhigem Wechsel unterschiedliche Motive nebeneinanderstellt. Zum Typus der durch den Einheitsablauf geprägten Sonate sind zwei unterschiedliche Arten zu zählen: die „Inventionssonate“ (Wq 62,1; 1. Satz)<sup>1</sup> und eine Form, die sich am sogenannten „Klangflächenpräludium“ Johann Sebastian Bachs orientiert (Wq 65,3; 1. Satz)<sup>2</sup>. Aber auch Einflüsse der Suite spielen in dieser frühen Phase noch eine Rolle (Wq 65,4).

Diese unterschiedlichen Elemente halten sich verhältnismäßig lang. So ist noch die *Preußische Sonate Nr. 1* (Wq 48,1) in ihrem ersten Satz deutlich gekennzeichnet durch einen imitatorischen Satz, überwiegende Zweistimmigkeit und eine regelmäßige Achtelbewegung. Aber diese Formen bleiben eher, wenn man das ganze Sonatenschaffen Carl Philipp Emanuels bis 1740 betrachtet, am Rande. Im Mittelpunkt steht dagegen ein Satz, der die eigentliche musikalische Sprache Carl Philipp Emanuels erkennen läßt. Das Zerbröckeln des Fortspinnungsteils, seine Auflösung in kleine Motive, wird durch den Wechsel der Satzarten auf kurzer Distanz verstärkt. Und die zahlreichen kleinen Motive müssen natürlich nach bestimmten Regeln miteinander verknüpft und untereinander geordnet werden. Auf diesem Sektor spielt sich ein ganz wesentlicher Teil der Entwicklung ab. Die großformale Anlage, die Sonatenhauptsatzform also, ist weniger Träger der Entwicklung als vielmehr Vorgabe: die bestehende Ordnung, die dem Komponisten Halt und Sicherheit gibt, die in groben Umrissen den Gang der Dinge bestimmt und festlegt. Sicherlich entspricht das formale (tonartliche und motivische) Verlaufsschema nicht völlig der späteren klassischen Form. Aber die entscheidenden Unterschiede existieren primär auf der Ebene der Motivgestaltung und der Motivverknüpfung und nicht auf der Ebene des großformalen Ablaufs. Experimentiert wird bei Carl Philipp Emanuel Bach nicht mit, sondern innerhalb der Form.

<sup>1</sup> Erich Beurmann, *Die Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs*, Diss. Göttingen 1952 (masch.), S. 40.

<sup>2</sup> Siegfried Hermelink, *Das Präludium in Bachs Klaviermusik*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1976, Berlin 1977, S. 22.

Die frühe Sonatenhauptsatzform in ihrer Dreiteiligkeit, mit der entsprechenden harmonischen Anlage, einer Wiederholung (oder variierten Wiederholung) der Anfangsmotivgruppe auf der Dominante zu Beginn des Mittelteils (Durchführung) und einer nochmaligen Wiederholung (oder teilweisen Wiederholung) auf der Tonika zu Beginn des Schlußteils (Reprise bzw. verkürzte Reprise), ist bei vielen Suitensätzen Johann Sebastian Bachs genauso anzutreffen wie bei einigen Präludien des *Wohltemperierten Klaviers* und bei den meisten *Inventionen*. Dies bedeutet konkret, daß das Formschema des späteren Sonatenhauptsatzes in seinen wesentlichen Elementen schon bei den Vorläuferformen der Sonate gegeben war, daß also der formale Ablauf das gemeinsame Merkmal darstellt und somit zur Kennzeichnung einer Entwicklung nicht primär in Frage kommen kann. Ähnlich liegen die Verhältnisse auch bei der Gesamtform. Die Dreisätzigkeit (schnell-langsam-schnell) steht von Anfang an außer Zweifel; es gibt nur wenige Ausnahmen, so daß auch dieses formale Kriterium für eine Beschreibung der Stilentwicklung keine Bedeutung haben kann. Daß diese Argumentation in die bisherige Musikgeschichtsschreibung drastisch eingreift, liegt auf der Hand.

In Berücksichtigung dieses Sachverhalts sei im folgenden der Blick gerichtet auf Teile der Komposition, die den Gang der Entwicklung eher erkennen und aufzeigen lassen, auch wenn man sich dabei auf unsicheres und unvorbereitetes Terrain begeben muß. Die Veränderungen, gegenüber der Klaviermusik Johann Sebastian Bachs und den eigenen retrospektiven Sonaten, beziehen sich primär auf den musikalischen Satz. Sie betreffen die Auflösung der Kontinuität des barocken Einheitsablaufes durch komplizierte Rhythmik und Kurzmotivik und das Ende der Stimmigkeit durch Gegenüberstellung unterschiedlicher Satzarten (Zweistimmigkeit – Akkordik) auf engem Raum. Dabei entstehen neue Probleme, die gelöst werden müssen. Da Carl Philipp Emanuels musikalische Sprache – wie die seines Vaters – primär instrumental gezeugt ist und große, ruhig und kantabel geführte melodische Bögen bei ihm – zumindest in dieser Phase – nicht vorliegen, stellt sich das Problem des musikalischen Zusammenhanges bzw. des Erreichens größerer Zusammenhänge. Die typischen Merkmale des Satzes sind: Wiederholung der Motive (‘Tautologie’), kurze Fortspinnungspartien und klavieristische Einschübe (‘Lauffer’, ‘Rauscher’). Diese Ansammlung unterschiedlicher Elemente bedarf eines einigenden Bandes: Dies ist gegeben durch die Sonatenhauptsatzform und zum zweiten durch das Verfahren, mit einem oder einigen Motiven den ganzen Satz zu gestalten, wobei die Wandlungsfähigkeit der Motive vielfältig und weitreichend ist, so daß Stimmungs- und Ausdrucksgegensätze häufig auf einer motivischen Grundsubstanz basieren.

Der experimentelle Charakter, die Kurzgliedrigkeit, der Wechsel der unterschiedlichen Satztypen, aber auch die Kürze der einzelnen Sätze tritt bei den 1734 komponierten *Sechs Sonatinen* (Wq 64) deutlich in Erscheinung. Basis des Satzes ist die Zweistimmigkeit, die zum Unisono reduziert oder aber durch Terz-, Sext- oder Oktavparallelführung erweitert werden kann; eine Steigerung bis hin zu mächtigen Akkordblöcken ist möglich. Teilweise werden Akkorde oder melodische Bildungen in extremer Lage gegenübergestellt (Wq 64,1; 1. Satz, T. 18 u. 47). Dieses Verfahren tritt vor allem bei Schlußbildungen bevorzugt in Erscheinung (Wq 64,3; 1. Satz, T. 16/17). Auffällig ist die Heterogenität der Stimmführungsvarianten und der unterschiedlichen Satztypen. Es gibt Sätze, die in strenger Zweistimmigkeit von Anfang bis Ende, im kontinuierlichen rhythmischen Ablauf durchgehalten werden (Wq 64,1; 3. Satz). Während dies aber eher Ausnahmecharakter hat, tritt in aller Regel der Einfluß der Auflösungskräfte deutlich hervor. Teilweise beginnen die Sätze in gleichförmig rhythmischem Ablauf, um diesen dann punktuell oder kontinu-

ierlich durch Wechsel der Notenwerte, durch gegensätzliche Satzarten zu durchbrechen (Wq 64,5; 1. Satz). Teilweise wird aber auch die Heterogenität des Ablaufs von Anfang an deutlich exponiert (Wq 64,2; 1. Satz) und bis zum Schluß beibehalten. Diese aufgeregte Kurzatmigkeit kann durch häufig wechselnde Dynamik verstärkt werden. Der langsame Satz der zweiten *Sonatine* (Wq 64,2; 2. Satz) ist ein extremes Beispiel für zahlreiche dynamische Änderungen auf engem Raum.

In der Regel dominiert die Oberstimme. Aber die Melodie ist zutiefst instrumental gedacht. Eine ruhige Kantabilität, die auch nur in einem begrenzten Zusammenhang sich entfalten könnte, gibt es nicht. Neben einer nervösen Grundhaltung, die die unterschiedlichsten Notenwerte in zahllosen Kombinationen mischt, neben einer unruhigen, zerfahrenen Melodik, mag es auch das Idiom des zeitgenössischen besaiteten Tasteninstrumentes, mit seinem rasch verklingenden Ton, gleichgültig ob Cembalo, Clavichord oder das noch kaum entwickelte Fortepiano, gewesen sein, das seinen Teil zu diesem unruhig strukturierten Erscheinungsbild beigetragen hat. Alle Faktoren haben zur Folge, daß der Satz, der – trotz der motivischen Einwürfe und Ergänzungen durch die anderen Stimmen – auf die Oberstimme hin gedacht und angelegt ist, nicht in der gewohnten Weise zur Geltung kommt. Der Bachsche Klaviersatz dieser Jahre ist weit entfernt von der simplen und eingängigen Faktur, die den auf Melodie hin komponierten Stücken eigen ist. Über kürzere Distanzen treten wohl auch Sequenzbildungen und Wiederholungen in Erscheinung, die kurzzeitig und vorübergehend Assoziationen zum barocken Einheitsablauf beim Hörer entstehen lassen.

Die Anfangsmotivgruppe, die für den Verlauf des Satzes thematische Bedeutung hat, und zwar in dem Sinne, daß damit das motivische Material des Satzes vorgegeben ist, kommt in der Regel über zwei Takte nicht hinaus, ist also weit entfernt vom achttaktigen klassischen Thema und zerfällt ohnehin in kleine Motive und Partikel. Die Motivik der Anfangsgruppe ist bestenfalls überraschend, lebendig und kapriziös, aber keinesfalls gewichtig oder aussagekräftig. Charakteristische Prägungen oder ausdrucksstarke Formulierungen sind nicht zu erkennen.

Das Sonatenschaffen Carl Philipp Emanuel Bachs zwischen 1731 und 1740 ordnet sich also zwei unterschiedlichen Gruppen zu: zum einen einer kleinen Anzahl von Werken mit retrospektiven Zügen – hier werden noch Gattungen gepflegt wie Suite, Präludium und in Ansätzen auch das Konzert (Wq 65,8; 1. Satz), besonders aber die Invention (vor allem die dritten Sätze orientieren sich häufig an diesem Gattungsmuster) – und zum andern einer größeren Gruppe, die als modern zu bezeichnen ist und auch dem späteren Stil Carl Philipp Emanuels in gewisser Weise entspricht. Insgesamt tritt hier das experimentierende Vorgehen, das Suchen des jungen Komponisten, deutlich in Erscheinung. Der Anspruch ist bescheiden, der Umfang der Sätze gering, ein eigener Personalstil im engeren Sinne ist noch nicht gefunden.

### III Die „Preußischen“ und die „Württembergischen Sonaten“

Mit den 1742 bei Balthasar Schmid in Nürnberg gestochenen *Preußischen Sonaten* und den 1744 ebenfalls in Nürnberg, allerdings bei Johann Ulrich Haffner, erschienenen *Württembergischen Sonaten* mündet das etwa ein Jahrzehnt währende Experimentieren und Suchen folgerichtig in eine für die Klaviersonate fruchtbare Schaffensphase ein. So konsequent diese Entwicklung einerseits erscheinen mag, so überrascht andererseits doch der qualitative Sprung. Die Wandlung spielt sich im Rahmen der künstlerischen Qualität und der Aussagekraft ab. Dieses hat seinen Grund in der



umfangmäßigen Ausweitung der Sätze; man kann grob überschlägig von einer Verdoppelung der Satzlängen sprechen. Weiterhin resultiert dies aus einer plakativen und plastischeren Sprache gegenüber einer feinen, manchmal auch kleinlich anmutenden Ziselierung im Schaffen der 30er Jahre. Schließlich ist der Grund der unübersehbaren Expressivität auch in einer Verfügbarkeit unterschiedlichster Satztechniken zu erblicken, die Carl Philipp Emanuel Bach wirkungsvoll, teilweise auf engstem Raum wechselnd, einsetzt. Dieses kompositionstechnische Verfahren wird sicherlich zum Teil durch eine virtuos-pianistische Haltung des Komponisten verstärkt. Es ist ganz unverkennbar, daß der knapp 30jährige Carl Philipp Emanuel in einer jugendlichen Sturm- und Drang-Phase seinen Willen zur Expressivität durch die Virtuosität am Instrument unterstrichen sehen will.

Kompositionsgeschichtlich interessant ist eine kontinuierliche Entwicklung, die von den frühesten Sonaten (Wq 62,1 und Wq 65,1) im Jahre 1731 bis zur letzten, 1744 komponierten *Württembergischen Sonate* verfolgt werden kann. Es handelt sich kurz gesagt um einen Prozeß, der die Auflösung des barocken Einheitsablaufes zum Ziel hat und eine breite Verfügbarkeit unterschiedlichster Satzarten anstrebt. Dies bedeutet keinesfalls, daß imitatorische oder kontrapunktische Verfahren obsolet geworden wären, vielmehr werden auch sie weiterhin benutzt. Aber sie werden kontrastierend für kurze Abschnitte neben andere gestellt. Verschwunden ist die motorische Einheitlichkeit des Satzes, geblieben sind, als Mittel neben anderen, polyphone Kompositionsformen. Geblieben ist auch die Einheitlichkeit im motivischen Bereich; die Anfangsmotivgruppe – sie umfaßt nunmehr vier bis sechs Takte – enthält das musikalische Material des Satzes. Vereinbar sind einheitliche Motivik und kontrastierende Ausdruckswerte nur auf der Basis einer weitreichenden motivischen Verwandlung und Variierung.

Zwei Beispiele sollen die bisherigen Ausführungen belegen: Die *Preußische Sonate Nr. 3* (1. Satz) beginnt mit einem überwiegend dreistimmigen, homophonen Satz, wobei die Melodie in der Oberstimme liegt (Wq 48,3; 1. Satz). Es folgt ab Takt 9 ein weiterer achttaktiger Teil, der streng zweistimmig angelegt ist; die Unterstimme setzt einen Takt nach der Oberstimme ein, ohne daß es sich allerdings um eine kanonische Führung handelt; die polyphone Prägung dieser zweiten Achttaktgruppe ist offensichtlich. Zwischen den Takten 31 und 44 liegt eine weitere polyphon angelegte Zweistimmigkeit vor; die deutlich ausgeprägte Seitenbewegung erinnert an Johann Sebastian Bachs *Inventionen*. Während bei diesem Beispiel homophone und polyphone Satzarten gegeneinandergestellt werden, zeigt die *Preußische Sonate Nr. 6* im ersten Satz die mögliche Vielfalt bzw. Heterogenität der Motive auf engstem Raum: dreistimmiger homophoner Satz mit der Melodie in der Oberstimme (T. 1 u. 2), virtuos einstimmiges Laufwerk (T. 3 u. 4), Akkordblöcke (T. 5) und virtuos Laufwerk, bestehend aus Skalen und gebrochenen Dreiklängen mit teilweisem Stützbaß (T. 6–12).

Wenn man die sechste *Preußische Sonate* mit ihrer zerklüfteten Motivik im thematischen Ausgangsmaterial vergleicht mit den kontinuierlich ablaufenden Sonaten des Jahres 1731 (Wq 62,1 und 65,1) und den kurzmotivisch ziselierten, nervösen Sonaten der folgenden Jahre, wird deutlich, in welcher Weise der barocke Einheitsablauf aufgelöst wurde und in welchem Bereich des Sonatenschaffens von Carl Philipp Emanuel die eigentliche Entwicklung sich vollzogen hat (Wq 48,6; 1. Satz). Daß die *Preußische Sonate Nr. 1* das Vorbild des Vaters, wenn auch schon in unverkennbar individueller Einfärbung, noch einmal zitiert und damit den alten und überwundenen Stil mottoartig an den Beginn dieser beiden Zyklen stellt, läßt erkennen, daß Carl Philipp Emanuel diesem kompositorischen Verfahren nicht grundsätzlich ablehnend gegenübersteht, sondern

es durchaus als eine Möglichkeit neben anderen pflegt, auch wenn die Distanz zu seinem neu entwickelten Stil sehr groß ist.

Der Prozeß der Auflösung des barocken Einheitsablaufes, der nun schon mehrfach angesprochen wurde, sollte Anlaß sein, den Blick auf zwei Erscheinungsformen zu richten, die unmittelbar in diesem Zusammenhang zu sehen sind.

Zum einen ist es das Verfahren, daß Carl Philipp Emanuel Bach Motive unterschiedlicher, teilweise sogar gegensätzlicher Satzarten unmittelbar neben- oder gegeneinanderstellt. Dieses Verfahren hat er in den Sonaten der 30er Jahre erprobt und mit den *Preußischen* und *Württembergischen Sonaten* in eine gültige Form gebracht. Es war ein geeignetes Mittel, die Kraft der barocken Motorik und Fortspinnungsmechanik zu brechen, und es wird in der Folge zu einem wesentlichen Element der klassischen Klaviersonate. Hingewiesen sei in diesem Falle auf die 1794 veröffentlichte große *Es-dur-Sonate* (Hob. XVI, 52) von Joseph Haydn. Von noch größerer Bedeutung ist dieses Verfahren bei Ludwig van Beethoven. Schon in den ganz frühen *Kurfürsten-Sonaten* stoßen wir auf dieses kompositionstechnische Vorgehen (*Kurfürsten-Sonate Nr. 2, f-moll, 1. Satz*). Und später sind es dann vor allem die jeweils ersten Sätze der Sonaten op. 2,2, op. 2,3, op. 7, op. 10,1, op. 10,2, op. 14,1, op. 31,1 und op. 57.

Zum anderen ist es die Gruppierung der einzelnen Motive nach bestimmten Gesichtspunkten. Vor allem die vier-, sechs- oder achttaktigen Anfangsmotivgruppen – der Begriff Thema sei in diesem Zusammenhang der terminologischen Eindeutigkeit wegen vermieden – lassen ein einheitliches Muster der Motivanordnung erkennen. In Anlehnung an Wilhelm Fischers Beschreibung des Liedtypus, des Fortspinnungstypus und deren Mischformen<sup>3</sup>, seien die ersten fünf Takte der *Württembergischen Sonate Nr. 6* (Wq 49,6) einer Betrachtung unterzogen. Auffällig ist die Wiederholung zweier rhythmisch identischer Motive (T. 2, inklusive Auftakt). Auf dieses Phänomen ist im Schrifttum wiederholt hingewiesen worden. Es war dann in aller Regel von „Tautologie“ oder von „tautologischen Bildungen“ die Rede<sup>4</sup>. Unverkennbar ist auch der eröffnende Charakter des Anfangsakkordes (T. 1), das anknüpfende und fortspinnende Element des Taktes vier und die Schlußbildung in Takt vier bzw. fünf. Wenn man die Motive zusammenstellt, ergibt sich folgende Anordnung:

- E (Eröffnungsmotiv, T. 1)
- H (Hauptmotiv, T. 2, inklusive Auftakt)
- H<sub>1</sub> (variiertes Hauptmotiv, T. 3, inklusive Auftakt)
- F (Fortspinnungsmotiv, T. 4)
- S (Schlußmotiv, T. 4/5).

Dieses Schema stellt ein idealtypisches Modell dar, das die Anordnung bzw. Strukturierung der Motive wiedergibt. Vollständig und deutlich ausgeprägt ist dieses Modell nicht oft anzutreffen; oft fehlen einzelne Teile, oder aber sie sind reduziert bzw. miteinander verschmolzen. Keinesfalls darf die idealtypische Abstraktion sich verselbständigen und Selbstzweckcharakter annehmen<sup>5</sup>. Es ist auf der Basis des barocken Fortspinnungsmodells: Themenkopf, wiederholter Themen-

<sup>3</sup> Wilhelm Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 3, Leipzig u. Wien 1915, S. 24–84.

<sup>4</sup> Ernst Fritz Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 95ff., Ernst Suchalla, *Die Orchestersinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs nebst einem thematischen Verzeichnis seiner Orchesterwerke*, Diss. Augsburg 1968, S. 54.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu: Max Weber, *Die Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis*, in: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen 1922, S. 146–214 (insbesondere S. 195ff.).

kopf, Fortspinnungsteil, Epilog zu begreifen; es steht in einem historischen Zusammenhang hiermit.

Einer Anmerkung wert ist auch der Hinweis, daß dieses Strukturprinzip auf den unterschiedlichen formalen Ebenen zum Tragen kommen kann<sup>6</sup>. Auffällig ist das binäre Prinzip und im Vergleich zum barocken Fortspinnungsmodell die drastische Verkürzung des Fortspinnungsteiles. Zeitlich gesehen reicht dieses Modell über Carl Philipp Emanuel hinaus; vor allem im Werk Beethovens (Sonaten und Sinfonien) ist es nachzuweisen. Bei Carl Philipp Emanuel Bach tritt dieses Prinzip der Motivanordnung nicht erst in den *Preußischen* und *Württembergischen Sonaten* in Erscheinung, sondern schon in den frühen Sonaten der 30er Jahre. Allerdings kommt diese Motivanordnung erst in den *Preußischen* und *Württembergischen Sonaten* in künstlerisch überzeugender Form zum Tragen.

#### IV Die sechs Sonaten zum „Versuch“ von 1753

Die Entwicklung der Klaviersonate bei Carl Philipp Emanuel Bach verläuft bis zu den *Württembergischen Sonaten* (1744) in einer sinnfälligen Weise. Von kleinen Anfängen, auf der Suche nach einer neuen, eigenen musikalischen Sprache, läßt sich der Weg bis zu diesen bemerkenswerten Sonaten nach musikalisch immanenten Kriterien glaubwürdig und überzeugend darstellen. Wenn man das kompositorische Niveau und den Anspruch der *Preußischen* und *Württembergischen Sonaten* betrachtet und bedenkt, daß Carl Philipp Emanuel danach noch 44 Jahre vor sich hatte, in denen er schöpferisch tätig war, wenn man sich weiter die kompositorische Entwicklung eines Haydn oder Beethoven vergegenwärtigt, dann stellen sich in der Tat ganz erhebliche Schwierigkeiten ein, den weiteren Gang der Klaviersonate bei Carl Philipp Emanuel zu verstehen, denn die Entwicklung verläuft bei ihm ganz offensichtlich nicht mehr in Richtung auf das große, anspruchsvolle Kunstwerk hin, sondern ordnet sich anderen Zielsetzungen unter.

Bevor nun auf das kompositorische Ideal eingegangen wird, das das weitere Schaffen Carl Philipp Emanuels beeinflussen sollte, ist allerdings noch eine These zu erwähnen, die Erich Beurmann in seiner Dissertation in die Diskussion gebracht hat<sup>7</sup>. Auch Beurmann sieht eine längere Entwicklung im Sonatenschaffen Bachs mit den *Württembergischen Sonaten* als abgeschlossen und konstatiert einen tiefen Einschnitt im Hinblick auf die weitere Entwicklung<sup>8</sup>. Er glaubt, die Neuorientierung Bachs hinsichtlich seines Sonatenschaffens mit der Einflußnahme einer anderen Gattung, nämlich der Sinfonie, begründen zu können<sup>9</sup>. Diese These Beurmanns ist jedoch problematisch und bedarf der Korrektur.

Carl Philipp Emanuel Bach hat 1741 seine erste Sinfonie komponiert (Wq 173). Das Vorbild ist weniger süddeutsch, wie Beurmann glaubt, wenn man von einem allgegenwärtigen Einfluß Italiens absieht. Vielmehr ist davon auszugehen, daß Bach sich an Johann Gottlieb Graun und dessen Sinfonien orientiert hat<sup>10</sup>. Jedenfalls ist die satztechnische und stilistische Nähe der *G-dur-Sin-*

<sup>6</sup> Wilhelm Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, a.a.O., S. 31; Günther Wagner, *Motivgruppierung in der Expositionsgestaltung bei C. Ph. E. Bach und Beethoven – Zur kompositionsgeschichtlichen Kontinuität im 18. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1978, Berlin 1979, S. 43–71 (insbesondere S. 50).

<sup>7</sup> Erich Beurmann, *Die Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs*, a.a.O.

<sup>8</sup> Ebda., S. 48.

<sup>9</sup> Ebda., S. 48: „Hier tritt im Instrumentalen ein völlig neuer Klavierstil und im Ästhetischen ein ebenso neuer, bisher nicht sanktionierter Affektwechsel und Umschlag der ‚Empfindungen‘ zutage. Unverkennbar ist in dieser Sonate die Transparenz der sinfonischen Idee einerseits und die damit im letzten Grunde zusammenhängende ganz unbachisch süddeutsche Haltung andererseits“

<sup>10</sup> Der reiche Bestand der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung) an Sinfonien Johann Gottlieb Grauns hat mehrere

fonie Bachs zu den Sinfonien Grauns unübersehbar, und die biographischen Gegebenheiten lassen einen engen Kontakt zwischen beiden Musikern vermuten, wenn wir bedenken, daß Carl Philipp Emanuel Bachs Bruder, Wilhelm Friedemann, 1727 bei Graun, der zu dieser Zeit in Merseburg angestellt war, Geigenunterricht erhielt und wenn wir weiter berücksichtigen, daß Bach und Graun spätestens seit 1740 in Berlin am preußischen Hofe in Diensten standen.

Nach der *G-dur-Sinfonie* hat Carl Philipp Emanuel vierzehn Jahre lang keine Sinfonien mehr komponiert; erst 1755 setzt eine Phase ein, während der sich Bach dieser Gattung mit einer ganzen Reihe von Exemplaren zuwendet. Es ist so gesehen recht unwahrscheinlich, daß die Entwicklung der Klaviersonate bei Carl Philipp Emanuel nach 1744 – also nach den *Württembergischen Sonaten* – durch die Sinfonie geprägt worden sein soll. Dies um so mehr, als auch die beiden kammermusikalischen Werke dieser Gattung (*Sinfonia a Cembalo e Violino* Wq 74 und *Sinfonia a due Violini e Basso* Wq 156) ebenfalls in diese Zeit fallen (1754, nach Wotquenne) und die Klavierbearbeitungen der Orchestersinfonien, fünf an der Zahl, mit Ausnahme der frühen *G-dur-Sinfonie* frühestens nach 1755 abgefaßt worden sein konnten. (Im Druck sind sie ohnehin erst zwischen 1761 und 1770 erschienen.)

Der stilistische Befund, wie er von Beurmann erbracht wird, soll damit keinesfalls grundsätzlich in Abrede gestellt werden. Zumindest auf einige der von ihm angeführten Stilmerkmale ist zu Recht hingewiesen worden, so etwa auf eine großflächigere Anlage, auf die zunehmende Bedeutung der Unisono-Führungen, vor allem aber auf den kontrastierenden, trioartigen Satz im zweiten Themenbereich, letzteres freilich, ohne daß daran von Carl Philipp Emanuel durchgängig festgehalten worden wäre. Zu klären ist die Frage, woher dieser Einfluß rührt. Daß die Gattung Sinfonie hierfür kaum in Frage kommen kann, resultiert zusätzlich aus dem unterschiedlichen kompositorischen Stand der beiden Gattungen Sinfonie und Sonate im Werk Carl Philipp Emanuel Bachs in den 40er und 50er Jahren. Die erste Sinfonie von 1741 steht weit hinter den gleichzeitig entstandenen Klaviersonaten, und da die Sinfonie als Gattung erst Mitte der 50er Jahre wieder aufgegriffen wurde, kann sie für die Entwicklung der Klaviersonate unmittelbar nach 1744 kaum von Belang gewesen sein.

Die 1753 veröffentlichten sechs Sonaten, die mit dem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* publiziert wurden, stehen in einem engen Zusammenhang zu diesem Lehrwerk<sup>11</sup>. Es ist ganz offensichtlich, daß Carl Philipp Emanuel seine pädagogische Aufgabe ernstgenommen hat; entsprechend ist das Erscheinungsbild dieser Sonaten. Der geringe Schwierigkeitsgrad der ersten, zweiten und dritten Sonate verbietet ohnehin jeden Vergleich mit den früheren Sonatenzyklen. Der erste Satz der *Sonate Nr. 4 (h-moll)* gerät nach einem markanten Beginn sehr bald (ab T. 5) in ein Fahrwasser, das mit seiner Zweiunddreißigstelbewegung eher etüdenhafte Züge trägt. Der erste Satz der *Sonate Nr. 5 (Es-dur)* hinterläßt mit seiner durchgängigen Achtelbewegung einen ähnlichen Eindruck, wobei stilistische Anklänge an das ‚Klangflächenpräludium‘ unübersehbar sind, ebenso wie ein für Carl Philipp Emanuel Verhältnisse außergewöhnlich freier Umgang

Exemplare aufzuweisen, die eine deutliche Nähe zur *G-dur-Sinfonie* Carl Philipp Emanuel Bachs (Wq 173) erkennen lassen:

*Sinfonie D-dur*, Mus. ms.  $\frac{8293}{6}$ ; *Sinfonie D-dur*, Mus. ms.  $\frac{8293}{7}$ ; *Sinfonie D-dur*, Mus. ms.  $\frac{8293}{10}$ ; *Sinfonie G-dur*, Mus. ms.  $\frac{8293}{14}$ ; *Sinfonie G-dur*, Mus. ms.  $\frac{8293}{16}$ ; *Sinfonie B-dur*, Mus. ms.  $\frac{8293}{17}$ ; *Sinfonie A-dur*, Mus. ms.  $\frac{8293}{22}$ .

<sup>11</sup> Carl Philipp Emanuel Bach nimmt im *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (zitiert wird hier und im folgenden nach dem Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage Berlin 1753 bzw. 1762, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1957) immer wieder direkten Bezug auf diese „Probstücke“. So im ersten Teil unter anderem auf den Seiten 35, 44, 47, 49, 50, 53, 116, 124, 126, 130, 131 und 132.

mit der Sonatenhauptsatzform. Am deutlichsten tritt das etüdenhafte Element im ersten Satz der sechsten Sonate (f-moll) zu Tage.

Musikalisch von Belang sind eher die langsamen Sätze: so etwa der *Largo maestoso*-Satz der vierten Sonate mit seinem taktstrichfreien, duettierenden Schlußteil oder das *Adagio assai mesto e sostenuto* der fünften Sonate, mit seinen dynamischen Gegensätzen, vor allem gegen Satzende.

Die *Sechs Sonaten zum Versuch* sind also in keinem Falle zu vergleichen mit den *Preußischen* oder *Württembergischen Sonaten*. Carl Philipp Emanuel hat offensichtlich nicht einer konsequenten kompositorischen Weiterentwicklung seines Sonatenschaffens, sondern der pädagogischen Absicht Priorität eingeräumt. Zu fragen wäre freilich, ob es sich hier ausschließlich um einen äußeren Anlaß handelt, der die eigentlichen künstlerischen Intentionen überlagert bzw. an den Rand drängt, oder ob diese Sonaten doch eine personalstilistische Entwicklung widerspiegeln. Im letzteren Fall wäre nach der virtuoson Meisterschaft, wie sie in den *Preußischen* und *Württembergischen Sonaten zu Tage* getreten ist, eine Wendung zum Einfachen im Sonatenschaffen Carl Philipp Emanuel Bachs zu konstatieren.

Im Rahmen einer Klärung dieser Frage erscheint es dienlich, den Ausführungen im *Versuch* entsprechende Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Zu Beginn des dritten Hauptstückes („Vom Vortrage“) geht Carl Philipp Emanuel auf die Eigenschaften des Klavierspielers ein:

„Es ist unstreitig ein Vorurtheil, als wenn die Stärke eines Clavieristen in der blossen Geschwindigkeit bestände. Man kan die fertigsten Finger, einfache und doppelte Triller haben [...], Decimen, ja Duodecimen greiffen, Läufer und Kreuzsprünge von allerley Arten machen können, und was dergleichen mehr ist; und man kan bey dem allen noch nicht ein deutlicher, ein gefälliger, ein rührender Clavieriste seyn. Die Erfahrung lehret es mehr als zu oft, wie die Treffer und geschwinden Spieler von Profeßion nichts weniger als diese Eigenschaften besitzen, wie sie zwar durch die Finger das Gesicht in Verwunderung setzen, der empfindlichen Seele eines Zuhörers aber gar nichts zu thun geben. Sie überraschen das Ohr, ohne es zu vergnügen, und betäuben den Verstand, ohne ihm genung zu thun“<sup>12</sup>.

Die Polemik Carl Philipp Emanuels bezieht sich auf ein Problem, das in der Instrumentalpädagogik und Musikkritik bis in unsere Tage hinein virulent geblieben ist; es geht hierbei um eine Antinomie von technisch perfektem Spiel und musikalisch überzeugendem Vortrag. Dabei tritt Bachs Überzeugung in dieser Frage deutlich in Erscheinung: Er relativiert die technische Leistung und räumt den musikalischen Gesichtspunkten Vorrang ein. Empfindungen wecken, Affekte ausdrücken, aus der Seele spielen sind die erstrebenswerten Ideale; weniger Bedeutung haben für ihn die „Schwürigkeiten in Passagen“<sup>13</sup>, sie können durch starkes Üben ohnehin erlernt werden. In ähnliche Richtung zielt eine Stelle aus der Einleitung:

„Indem alle andere Instrumente haben singen gelernt; so ist bloß das Clavier hierinnen zurück geblieben, und hat, an statt weniger unterhaltenen Noten, mit vielen bunten Figuren sich abgeben müssen, dergestalt daß man schon angefangen hat zu glauben, es würde einem Angst, wenn man etwas langsames oder sangbares auf dem Clavier spielen soll [...]“<sup>14</sup>.

Diese beiden Zitate wollen lediglich so verstanden sein, daß die Tendenz in Richtung auf einen einfachen Stil einer inneren Überzeugung Carl Philipp Emanuel Bachs entsprochen haben kann. Mit anderen Worten, daß die pädagogische Wendung mehr sein kann, als nur eine unter äußerem

<sup>12</sup> Ebda., I, S. 115.

<sup>13</sup> Ebda., I, S. 120.

<sup>14</sup> Ebda., I, S. 2.

Zwang erfolgte Reduktion des virtuosen Satzes. Zusätzlich muß hier der Umstand bedacht werden, daß Carl Philipp Emanuels überwiegende berufliche Tätigkeit die des Begleitens war; als Kammercembalist Friedrichs des Großen gehörte dies zu seinen täglichen Pflichten. Der 1762 veröffentlichte zweite Teil des *Versuchs* bezieht sich daher in seinen Ausführungen auch auf das „Accompagnement“, und auch diese Tätigkeit stand tendenziell der Ausprägung eines virtuosen Stils entgegen. Hierzu möge ein kurzes Zitat aus dem 29. Kapitel („Vom Vortrage“) genügen, um anzudeuten, was gemeint ist:

„Die Schönheit eines guten Accompagnements besteht nicht in vielen bunten Figuren und einem starken Geräusche, welches man ohne Vorschrift erfindet [...]. Der Begleiter kann zuweilen am meisten hervorragen, und die Achtsamkeit verständiger Zuhörer auf sich ziehen, wenn er in seinem ganz gelassenen Accompagnement eine blosse Festigkeit und edle Einfalt blicken lässet, und dadurch den glänzenden Vortrag der Hauptstimme nicht stöhret“<sup>15</sup>.

Einen dritten Aspekt gilt es zu bedenken, wenn man das spätere Sonatenschaffen Carl Philipp Emanuel Bachs überblickt und einer Bewertung zuführt. Die Behandlung dieses Gedankens bedarf einer ausführlicheren Betrachtung.

#### V Zur Bedeutung außermusikalischer Einflüsse

In Carl Philipp Emanuel Bachs Autobiographie von 1773 findet sich der Satz „Weil ich meine meisten Arbeiten für gewisse Personen und fürs Publikum habe machen müssen, so bin ich dadurch allezeit mehr gebunden gewesen, als bey den wenigen Stücken, welche ich bloß für mich verfertigt habe“<sup>16</sup>. Dieses Zeugnis ist bisher in aller Regel dahingehend gedeutet worden, daß man die Verhältnisse in Berlin, das rigide Walten des königlichen Geschmacks in Fragen der Musik, unter Umständen auch die Enge der bürgerlichen Verhältnisse dort (Berliner Liederschule), als erzwungene Begrenzung für das Genie verstanden wissen wollte. Bei genauer Lektüre des Textes erweist sich dies nur als teilweise richtig, denn der Begriff des Publikums macht für den königlichen Hof und wohl auch für die Berliner Umgebung Carl Philipp Emanuels wenig Sinn.

In jüngerer Zeit ist nun dankenswerterweise ein größerer Teil der Korrespondenz Carl Philipp Emanuel Bachs mit Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel veröffentlicht worden<sup>17</sup>, die eine neue Interpretation der oben zitierten Textstelle aus der Autobiographie aufzeigt. Wohl schon zu Beginn der 60er Jahre waren Breitkopf und Bach Geschäftsbeziehungen eingegangen. Soweit der von Ernst Suchalla vorgelegte Briefwechsel einigermaßen vollständig ist, haben sich diese Beziehungen zu Beginn der 70er Jahre zunehmend vertieft; vor allem das Klavierwerk erscheint überwiegend bei Breitkopf. Der Briefwechsel macht eindrucksvoll deutlich, wie stark Bach an den Einkünften, das heißt am finanziellen Teil, interessiert war. Dabei spielte die Auflagenhöhe die entscheidende Rolle für die Rentabilität des Geschäfts, da Bach auf eigenes Risiko drucken ließ. Die durchschnittliche Auflage von 1000 Exemplaren zeigt, daß sich diese Musik notwendigerweise an ein breiteres Publikum wenden mußte. In seinem Brief vom 23. September 1785 werden Gründe genannt, die seinen Verleger von einem guten Verkauf überzeu-

<sup>15</sup> Ebda., II, S. 243.

<sup>16</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Autobiographie*, in: Carl Burney, *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, Bd. 3, Hamburg 1773, Faks.-Nachdruck Hilversum 1967, S. 208. Eine ganz ähnliche Formulierung wie hier in der *Autobiographie* findet sich in dem umfänglichen und sehr aufschlußreichen Brief an Johann Nikolaus Forkel vom 10. Februar 1775. Nachdem Carl Philipp Emanuel auf seine *Württembergischen Sonaten* eingegangen ist, fährt er fort: „Nachher habe ich meist fürs Publicum arbeiten müßen [...]“

<sup>17</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel*, hrsg. und kommentiert von Ernst Suchalla (= *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* 19), Tutzing 1985, S. 242.

gen sollten: Das Stück (eine Sonate) sollte neu sein und der Mode entsprechen, es mußte darüber hinaus kurz und technisch leicht zu bewältigen sein, damit es auch von Liebhabern gespielt werden konnte, die nicht über große Fähigkeiten verfügten. Der Zusammenhang von Schwierigkeitsgrad der Ausführung und Verkaufbarkeit stand Bach deutlich vor Augen, wie einige weitere Textstellen aus der Korrespondenz mit Breitkopf belegen können<sup>18</sup>.

Wenn wir nun rückblickend den oben wiedergegebenen Satz aus der Autobiographie nochmals überdenken, so ist ziemlich klar, daß Bach mit dem Begriff des Publikums primär die Käufer seiner im Druck erschienenen Musikalien gemeint haben muß. Eine Rücksichtnahme war in diesem Falle angezeigt, weil sich daraus finanzielle Konsequenzen ergeben konnten. Das Publikum ist so gesehen die bürgerliche Entsprechung zur Person des Auftraggebers, der während Bachs Berliner Zeit in der Person des aufgeklärten absolutistischen Herrschers, Friedrichs II., gegeben war. Es stellt sich nun die Frage, in welchem Verhältnis die individuelle Schöpferkraft des Komponisten zur äußeren Bindung an das Publikum bzw. den Auftraggeber zu sehen ist. Dies um so mehr, als wir daran gewöhnt sind, in Carl Philipp Emanuel Bach den Prototypen seiner Zeit zu sehen, der in eine enge Beziehung gesetzt werden muß zu den ästhetischen Idealen dieser Zeit, die sich an Begriffen wie Genie, Original, Kühnheit, Feuer, Größe der Gedanken etc. festmachen lassen. Mit diesen Idealen der Zeit scheint eine Rücksichtnahme auf Potentatengeschmack und Publikumswunsch unvereinbar. Aber eine aufmerksame Lektüre des betreffenden Absatzes aus der Autobiographie macht deutlich, daß hier ein kompliziertes, weil dialektisches Verhältnis existiert. Und auch die Zeugnisse der Zeitgenossen erlauben keine schlichte Zuordnung.

Bachs Formulierung: „Weil ich meine meisten Arbeiten für gewisse Personen und fürs Publikum habe machen müssen“<sup>19</sup> signalisiert äußeren Zwang, der unerwünscht ist. Dieser Eindruck wird im folgenden noch verstärkt durch den Satz: „Ich habe sogar bisweilen lächerlichen Vorschriften folgen müssen [...]“<sup>20</sup>. Unmittelbar anschließend setzt Bach nun aber zu einem überraschenden Rückbezug an. Diese „nicht eben angenehmen Umstände“ hätten möglicherweise sein „Genie“ zu „gewissen Erfindungen aufgefordert“, die ihm sonst vielleicht versagt geblieben wären. Was hier summarisch in der Autobiographie anklingt, finden wir immer wieder in konkreten Einzelfällen bestätigt. Nicht nur bei Bach selbst, sondern auch bei der Bewertung durch seine Zeitgenossen stehen der Anspruch eines individuellen Künstlers und die Berücksichtigung des Publikumsgeschmackes schwer vereinbar nebeneinander.

Die antithetische Gegenüberstellung bezieht sich auf satztechnischen Anspruch und auf hohe spieltechnische Erfordernisse. Dies bedingt, daß dem Werk nicht nur kurzlebiger Erfolg beschieden ist, sondern daß ein Überdauern von Modeschwankungen zu erwarten ist und damit eine Eigenschaft als beispielhaftes Vorbild, das vom Lernenden nachgeahmt werden kann, gegeben ist<sup>20</sup>. Der Widerpart hierzu lautet: leicht, gefällig, entsprechend der Mode, bis hin zu eindeutig werdenden Formulierungen wie etwa „für Damen u. musikalische Windbeutel“<sup>21</sup>. Interessant ist nun, wie dieser Widerspruch ausgeglichen wird bzw. zu welchen synthetischen Lösungen man gelangen kann, die die Widersprüchlichkeit der Ausgangssituation überwinden helfen. Der Frage, ob anspruchsvoller Kompositionsstil vereinbar ist mit leichter Ausführbarkeit, kommt dabei zentrale Bedeu-

<sup>18</sup> Ebda., S. 58 (Brief vom 2. April 1776) und S. 84 (Brief vom 16. September 1778).

<sup>19</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Autobiographie*, a.a.O., S. 208.

<sup>20</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Briefe*, a.a.O., S. 221.

<sup>21</sup> Ebda., S. 221.

tung zu. In seinem Brief an Breitkopf vom 26. August 1785 bejaht Carl Philipp Emanuel diese Frage mit Blick auf seine Klaviersonaten grundsätzlich<sup>22</sup>.

Dies geschieht allerdings einseitig zugunsten der leichten Ausführbarkeit. Nimmt man diese Vorgabe kompositorisch beim Wort, so ist ein Satzstil gefragt, der künstlerischem Anspruch mit klaviertechnisch einfachen Mitteln genügen muß. Es ist dies der entgegengesetzte Weg, den Haydn – und später vor allem Beethoven – gegangen ist. Weitere Textstellen, die beizubringen sind, betonen die Notwendigkeit der Reduktion technischer Schwierigkeiten, um eine gewinnbringende Auflage verkaufen zu können. Sein Brief an Breitkopf vom 16. September 1778 macht dies deutlich. Bach schreibt im Zusammenhang mit der ersten Sammlung der *Sonaten [...] für Kenner und Liebhaber*, deren Drucklegung er bei Breitkopf beabsichtigt, an diesen: „Weil einige Sonaten darunter etwas schwerer sind, so habe ich nicht Herz genug, 1000 Exemplare drucken zu laßen; ich sollte meynen, 650 Stück wären hinlänglich“<sup>23</sup>. An anderer Stelle (Brief an Forkel vom 10. Februar 1775) macht er deutlich, daß Publikumswunsch und musikalischer Wert nicht unbedingt zusammenfallen müssen. Er berichtet, daß man mit dem Wunsch an ihn herangetreten sei, eine Sammlung von Fantasien zu veröffentlichen, um dann die Gründe dafür anzuführen, warum er davon Abstand nehme: „[...] allein, wie viele sind derer, die dergleichen lieben, verstehen und gut spielen?“ Und er fügt hinzu, daß er auch zur Veröffentlichung von „Claviersonaten mit einem begleitenden Instrument nach dem jetzigen Schlendrian“ keine Lust verspüre, freilich nicht ohne anzumerken: „Doch dieses letztere Un- oder Mittelding könnte lucrativer seyn, als jene finstere Fantasien“<sup>24</sup>.

Es scheint an dieser Stelle sinnvoll, den engen Rahmen der Äußerungen Carl Philipp Emanuel Bachs zu dieser wichtigen Frage etwas zu erweitern und andere zeitgenössische Beiträge mit einzubeziehen. Grundsätzlich zu berücksichtigen ist hierbei, daß Bach in der zeitgenössischen Musikkritik als Originalgenie gefeiert wurde und daß seine neuen Veröffentlichungen in aller Regel mit Begeisterung aufgenommen wurden. Entsprechend fiel auch die Besprechung seiner Sonatensammlungen aus.

Die überwiegende Mehrheit seiner Kritiker hat nun den oben skizzierten Zwiespalt (Originalität und künstlerische Qualität bei einfacher Ausführbarkeit) gesehen und dabei die Meinung geäußert, daß Bach ein positiver und nachahmenswerter Kompromiß gelungen sei. Ausführungen dieses Inhalts ziehen sich wie ein roter Faden durch die Rezensionen seiner Klavierwerke. Dabei werden leichte Bewältigung bei der technischen Ausführung und musikalisch leichtes Verstehen beim Hörer zum Teil getrennt voneinander angesprochen; letzteres wird üblicherweise so konkretisiert, daß man Bachs kühne Harmonik, die kunstvolle Beherrschung der Ausweichungen und Modulationen, dem Bachschen Genie und Können zuordnet und in der schönen Melodie den Garant für eine leichte Faßbarkeit sieht. So äußert sich Carl Friedrich Cramer im *Magazin der Musik* bezüglich der vierten Sammlung der *Sonaten [...] für Kenner und Liebhaber*: „Die gegenwärtige Sammlung enthält 3 Rondos, 2 Sonaten, und 2 Phantasien, eine Mischung, die um so viel angemessener ist, jemehr sie der Aufschrift des Titels: für Kenner und Liebhaber entspricht; und sowohl den erstern tiefere harmonische, als den letztern und Ungeübteren, auch die von ihnen besonders gesuchten melodischen Reize darbietet“<sup>25</sup>. Ein guter Teil der Argumentation bezüglich

<sup>22</sup> Ebda., S. 186: „Sind diese Reprisen Sonaten bey sehr vielen beliebter als meine Saml. f. K. u. L. Sie sind ernsthafter als die letztern u. auch leichter“

<sup>23</sup> Ebda., S. 84f.

<sup>24</sup> Ebda., S. 243.

<sup>25</sup> *Magazin der Musik* 1 (2. Hälfte), hrsg. von Carl Friedrich Cramer, Hamburg 1783, S. 1240f.



Bachs Kompromiß zwischen künstlerischem Anspruch und technisch leichter Ausführbarkeit erfolgt mit pädagogischer Begründung. Zum verbreiteten Topos wird das Bild vom Originalgenie, das sich um die Hebung und Verbesserung des allgemeinen Publikumsgeschmacks bemüht, das auch Anfängern und Liebhabern mit geringen Fähigkeiten künstlerisch anspruchsvolle Literatur zur Verfügung stellen will. Dieser positive Grundtenor im zeitgenössischen musikkritischen Schrifttum sollte aber nicht den Blick verstellen für gelegentlich vorgetragene Bedenken, die teils in allgemeiner Form, teilweise direkt auf Bach bezogen geäußert werden.

„Wir verehren an H.[errn] C.[apelmeister] B.[ach] den großen Original=Componisten, der an Adel und Hoheit und Würde und Erfindung über alle seine Zeitgenossen in der Kunst hoch hervor ragt. Muß es uns daher nicht kränken, wenn wir sehen, daß dieser große Mann, sich zu der Bequemlichkeit und zu dem Unvermögen des Volks herablassen will? Aber er kann es nicht; und wir sagen es hier zu seiner Ehre ganz frey, daß es ihm nicht gelungen. Am mehresten fallen hier die kurzen, der Mode zu gefallen hineingeworfenen Andante=Sätze auf: wenn man diese mit den herrlichen Adagios in älteren Sonaten dieses großen Meisters vergleicht. Von einem Meister fordert man Meisterstücke“<sup>26</sup>.

Daß diese Problematik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts widersprüchlich diskutiert wurde, können wir auch an den Ausführungen Heinrich Christoph Kochs nachvollziehen. Im dritten Teil seines *Versuchs einer Anleitung zur Composition* erwähnt er rühmend die Klaviersonaten Daniel Gottlob Türks, die deswegen beliebt seien, „weil sie nebst der treffenden Darstellung angenehmer Empfindungen den Liebhaber nicht durch allzugroße Schwierigkeiten abschrecken, und überdies noch in einem Stile geschrieben sind, der für jedes, noch nicht verwöhnte Gefühl sehr eindringlich ist“<sup>27</sup>. Aber schon der Folgesatz zeigt, daß dieses Lob nicht allgemeine, sondern nur eingeschränkte Gültigkeit besitzt. Koch fährt nämlich fort: „Lauter Eigenschaften, die man billig von Tonstücken dieser Art verlangen kann, die für das Publikum bestimmt sind“. Dieses Zitat macht aber auch deutlich, daß Koch gegen ein derartiges Eingehen auf das Publikum im Prinzip nichts einzuwenden hat. Er stellt die virtuose Sonate der leichter ausführbaren gegenüber und wertet letztere dadurch auf, daß er diesem Sonatentyp eher eine ausdrucksvolle Musik unterstellt als dem spieltechnisch anspruchsvollen.

„Geräuschvolle und mit Schwierigkeiten überladene Sonaten sind zwar für denjenigen Solospieler ein Bedürfnis, der nicht Ausdruck der Empfindungen, sondern bloß mechanische Fertigkeit auf dem Instrumente hören lassen will; allein bey Sonaten, die für das Publikum bestimmt sind, sollte man billig mehr auf allgemeine Brauchbarkeit sehen, denn nicht allein dem Dilettanten, sondern auch den mehresten Künstlern selbst, ist mehr an ausdrucksvollen, als an schweren Tonstücken dieser Art gelegen“<sup>28</sup>.

Im Prinzip umgekehrt argumentiert Koch an anderer Stelle im zweiten Teil seines *Versuchs*; auch hier geht es um das Eingehen des Komponisten auf die Wünsche des Publikums, allerdings mit etwas anderem Hintergrund: Nicht die spieltechnischen Schwierigkeiten stehen zur Diskussion, sondern allgemein die Qualität der Komposition. Er spricht auch hier den Einfluß der „Beschützer“ bzw. der „Zuhörer“ an: „Ich weiß es wohl, daß es oft genug nicht von den Künstlern allein abhängt, dasjenige zu wollen, was sowohl für die Zuhörer als auch für die Kunst das edlere ist“<sup>29</sup>. Koch plädiert für ein pädagogisches Engagement des Komponisten, der sein Publikum so heranbilden soll, daß es in der Musik ein „edleres Vergnügen“ und nicht „bloßen Zeitvertreib“ sucht. Während Koch also im ersten Fall das Eingehen auf den Publikumsgeschmack gutheißt

<sup>26</sup> *Musikalischer Beytrag. Erstes Stück. 1777*, in: *Hamburger Neue Zeitung*. Zitiert nach: Carl Philipp Emanuel Bach, *Briefe*, a. a. O., S. 369.

<sup>27</sup> Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3. Teil, Leipzig 1793, S. 318.

<sup>28</sup> Ebd., S. 317f.

<sup>29</sup> Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 2. Teil, Leipzig 1787, S. 46.

und einem Verzicht auf spieltechnische Ansprüche das Wort redet, läßt er im zweiten, zeitlich früheren Fall eine Anpassung des Komponisten an die Wünsche seiner Zuhörer nicht zu, sondern fordert von diesem umgekehrt, das Publikum an seine Kunst und deren Ansprüche heranzuführen.

## VI Die Reprises-Sonaten

Die 1760 bei Winter in Berlin im Druck erschienenen, der Schwester Friedrichs des Großen, Anna Amalie, gewidmeten *Sechs Sonaten mit veränderten Reprises für Clavier* verfolgen, ähnlich wie die Sonaten zum *Versuch*, einen erzieherischen Zweck. In der „Vorrede des Verfassers“, datiert mit „Berlin, im Monat Julius 1759“, spricht Bach die pädagogische Absicht deutlich an:

„Bey Verfertigung dieser Sonaten habe ich vornehmlich an Anfänger und solche Liebhaber gedacht, die wegen gewisser Jahre oder anderer Verrichtungen nicht mehr Geduld und Zeit genug haben, sich besonders stark zu üben. Ich habe ihnen bey der Leichtigkeit zugleich auf eine bequeme Art das Vergnügen verschaffen wollen, sich mit Veränderungen hören zu lassen, ohne daß sie nöthig haben, solche entweder selbst zu erfinden, oder sich von andern vorschreiben zu lassen, und sie mit vieler Mühe auswendig zu lernen. Endlich habe ich alles, was zum guten Vortrage gehöret, ausdrücklich angedeutet, damit man diese Stücke, allenfalls auch bey einer nicht gar zu guten Disposition, mit aller Freyheit spielen könne“<sup>30</sup>.

Drei konkrete Ziele hat Carl Philipp Emanuel demnach im Auge gehabt: keine allzu großen technischen Anforderungen, das Muster, wie beim Wiederholen einzelner Teile variiert werden sollte, und durch ausführliche und präzise Angaben im Notentext dem Spieler eine sichere Handleitung zu geben. Aber schon ein erster Blick auf diese Werkgruppe macht deutlich, daß die Anpassung bezüglich des spieltechnischen Schwierigkeitsgrades bei weitem nicht so extrem ist wie im Falle der Sonaten zum *Versuch*. Daß Bach diese Sonaten selbst geschätzt hat, ist einem am 26. August 1785 an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf gerichteten Brief zu entnehmen. Er schreibt: „Sind diese Reprises Sonaten bey sehr vielen beliebter als meine Saml.[ungen] f.[ür] K.[enner] u.[nd] L.[iebhaber]. Sie sind ernsthafter als die letztern und auch leichter“<sup>31</sup>.

Wichtiger für die gattungsgeschichtliche Entwicklung der Klaviersonate bei Carl Philipp Emanuel Bach sind aber deutliche Hinweise auf eine allmähliche Umgestaltung des motivischen Materials und dessen Strukturierung im Tonikabereich des Anfangsteils. Die motivische Gliederung des Anfangsteils (des späteren Themas) umfaßte im Frühwerk zwei bis vier Takte und bei den *Preußischen* und *Württembergischen Sonaten* sechs, selten acht Takte. Abgesehen vom rein quantitativen Aspekt aber ist die Anordnung der Motive identisch, das heißt, die Ausdehnung dieser Motivgruppe auf acht Takte ändert nichts; es kann in diesem Falle nicht von einem achttaktigen klassischen Thema gesprochen werden.

Schon die letzte Sonate aus der Sammlung zum *Versuch* und in stärkerem Maße noch die Reprises-Sonaten lassen nun einen Prozeß erkennen, der in Richtung auf eine symmetrische Strukturierung der Motive abzielt und damit zum klassischen Thema führt. Die ersten acht Takte der *Sechsten Sonate* zum *Versuch* gliedern sich in: a (2 T.), a' (2 T.), b (4 T.). Neben dem binären Gliederungselement lassen vor allem die symmetrischen Bildungen die Nähe zum klassischen Thema

<sup>30</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Sechs Sonaten mit veränderten Reprises für Clavier* (1760), hrsg. v. Etienne Darbellay, Winterthur 1976, S. XIII.

<sup>31</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Briefe*, a.a.O., S. 186. Es soll nicht verschwiegen werden, daß dieses Zitat mit einiger Vorsicht zu bewerten ist. Der Nachdruck der Reprises-Sonaten durch Rellstab bringt Bach, der noch unverkaufte Exemplare der alten Winterschen Ausgabe besitzt, in eine geschäftlich schwierige Situation. Er bittet Breitkopf um die Übernahme seiner restlichen Exemplare. Wie weit das Urteil ausschließlich einer ästhetisch begründeten Überzeugung erwächst bzw. inwieweit hier wirtschaftliche Eigeninteressen ins Spiel kommen, ist natürlich nicht zu entscheiden.

deutlich werden. Andererseits zeigen die Takte 5–8 mit ihrem modulatorischen Gang noch den Einfluß des barocken Fortspinnungselements, so daß die Motivgruppierung in dieser Sonate auch noch auf das oben beschriebene Modell der frühen Sonate bezogen werden könnte, wobei die Takte 1 u. 2 H, die Takte 3 u. 4 H<sub>1</sub> und die Takte 5–8 F und S entsprechen würden.

Mit den Reprise-Sonaten wird nun die Entwicklung zum klassischen Thema deutlich vollzogen. Diese These läßt sich am besten an der *Sonate Nr. 6* der ersten Sammlung (Wq 50,6) belegen. Auch hier ist ein symmetrischer Aufbau von 2(a) + 2(a') und 4(b) Takten gegeben<sup>32</sup>. Aber diese beiden ersten Teile (a und a') sind nicht nur auf zwei verschiedenen Tonstufen (Tonika und Dominante) nebeneinander gestellt, sondern a wendet sich von der Tonika zur Dominante und a' führt wieder zurück zur Tonika. Vor allem aber ist der viertaktige b-Teil viel deutlicher untergliedert. Der Fortspinnungscharakter dieses Teils verschwindet zugunsten eines symmetrischen Aufbaus:  $\alpha$  (T. 5),  $\alpha$  (T. 6) und  $\beta$  (T. 7 u. 8).

Parallel zu dieser Entwicklung ist eine Tendenz feststellbar, die auf eine gewisse Flächigkeit und satztechnische Einheitlichkeit hinausläuft. In den *Preußischen* und *Württembergischen Sonaten* folgt der Anfangsmotivgruppe mit ihren vier, sechs oder acht Takten ein deutlich kontrastierender Teil. Die Anfangsmotivgruppe stellt dabei den charakteristischen, den plastisch geformten Beginn dar, der den spezifischen Ausdrucksgehalt des Satzes beinhaltet – die große Geste –, während die folgende Gruppe meist virtuosos Laufwerk, Arpeggien und polyphone Techniken (Eingführung bzw. kanonartige Stimmführung) ins Spiel bringt. Dies bedeutet einen starken Kontrast schon am Beginn des Satzes, mit der Folge, daß der Eindruck des Uneinheitlichen, Zerklüfteten, des Fantastischen erzielt wird. Dieses Erscheinungsbild ändert sich aber mit den Reprise-Sonaten grundsätzlich. Die *Sonate Nr. 6* der ersten Sammlung (Wq 50,6) mag auch hierfür als Beispiel dienen. Nach dem streng symmetrisch gebauten Thema der ersten acht Takte folgt kein kontrastierender Teil, sondern das Thema wird vielmehr in variiert Form wiederholt. Damit gewinnt das Stück an Geschlossenheit. Auch in den Fällen, wo nach dem Thema ein neues Motiv ins Spiel kommt, erfolgt dies so behutsam, daß der Grundcharakter nicht verlorengeht<sup>33</sup>.

## VII Die Sonaten für Kenner und Liebhaber

Die sechs späten Sammlungen für Kenner und Liebhaber, die zwischen 1779 und 1787 bei Breitkopf in Leipzig gedruckt erschienen, machen nochmals die eingangs schon angesprochenen Schwierigkeiten deutlich, die Klaviersonate bei Carl Philipp Emanuel Bach zu definieren und ihre Entwicklung überzeugend darzulegen. Die erste Sammlung von 1779 beläßt es noch bei der seit langem gepflegten Gewohnheit, sechs Sonaten zu einer Werkgruppe zu bündeln. Aber schon ab der zweiten Sammlung mischt Bach Rondos und Sonaten (jeweils drei) und durchbricht damit gegen Ende seines Lebens ein gebräuchliches Verfahren, das er von seinem Vater übernommen und jahrzehntelang selbst gepflegt hat. Damit schwächt er die Gattung der Klaviersonate, deren *classicus auctor* er unbestritten ist. Und ab der vierten Sammlung schließlich (1783) tritt die Freie Fantasie als dritte Gattung innerhalb eines Sammelbandes noch hinzu. Handelt es sich beim Rondo allem Anschein nach um ein Eingehen auf den Publikumsgeschmack, so können im Falle der Fantasie diese Gründe wohl ausgeschlossen werden. Ganz im Gegenteil müssen wir davon

<sup>32</sup> Zu einer ähnlichen Beschreibung gelangt Robert Wylter (*Form- und Stiluntersuchungen zum ersten Satz der Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs*, Biel 1960, S. 146f.).

<sup>33</sup> Hierfür mag die erste Sonate der dritten Sammlung der Reprise-Sonaten (Wq 52,1) als Beispiel dienen.

ausgehen, daß Carl Philipp Emanuel die Fantasie für einen kleineren Kreis echter Kenner geschrieben hat<sup>34</sup>.

Bei dieser Ausgangslage drängt sich wie selbstverständlich die Frage auf, was Bach veranlaßt haben könnte, in seine letzten Sonatensammlungen die Freie Fantasie mit aufzunehmen. Einen Fingerzeig zur Beantwortung dieser Frage erhalten wir aus dem schon mehrfach zitierten Brief Bachs an Forkel vom 10. Februar 1775. Gleich zu Beginn dieses Briefes, nach einem Satz des Dankes, geht Bach auf zwei seiner Sonaten, auf die erste und dritte *Württembergische Sonate* ein, die wohl auch die besondere Aufmerksamkeit Forkels auf sich gezogen haben. Bach schreibt an Forkel: „Die 2 Sonaten, welche Ihren Beyfall vorzüglich haben und etwas gleiches von einer freyen Fantasie haben [...]“. <sup>35</sup> Es sind dies von den Sonaten der 40er Jahre zwei, die in ganz besonders auffälliger Weise den musikalischen Ausdruck in großer Geste und die unterschiedlichen Satzarten in rascher Abfolge wechseln und somit den Eindruck des Dramatischen und Phantastischen erwecken. Wie dargelegt, verlief die Entwicklung der Klaviersonate bei Carl Philipp Emanuel aber in Richtung auf Glättung, auf Vereinheitlichung und binäre Taktgliederung, auf großflächige und kontinuierliche Anlage hin. Diese Merkmale dürften wohl der allgemeinen stilistischen Entwicklung der Zeit entsprochen haben, der sich Carl Philipp Emanuel nicht entziehen wollte, die ihn aber auch nicht voll befriedigt hat. Das Kurzgliedrige, das Überraschende, die Mannigfaltigkeit der Gedanken und Gefühle, das nervöse Abwechseln, das Erregen und Stillen ständig neuer Leidenschaften war durch die stilistische Entwicklung, wie sie in den *Württembergischen Sonaten* einsetzte, weitgehend an den Rand gedrängt worden. Die Freie Fantasie hingegen war eine Gattung, die eine Ausprägung eben dieser Elemente ermöglichte<sup>36</sup>. Es hat den Anschein, daß Bach aus einer musikalischen Überzeugung heraus Sonaten und Fantasien ganz bewußt als sich ergänzende Gattungen nebeneinandergestellt hat. Man könnte hierin ein Anzeichen dafür erblicken, daß die Entwicklung der Klaviersonate zu einer großflächigen Anlage hin Bachs eigentlichen Intentionen nicht sonderlich entsprochen hat.

Damit erhält die Fantasie in Relation zur Sonate eine ganz spezifische Bedeutung. In ihr konnten und sollten kompositorische Verfahren bzw. ästhetische Ziele des Komponisten, die in der Gattung der Sonate nun obsolet geworden waren, für ihn aber, wie wir den Ausführungen im *Versuch* entnehmen können, einen zentralen Stellenwert besaßen, gepflegt werden. Diese Ergänzungsfunktion der Fantasie im Hinblick auf die Sonate beschränkt sich keinesfalls nur auf das Wirken Carl Philipp Emanuel Bachs. Vielmehr haben wir in ihm den Stifter einer länger währenden Symbiose zwischen Sonate und Fantasie zu erblicken. Zentrale Komponistenpersönlichkeiten der Klassik und der Romantik haben diese ergänzende Funktion der Fantasie und damit ihre Nähe zur Sonate offensichtlich ähnlich empfunden wie Bach. Zu erinnern wäre in diesem Zusammenhang an Beethovens *Sonata quasi una Fantasia* (op. 27,1) oder an Schuberts *Wandererfantasia* (D 760) bzw. an den ersten Satz (*Fantasie*) seiner *G-dur-Sonate* (D 894); auch bei Mozart berühren sich Fantasie und Sonate.

<sup>34</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Briefe*, a. a. O., S. 243: „Man will jetzt von mir 6 oder 12 Fantasien haben, wie das achtzehnte Probestück aus dem C moll ist; ich läugne nicht, daß ich in diesem Fache gerne etwas thun mögte, vielleicht wäre ich auch nicht ganz u. gar ungeschickt dazu [...] allein wie viele sind derer, die dergleichen lieben, verstehen und gut spielen? Der H. von Gerstenberg u. H. C. M. Scheibe in Copenhagen u. a. m. wünschten dergleichen [...]“

<sup>35</sup> Ebda., S. 241.

<sup>36</sup> Im zweiten Teil seines *Versuchs* schreibt Carl Philipp Emanuel Bach (a. a. O., S. 336) im 41. Kapitel („Von der freyen Fantasie“): „Das Schöne der Mannigfaltigkeit empfindet man auch bey der Fantasie. Bey der letztern müssen allerhand Figuren, und alle Arten des guten Vortrages vorkommen. Lauter Laufwerk, nichts als ausgehaltene, oder gebrochene vollstimmige Griffe ermüden das Ohr. Die Leidenschaften werden dadurch weder erregt, noch gestillet, wozu doch eigentlich eine Fantasie vorzüglich solte gebraucht werden.“

Wenn wir die Sonaten aus den Sammlungen für Kenner und Liebhaber betrachten, so ist es vor allem die Unterschiedlichkeit der einzelnen Gattungsexemplare, die auffällt, ebenso wie die geringe Satzausdehnung. Eröffnungssätze mit einem Umfang um 40 Takte sind keine Seltenheit<sup>37</sup>. Hinzu kommt noch eine Tendenz, die typischen Tempi der Sätze zu modifizieren<sup>38</sup>. Auffällig sind schließlich auch die harmonisch offenen Anfänge einiger Eröffnungssätze, so etwa im Falle der dritten und fünften Sonate der ersten Sammlung. Es ist dies ein Verfahren, das als späte Eigenheit des Bachschen Personalstils Elemente des späteren Beethoven und der Romantik antizipiert. Neben all diesen Veränderungen, die das Resultat einer stilistischen Weiterentwicklung sind, treffen wir aber auch auf die groß angelegte symmetrisch in Taktgruppen gegliederte, spielfreudige Sonate, wie sie uns von den Reprise-Sonaten her vertraut ist<sup>39</sup>. Und auch der schon zu Beginn seines Schaffens gepflegte Typus des Klangflächenpräludiums findet sich noch in diesen späten Sammlungen<sup>40</sup>. Daß Bach in diesem Bestreben, unterschiedliche Exemplare zu einer Werkgruppe zusammenzufassen, ähnlich verfährt wie sein Vater, damit aber auch dazu beiträgt, daß seine eigene stilistische Entwicklung schwer erkennbar wird, ist ganz offensichtlich. Dieses Vorgehen ist später, etwa bei Haydn oder Beethoven, nicht mehr vorstellbar.

Wenn man trotz der eingangs schon angesprochenen Schwierigkeiten, das Sonatenschaffen Carl Philipp Emanuels zu bewerten, auf eine abschließende Betrachtung nicht verzichten will, dann drängt sich der Eindruck auf, daß Bach in der Gattung, deren klassischer Repräsentant er zweifellos für seine Zeitgenossen gewesen ist, eine nicht sonderlich überzeugende und für uns heute eher unglücklich erscheinende Entwicklung vollzogen hat. Die Ausgangslage nach den *Preußischen* und *Württembergischen Sonaten* war aussichtsreich, verglichen damit muß der weitere Verlauf, gemessen an der Entwicklung Haydns und Beethovens, enttäuschen. Dies nur mit äußeren Gründen (pädagogische Absichten und Rücksichtnahme auf das Publikum) erklären zu wollen, wäre sicherlich zu einfach, wenn sie auch eine gewisse Rolle gespielt haben mögen. Den zahlreichen Zitaten, die das ambivalente Verhältnis zwischen Originalgenie und Eingehen auf den Publikumsgeschmack beleuchten, sei ein letztes hinzugefügt, das zeitlich dem unmittelbaren Kontext der Sammlungen für Kenner und Liebhaber zuzuordnen ist. Unter dem Datum vom 31. August 1784 schreibt Carl Philipp Emanuel an den Lehrer der königlichen Realschule und späteren Kantor der Dreifaltigkeitskirche in Berlin, Johann Christoph Kühnau: „Erlauben Sie mir, dass ich Ihnen, aus wahren guten Herzen, eine Lehre für künftig geben darf. Bey Sachen, die zum Druck, also für Jedermann, bestimmt sind, seyn Sie weniger künstlich und geben mehr Zuker.“<sup>41</sup> Die Situation und die Problematik der Klaviersonate bei Carl Philipp Emanuel Bach sei im folgenden in einigen Punkten zusammenfassend skizziert.

1. Carl Philipp Emanuels Sonatenschaffen überschreitet nicht jene Nahtstelle, die gekennzeichnet ist einerseits durch eine Anordnung der Motive nach dem alten Prinzip (Fortspinnung) und andererseits durch das neue Prinzip (binäre Taktgliederung, symmetrische Anlage der Motive, Takteinheit als normative Kraft). Geprägt durch die Einstellung, alte Kompositionsverfahren weiterhin verfügbar zu halten, beläßt Bach dem Fortspinnungsprinzip eine wesentliche Rolle.

<sup>37</sup> Vgl. hierzu die ersten Sätze der fünften Sonate der ersten Sammlung und der ersten Sonate der vierten Sammlung.

<sup>38</sup> Erste Sätze mit der Tempobezeichnung *Andantino* (zweite Sonate, zweite Sammlung), *Andante* (zweite Sonate, erste Sammlung), *Grazioso* (erste Sonate, vierte Sammlung); Schlußsätze mit der Bezeichnung *Cantabile* (dritte Sonate, erste Sammlung), *Andantino grazioso* (dritte Sonate, dritte Sammlung). Auch der fehlende Mittelsatz in der zweiten Sonate der zweiten Sammlung wäre hierbei zu erwähnen.

<sup>39</sup> So beispielsweise die vierte Sonate aus der ersten Sammlung.

<sup>40</sup> Etwa der erste Satz der ersten Sonate (erste Sammlung).

<sup>41</sup> Zitiert nach Friedrich Chrysander, *Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach und G.M. Telemann*, in: *AmZ* 4 (1869), S. 187.

2. Trotz zahlreicher Ansätze und gelungener einzelner Muster findet Carl Philipp Emanuel letztendlich nicht zur ‚großen‘ Sonate. (Dies erklärt auch zum Teil, warum es seinen Klaviersonaten bis heute nicht gelungen ist, wirklichen Eingang in unser Konzertrepertoire zu finden.) Blanke Virtuosität bedeutete ihm nicht übermäßig viel. Dieser Überzeugung wird im *Versuch* deutlich Ausdruck verliehen und schlägt sich vor allem in den Sonaten der Sammlungen für Kenner und Liebhaber deutlich nieder.
3. Bach fühlt sich bis zu seinem Ende hin einer Kunst verbunden, die dem Detail, dem raschen Stimmungsumschlag, dem nervösen Wechsel der unterschiedlichen Affekte und Leidenschaften, dem dünnen, aber exquisiten und raffiniert geführten Satz, den überraschenden und doch aparten harmonischen Wendungen mit ihren verblüffenden Ausweichungen und ihren gekonnten Rückwendungen Priorität einräumte.
4. Die wenigen Sonaten, die einen Aufbruch erkennen lassen, entstammen entweder einer jugendlichen Sturm-und-Drang-Phase Anfang der 40er Jahre oder stellen den Einfluß einer großflächigen, architektonisch übersichtlichen Kompositionsweise dar, die wohl von außen an Bach herangetragen wurde, die er sich aber nicht völlig zu eigen machte<sup>42</sup>.
5. Die Möglichkeit, zu einer überzeugenden ‚großen Lösung‘ im Sonatenschaffen zu gelangen, hätte wahrscheinlich darin bestanden, daß Bach aus einer Verschmelzung von Sonate und Fantasie Vorteil im Sinne einer Befruchtung hätte ziehen können. Vielleicht hätte hierzu auch eine ähnliche Auftragsituation, wie sie bei der Gattung Sinfonie im Falle der sechs Streichersinfonien (Wq 182) bestanden hat, weiterhelfen können. Ein feudaler oder bürgerlicher Mäzen also wäre möglicherweise dem Sonatenschaffen Carl Philipp Emanuel Bachs förderlicher gewesen als das allmählich heranwachsende Massenpublikum.

<sup>42</sup> Ähnlich deutet auch Robert Wyler das Werk Carl Philipp Emanuel Bachs (*Form- und Stiluntersuchungen zum ersten Satz der Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs*, a. a. O., S. 150): „Es ist keine eindeutig festgelegte stilistische Grundkraft, die das Expositionsgeschehen bei Ph. E. Bach trägt. Wir wohnen vielmehr wiederum (d. h. wie in den vorangehend behandelten, den Gesamtsatzaufbau betreffenden Zusammenhängen) einer steten Auseinandersetzung bei zwischen den architektonisch-ordnenden (klassizistischen) und den verbindend-nuancierenden (rokokohaften) Elementen, wozu sich als Drittes eine expressiv-subjektive Strömung gesellt.“

Das klassizistische Element wird gleichsam von außen herangetragen: zunächst fast gewaltsam, in der Art eines Einbruchs auftretend, greift es die ursprüngliche Grundlage an, wirkt es sich als Spaltungsprozeß aus. Es vermag jedoch nicht die Alleinherrschaft an sich zu reißen, es wird nicht schlechthin akzeptiert, sondern löst Gegenkräfte aus, die nun ihrerseits zu schwach sind, jenen Einbruch wettzumachen. Man könnte von einer abgeschwächten, verfeinerten Barockkraft (= Rokoko) sprechen, die im Kampf liegt mit der neu heraufdrängenden klassizistischen Richtung“

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Einige Bemerkungen zu der Neuauflage von Edvard Griegs Opus 73

von Klaus Henning Oelmann, Hagavik/Norwegen

Griegs *Stemninger* (*Stimmungen*) op. 73 erschienen im Jahre 1905 in der Edition Peters. Ihr Wert ist in der musikwissenschaftlichen Literatur durchaus umstritten. Antoine-Elisée Cherbulez spricht etwas defensiv von „Rückblickstimmung“ und einem Rückgriff „auf den Typus des kleinen Stimmungsstückes“<sup>1</sup> für Klavier, dem Grieg mit seinem letzten Heft *Lyrischer Stücke* op. 71 eigentlich schon den Abschied gegeben hatte: „10<sup>de</sup> og sidste Hefte“ (Zehntes und letztes Heft) steht auf dem Titelblatt des Autographs, das in der Bergen Offentlige Bibliotek in Norwegen aufbewahrt wird. Dag Schjelderup-Ebbe und Finn Benestad kritisieren ganz offen das „Wohlklingende, aber Routineartige“<sup>2</sup> in einzelnen Stücken der Sammlung. John Horton wiederum reiht Opus 73 unter die bedeutendsten Klavierwerke Griegs ein<sup>3</sup> und führt aus: „the first of the set, ‚Resignation‘, is an impressive piece of fin-de-siècle introspection, the ‚Study‘ (Hommage à Chopin) contrives to pay tribute to Chopin and at the same time to be inimitable Grieg, and the wonderfully picturesque ‚Mountain Tune‘ (Lualât) deserves a special place among the works inspired by the majesty and loneliness of Norwegian scenery.“<sup>4</sup>

Liest man allerdings Griegs eigenes Urteil über die *Stemninger*, möchte man an Hortons Worten zweifeln. In einem Brief an den dänischen Organisten Gottfred Matthison-Hansen (1832–1909), mit dem er spätestens seit 1866 in Kontakt stand, schreibt Grieg unter dem Datum des 29. August 1905, daß er trotz großer Anstrengungen lediglich eine „Maus geboren“ habe: „Und meine Maus ist dabei noch so klein, daß man eine Brille aufsetzen muß, um sie zu sehen. Sie besteht nur in einem Heft von Klavierstücken, in den Rachen Mammons zu werfen. Es soll ein Lockmittel für Peters in Leipzig sein, um sie zu veranlassen, zwei Orchesterpartituren ohne einen Mucks zu drucken. Aber anhand dieser ‚Maus‘ habe ich zum ersten Male erfahren, daß ich gealtert bin [...]. Es sind einige ein paar Jahre alte norwegische Stücke darin, die mir lieb sind, aber ansonsten war es nicht gerade mein Herzblut, was hier geflossen ist.“<sup>5</sup>

Im Jahre 1986 wurde Opus 73 im Rahmen des Bandes II der *Grieg-Gesamtausgabe* (GGA) neu herausgegeben. Dag Schjelderup-Ebbe verweist in dem Revisionsbericht darauf, daß es sich bei den von Grieg erwähnten zwei Orchesterpartituren um die Orchestrierung der ursprünglich für zwei Klaviere komponierten *Gammelnorsk Romanse* op. 51 und die Schauspielmusik zu Henrik Ibsens Drama *Peer Gynt* op. 23 handeln könnte. Leider gibt Schjelderup-Ebbe nicht an, worauf sich seine Vermutung stützt. Der Hinweis ist insofern außerordentlich interessant, als die *Peer-Gynt*-Musik als Orchesterpartitur zu Griegs Lebzeiten niemals gedruckt erschien, obwohl andere Verlage sich für die Herausgabe interessiert hatten. Grieg hatte solche Anfragen lange Zeit abschlägig beschieden, weil er mit der Orchestrierung, die er oftmals verändert und den technischen Möglichkeiten des Orchesters bei Neueinstudierungen angepaßt hatte, nie zufrieden gewesen war.

<sup>1</sup> Antoine-Elisée Cherbulez, *Edvard Grieg – Leben und Werk*, Rüslikon-Zürich 1947, S. 162.

<sup>2</sup> „De øvrige stykkene [...] er velklingende, men rutinemessige pastisjer“ (Dag Schjelderup-Ebbe und Finn Benestad, *Edvard Grieg. Mennesket og kunstneren*, Oslo 1980, S. 314).

<sup>3</sup> Vgl. John Horton, *Grieg (The Master Musician Series)*, London 1974, S. 146: „[...] the Slåtter [op. 72, d. V.] and Moods (op. 73) are among the most important keyboard works.“

<sup>4</sup> Ebda., S. 146.

<sup>5</sup> „Og min Mus er endogså ganske liden, så der må Brillen til at se den. Den er bare et Hefte Klaverstykker til at kaste i Gabet paa Mammon. Det skal være Løkkemad til Peters i Leipzig, for at få ham til å trykke to Orkesterpartiturer uden at kny. Men på denne ‚Mus‘ har jeg første Gang erfaret, at jeg er ældet ... Det er nogle et Par År gamle norske Stykker, som jeg er glad i, men forresten er det ikke mit Hjært blod, som her har flydt.“ Der Brief ist teilweise abgedruckt in: *Breve fra Grieg, et udvalg ved Gunnar Hauch*, Kopenhagen 1922, S. 141.

Im Rahmen der Vorbereitungen für die Edition von Opus 73 fand Dag Schjelderup-Ebbe einen Entwurf für die *Studie (Hommage à Chopin)*, der vom 11. Januar 1867 datiert, somit zum Zeitpunkt der Verwertung fast vierzig Jahre alt war. Es wirft dies ein bezeichnendes Licht auf die Art, wie die Komposition der ganzen Reihe vor sich gegangen ist, vor allem, wenn man bedenkt, daß Grieg sich von vielen seiner gedruckten frühen Werke eher distanzierte, im Falle der als Opus 3 vorgesehenen *c-moll-Symphonie* sogar „Må aldrig opføres!“ (Darf niemals aufgeführt werden!) auf das Titelblatt geschrieben hatte.

Leider gibt die Besprechung dieses Fundes Anlaß zu der Vermutung, daß ein Teil der Geringschätzung, die Grieg selbst und auch der Editor den *Stemninger* beimaß, in den Revisionsbericht eingeflossen ist. Dag Schjelderup-Ebbe schreibt: „Das Ms. besteht aus 19 Takten und findet sich auf einer Seite eines Notenblattes (Format 27 x 33 cm.) mit 12 vorgedruckten Systemen. Es ist mit Tinte geschrieben. Viele Tilgungen machen die Lesbarkeit teilweise unmöglich. Die ersten 8 Takte, die noch gut lesbar sind, werden im Neustich [...] wiedergegeben.“<sup>6</sup>

Hierzu ist festzustellen: Die tatsächliche Größe des Blattes beträgt 26,6 x 33,9 cm. Die 12 Systeme sind nicht vorgedruckt, sondern mit einem Rastral gezogen. Zwei der 19 Takte stehen unter dem Zeichen des ersten und zweiten Schlusses. Grieg komponierte vier Akkoladen aus; die fünfte ist zwar noch mit einer Klammer eingefaßt, ansonsten aber für diesen Entwurf nicht mehr benutzt worden. Die Lesbarkeit der ersten acht Takte unterscheidet sich mit einer Ausnahme nicht von denen der anderen. Diese Ausnahme ist der Takt 15: Grieg strich eine Erstfassung der Sechzehntelfigur im Baß dick aus und notierte – ebenfalls noch mit Tinte – eine zweite Version darüber. Ohne diese wiederum in irgendeiner Form ungültig zu machen, schrieb Grieg eine dritte Version mit Bleistift – teils in Noten, teils in Notennamen (*d-des-h-b-a-as-g-ges*) – soweit wie eben möglich über, mitten in und unter die beiden ‚Tintenfassungen‘. Bemerkenswert ist auch ein mit Bleistift notiertes  $\times$  im Takt 8 zwischen den Systemen, das aber auf dem Blatt keine Entsprechung hat. Das, was Schjelderup-Ebbe sonst mit „Tilgungen“ bezeichnet, sind Wischflecke, verursacht vielleicht durch das Arbeitstempo Griegs. Es sieht so aus, als sei der Komponist zu ungeduldig gewesen, um bei Fehlern, die ihm sofort auffielen, auf das Trocknen der Tinte zu warten. Er wischte die Fehler – womöglich mit dem Finger – kräftig aus, mit dem Ergebnis, daß sowohl die ursprünglich geschriebenen Zeichen als auch die Verbesserungen gut entziffert werden können. So ersetzt Grieg in Takt 10 eine Sechzehntelnote, eine Sechzehntelpause und eine Achtelpause im Baß durch eine Achtelnote und zwei Sechzehntelpausen und legt einen ursprünglich in der linken Hand beginnenden Sechzehntellauf in die rechte. Im zweiten Schluß des Taktes 16 ersetzt Grieg drei Sechzehntelnoten im Sopran durch eine  $\frac{3}{16}$ -Pause, zwei Takte später in derselben Stimme zwei Sechzehntelnoten *b* und *c'* durch *c'* und *des'*. Schjelderup-Ebbes Bedenken, mehr als die ersten acht Takte abzudrucken, wären, abgesehen einmal vom Takt 15, wo zwei immerhin deutlich lesbare Versionen derselben Stimme stehen, am ehesten anhand von Griegs nachträglichen Eintragungen in Takt 13 erklärlich. Es finden sich dort zwei Bleistiftzeichen, von denen eines auf den ersten Blick wie eine an dieser Stelle – in der zweiten Hälfte des Taktes – eigentlich sinnlose ganze Pause aussieht. Bei näherem Hinsehen entpuppt sich jedoch dieses wie auch das andere Zeichen als Griegs Korrektur zweier Achtel- in Sechzehntelpausen.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß es sich bei dem vorliegenden Manuskript, zieht man noch seinen Charakter als ersten, korrigierten Entwurf in Betracht, um eines der deutlichsten und vom Schriftbild her schönsten Autographe Edvard Griegs handelt, die bisher bekannt sind.

Daher ist die Ungenauigkeit und Fehlerhaftigkeit des Abdruckes der ersten acht Takte, die Schjelderup-Ebbe in der *GGA* veranlaßte, kaum zu begreifen. Kann man, da es sich ja ‚nur‘ um den Abdruck eines Entwurfes handelt, über die unkommentierte und nicht gekennzeichnete Ergänzung der Auftakt-Achtelpause im Baß noch hinwegsehen und die überflüssige Ergänzung eines  $\flat$  vor einem ohnehin vorgezeichneten *des* im Sopran in Takt 3 als Druckfehler ansehen, so fällt diese Entschuldigung in Takt 2 schon schwerer: Statt der Tonfolge *F-B-g-B-F-B-g-B* erscheint in der *GGA*: *F-des-g-B-F-des-g-B*. In Takt 5 ist die erste Sechzehntelgruppe des Soprans im Manuskript als Septole ausgeschrieben. Allerdings fehlt die verdeutlichende 7 über den Noten. Man kann daher sicher darüber streiten, ob es sich bei dieser Septole um einen Schreibfehler Griegs handelt. Es ist jedoch zu bedenken, daß das letzte Intervall der Gruppe, eine aufsteigende Quarte, in auffälliger Weise von der in a l l e n anderen Sechzehntelgruppen bis Takt 8 kompo-

<sup>6</sup> *GGA*, Bd. 2, Frankfurt/Main 1986, S. 249.



nierten aufsteigenden kleinen oder großen Sekunde abweicht. Bei der nachgewiesenen Kompositionsarbeit an diesem Manuskript fällt die Klassifizierung der Septole als Schreibfehler zumindest schwer.

„Das Fehlen eines Auflösungszeichens für die vierte Note *b*<sup>1</sup> in Takt 6 ist ein Schreibfehler“, bemerkt Schjelderup-Ebbe kategorisch<sup>7</sup>. Hiergegen kann eingewendet werden, daß sich Grieg die sich durch das nicht vorgeschriebene Auflösungszeichen ergebenden Querstandswirkungen in der Druckfassung zunutze macht, wenn auch nicht in der hier auftretenden krassen Form. Ein ganz offensichtlicher Übertragungsfehler ist das Achtel *h'* im Sopran in Takt 8: Das Zeichen, das in der *GGA* zur Note wird, ist eine Achtelpause, die allenfalls durch ihren Punkt für eine Viertelnote *c'* gehalten werden könnte; das Zeichen, das in der *GGA* zum Auflösungszeichen wird, ist eine von Grieg dick ausgestrichene Pause, möglicherweise im Wert eines Sechzehntels.

Der nachlässige Umgang mit Manuskripten Edvard Griegs hat leider schon Tradition. Am 18. März 1866 beschwert sich der Komponist in einem Brief an den Peters-Verlag: „Vor einigen Tagen empfang ich durch Herrn Kirchner in Leipzig Exemplare von den sehnsuchtsvoll erwarteten ‚Humoresken‘ [op. 6, d. V.] und von der Violinsonate [op. 8, d. V.]. In der letzten befinden sich leider nicht wenige Druckfehler und Ungenauigkeiten [...]. In der Klavierstimme kommt [...] Etwas vor, was unmöglich so bleiben kann, weshalb ich hoffe, das Sie mir den Gefallen thun, das Fehlende mit Tinte und Feder nachzuhelfen, wenn weiter Nichts übrigbleibt.“<sup>8</sup> Das wohl eklatanteste Beispiel für die Mißachtung der Intentionen von Grieg bildet aber die Aufführung der oben erwähnten *c-moll-Symphonie*. Obwohl der Komponist eindeutig erklärt hatte, daß er wünsche, das Werk solle niemals wieder erklingen, obwohl die Bergen Öffentliche Bibliothek und die Universitätsbibliothek in Oslo als Besitzer des Autographs bzw. des Mikrofilms jeden Interessenten an der Partitur auf die Einhaltung dieses Wunsches verpflichtet hatten, kam das Werk am 7. Januar 1981 unter der Leitung von Vitalij Katajefff zur Aufführung<sup>9</sup>.

Man kann nur hoffen, daß die Behandlung des hier besprochenen Entwurfes für die *Studie* sich nicht als symptomatisch für die gesamte *GGA* erweist. Weder mit dem Haschen nach Sensationen noch mit ungenauen Ausgaben wird man Grieg jemals den Platz zukommen lassen können, der ihm nach seinen kompositorischen Leistungen gebührt.

<sup>7</sup> *GGA*, Bd. 2, Frankfurt/Main 1986, S. 254.

<sup>8</sup> Zitiert aus dem Originalmanuskript.

<sup>9</sup> Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang der Sinneswandel in der Beurteilung der *Symphonie* durch Kjell Skjellstad, der noch 1977 in den *Studia Musicologica Norvegica* 3 (1977), S. 78f., geschrieben hatte: „Grieg starts out in the symphony by projecting into it a wealth of uneven melodic material, but without establishing the balance so necessary in large-scale works, or creating a total organization that would hold these ideas together. The melodic expressiveness is exploited independently of an equally expressive use of chromatic harmony, but these are not integrated well enough in the total structure. [...] And in order to hold together the uneven material he has been forced to blow up his epilogues to proportions that disturb the balance.“

Am 29. Januar 1981 erklärte Skjellstad einer erstaunten Öffentlichkeit, daß er ohne den geringsten Zweifel Griegs *c-moll-Symphonie* zu den Hauptwerken der Romantik zähle. Skjellstad wörtlich: „Ein Werk, das nach einem Publikum ruft – nach einem internationalen Publikum. Ein Werk, das nach einem Publikum, einem Orchester und einem Dirigenten ruft“ (*Bergens Tidende* vom 30. Januar 1981: „Uten den minste tvil vil jeg karakterisere Griegs symfoni som et av romantikkens hovedverker, sier universitetslektor Kjell Skjellstad [...]. Et verk som roper på et publikum – et internasjonalt publikum. Et verk som roper på et publikum et orkester og en dirigent.“).

---

## BERICHTE

---

### Innsbruck, 30. Oktober bis 1. November 1987: Internationales Viola-Symposion

von Rainer Gstrein, Innsbruck

Die thematischen Schwerpunkte des Symposions, dessen wissenschaftliche Leitung Walter Salmen innehatte, waren Fragen der Organologie, die Mittelstimmenproblematik bei den Streichinstrumenten in der Musik vor 1800 und die Untersuchung von Kompositionen, in welchen Bratschen eine wichtige Rolle spielen.

In einigen Referaten und Diskussionsbeiträgen wurden die vielfältigen terminologischen Unklarheiten, die in den historischen Quellen bezüglich des Instrumentariums der mittleren Stimmlage außerordentlich groß sind, zur Sprache gebracht. Der Grund für diese Unklarheiten liegt nicht zuletzt in der geschichtlich gewachsenen Vieldeutigkeit des Ausdrucks ‚Viola‘ und an der großen Zahl unterschiedlicher Streichinstrumente in der mittleren Stimmlage. In einem Referat, das der Begriffsbestimmung der Termini ‚Violino piffarato‘ und ‚Viola fagotto‘ diente, wurde dieser Fragenkomplex paradigmatisch angeschnitten und anhand der beiden konkreten Termini die Möglichkeit sowie die Notwendigkeit einer zumindest annähernd präzisen, wenn auch selten mit letzter Sicherheit verifizierbaren Begriffsrekonstruktion nachgewiesen.

Besonderes Interesse galt der Semantik der Bratschen-Klangfarbe sowohl in der Kirchenmusik als auch in programmatischen Werken. So konnte u. a. am Beispiel von *Guernica. Eine Elegie für Bratsche und Orchester* (1969) von Walter Steffens sehr eindrucksvoll aufgezeigt werden, daß die Bratsche auch in zeitgenössischer Musik zur Vermittlung elegischer Stimmungen und zur Darstellung von leidensintensiven Situationen effizient eingesetzt werden kann. Auch zur Vermittlung stilisierter Spielmanssidiomatik ist die Bratsche im 20. Jahrhundert noch einsetzbar, wie eine genaue Analyse von Paul Hindemiths *Der Schwanendreher* zeigte.

Die Verwendung der Bratsche in der Gebrauchsmusik ist weitgehend ungeklärt, als bemerkenswerte Tatsache läßt sich jedoch konstatieren, daß die Bratsche in der Volksmusik großer Teile Mitteleuropas fehlt. Eine Ausnahme bildet u. a. die ungarische Zigeunermusik. Mittels Bild- und Tondokumenten wurden die Eigenheiten der Bratschen-Spieltechnik, der Haltung des Instruments und des klanglichen Erscheinungsbildes innerhalb dieser Musiziertradition ausführlich erörtert und von den Gegebenheiten in der Kunstmusik abgegrenzt. Im 17. und 18. Jahrhundert waren die Streichinstrumente mittlerer Stimmlage in der Gebrauchsmusik Mitteleuropas hingegen noch recht weit verbreitet, und vor allem im urbanen Bereich erlangte die Viola im Zuge der Verdrängung der Blasinstrumente einen festen Platz im Stadtmusikanten-Instrumentarium. Mit dem Niedergang des privilegierten Stadtmusikantentums in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts rückte das Instrument dann jedoch zunehmend aus dem Blickfeld; typische Streicher-Ensembles in der Volksmusik des 19. Jahrhunderts, z. B. die sogenannten ‚Landlageiger‘, bestehen aus Kontrabaß und Violine, die Bratsche bleibt ausgespart.

In weiteren Referaten wurde eine Übersicht über die ‚da braccio‘ gespielten Instrumente der Viola-Familie zwischen 1650 und 1750 gegeben sowie auf die – allerdings nicht bratschenspezifische – Frage nach dem Verhältnis von Gebrauchstonvorrat und Eigenresonanz eingegangen und weiter die Mittelstimmenproblematik mit Bezug auf Marin Mersennes *Harmonie Universelle* erörtert. Beim letztgenannten Thema wurde insbesondere eine von Herbert Heyde anläßlich der Jacob-Stainer-Tagung 1983 in Innsbruck vorgestellte Methode wieder aufgegriffen, aus einfachen Grundfiguren sämtliche Bestimmungsgrößen von Instrumenten abzuleiten. Die thematische Bandbreite des Symposions erwies sich ferner in Beiträgen über die Entwicklung der neueren Kompositionsweise für Viola aus dem romantischen Orchestersatz des 19. Jahrhunderts heraus sowie in einer an den gängigen Schulwerken orientierten Darstellung über die Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Spieltechnik von Viola und Violine. Die Tagung wurde von einigen Konzerten umrahmt, bei denen u. a. die für Viola und Tamtam geschriebene Komposition *Die Sehnsucht der Fossilien* von Gerhard Winkler uraufgeführt wurde.

## Columbia (Missouri/USA), 5. bis 8. November 1987: Michael Haydn Festival and International Conference

von Friedrich W. Riedel, Mainz

Daß die Michael-Haydn-Forschung ihr Schwergewicht in die Neue Welt gelegt hat, bewies nicht nur die Wahl des Tagungsortes, sondern auch das starke Aufgebot amerikanischer Referenten, denen lediglich vier Europäer (zwei Ungarn, ein Däne und ein Deutscher) gegenüberstanden. Der spiritus rector und Gastgeber Charles H. Sherman (Columbia, Mo.) eröffnete den Kongreß mit einem grundlegenden Vortrag über *Michael Haydn (1737–1806) – a life in review*. In das musikalische Umfeld des Komponisten führte Cliff Eisen (London, Ontario/Kanada) mit einer Betrachtung über *The Mozarts, Michael Haydn, and orchestral music in Salzburg, 1750–1790*. Über *Instrumentation of German symphonies in the 18th and 19th Centuries* referierte Frank E. Kirby (Lake Forest, Ill.), während der Altmeister der Haydn-Forschung, Jens Peter Larsen (Kopenhagen), ein umfassendes Resümee seiner Forschungen unter dem Titel *A fresh look at the musical background for Joseph and Michael Haydn's symphonies* darbot. Grundsätzliche analytische Fragen erörterte László Somfai (Budapest) in seinem Beitrag *Problems of sonata-form in the 18th-century music*. Ergänzend dazu referierte Stephen C. Fisher (Philadelphia, Pa.) über *Harmonic structure in the sonata-form movements in the symphonies of Michael Haydn*.

Antonio Rosetti als wirklichen Autor nachzuweisen, war das Ziel der Untersuchungen von Sterling E. Murray (West Chester, Pa.) über *Problems of style and authenticity in the Concerto in E-flat for two Horns and Orchestra attributed to Michael Haydn*. Zusammenhänge zwischen Notierung und Aufführungspraxis versuchte T. Donley Thomas (Southeast Missouri State University) in seinem Referat *The variable appoggiatura in the works of Michael Haydn* aufzuzeigen. Dem kirchenmusikalischen Schaffen und dessen nachhaltigem stilprägenden Einfluß waren die Beiträge von Bruce C. MacIntyre (New York) über *Michael Haydn's early sacred works and their Viennese context* und von Friedrich W. Riedel (Mainz) über *Michael Haydn's church music in Austria prior to the Revolution of 1848 – cultivation and stylistic influence* gewidmet. Mit der Frage des schulbildenden Einflusses beschäftigte sich auch Robert N. Freeman (Santa Barbara, Calif.) in einem Referat über *The concept of 'Schools' – or Teacher-pupil relationships as applied to Austrian church composers in the second half of the 18th century*.

Mit einer Sichtung von *Michael Haydn's autographs in the National Széchényi Library* stieß Róbert A. Murányi in den Bereich der Quellenüberlieferung vor, gleichsam als Vorschau auf den mit Spannung erwarteten, von Charles H. Sherman und T. Donley Thomas vorbereiteten Thematischen Katalog wie auch auf eine wünschenswerte Gesamt- oder Auswahledition der Werke. Die Veröffentlichung der Kongreßreferate ist vorgesehen.

## Wien, 6. bis 14. November 1987: Symposion „Alte Musik und Musikpädagogik“

von Dieter Gutknecht, Köln

Vom 6. bis 14. November 1987 veranstaltete die Abteilung Musikpädagogik der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien aus Anlaß des 175jährigen Jubiläums der Hochschule einen Kongreß unter dem Thema *Alte Musik und Musikpädagogik*, bei dem in glücklichster Weise Theorie und Praxis zueinander fanden. Vier Veranstaltungsbereiche gliederten den thematischen Stoff: Vorträge zum Thema „Aufführungspraxis“ und „Alte Musikpädagogik“, „Didaktik der Alten Musik“ und „Alte Musik im Unterricht heute“. Daneben gab es Vorträge mit praktischen Demonstrationen, Seminare, „Master Classes“ und abendliche Konzerte.

Im Bereich „Aufführungspraxis“ referierte Bernhard Meier (Tübingen) über *Affektives in Komposition und Ausführung von Vokalmusik der Renaissance* und legte vor allem an einem Madrigal von Cyprian de Rore formelhafte Kompositionsweisen zur Verdeutlichung des Textgehaltes dar. Dieter Gutknecht (Köln) unternahm in seinem Vortrag *Musikwissenschaft und Aufführungspraxis* den Versuch, die Entstehung und wechselseitige Beziehung beider Bereiche seit etwa 1850 anhand des historischen Materials darzustellen. Hermann Danuser (Freiburg i. Br.) gab einen historischen Überblick über den in der Musikwissenschaft noch immer wenig beachteten Bereich der Vortragslehre.

Den Vortragsbereich „Alte Musikpädagogik“ eröffnete Hartmut Krones, dem im übrigen die hervorragende Organisation des Symposiums zu danken ist, mit einem Referat über *Die Einheit von Vokal- und Instrumentalmusik in der Musikpädagogik des 17. und 18. Jahrhunderts*. Ingomar Rainer (Wien) sprach über *Der didaktische Aufbau der Instrumentalschulen des 18. Jahrhunderts*. Die beiden Referate von Otto Biba (Wien) und Hans-Joachim Schulze (Leipzig) behandelten insofern verwandte Stoffe, als es einerseits um die Wiener Sängerknaben und andererseits um die Leipziger Thomaner ging (O. Biba: *Die Ausbildung der Wiener Hof-Sängerknaben*; H.-J. Schulze: *Das didaktische Modell der Thomaner im Spiegel der deutschen Musikpädagogik des 18. Jahrhunderts*).

Die Beiträge zu den vornehmlich praxisbezogenen Bereichen „Didaktik der Alten Musik“ und „Alte Musik im Unterricht heute“ seien hier nur kurz gestreift und summarisch aufgezählt: Wilfried Gruhn (Freiburg i. Br.): *Der Wandel des Begriffs Alte Musik*; Jiri Fukac (Brünn): *Semiotik der Aufführungspraxis Alter Musik*; Peter Reidemeister (Basel): *Didaktische Konzepte zum Unterricht in Alter Musik aus den Erfahrungen der Schola Cantorum Basiliensis*; Alfred Litschauer (Wien): *Alte Musik in der Schule von heute*; Elmar Budde (Berlin): *Alte Musik in der Hochschule von heute*; Wolfgang Roschner (Salzburg): *Didaktische Probleme der Alten Musik*.

Von besonderem Interesse wegen ihrer vermittelnden Zwischenstellung zwischen Theorie und Praxis waren die „Vorträge mit Unterrichts-Demonstrationen“. Eine exemplarische Vorgehensweise bot dabei u.a. Elmar Budde, der sich des Themas *Interpretation unter dem Gesichtspunkt rhetorischer Artikulation und Phrasierung am Beispiel des 3. Brandenburgischen Konzertes von J. S. Bach* annahm und ein mit barocken Instrumenten ausgestattetes Studenten-Ensemble der Wiener Hochschule nach ganztägiger Quellen- und Analysearbeit zu einer überzeugenden Interpretation des Werkes auf der Basis der barocken Rhetorik führte. Weitere höchst effiziente Beiträge dieser Art steuerten Eitelfriedrich Thom, Blankenburg/DDR (*G. Ph. Telemann: Concerto B-Dur – J. S. Bach: Suite h-moll. Wechselwirkung zwischen Stil und Improvisation*) und Ernst Knava, Wien (*Joseph Haydns frühe Streichquartette*) bei.

Die Bedeutung dieses äußerst gehaltvollen Symposiums, das durch praxisbezogene Seminare (u.a. Herbert Kellner, Paris: *Stimmssysteme des 17. und 18. Jahrhunderts*; Karin Smith-Paulsmeier, Basel: *Proportionen und Tempofragen in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*) und Meisterkurse ergänzt wurde und auf ein überaus großes Interesse stieß, wird der Tagungsbericht dokumentieren, der in Bälde erscheinen soll.

## Hamburg, 12. bis 14. November 1987: 3. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie

von Heiner Gembris, Augsburg

Unter dem Thema *Kognitive Strukturen und ästhetisches Erleben* fand vom 12. bis 14. November 1987 im Hamburger Congress Centrum die 3. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie (DGM) statt. Die Tagung begann mit einem Rückblick auf den vor 100 Jahren verstorbenen Gustav Theodor Fechner, eine Persönlichkeit, die nicht nur die Grundlagen für die empirisch-experimentelle Ästhetik legte, sondern mit seiner pantheistischen, Leben und Tod betreffenden Schrift *Die Tagesansicht gegenüber der*

*Nachtsicht* auch Künstlerpersönlichkeiten wie Gustav Mahler, Anton von Webern oder Franz Kafka beeinflusste.

Zu verschiedenen Problemen der Wahrnehmung, Verarbeitung, Speicherung und des Erlebens von Musik trugen die Referenten aus den USA, England, Finnland, der Schweiz, Österreich und der Bundesrepublik den Stand der Forschung und eigene empirische Arbeiten vor. Von besonderem Interesse war diesmal auch ein Workshop zum Problem der Klassifikation psychologischer Daten. Hier wurden nicht nur in sehr anschaulicher Weise zwei unterschiedliche Forschungsmethoden gegenübergestellt, sondern der in der (Musik-)Psychologie methodisch und wissenschaftstheoretisch völlig neue Ansatz der ‚Formalen Begriffsanalyse‘ vorgestellt. Es ist zu erwarten, daß von diesem Ansatz in den nächsten Jahren neue Impulse ausgehen und sich die lebhaften Diskussionen, die hier stattfanden, fortsetzen werden.

Der Gepflogenheit der DGM entsprechend, nicht allein Wissenschaft zu betreiben, sondern die Rückbindung an die Künste zu suchen, war ein Abend für verschiedene Vertonungen eines surrealistischen Stummfilm-Klassikers von Maja Deren reserviert, wobei eine bemerkenswerte Stimm-Improvisation zum Film live vorgetragen wurde.

## Wien, 12. bis 16. November 1987: Internationaler Gluck-Kongreß

von Christian Lackner, Wien

Der Internationale Gluck-Kongreß in den Räumen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gestaltete sich zu einer gelungenen Auseinandersetzung mit Person und Schaffen eines Komponisten, dessen Ansehen in unseren Tagen mehr in seiner traditionellen musikhistorischen Position (Kapitel „Opernreform“) denn in einer gegenwärtigen und reflektierenden Beschäftigung mit seiner Musik begründet zu sein scheint. Um so erfreulicher ist der Sachverhalt, daß die Annäherung an das Phänomen ‚Gluck‘ nicht nur von Referaten und Round-table-Gesprächen getragen wurde, sondern auch durch Aufführungen mehrerer seiner Werke Förderung erfuhr.

So wurde schon die Reihe der Begrüßungs- und Eröffnungsansprachen durch die Aufführung dreier Oden nach Klopstock sowie der *Triosonate* in *B-dur* gelockert, ehe die zentrale Thematik dieses ersten Tages – *Glucks Anfänge in Wien* – in vier grundlegenden Referaten erörtert wurde. Ernst Wangermann (Salzburg) schuf mit seinem Vortrag ein umfassendes Bild von *Wien und seiner Kultur zur Zeit Glucks*, vor dessen Hintergrund sich die folgenden Detailstudien entwickelten: Herbert Seifert (Wien) erforschte *Das musikdramatische Umfeld* des jungen Gluck; Walther Brauneis (Wien) setzte sich in seinem Referat ausführlich mit *Gluck in Wien – Seine Gedenkstätten* auseinander, wogegen Theophil Antonicek (Wien) über *Glucks Existenz in Wien*, seine Bekanntschaften und Beziehungen zu Zeitgenossen sprach.

Diese ‚Spuren der Zeitgenossenschaft‘ prägten auch den Inhalt der Vorträge, die am nächsten Tag unter dem Arbeitstitel *Gluck in Wien 1750–1773* standen. Lag das Schwergewicht des Referates von Dino Puncuh (Genua) über *Giacomo Durazzo – famiglia, ambiente, personalità* vor allem im biographischen Bereich, so eröffneten sich sowohl in dem Bericht von Maria Christine Breunlich (Wien) über *Gluck in den Tagebüchern des Grafen Karl von Zinzendorf* als auch in dem Beitrag von Daniel Heartz (Berkeley) über *Ditters, Gluck und ‚Von dem wienerischen Geschmack in der Musik‘* zahlreiche rezeptionsgeschichtliche Aspekte zu Glucks Werk. Vor dem nachmittäglichen Round-table-Gespräch über *Gluck in Wien* (Teilnehmer: Richard Bletschacher, Wien; Gerhard Croll, Salzburg; Moritz Csáky, Wolfgang Greisenegger und Clemens Höslinger, alle Wien) traten in dem Referat von Anna Amalie Albert (Kiel) ‚*Von Wien nach Paris*‘ verstärkt musikhistorische und musikalische Betrachtungen in den Vordergrund. Den Abschluß des Tages bildete eine beeindruckende Fest-Aufführung im Zeremoniensaal des Schlosses Schönbrunn: Glucks *La Corona* erlebte 222 Jahre nach dem dafür vorgesehenen Termin ihre (szenische) Premiere.

Am dritten Tag kam Glucks Musik auch in den Vorträgen zu ihrem Recht: Im Themenkreis *Opera seria, Opéra comique, Ballett* referierte Gabriele Buschmeier (Mainz) zu ‚*Ezio*‘ in Prag und Wien (*Bemerkungen*

zu den beiden Fassungen von Glucks ‚Ezio‘); Bruce A. Brown (Los Angeles) sprach über *Gluck als Hauskomponist für das französische Theater in Wien*; der Beitrag von Sibylle Dahms (Salzburg) behandelte *Gluck und das ‚Ballet en action‘ in Wien*, und Gernot Gruber (München) trug detaillierte Studien *Zur Musik in Glucks Tanzdrama ‚Semiramis‘* vor. Am Nachmittag, der dem Gebiet der Reformoper gewidmet war, setzte sich Josef-Horst Lederer (Graz) mit *Telemaco – una danza festosa finisce lo spettacolo* auseinander. Siegfried Mauser (Würzburg) referierte anschließend über *Musikalische Dramaturgie und Phänomene der Personencharakteristik in Glucks ‚Orfeo‘*; die Ausführungen Pierluigi Petrobellis (Rom) beschäftigten sich mit *Musik und Drama in Glucks italienischer ‚Alceste‘*.

Aus Anlaß der am Abend in der Wiener Staatsoper stattfindenden Premiere von Glucks neuinszenierter *Iphigénie en Aulide* fand am nächsten Vormittag im Marmorsaal des Opernhauses ein Round-table-Gespräch zum Thema *Glucks ‚Iphigénie en Aulide‘, 1774/75–1987* statt, an dem sich Dietrich Berke (Kassel), Gerhard Croll, Claus Helmut Drese (Wien), Marius Flothuis (Amsterdam) und Sir Charles Mackerras (London), der musikalische Leiter der Neuinszenierung, beteiligten. Die Referate des Nachmittags standen unter dem Motto *Gluck und seine Zeitgenossen*. Bernd Baselt (Halle a.d. Saale) sprach über *Gluck und Händel*; Gerhard Croll erörterte das Thema *Der alte Gluck und Mozart in Wien: 1781*.

Die Referate des letzten Kongreßtages waren unter der Überschrift *Wirkungsgeschichte* vereint. Karl Geiringer (Santa Barbara, Calif.) beschäftigte sich mit *Berlioz und Glucks Wiener Opern*; Jiří Sehnal (Brünn) informierte über *Gluck im Repertoire des Schloßtheaters des Grafen Haugwitz*. Ein abschließendes Round-table-Gespräch über *Aktuelle Fragen der Gluck-Forschung* (Teilnehmer: Paul Angerer, Wien; Hanspeter Bennwitz, Mainz; Dietrich Berke; Gerhard Croll; Ludwig Finscher, Heidelberg; Marius Flothuis; Sir Charles Mackerras; László Somfai, Budapest) sowie ein abendliches Kammerkonzert mit Werken Glucks und seiner Zeitgenossen bildeten den Ausklang. – Ein umfassender Kongreßbericht ist in Vorbereitung und wird sicherlich wie die im Verlaufe des Kongresses konstituierte Internationale Gluck-Gesellschaft zu einer Intensivierung und Ausweitung der Gluck-Forschung beitragen.

## Köln, 24. bis 27. Februar 1988: Internationales Symposium: „Charles Ives und die amerikanische Musik“

von Michael Struck-Schloen, Köln

Nach den Festivals in memoriam Dmitri Schostakowitsch (1985) und Bernd Alois Zimmermann (1987) zeitigte die Zusammenarbeit zwischen der Stadt Duisburg, dem Westdeutschen Rundfunk Köln und der Universität zu Köln zum dritten Mal ein internationales Forschungssymposium innerhalb einer Konzertreihe: *Charles Ives und die amerikanische Musiktradition bis zur Gegenwart* war das Thema des wissenschaftlichen deutsch-amerikanischen Austausches, zu dem Klaus Wolfgang Niemöller Expert(inn)en aus den USA und der Bundesrepublik Deutschland für vier Tage ins Musikwissenschaftliche Institut der Kölner Universität geladen hatte. Die lückenlose Aufdeckung der vielschichtigen amerikanischen Musikkultur nach Art des *New Grove Dictionary of American Music* war dabei nicht angestrebt; man mußte und wollte sich mit ausschnitthaften, gleichwohl neuartigen Forschungsaspekten begnügen, die in drei chronologisch gestaffelten Themenkomplexen als partes pro toto Einblick in die völlig uneinheitlichen Kompositionstendenzen jenseits des Atlantiks verschaffen sollten.

Dietrich Kämper (Köln) beleuchtete im Festvortrag Leben und Rezeption des ‚Feierabend-Komponisten‘ Charles Ives und wies auf religiöse, politisch-soziale und psychologische Komponenten in seinem Œuvre hin. Ives‘ innovativer Umgang mit dem traditionellen Form- und Harmonikvokabular stand im Referat von Robert P. Morgan (Chicago) zur Debatte, während Peter Burkholder (Madison) das Werk des Nordamerikaners als nationale Huldigung an Amerika mit europäischen Mitteln interpretierte. Wolfgang Rathert (Ber-

lin) erläuterte Entwicklungszüge im revolutionären Schaffen des Sinfonikers Ives, bevor dann Alexander Ringer (Urbana-Champaign) mit einem Überblick über die amerikanische Musikproduktion der 20er und 30er Jahre zum zweiten Themenbereich, *Amerikanische Musik zwischen 1920 und 1950*, überging. Der enorme amerikanische Erfolg von Virgil Thomsons neoklassizistischer Oper *The Mother of Us All*, die Carolyn Raney (Heidelberg) vorstellte, wirkt dabei hierzulande weit überraschender als George Gershwins Einfluß auf Ravel oder Bartók, wie ihn Marjory Irvin (Appleton) anhand einiger Klavierwerke nachwies.

Ein Großteil der Vorträge war indes dem umfangreichen Komplex *Amerikanische Moderne und Avantgarde nach 1950* gewidmet. Hier wurde das Spektrum gleich zu Beginn weit abgesteckt: Edith Borroff (Binghamton) stellte die Akademiker Albert Finney und Irving Fisher dem populären Avantgardisten George Crumb gegenüber, während Eric Salzman (Philadelphia) das eigene multi-mediale Schaffen nahebrachte und David Cope (Santa Cruz) Tendenzen der Computermusik in Geschichte und Gegenwart aufarbeitete. Einzelanalysen von Crumbs Zeitgeist-Komposition durch Paul Terse (Köln) und von zwei Gesangszyklen Eliot Carters durch Hermann Danuser (Freiburg i. Br.) förderten interessante Details zutage. Der zeitlichen und metrischen Organisation in Werken John Cages gewann Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) einige neue Aspekte ab, Monika Fürst-Heidtmann (Hannover) führte die Pianola-Studien des Exzentrikers Conlon Nancarrow in analytischen Nahaufnahmen vor, und Horst Weber (Essen) diskutierte am Beispiel George Rochbergs das heikle Verhältnis von Materialfortschritt und postmoderner Rückbesinnung auf tonale Traditionen.

## Ljubljana, 12. bis 16. April 1988: 3. Slowenische Musiktage

von Edelgard Spaude-Schulze, Freiburg i. Br.

Zum dritten Mal fanden in Ljubljana die *Slowenischen Musiktage* statt. Von den Veranstaltern, zu denen u. a. die Kulturgemeinschaft Sloweniens gehört, werden sie zu Recht als ein zukunftsweisender Teil der Kultur des slowenischen Volkes verstanden. Durch sie sollen neue Impulse vermittelt werden, ohne daß deshalb die musikalischen Traditionen außer acht gelassen werden. Vor allem aber wollen die Veranstalter damit über die Grenzen des Landes hinaus Aufmerksamkeit und Beachtung finden. Dieser Zielsetzung entsprach denn auch die Themenstellung des Festivals und des damit verbundenen musikwissenschaftlichen Symposions: *Slowenische Musik in Vergangenheit und Gegenwart*.

Die Teilnehmer des Symposions kamen keineswegs nur aus Slowenien, sondern aus mehreren europäischen Ländern und auch aus der Sowjetunion. Die Mehrzahl der Wissenschaftler setzte sich demnach in ihren Referaten mit einer ihnen neuen Problematik auseinander, denn ausschließlich slowenische Musik, ihre Phänomene, ihre Beziehungen zu Musikkulturen anderer Länder sowie ihre möglichen Einflüsse sollten untersucht werden. Daß dieses generelle Thema für die Referenten nicht immer einfach zu bewältigen war, klang in den Ausführungen verschiedentlich an. Detlef Gojowy (Köln) etwa sprach sehr subjektiv über solche Schwierigkeiten. Auch Peter Andraschke (Freiburg i. Br.), der sich mit der Minuten-Oper *Salome* von Slavko Osterc beschäftigte, ging darauf ein; er machte deutlich, daß diese Probleme insbesondere durch die unzureichenden Möglichkeiten bedingt sind, auch im Ausland slowenisches Notenmaterial zu erhalten, sowie durch die nicht vorhandenen Übersetzungen von Liedtexten und Opernlibretti.

Für viele der Teilnehmer bildeten die einführenden Vorträge von Matjaž Kmecl und Primož Kuret (beide Ljubljana), die sich mit der Kulturgeschichte Sloweniens im allgemeinen und mit seiner Musikgeschichte im besonderen befaßten, eine Möglichkeit der intensiven Annäherung an die kulturellen Gegebenheiten dieses vergleichsweise kleinen Landes. Die eher allgemein gehaltenen Thesen über den nationalen Charakter der Musik, die Otto Kolleritsch (Graz) aufstellte, ergänzten diese Ausführungen und waren auch oft Ausgangspunkt für die immer wieder lebhaft geführten Diskussionen.

Etwas weiter zurück in die Vergangenheit griffen Jože Sivec (Ljubljana) und Hartmut Krones (Wien) mit ihren Beiträgen über Wolfgang Striccius und seinen Einfluß auf die Musik der Reformation sowie über Tona-

lität und Modernität bei Jacobus Gallus. Jiří Fukač (Brno) stellte dann die Verbindung zum 19. Jahrhundert her, indem er das Schaffen des tschechisch-slowenischen Künstlers Anton Foerster charakterisierte. Die Bedeutung der Prager Kompositionsschule für die slowenische Musik – und hier ist vor allem der Name Alois Hába wichtig – legte Jiří Vysloužil (Brno) dar. Eine ideale Ergänzung dazu lieferte Vera Vysloužilová (Brno) mit tschechischen Reflexionen über die slowenische Musik zwischen den beiden Kriegen.

In einer weiteren Sektion kamen Komponisten zu Wort. So erläuterte Milan Stibilj, zugleich einer der Verantwortlichen des Programmausschusses, eine seiner Kompositionen, und Pavle Merku (Triest) referierte über Marij Kogoj, einen Komponistenkollegen, der besonders in den 1920er Jahren großen Einfluß ausübte. Mit dem Opernregisseur Emil Frelih, der über Danilo Švara und das Musiktheater sprach, hatte man einen weiteren Praktiker einbezogen. Auch Sigrid Wiesmann (Wien) hatte ihrem Referat eine Oper zugrundegelegt, und zwar das Werk *König Malhus* des jungen slowenischen Komponisten Tomaž Svete.

Wie produktiv solche Auseinandersetzungen mit dem Schaffen zeitgenössischer Komponisten sein können, zeigten des weiteren die Beiträge von Helga de la Motte-Haber (Berlin) – ihr gelang es überzeugend, die kompositorischen Strukturen in Werken Milan Stibiljs aufzudecken – und Frank Schneider (Berlin/DDR), der das kammermusikalische Werk Lojze Lebics diskutierte. Zusammenhänge zwischen den verschiedenen europäischen Strömungen im Operschaffen des Jahrzehnts zwischen 1920 und 1930 stellte Elena Gordina (Moskau) klar heraus, und Nail O’Laughlin (London) bemühte sich, Ähnlichkeiten zwischen der Musik Sloweniens und Englands nachzuspüren. Mit Werken zweier weiterer slowenischer Komponisten machten Marija Bergamo und Leon Engelman (beide Ljubljana) bekannt; ihre Untersuchungen konzentrierten sich auf Klavierkonzerte L.M. Škerjanc’ und die Streichquartette Božidar Kantušers.



---

## BESPRECHUNGEN

---

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

Hier ist über eine der wenigen Tagungen des o. g. Instituts zu berichten, die *Neue Musik und Musikerziehung* wörtlich in den Mittelpunkt stellt. Zuletzt (es ist schon länger her) war es das Thema *Schulfach Musik*, das als Band 16 dieser Reihe 1976 erschien.

Man wird nicht fehlgehen mit der Beobachtung, daß die Veröffentlichungen des Instituts immer etwas von dem wiedergeben, was in den jeweiligen Jahren auf den Nägeln brannte, was en vogue war, was bedenkens- oder überdenkenswert erschien. So war „Wissenschaftlichkeit“ 1976 ein Terminus, der noch Aufmerksamkeit erheischte; 1986, so legt die neue Veröffentlichung nahe, ist dagegen ein Jahr der Ratlosigkeit, des Auseinanderdriftens bei einem Thema, das einerseits umfassend ist, wenn man an seine pädagogischen Implikationen denkt, andererseits doch auch eng, da hier Neue Musik nicht theoretisch, nicht in ihrer Geschichte, nicht in ihrer kompositorischen Faktur auf dem Prüfstand ist, sondern eben nur ihre Vermittlung.

Ich gestehe, daß ich die Beiträge (nicht jeden für sich, sondern im Vergleich miteinander) als zwiespältig empfunden habe, auch daß ich ihre gelegentlich saloppe journalistische Attitüde als überdreht ansehe. Hier hätte der Herausgeber doch seinen Autoren empfehlen sollen, kräftig zu kürzen. Mit anderen Worten: Auf die Beiträge von Volker Bernius *Ein altes Medium bringt sich neu in Erinnerung – Schulfunk und Neue Musik* wie von Kjell Keller *Ohren-Spitzer* hätte man getrost verzichten können. Ich weiß nicht, ob Carl Dahlhaus sich in dieser Umgebung wohlfühlt, denn gerade sein Beitrag *Muß Neue Musik erklärt werden?* ist der bei weitem wichtigste im ganzen Band, obwohl er wahrlich energisch diskutiert werden müßte.

Dahlhaus macht es dem Leser wie immer nicht leicht, aber der wird belohnt, wenn er die Anstrengung des Begriffs mitvollzieht. Allein dieser Schlußsatz von ihm, „Eine ‚herrschende Kultur‘, von der man sagen könnte, daß sie die ‚Kultur der Herrschenden‘ sei, gibt es nicht mehr“, ist eine Trouville. Man wird ihm folgen, daß bei allen Erklärun-

gen von Musik, gar von Neuer, es häufig der Kommentar sei, „der als ‚Information‘ im Gedächtnis haftet, und die Sache, deren konkreter Erfahrung er dienen sollte, verblaßt zur bloßen flüchtigen Illustration der abstrakten Prinzipien, die er in Schlagworten festhält“. Die Gefahr also, daß Soziologie und Psychologie wie auch Biographik das verstellen könnten, worum es eigentlich im Musikunterricht gehen sollte, nämlich um Musik selber.

Daß Dahlhaus als Heilmittel die Einsicht in die Musik selbst anpreist und zwar über die Lektüre von Musik, sei Lektüre nun als stummes Lesen gedacht (mit genauer klanglicher Imagination des Gelesenen) oder als Mitlesen beim Hören von Musik, ist sehr verständlich; daß hieraus pädagogische Konsequenzen erwachsen müßten, ist dem Autor natürlich klar. Aber hier muß ich nun einwenden, so bestechend der Versuch sein mag, einem musikalischen Alphabetismus das Wort zu reden, daß ein solches Unternehmen scheitern muß. Nicht in der Sache, sondern wegen der gegebenen Umstände in den Schulen, die nicht erlauben, Notenlesen als Pensum für Sechsjährige und Harmonielehre und Kontrapunkt als eines für Zwölfjährige zu etablieren. Dahlhaus sieht dieses Problem auch sehr genau, meint aber, daß die „allgemeinbildende“ Schule, in der seine Forderungen nicht durchsetzbar seien, als Prinzip schon längst ausgehöhlt sei, da man sich überall auch schon in früheren Klassen spezialisieren. Jedoch auch dann erweist sich der Dahlhausche Vorschlag als Utopie (die Situation z. B. in den Musikklassen der ungarischen Volksschulen hat einen anderen politischen Hintergrund, den wir bei uns nicht schaffen können; ich habe dort zwar das Notenlesenkönnen kleiner Schüler selbst bewundern können, aber Harmonielehre und Kontrapunkt waren im 6. bis 7. Schuljahr nicht dabei). Trotzdem ist mir diese Utopie nicht ganz fremd, ich glaubte einmal, das Problem des Notenlesens auch in Elementarklassen dadurch lösen zu können, daß jeder kleine Schüler ein Instrument lernt, so daß das Notenlesen als Problem sich dadurch von selbst löse. In Musikschulen (eben weil nicht allgemeinbildend) wäre das alles vielleicht nicht mehr so sehr Utopie. Ob aber dadurch sich eine neue Einstellung gegenüber Neuer Musik gewinnen ließe, ist mir noch immer fraglich.

Hans-Christian Schmidt ist immer amüsant zu lesen. So auch hier mit *Didaktik der Neuen Musik?*

*Neue Musik der Didaktik? Musik der Neuen Didaktik?* Jedoch vergißt man über dem verbalen Glanz seiner Ausführungen schon mal das, worum es eigentlich geht. Er läßt alle didaktischen Entwürfe seit etwa 1960, soweit sie sich mit Neuer Musik befassen, Revue passieren, sie jeweils kurz charakterisierend, ohne mit süffisanten kleinen Seitenhieben nach hier und dort zu sparen. Sein Fazit? Stark beeindruckt vom Shell-Report *Jugendliche + Erwachsene '85 – Generationen im Vergleich* von 1985, sieht er das Maß der musikdidaktischen Möglichkeiten nicht in dieser oder jener Musik, auch der Neuen, sondern in den Jugendlichen selber, für die Musik offensichtlich etwas anderes bedeute als für den jeweiligen Musiklehrer. So kommt Schmidt zu dem „Vorschlag, die Neue Musik musikpädagogisch zu dispensieren“. Denn, will man der Neuen Musik „Gerechtigkeit widerfahren lassen, so braucht es ein stabiles Fundament, gebildet aus umfänglichem historischen Wissen und ebenso umfänglicher instrumentaler Praxis“ Für den Jugendlichen aber stelle Neue Musik angesichts seines (siehe den erwähnten Report) Harmoniebedürfnisses „widerstrebende und vorläufig nicht zu versöhnende Ansprüche“ Ausgenommen von der geforderten Dispensierung seien praktische Erfahrungen im Musikmachen in Ensembles jeder Art und praktische Gestaltungsversuche. Damit aber wäre Neue Musik im normalen Klassen-Musikunterricht gestorben. Zumindest für die nächste Zeit. Einen stärkeren Gegensatz zur Position von Dahlhaus wird man in diesem Buch nicht mehr finden. Der wird auch nicht durch den einleitenden Aufsatz Schmidts (*Anmerkungen und Fragen zur vom Zweck geheiligten Vermittlung*) verdeckt, dessen leicht ironisierender Titel den letzten Satz des Beitrags wieder aus den Angeln zu heben droht, wenn er dort davon spricht, daß „geduldige, mitfühlende Aufklärung und eine kleinschnittige Bildungsarbeit“ die Diskrepanz zwischen Neuer Musik samt ihren Experten und den jugendlichen Adressaten mildern könne: „Vermittlung muß lernen, den Verweigerer zu lieben“.

Dagegen plädiert Werner Klüppelholz entschieden für den Verbleib Neuer Musik im Schulunterricht (*Didaktische Funktionen der Neuen Musik*), obwohl „Neue Musik aus der pädagogischen Mode geraten“ sei. Denn musikalische Vergangenheit sei „wenn überhaupt, verständlich nur durch die Gegenwart und durch die geschichtliche Distanz, die beide verbindet“. „Selbstverordnete Ausblendung der Avantgarde“ würde den Schülern „vollständige Philosophien“ (natürlich der Musik) und „ein

unendliches Feld von sinnlichen Erfahrungen und subjektbezogener Reflexion“ vorenthalten. Vor allem müßten solche Phänomene Neuer Musik Eingang in den Unterricht finden, die „Einführung gestatten“.

Wie nun die unterschiedlichen Positionen von Dahlhaus, Schmidt und Klüppelholz, die hier ganz „unvermittelt“ (in einem Kongreß über „Vermittlung“ doch wohl leicht grotesk!) nebeneinanderstehen, „zueinanderkommen“ können, das wäre wohl ein erregendes Thema in diesem Buch gewesen, aber dazu kommt es leider gar nicht. Zwar hat jeder etwas in sich Schlüssiges zu sagen; nur müßte das doch im Austausch untereinander und in der Diskussion mit den Kongreßteilnehmern auf Triftigkeit und Durchführbarkeit hin getestet, evtl. modifiziert und wieder überprüft werden. Die Verantwortlichen für die Vorbereitung eines Kongresses sollten das von vornherein mit in die Planung einbeziehen. Denn solche Unternehmen, die dann doch folgenlos bleiben, sind wohl nicht im Sinne der Beteiligten.

Hansjörg Pauli (*Der Hörfunk als Instrument von Aufklärung*) ist aus der Geschichte des Rundfunks heraus skeptisch, ob dieser wirklich Instrument von Aufklärung unter den obwaltenden Gegebenheiten sein könne. Ob wohl folgende Forderung Paulis im Zeitalter des Schielens auf Einschaltquoten gelingen mag, vielleicht irgendwann? Man höre: „Zu fordern wäre alles, was verhindert, daß Musik, sei es als Droge eingenommen werden, sei es zum Füllsel, zum stand-by verkommen kann“. Zu fordern wäre weiter „alles, was Stille schafft, als Voraussetzung nicht nur für einen vernünftigen Umgang mit Musik, sondern für jegliche Form von Raisonement“. Man möchte dem die Daumen halten.

Ulrich Dibelius schreibt über *Die Schallplatte als Hauspostille der Neuen Musik* ein eingehendes Plädoyer. Im Zusammenhang der Problematik der in diesem Band versammelten Beiträge möchte ich besonders seine Gegenposition zu Dahlhaus betonen. Dibelius hebt den pädagogischen Wert einer Schallplatte mit Neuer Musik besonders hervor, weil sich das „hörende Vortasten an die Zusammenhänge, Proportionen, strukturellen Bezüge eines Werkes unmittelbar dem reziproken Vorgang beim Komponieren nähert“; er drückt dann sein „Bedauern“ darüber aus, „daß die Schriftform, Noten schreiben und lesen zu lernen, beim Musikunterricht ... immer noch viel zu sehr überwiegt“; er hält das Hören für die natürlichste und angemessenste Form, sich der Musik aufzuschließen: „mit den Ohren leben zu lernen“, auf die kürzeste Formel gebracht. Hier müß-

ten Dahlhaus und Dibelius ebenfalls in eine energische Diskussion eintreten, so ließen sich vielleicht Einseitigkeiten auflösen.

Detlef Gojowy berichtet (*Neue Musik und ihre Hörer, ihre Spieler und Gegenspieler*) sehr lebendig über Festivals mit Neuer Musik in Ost und West, über ihre immense Bedeutung zur Verbreitung Neuer Musik auch unter widrigen Umständen, die nicht nur im Osten, sondern auch im Westen zu registrieren seien (der Fall Sinzig wird hier sehr eingehend geschildert; Sinzig liegt am Rhein und nicht an der Wolga!).

Schließlich kommt noch Diether de la Motte zu Wort mit einem kurzen Seminarbericht über *Analyse musikalischer Analysen*. Einerseits kann Analyse Neuer Musik „Wegweiser für aktuelle kompositorische Arbeit“ sein, andererseits aber möchte de la Motte (sich hier auf die ‚Analyse‘ Robert Schumanns über die große *C-dur-Sinfonie* Schuberts beziehend) heutige Analysen nicht nur als „Information für Insider, sondern Wegweiser für Hörer“ verstehen. Das wäre als Schlußwort in Sachen ‚Vermittlung Neuer Musik‘ nicht schlecht.

(Februar 1988)

Walter Gieseler

*Musik in den Medien. Programmgestaltung im Spannungsfeld von Dramaturgie, Industrie und Publikum. Medienwissenschaftliches Symposium Hans-Bredow-Institut 1985. Hrsg. von Wolfgang HOFFMANN-RIEM und Will TEICHERT. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 1986. 202 S.*

Hörfunk- und Fernsehprogramme, die nicht von Musik dominiert würden, sind in der heutigen Medienlandschaft schlechterdings unvorstellbar. Um so erstaunlicher ist es, daß sich die Medienwissenschaft des Themas ‚Musik in den Medien‘ bisher kaum angenommen hat, wie es im Einführungstext heißt. Diesem Defizit sollte ein von dem renommierten Hamburger Hans-Bredow-Institut veranstaltetes Symposium abhelfen. Die 22 Beiträge, die jetzt als Buch vorliegen und hier nicht einzeln besprochen werden sollen, behandeln schwerpunktmäßig vier Themenblöcke, die durch einige Stichworte erläutert seien: 1. Die Verflechtung von Musikwirtschaft und Medien: Gerade die Vertreter von öffentlich-rechtlichen Anstalten beklagen den Druck zur Ökonomisierung, der nicht zuletzt durch private Anbieter gefördert werde und der die Frage nach der Qualität durch die nach der Quantität verdränge; allerdings bemerkte ein Referent zu Recht, daß die Dau-

erberieselung durch sogenannte Klassik-Programme wohl auch nicht gerade als Durchführung des kulturellen Auftrages verstanden werden könne.

2. Das Berufsbild des Musikredakteurs: Da es den Musikredakteur nicht gibt, sondern je nach Sender, Sendearart und Sendung völlig unterschiedliche Anforderungen, denen ein Musikredakteur gerecht werden muß, sind die Auffassungen über die notwendige Vorbildung von Redakteursanwärtern kaum auf einen Nenner zu bringen, das Berufsbild schließlich nur schemenhaft zu umreißen. 3. Musik im Fernsehen: Unter anderem wird ein Kategoriensystem vorgestellt, das es erlaubt, die verschiedenen Erscheinungsformen von Musik im Fernsehen weit aus differenzierter zu klassifizieren und zu untersuchen, als dies mit den globalen Angaben in den offiziellen Statistiken möglich ist. 4. Ansätze und Ergebnisse der Musik-Rezeptionsforschung: In diesem umfangreichsten aller vier Themenblöcke werden an Hand umfangreichen Materials die vielfältigen Schwierigkeiten der Rezeptionsforschung im Medienbereich deutlich; so klassifizieren etwa Rundfunkmacher und -hörer die Vielfalt musikalischer Erscheinungen zwar mit gleichen oder ähnlichen Bezeichnungen, meinen jedoch oft ganz andere Musikarten damit. Zudem stellt sich die Einschätzung verschiedener Musiksparten durch das Publikum völlig unterschiedlich dar, je nachdem, ob nach abstrakten Kategorien (z. B. Schlager, klassische Musik etc.) gefragt wird oder konkrete Beispiele vorgespielt werden. Und dem Dilemma, daß eine statistisch signifikante Präferenz für ein Musikgenre noch nichts über die tatsächliche Rezeption und die Art der Nutzung aussagt, entkommt man erst langsam durch die Einbeziehung des situativen Kontextes, in dem Musik via Radio oder Fernsehen gehört bzw. gesehen wird. In diesem Bereich gibt es offensichtlich noch mehr Fragen als Antworten, und dennoch bleibt man, vielleicht gerade wegen der Präsentation vieler, jedoch meist unverbundener Einzelinformationen im ungewissen, wem diese ganzen Erkenntnisse letztlich nützen werden: dem Publikum, den Machern oder der Industrie – ganz zu schweigen von der Musik.

Mag auch der musikwissenschaftliche Leser zunächst vor der ausufernden Empirie zurückschrecken, so gibt der vorliegende Band bei näherem Hinsehen mit seiner Vielfalt an Themen und Fragestellungen doch einen soliden, informativen und materialreichen Einblick in neuere medienwissenschaftliche Forschungsbemühungen.

(Februar 1988)

Andreas Ballstaedt

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

In der Chiesa di San Giorgio in Poggiale wurden vom 1. November bis 21. Dezember 1986 sechzehn Cembali und Spinette aus der Sammlung von Luigi Ferdinando Tagliavini ausgestellt. Die Sparkasse in Bologna hat diese Ausstellung und den Druck des Kataloges, der in ihrer Reihe *Collezioni d'arte e di documentazione storica* erschien, ermöglicht. Der Katalog wurde am Vorabend der Ausstellungseröffnung bei einer Pressekonferenz vorgestellt; eine umfangreiche „Corrigenda et addenda“-Liste, die einen Teil der Fehler berücksichtigt, gibt vom Zeitdruck beim Korrekturlesen Kenntnis. Die sechzehn Instrumente dokumentieren den italienischen Cembalobau vom späten 16. Jahrhundert (Kat. Nr. 8: Spinetta, Francesco Poggi, [Firenze?] 1588) bis hinein ins 19. Jahrhundert (Kat. Nr. 13: Spinetta, Anonimo italiano, sec. XIX [c. 1820]). Der Ausstellungskatalog wendet sich an ein breites Publikum.

Luigi Ferdinando Tagliavini berichtet kurzweilig über Entstehung, Entwicklung und Physiognomie seiner Sammlung. Die ausgestellten Instrumente erwarb er zwischen 1969 und 1985; von einer Ausnahme abgesehen (Kat. Nr. 15: Spinetta, Louis Denis, Paris 1681), sind sie alle italienischer Provenienz. (Das von einem englischen Auftraggeber bestellte Cembalo von Giuseppe Maria Gocini [Kat. Nr. 3, Bologna 1721] wurde in Einzelheiten dem angelsächsischen Geschmack angepaßt.) Als Hauptinstrument seiner Sammlung bezeichnet Tagliavini das Cembalo von Giovanni Battista Giusti di Lucca (Kat. Nr. 1, Ferrara 1679). Jedes Instrument stellt einen Beitrag zur Kenntnis von Konstruktionseigenschaften oder zu Aspekten der Aufführungspraxis dar. Häufig sind die Instrumente kunstvoll bemalt, durch das Ineinandergreifen von Musik und Malerei ist ein größerer kulturhistorischer Rahmen gegeben. Der Katalog enthält zahlreiche Farb- und Schwarzweißaufnahmen in ausgezeichnete Qualität.

Wissenswertes zum Cembalobau in Italien vermittelt kenntnisreich und übersichtlich John Henry van der Meer. Als wichtigste Literatur nennt er Donald H. Boalch (*Makers of the harpsichord and clavichord 1440–1840*, 2. Aufl. Oxford 1974), Raymond Russell (*The harpsichord and clavichord – an introductory study*, London 1959; die zweite Auflage von 1973, die Howard Schott überarbeitete, ist nicht erwähnt), Frank Hubbard (*Three centuries of harpsichord making*, Cambridge, Mass. 1965) und vor al-

lem Hubert Henkel (*Beiträge zum historischen Cembalobau*, Leipzig 1979).

Der Katalogteil beginnt mit einem kleinen dreisprachigen Glossar, welches wichtige Fachausdrücke in italienischer, englischer und deutscher Sprache aufführt. Danach wird jedes Instrument ausführlich beschrieben; nach einer Gesamtaufnahme vermitteln weitere Fotos Einblicke in Konstruktion oder Malerei. Die Angaben zum technischen Aufbau sind so detailliert, daß sie sich an Fachleute wenden. Wissenswertes über Herkunft, derzeitigen Zustand und evtl. Restaurierungsarbeiten wird mitgeteilt, Angaben zum Erwerb und die Bibliographie schließen die Beschreibung ab. Drei Instrumente bleiben ohne Literaturangabe (Kat. Nr. 9, 13 und 14). Besonders umfassend wird das Clavicembalo-Pianoforte von Giovanni Ferrini di Firenze von 1746 (Kat. Nr. 16) behandelt. Beide Mechaniken sind detailliert beschrieben, die Erläuterungen sind durch zahlreiche Abbildungen sinnvoll ergänzt (man beachte jedoch die „Corrigenda“-Liste). Die in die Beschreibung der Instrumente integrierten Abschnitte zu Malerei und Dekoration verfaßte Wanda Bergamini.

Im Anschluß an den umfangreichen Katalogteil folgen zwei weitere Beiträge, die sich an Spezialisten wenden. Friedemann Hellwigs Methode der Darstellung von Profilleisten und eingearbeiteten Profilen, mit der er die Instrumente 1–12, 14 und 16 skizziert, orientiert sich an seinem *Atlas der Profile an Tasteninstrumenten vom 16. bis zum frühen 19. Jahrhundert* (Frankfurt/M. 1985). Im Inhaltsverzeichnis nicht aufgeführt sind die Röntgenaufnahmen der Instrumente 1–7 und 16, die Rosato Fabbri anfertigte (S. 221–237).

Im Literaturverzeichnis werden Monographien, Aufsätze und Kataloge von Marin Mersenne (1636) bis zur Gegenwart aufgeführt. Die vorliegende Publikation entspricht den Anforderungen eines wissenschaftlichen Kataloges. Bedauerlich sind die übermäßig vielen Fehler bei den Instrumentenbeschreibungen, im Text und auch im Literaturverzeichnis, besonders erfreulich hingegen der durchdachte Aufbau und die künstlerisch und technisch hochwertigen Farbaufnahmen.

(Februar 1988)

Susanne Staral

*Cent ans de mise en scène lyrique en France (env. 1830–1930). Catalogue descriptif des livrets de mise en scène, des libretti annotés et des partitions annotées dans la Bibliothèque de l'Association de la régie*

*théâtrale (Paris) par H. Robert COHEN et Marie-Odile GIGOU. New York: Pendragon Press (1986). 334 S. (La Vie musicale en France au XIXe siècle. Volume II.)*

Eine umfassende Geschichte der Szenographie liegt bis heute nicht vor. Viel Material ist verloren – es wurde vernichtet, war nur für eine Inszenierung gedacht, wurde nicht als Kunst oder Kunstwerk betrachtet. Für einige Komponisten (Wagner, Strauss und bald auch Mozart) ist die Inszenierungsgeschichte ihrer musikdramatischen Werke von der Uraufführung bis heute geschrieben worden.

Hilfreich für die Opernregie des 19. Jahrhunderts sind zahlreiche gedruckte, handschriftliche, mit Anmerkungen versehene gedruckte und maschinenschriftliche Regiebücher, Libretti und Partituren, die in der Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale in Paris aufbewahrt werden. Diese Gesellschaft, 1920 von Mitgliedern der Association des régisseurs des théâtres français gegründet, verfügt über ca. 1700 Dokumente zur Opernregie, die größtenteils den Zeitraum von 1830 bis 1930 betreffen. Zusätzliches Material findet sich in der Pariser Bibliothèque et Archives de l'Opéra, in der Bibliothèque historique de la ville de Paris und in der Bibliothèque nationale (Département de la Musique und Estampes).

Der vorliegende Katalog beschreibt die wichtigsten Sammlungen von Libretti mit Szenen- und Regieanweisungen. Die Existenz dieses Materials war bekannt, es wurde jedoch nur wenig ausgewertet, ist aber für die Geschichte des französischen Musiktheaters des 19. Jahrhunderts von größter Wichtigkeit. Es vermittelt neben dem reinen Operntext detaillierte Handlungsangaben, beschreibt Auf- und Abgänge, Gesten, Positionen der einzelnen Personen und Gruppen, das Stimmfach, Kostüme, das Bühnenbild, lokalisiert die Kulissen, gibt manchmal Einzelheiten zur Beleuchtung an. Sind diese Elemente in Regiebüchern des ausgehenden 18. Jahrhunderts noch einfach beschrieben, so werden die visuellen Elemente – besonders am Ende des vorigen Jahrhunderts – immer wichtiger. Autor, Theaterdirektor und Regisseur – wobei vom Regisseur im heutigen Sinn noch nicht die Rede sein kann – waren für zahlreiche Regiebücher verantwortlich. Untersuchungen haben ergeben, daß sie die Bühnenwirklichkeit widerspiegeln, daß der ‚Regisseur‘ die Produktion zu überwachen und durchzuführen hatte.

Vorliegender Katalog, der ein zweisprachiges Vorwort (englisch/französisch) von Philip Gossett ent-

hält, ist alphabetisch nach Werktiteln gegliedert. Er verzeichnet den Komponisten, den Librettisten, listet Erst- und frühe Aufführungen auf. Er beschreibt (mit Inhalt und Größe) genauestens die Regiebücher, gibt den Namen des Regisseurs an, das Datum, zu welcher Aufführung das entsprechende Libretto diene. Vier Indices lassen rasch Komponisten, Librettisten, andere Namen und Theater nach Ländern auffinden.

Antoine Vanhammes Regiebuch *Aida* für das Pariser Théâtre Italien gibt z. B. das Alter der Protagonisten an: Le Roi 50 Jahre, Amneris 20 Jahre, Aida 20 Jahre, Radames 24 Jahre, Ramfis 50 Jahre, Amnaso 45 Jahre. Ein Schaubild zum Finale des 2. Aktes zeigt die Position der Solisten, der Choristen, des Balletts, der Komparserie, der Militärmusik (mit Personenanzahl). Es fehlt auch nicht die Beschreibung des zu nehmenden Bühnenweges. Verdis *Le Bal masqué*-Libretto (Manuskript) bildet Bühnenbilder ab, beschreibt die Ausstattung. Ein *Carmen*-Libretto, bei Calman-Lévy ediert, zeigt auf interkalierten Seiten die Schritte, die Don José gemäß der Musik zu nehmen hat (mit Notenbeispielen). Ein *Faust*-Libretto, das zur Premiere am 19. März 1859 erschienen ist, druckt die Beschreibung der Kostüme ab. *Lohengrin*-Kostümentwürfe finden sich z. B. in einem handschriftlichen Textbuch.

Aus den Registern läßt sich der Beliebtheitsgrad einzelner Komponisten und Librettisten ablesen: Spitzenreiter sind etwa Offenbach und Auber mit je 19 Stücken, Massenet mit 17, Adam mit 15, gefolgt von Lecocq mit 14, Halévy mit 13 und Thomas mit 11. Wagner ist mit 5 Bühnenwerken vertreten, Mozart nur mit 3 (*Don Giovanni*, *Le Nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte*). Bedeutende Librettisten der Zeit sind Jules Barbier, Michael Carré, Alfred Duru, Paul Ferrier, Ludovic Halévy, Adolphe de Leuven, Henri Meilhac, Eugène Scribe (50 Stücke!), Jules Vernoy de Saint-Georges.

Zu bemängeln ist, daß oft Vornamen abgekürzt wiedergegeben wurden, die leicht mit bibliographischen Hilfsmitteln hätten aufgelöst werden können. Kalkbrenner heißt z. B. mit Vornamen Christian, Prod'homme Jacques-Gabriel, A. Beaume = Alexandre Beaume (Beaumont). Da die Lebensdaten vieler Regisseure und Bühnenangehöriger aus musikwissenschaftlicher Literatur kaum zu eruieren sind, wäre es eine große Tat gewesen, diese mitzuteilen.

(Januar 1988)

Rudolph Angermüller

**FRIEDRICH SAATHEN:** *Von Kündern, Käuzen und Ketzern. Biographische Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts.* Wien – Köln – Graz: Böhlau Verlag 1986. 400 S.

Man kann nicht sagen, daß die Komponisten, die Friedrich Saathen in seinem Essayband behandelt, Außenseiter der Neuen Musik seien. Sie gehören durchaus dem an, was man aufgrund einer etwas zweifelhaften Geschichtstheorie den Hauptstrom der Entwicklung nennt, stehen aber, sei es zu Recht oder Unrecht, eher am Rande. Die Reihe derer, denen Saathen seine biographischen Studien widmet, reicht von Satie, Skrjabin und Szymanowski bis zu Hauer, Apostel, Wagner-Régeny, Blacher und Krenk; und es fällt schwer, zwischen den Komponisten einen inneren Zusammenhang zu entdecken. Satie, Skrjabin und Hauer markieren eher Extreme der neuen Musik in verschiedenen Richtungen.

Da es sich um biographische, nicht um stilgeschichtliche Studien handelt, ist allerdings der Mangel an Konnex von geringer Bedeutung. Saathen erweist sich als erfahrener Publizist, der genau weiß, wie man recherchieren muß, um Fakten zu entdecken, die andere noch nicht entdeckt haben. Seine Stärke ist das Anekdotische, und das ist keineswegs geringschätzig gemeint: Eine Anekdote kann, wenn sie authentisch ist, und manchmal auch dann, wenn sie es nicht ist, eine aufschließende Wirkung haben, wie sie der losen Zusammenstellung von Fakten versagt bleibt.

Die einzelnen Aufsätze sind weniger fest umrissene Porträts als locker gefügte Erzählungen. Zu Biographien en miniature hätten auch Exkurse über einige der Hauptwerke gehört. Saathen aber teilt lediglich einiges aus der Entstehungsgeschichte mit, ohne sich auf den Versuch einer Charakteristik einzulassen. Im Grunde ist Saathens Buch eine Zwischenstation der Biographik: nicht bloße Ausbreitung von Dokumenten und Berichten, aber auch nicht eine geschlossene Darstellung, die sowohl in den großen Zügen wie in den charakteristischen Details ein plastisches Bild einer Person zeichnet. Saathen ist keineswegs in bloßer Publizistik, die zwischen zwei Buchdeckeln nur eine gewissermaßen uneigentliche Existenz führen würde, steckengeblieben; aber zu wirklicher Geschichtsschreibung ist noch ein Stück Weg zurückzulegen.

(Dezember 1987)

Sigrid Wiesmann

**JOŽA KARAS:** *Music in Terezín 1941–1945.* New York: Beaufort Books Publishers in association with Pendragon Press (1985). 223 S., Abb.

Das Buch zeigt die Zwiespältigkeit der Funktionsbestimmung von Musik unter faschistischen Bedingungen – bei den Opfern ein Ort, in dem der Rest des eigenen Menschseins bewahrt wird, ein zynisch kalkuliertes Instrument der Kaschierung und Pazifizierung bei den Nazis. Diese erwiesen sich im Hinblick auf Effizienz und Reibungslosigkeit ihres Völkermords als durchaus lernfähig, was sich bei Karas so liest: An Weihnachten 1941 (mit der Errichtung des Ghetto-Lagers Terezín alias Theresienstadt war im November begonnen worden) „Egon Ledeċ comforted his brothers in misery with the soothing sounds of his violin. By that time, the Nazis had found about these illegal performances, but they did not forbid them. On the contrary, on December 28 they sanctioned these so-called *Kameradschafts-abende* ... The rationale behind this surprising reaction was that in this way the prisoners would not cause unnecessary trouble“.

Die besonders reiche musikalische wie künstlerisch-kulturelle Aktivität in Terezín hängt mit der Spezifik dieses Ghetto-Lagers zusammen. Die Festung Terezín war hauptsächlich für Juden aus der Tschechoslowakei bestimmt (mit einem hohen Anteil intellektueller Schichten vor allem aus Prag). Nach der Wannsee-Konferenz über die ‚Endlösung‘ kamen noch deutsche Juden hinzu, die alt, schwerbeschädigt oder dekorierte Teilnehmer des I. Weltkriegs waren. Letzteren, oft Offiziere, wurde oftmals vorgegaukelt, sie kämen in eine Art Kurbad. Wichtiger noch war die Funktionalisierung für die internationale Öffentlichkeit: „Terezín was used as a model ghetto for propaganda purposes; the Nazis not only permitted, but directly ordered many of these activities in connection with the visits of the International Red Cross Committee“. Welche sich dann auch bereitwillig von der – buchstäblich frischgetünchten – Fassade und dem ganz ‚normalen‘ Kulturleben täuschen ließen.

In diesen Zusammenhang gehört der Propagandafilm *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, produziert bei dem Besuch eines Rot-Kreuz-Komitees am 22. Juni 1944. Neben diversen ‚Verschönerungen‘ hatte die SS sogar eine Schein-Bank installiert, mit extra dafür gedrucktem ‚Ghetto-Geld‘. Zwei weitere Details: Die Musiker hatten keine Schuhe – „the problem was solved ingeniously by placing flower pots along the edge of the podium“. Und: „The problem of overcrowding was ‚solved‘ by

sending 7500 old and sick people to the gas chambers in Auschwitz“.

Tatsächlich diente Terezín als Sammel- und Durchgangslager auf dem Weg in die Vernichtungslager, vor allem Auschwitz. Das Leben der Ghetto-Insassen war befristet. Manche wußten es, viele ahnten es, alle hatten Angst. Sie war nur allzu berechtigt, und es ist noch fast unfreiwillig verharmlosend, wenn Karas es als Mission des Musizierens bezeichnet, „to bring a little sunshine into the otherwise somber and grey life of the prisoners“. Von den etwa 140000 Juden, die vom November 1941 bis Mai 1945 durch Terezín durchgingen, starben 33000 am Ort; 87000 wurden deportiert, die meisten davon dann vergast. Etwa 20000 überlebten (von den insgesamt 15000 Kindern waren es nur 1000 ...).

So hat noch die kulturelle „tolerance“ der Nazis etwas Grausig-Zynisches: ihr Grund „is that they considered the Terezín – and all – Jews as good as dead at a time when the extermination camps in the East were already in full operation“. Gelegentlich erhält der nazistische Hang zur Produktion des Scheins etwas Überwertiges, bleibt aber doch in die Logik der Herrschafts- und Machtausübung eingebunden. Im Sommer 1944 fand der Lagerkommandant die Farben des Bühnenbildes für die seit 1943 laufende Kinderoper *Brundibár* „too dark and somber“. Die Bühnenbildner „obtained all necessary material, and in one day they built a brand new set with bright cheerful colors. In this arrangement the opera was presented until September 1944“. Ende September und im Oktober wurden fast alle der Kinder-Darsteller in die Gaskammern geschickt.

Ein anderes Täuschungsmanöver war das ‚Theresienstadt-Familienlager‘ in Auschwitz-Birkenau. Hier waren bei einem Transport im September 1943 Familien nicht auseinandergerissen worden. Es gab Bücher; die Kinder erhielten Schulunterricht und lernten singen – unter anderem, von einem der Kapos, *Denn wir fahren gegen Engelland*. Gedacht war das ‚Familienlager‘ u. a. für den Besuch einer Rot-Kreuz-Kommission; benützt wurde es für erzwungene Briefe an Verwandte nach Terezín. Die meisten Insassen wurden dann im März 1944 in die Gaskammer getrieben – ein geplanter Aufstand wurde nicht realisiert.

Karas, Jahrgang 1926, tschechischer Geiger, skizziert diese Zusammenhänge des reichen Musiklebens in Terezín mit Konzert und Oper, Chor- und Kammermusik, Verdi-*Requiem* und Swing. Eher zufällig auf das Thema gestoßen, hat er, seit 1955 in den USA lebend, die Erforschung dieses Musiklebens

wie auch die Aufführung der erhaltenen Musik – erstaunlich viel – sich zur Lebensaufgabe gemacht. Der prominenteste unter den vielen bedeutenden Musikern in Terezín dürfte der Dirigent Karel Ancerl sein (er überlebte), der kreativste der Komponist Viktor Ullmann (von ihm überlebte u. a. die kritische Oper *Der Kaiser von Atlantis*). Detailliert schildert der Autor, wie sich selbst unter den extremen Bedingungen des Lagers eine – freilich höchst relative – ‚Normalität‘ von Musikleben herausbildete, die ihrerseits auf die übrigen (erbärmlichen) Lebensverhältnisse zurückstrahlte. Unsentimental referiert er (zustimmend) sogar Ansichten von getöteten oder überlebenden professionellen Musikern, daß ihnen hierdurch ihre Qualifikation erhalten blieb; Motive wie die Befreiung von der harten körperlichen Arbeit oder gelegentliche bessere Essensrationen werden neben politisch-sozialen nicht verschwiegen.

Zahlreich die Beispiele für direkte, musikalisch konkretisierte Widerstandshaltungen. So taucht auf den Programmen, deren stilistische Spannweite breit gefächert war, niemals der mit dem Nazismus assoziierte Wagner auf. Generell gab es, neben seltenen sozialistischen Positionen, die Berufung aufs Nationale, das Tschechische, oder das (vorwiegend links-zionistisch gefaßte) Jüdische. Dabei übte, trotz „tolerance“, die SS durchaus Zensur aus. Von Smetana war u. a. *Libuša* verboten, und 1944 russische Musik zu spielen war auch bereits ein Widerstandsakt. Charakteristisch auch hier der Zwang, in den Untergrund zu gehen. Eine letzte Kinderoper, vom Lagerkommandanten befohlen, hatte im März 1945 Premiere, wieder auch für Rot-Kreuz-Gäste. Die Ouvertüre „was actually not more than a medley of songs. An acute ear could, however, soon recognize the tune of the Czech national anthem, cleverly concealed in the contrapuntal middle voices – a rather audacious deed on the part of the composer“. (Ebendiese Nationalhymne und die *Hativka* singend, waren im März 1944 die Angehörigen des ‚Familienlagers‘ in den Gaskammern gestorben.)

Vielleicht scheint das Schreckliche weiter entfernt, als es in Wirklichkeit ist. Ein Schlaglicht auf die ‚Normalität‘ unter den Bedingungen einer entfremdeten Arbeits- und Lebensweise wirft die von Karas beschriebene Extremsituation: Die Musizierenden brachten „a little beauty, diversion, even laughter, to make ... forget for a fleeting moment the harsh realities of everyday life“.

(Dezember 1987)

Hanns-Werner Heister

*STELA SAVA: Die Gesänge des altrussischen Oktoechos samt den Evangelien-Stichiren. Eine Neumenhandschrift des Altgläubigen-Klosters zu Bělaja Krinica. München – Salzburg: Musikverlag Emil Katzibichler 1984. Teil I: Faksimile / Übertragung: X, 419 S. Teil II: Kommentar: V, 156 S. (NGOMA. Studien zur Volksmusik und außereuropäischen Kunstmusik. Band 9.)*

Die liturgischen Gesänge der orthodoxen Kirche Rußlands waren bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts in einer linienlosen Neumennotation, der semantischen Notation, aufgezeichnet. In der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts fanden tiefgreifende Reformen im kirchlich-liturgischen Bereich statt. Die Einführung der Mehrstimmigkeit und eines quadratischen Notensystems hatte die Vernachlässigung der monophonen Gesänge in alter Notation zur Folge.

Gegen diese Reformen, die unter der Herrschaft des Zaren Aleksej Michailovič und des Patriarchen Nikon durchgeführt wurden, zeichnete sich eine Widerstandsbewegung ab, der Raskol. Ein Teil der Gläubigen, die mit besonderer Überzeugung an den alten Traditionen festhielten, die Anerkennung der Reformen verweigerten und sich von der Staatskirche abspalteten, verließ angesichts der schwierigen Lage Rußland und zog in die angrenzenden Länder. Eine Gruppe Altgläubiger ließ sich zunächst an den Ufern des Schwarzen Meeres in der Dobrudscha nieder, andere gegen Ende des 18. Jahrhunderts auch im Norden Rumäniens in der Bukowina. Ihre Nachkommen überlieferten die einstimmigen slawischen Gesänge in alter Notation bis in die heutige Zeit.

Die vorliegende Handschrift aus dem Jahr 1856 entstand in Bělaja Krinica (Fantana Alba), das bis zum Zweiten Weltkrieg Zentrum der Altgläubigen für die Investitur ihrer Priester war. Es handelt sich um einen Oktoechos, ein Kultusbuch, das nach dem System der acht Kirchentöne aufgebaut ist.

Im ersten Band, der Faksimileausgabe, liegen in der Transkription von Stela Sava, dem Zyklus des Oktoechos entsprechend, die Gesänge zur kleinen und großen Vesper am Samstagabend vor. Die kleine Vesper umfaßt zwei Gesänge zu Ehren der Gottesmutter, die in der griechischen liturgischen Terminologie als Theotokia, in der slawischen als Bogorodičny bekannt sind. In der großen Vesper sind folgende Gesänge vorgesehen: drei Auferstehungsstichiren (*Stichera anastasima / Stichery voskrěsny*), das Sticheron anatolikon anastasimon (*Vostočen*) und eine Auferstehungsstichire sowie ein Bogorodičen zu den Stichiren „stichovny“. Außer-

dem transkribierte die Autorin die „Stufen-Antiphonen (*Anabathmoi / Stepenny*) der Sonntags-Matutin und eine Stichire zu den Makarismen der Liturgie (*Blaženna*). Anschließend folgt in einem zweiten Teil die Wiedergabe der elf Evangelien-Stichiren (die *Eothina anastasima*).

Zur Charakterisierung der altrussischen Kirchengesänge wird häufig der Begriff „Znamenny raspěv“ verwendet, der, abgeleitet von russisch „znamja“, „Gesangszeichen“, „Neume“, „neumierte Gesangsart“ bedeutet. Da im russischen Kirchengesang mehrere Systeme der Neumenschrift existieren, ist es notwendig, noch weitere Begriffe zur Beschreibung der Handschrift aus Bělaja Krinica zu nennen.

Für das graphische Erscheinungsbild der altrussischen Neumen ist die Form des „Krkjuk“ (Haken) typisch, daher auch „Krkjukovoe pěníe“, „Neumengesang“.

Die Stichiren des Oktoechos werden in einem achtwöchigen Turnus gesungen, wobei jeder Kirchenton je eine Woche dominiert. Dieser Turnus wurde bereits im 16. Jahrhundert als „Stolpovoe pěníe“ (von „Stolp“ = „die Kolonne“) bezeichnet und ist in dieser Art und Weise speziell dem Oktoechos eigen. Die Neumennotation der Handschrift aus Bělaja Krinica läßt sich demnach als Stolp-Notation, Typ A (mit Šajdurovschen Tonhöhebuchstaben und Mezencemarkierung), klassifizieren.

Für die Struktur der altrussischen Gesänge ist das Aneinanderreihen von Tropen, die in ihrer melodischen Substanz und ihrem Aufbau aus bestimmten Semata weitgehend konstant sind, charakteristisch. Seit Ende des 15. Jahrhunderts überliefern die Lehrbücher der altrussischen Neumennotation das graphische Erscheinungsbild und die slawischen Namen der zahlreichen Melodieformen. Man unterscheidet in der altrussischen Kirchenmusik drei Typen konstanter Melodiefloskeln, „popěvki“, „lica“ und „fity“. „lica“ und „fity“ stellen melismatische Wendungen dar, die in verschlüsselter Form im Neumentext wiedergegeben sind.

Unter Berücksichtigung der grundlegenden Arbeiten V. M. Metallovs, D. V. Razumovskijs und S. V. Smolenskij erstellt Stela Sava eine umfassende und mit Akribie erarbeitete Analyse der Gesänge des Oktoechos. Das Melodieformelverzeichnis im zweiten Band enthält ca. 100 konstante, aufgrund ihrer Analyse neu ermittelte melodische Wendungen. Ihre Darstellung runden ein Verzeichnis der Schlüsselformen („fity“) sowie Untersuchungen hinsichtlich der Tonalität der Tropen ab. Obwohl die Stolp-Notation des Typus A in der Forschungsliteratur als



lesbar gilt, sind bis jetzt Transkriptionen liturgischer Bücher dieser Notation nicht sehr zahlreich. Stela Sava leistete einen beachtenswerten Beitrag auf diesem Gebiet.

(März 1988)

Inge Kreuz

*RICHARD HUDSON: The Allemande, the Balletto, and the Tanz. Volume I: The History, Volume II: The Music. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1986). Vol. I: XII, 264 S., Vol. II: XII, 252 S.*

Erschöpfende Monographien zu den wichtigen Tanztypen des 16. bis 18. Jahrhunderts fehlen bislang nahezu gänzlich, so daß die zweibändige Untersuchung von Richard Hudson zur Geschichte und Musik von Allemande, Balletto und Tanz in Anlehnung an und Ergänzung zu der 1932 erschienenen ebenfalls zweibändigen Dissertation von Ernst Mohr sehr willkommen erscheint.

Bekanntlich gehört die Allemande zu jenen Tänzen, die im Verlaufe ihrer bis ins 19. Jahrhundert reichenden Geschichte vielerlei Einbindungen und Definitionen erfahren haben und deren Choreographie vom Reigen bis zum differenzierten Hofanz reichte. Ihre Bezeichnung geht nicht nur auf die Polarisierung von „Welsch und Teutsch-tanzen“ im späten 16. Jahrhundert zurück, wie sie durch zahlreiches Material zu belegen ist; sie wurde nicht nur im Verlaufe des 18. Jahrhunderts der gewonnenen höfischen Funktionalität entkleidet zur rhetorischen „Proposition, woraus die übrigen Suiten, als die Courante, Sarabande und Gigue, als Parties fließen“ (J. G. Walther, 1732), sondern sie wurde auch in dem im  $\frac{3}{4}$  Takt notierten „Deutschen“ zur Contratanz-Frühform des Wiener Walzers (vgl. R. Wolfram, R. Witzmann, H. Oetke). Da diese vier Ebenen zeigen, in welcher Weise Begriff und Inhalt geänderten Sozialfunktionen angepaßt wurden, bedarf die Nachzeichnung der komplexen Geschichte dieses Tanzes 1. eines terminologischen, 2. eines choreographischen, 3. eines ikonographischen und 4. eines musikalisch-analytischen Teils.

Der terminologische Teil der Hudsonschen Untersuchung beschränkt sich nach einer kurzen Darstellung des „Deutschen Tanz for Lute, Cittern and Keyboard in Germany 1540–1603“ ohne Interpretation auf das Aufzählen von „Individual titles“ (Bd. I, S. 34f.) und auf einen Hinweis zum *Printzentanz* aus dem Lautenbuch des Peter Fabricius und dessen vielfache Adaption unter diversen Bezeichnungen. Dar-

über hinaus bequemt sich Hudson zu einer begrifflichen Simplifizierung, zu der er im Vorwort anmerkt: „The titles are spelled in different ways in almost every country and period. For this study, however, I have in general selected in each case one of the most frequent versions, especially one that is different from those in other countries and other periods“.

Das Kapitel „Choreographie“ (Bd. I, S. 55f.) ist eine Auflistung der bereits durch Mohr aufgearbeiteten Tanzanweisungen von Th. Arbeau, F. Caroso, C. Negri und L. Pécour, also lediglich früherer Deskriptionen, die Hudson zum Ausgangspunkt für Formalrückschlüsse macht, ungeachtet der Tatsache, daß etwa Arbeaus Allemande lediglich den Usus einer Region abdeckt. Ballordnungen wie ikonographisches Material finden keinerlei Berücksichtigung.

Offenkundig hat sich Hudson zur Aufgabe gemacht, „a unified musical evolution“ (Preface, S. XI), die sich in Balletto-, Tanz- wie Allemande-Kompositionen erkennen lasse und sich zwischen 1540 und 1750 in einer „special cadence“ manifestiere, evident zu machen. Nach chronologischen Gesichtspunkten (Part I: The Renaissance; Part II: The Transition; Part III: The Baroque Period) versucht er die Entwicklungsspezifika und Gemeinsamkeiten der Tanzkompositionen herauszuarbeiten, die für ihn *opera perfecta* und mithin bar jeder auführungspraktischen Veränderung zu sein scheinen. Freilich gerät das Konzept immer dann ins Wanken, wenn es um funktionale Genres wie etwa das Tanzlied geht („The vocal Balletto“, Bd. I, S. 81). Die Ausklammerung eines großen Teils des vielschichtigen Quellenmaterials und die Beschränkung auf Notiertes führt darüber hinaus zu Einseitigkeiten und Überbewertungen wie etwa zu jener, daß das Nürnberg von 1540 die Wiege der Allemande sei.

So gesehen gebracht es beiden Bänden an einer klaren Konzeption sowie sachgerechten Ausarbeitung und gerinnt die Arbeit zur fleißigen Transkription von 151 Balletto-, Tanz- und Allemande-Kompositionen, die allerdings eine willkommene Ergänzung zur Mohrschen Anthologie darstellen. Die ausgewerteten Quellen werden in einem Kritischen Bericht vorgestellt, eingebrachte Korrekturen legitimiert, wobei der Autor sich offenkundig auch an den an der klanglichen Realisation interessierten Laien wendet, der der Erläuterung bedarf, daß „the sign  $\blacktriangleright$  indicates a trill ...“ Der Fortgeschrittenere hätte sich freilich einige detailliertere Angaben zur Transkription etwa der Gitarrentabulaturen gewünscht.

(Januar 1988)

Gabriele Busch-Salmen

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

Die Verfasserin, offensichtlich mit längerer Erfahrung im Musikunterricht der gymnasialen Oberstufe, versucht, ausgehend von der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der 5. Sinfonie Beethovens und der *Unvollendeten* Schuberts, den „Gestus des Schicksals“ als Interpretationsmodell fruchtbar zu machen.

Es ist unverkennbar, daß die Verfasserin auf der umfassenden Arbeit Eggebrechts *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption* (Mainz 1972) fußt. Die beiden genannten Sinfonien sind insofern Prototypen für diese Arbeit, weil sie offensichtlich bis heute die bekanntesten und am meisten gespielten Sinfonien sind und weil sie (wie ihre Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert in musikwissenschaftlicher und auch in popularisierender Literatur beweist) vornehmlich unter dem Signum ‚Schicksal‘ beschrieben worden sind. Wobei Beethovens Werk das Attribut des gegen das Schicksal heldisch Ankämpfenden, Schuberts Werk aber das des unter dem Schicksal Leidenden zukommt. Daß man die Werke der häufig aufgeführten Komponisten nicht nur für sich ‚betrachten‘ könne (also immanent), sondern daß ihre Geschichte, die sich immer mehr vom Komponisten selbst löst, in die Interpretation mit einbezogen werden sollte, ist ein Gedanke, der auch in der Musikwissenschaft immer mehr Freunde gewinnt.

Nun ist das Interesse der Verfasserin allerdings auf die Realisierung solcher ausgeweiteter Interpretation in der Oberstufe des Gymnasiums gerichtet. Das mag von der Organisation ‚Schule‘ her verständlich sein, ist aber doch schade, weil die Interpretation ihren Blick auch schon auf die 9. oder 10. Klasse, ja sogar über die Schule hinaus richten könnte. Denn Interpretation von Musikstücken nur unter dem Signum ‚Schule‘ zu sehen, ist für eine umfassend gedachte wissenschaftliche Arbeit doch wohl zu eng. Dieser Einwand spricht allerdings nicht gegen die sonstige Qualität dieser Arbeit, die sehr umsichtig, kenntnisreich und sprachlich geschliffen daherkommt. Aber man versteht nun, daß die Darstellung des „Schicksalsgedankens in der Sinfonik des 19. Jahrhunderts“ und „Der Begriff des ‚Schicksals‘ zwischen Aufklärung und Entfremdung“ eingeraht wird von den Kapiteln „Der Stellenwert Klassischer Musik im Unterricht der gymnasialen Ober-

stufe von der Kestenberg-Reform bis zur Gegenwart“ (zu Beginn) und „Beethovens Fünfte – eine ‚Schicksalsinfonie‘. Elemente eines didaktischen Modells“ (als Abschluß).

Immerhin wird im Kapitel „Der Stellenwert ...“ deutlich, wie die Kunstwerkdidaktik seit Kestenberg bis zu Alts *Orientierung am Kunstwerk* konservative Züge hatte. Jedenfalls könnte man das von heute aus so sehen; im Jahre 1928 muß das aber für den neu entstehenden Typ eines Musiklehrers eine ungeheure Befreiung vom gedankenlosen Liedsingen gewesen sein. So ändern sich wohl die Blickwinkel. Mit anderen Worten: Wer der Rezeptionsgeschichte eines Werkes nachgeht, sollte wohl auch einen Sensus dafür entwickeln, daß unsere heutigen Rezeptions- und Einschätzungsgewohnheiten sich auch nicht ewig halten werden. Ob neuere Konzeptionen des Musikunterrichts mit „didaktischer Interpretation“, mit „Musik als gesellschaftlichem Phänomen“ und mit „handlungsorientiertem“ Musikunterricht etwas mehr fruchten, muß sich wohl noch erweisen. Die Verfasserin neigt wohl zu letzterem, ist aber bei der Vorstellung ihres „didaktischen Modells“, wenn es um Handlungsorientierung geht, wohl am schwächsten. Wenn ich mir klar mache, was alles in einem solchen Unterricht sonst noch passieren könnte, ist wohl die Frage berechtigt, wo denn die Musik selbst bleibt.

Hingegen haben mich die Ausführungen über das „Schicksal“ im Musikschrittmusik des 19. Jahrhunderts voll und ganz überzeugt, wie stark die Wirkungsgeschichte beider Sinfonien von diesem Gedanken geprägt ist: Hoffmann, Hanslick, Kalbeck, Kretzschmar. Und im 20. Jahrhundert: Bekker, Schering, A. Schmitz, Kähler, Haas, Honolka, Dahms, Westermann, Andraschke, Kunze. Dazu tritt die Erörterung musikalischer Topoi, die ihre Verwandtschaft mit der alten Affektenlehre nicht verleugnen.

Wenn nun alles dies in einem Musikunterricht der Oberstufe ausgebreitet wird: also das Werk selbst mit seiner Umwelt und seiner Geschichte, ist für mich die Frage offen, ob tatsächlich, wie gewollt, die vielen Rockfans erreicht werden, denen klassische Musik bisher ein Greuel war. Ein für die musikwissenschaftliche Forschung so wichtiges Gebiet wie die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte muß doch nicht (wenn auch evtl. handlungsorientiert aufbereitet) direkt in Didaktik übersetzbar sein. Es könnte ja sein, daß die Überfrachtung einer Musik mit all ihrem Um und Auf gerade erst recht abschreckend wirkt. Wenn da und dort nun Schüler meiner Einstel-

lung säßen, würde vielleicht gar nichts erreicht werden. Denn ich muß bekennen, daß mir das „Schicksal“ in beiden Sinfonien kaum etwas oder nichts sagt. Schon als Heranwachsenden (ich erinnere mich da sehr genau) hat mich die Musik bewegt, aber nicht der darin „waltende Schicksalsgedanke“. Man verstehe mich recht. Ich lobe die Arbeit sehr, aber sie wird mich nicht dazu bringen, beide Sinfonien nun anders zu hören als vorher. Die bange Frage des Musikpädagogen heute wird dadurch nicht weniger drückend: Wie erreiche ich meinen Schüler, mein jüngeres oder älteres Gegenüber? Hierüber noch intensiver nachzudenken, ob zustimmend oder kritisch, das ist die Bedeutung dieser Arbeit von Mechthild Fuchs.

Ein Gedanke bewegt mich zum Schluß noch besonders. Ich meine, es sei nicht so schwer, eine theoretische Arbeit zu schreiben: hier also hieße das, über den Schicksalsgedanken in Beethovens 5. *Sinfonie* sich auszulassen, mit allem wissenschaftlichen Beiwerk wie Quellenforschung, philosophischer Grundlegung und Zitatensammlung. Viel schwerer ist es, das vor einigen Jahren noch so vielbeschworene Ineinanderwirken von Theorie und Praxis zu erreichen, hier also Theorie und pädagogische Praxis miteinander zu „versöhnen“. Zu einer solchen Arbeit gehört Mut, weil man sich nicht nur der Kritik der gestandenen Musikwissenschaftler, sondern auch der jahrelangen Erfahrung von Musikpädagogen aussetzt. Aber wer die Misere mancher Musik-Lehrbücher in musikwissenschaftlicher Hinsicht beklagt, muß alle mühselige Plackerei begrüßen, die das, was musikanalytisch, ideengeschichtlich, biographisch usw. wissenschaftlich ‚aufbereitet‘ ist, in pädagogische Praxis überführt. Wir brauchen noch mehr solcher Arbeiten.

(Februar 1988)

Walter Gieseler

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

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

Die Zahl der Opernliebhaber ist seit ungefähr einem Jahrzehnt ständig im Wachsen, und es wächst

auch, allerdings nicht in gleichem Maße, das Interesse an Informationen, die über das Abwägen von Qualitäten der Sängerinnen und Sänger hinausgehen. Von einem Bildungsverfall, wie er gerade zu beklagen ist, kann im Bereich der Oper nicht die Rede sein; wer die Donizetti-Fans kennt, weiß, daß sie sich von Wagnerianern alten Schlages an Detailkenntnissen in nichts unterscheiden. Es ist also nicht erstaunlich, daß die Verlage die Gunst der Stunde zu nutzen versuchen und Bücher über die einzelnen Opern des Repertoires herausbringen, das ja nicht so groß ist, als daß es nicht in einer Bibliothek bescheidenen Umfangs unterzubringen ist.

Von der im Rowohlt-Verlag erschienenen Reihe unterscheidet sich die neue Serie der *Cambridge Opera Handbooks* einerseits durch den Verzicht auf einen vollständigen, notfalls zweisprachigen Abdruck des Librettos, und andererseits dadurch, daß die einzelnen Bände keinem festen Schema unterworfen werden, sondern untereinander äußerst verschieden sind. Das Buch über Verdis *Otello* stammt, abgesehen von der Aufführungsgeschichte, die William Ashbrook beisteuerte, und Malcolm Walthers Diskographie, von einem einzigen Autor, James A. Hepokoski. Dagegen fungiert in dem Band über Brittens *Death in Venice* Donald Mitchell nur als Herausgeber, der selbst eine Einleitung schrieb – „In der Form einer Erinnerung“ –, und das Buch ist insgesamt eine Essay-Sammlung von nicht weniger als 15 Autoren.

Hepokoskis Gliederung ist konventionell und vernünftig. Die Inhaltsangabe, die sich über nicht weniger als 20 Seiten erstreckt, ist ein wenig zu ausführlich geraten. Die Entstehungsgeschichte des Librettos und der Partitur stellt Hepokoski mit Geschick und sogar, was in einer populär gemeinten Darstellung durchaus nicht selbstverständlich ist, mit Rekursen auf die Quellen dar. Das Kapitel über Sänger und Regie erstickt in einer Häufung von Fakten. Von den *disposizioni sceniche*, die doch eigentlich die Hauptquelle darstellen, heißt es lakonisch, sie seien zu umfangreich, als daß man sie im Detail behandeln könne (S. 115). Der Positivismus des Autors verbietet ihm, über Sachverhalte zu sprechen, über die er nicht vollständig berichten kann. Als Beispiel einer musikalischen Struktur analysiert Hepokoski den 2. Akt. Die Interpretation ist sorgfältig, aber seltsam theaterfremd.

An dem von Donald Mitchell, einem Freund Benjamin Brittens, herausgegebenen Band über *Death in Venice* sind nicht weniger als 15 Autoren beteiligt, und das Spektrum der Themen reicht von musik-

theoretischen Erörterungen über „tonal ambiguity“ bis zu Bemerkungen über Einflüsse des Gamelan in Britten's Orchestertechnik, über die Verfilmung des *Tod in Venedig*, in der Thomas Mann in Gustav Mahler transformiert wurde, und in Erinnerungen eines alten Mannes, der davon überzeugt ist, einmal Thomas Manns Tazio gewesen zu sein. Die Buntheit der Themen wirkt nicht als willkürliches Durcheinander, sondern als Facettenreichtum, der einem *poeta doctus* wie Britten durchaus angemessen ist. Zwischen *Death in Venice* und Britten's 3. *Streichquartett* bestehen einige offenkundige motivische Beziehungen, die natürlich in kurzen Zitaten suggestiver sind als im Kontext ganzer Werke; David Matthews geht den biographischen Implikationen nach, die in den Analogien versteckt sind. Britten's Werke sind in einer Zwischenzone zwischen Tonalität und dodekaphoner Atonalität angesiedelt, die, weil man ständig das Kategoriensystem wechseln muß, schwer zu analysieren sind. John Evans behandelt in dem Aufsatz *Twelve-note structures and tonal polarity* einige wesentliche Aspekte der vielschichtigen Zusammenhänge. Britten ist in Deutschland ein keineswegs selten aufgeführter Komponist, aber von der Theorie und Kritik wurde er bisher, auch wenn man ihn als einem Mann des Theaters gerecht wurde, nicht ganz ernst genommen. Der vorliegende Band könnte dazu beitragen, in Britten's Werken mehr zu suchen und darum auch mehr zu entdecken, als es bei uns üblich ist.  
(Januar 1988) Sigrid Wiesmann

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

Titel und Untertitel der Veröffentlichung sind kryptisch gefärbt, die Einführung bietet kaum Klärendes über die Ziele, und das Vorwort strapaziert Sprache, Logik und Fakten. Offenbar wurde das dem Sammelband zugrundeliegende Konzept mehr erfüllt als analytisch-strategisch entwickelt. Dies muß mit Bedauern registriert werden, denn die anvisierte Thematik hätte anderes verdient. Gleichwohl ist eine Publikation mit nützlichen und originellen Ergebnissen entstanden, die sich aus vielerlei Quellen speist und auf einige profilierte Autoren unter den dreizehn Beiträgern stützen kann.

Doch um welche Thematik handelt es sich? Im weiteren Sinn um alle Versuche, Jazz und Kunstmusik in einem ‚Dritten Strom‘ zusammenzuführen (*Jazz op. 3*), im engeren und eigentlichen aber um diejenigen Konvergenzbemühungen, die vom Jazz und seinen Repräsentanten ausgehen (*Die heimliche Liebe des Jazz zur europäischen Moderne*). Damit ist vor allem auf die Prozesse der jüngsten Zeit gezielt, die sich in vielfältigen Grenzüberschreitungen zwischen Jazz, *Musica viva* und anderen Idiomen manifestieren, also in ebenso offenen wie pluralistischen Musizierpraktiken, bei denen die beteiligten Musiker immer häufiger die Worte ‚Jazz‘ und ‚Free Jazz‘ meiden und das Wort ‚Improvisation‘ bevorzugen (vgl. E. Jost: *Grenzgänger*, in: *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt XXV*, 1984).

Ihr Interesse an diesen Prozessen hat den Initiatoren des Unternehmens – die Wiener Musik Galerie fördert vom Jazz stimulierte Konvergenzen – wohl auch suggeriert, sie hätten den Finger am Puls der ‚richtigen‘ Zeit. Vermutlich ist hier das unreflektierte, nirgendwo ausdrücklich formulierte und doch ständig wirksame Motiv zu suchen, Konvergenzbemühungen, die seit mehr als drei Generationen von Komponisten ausgehen, zu übersehen und insgeheim als von der ‚falschen‘ Seite aus gestartet zu diskreditieren (vgl. u. a. S. 11 u. 195). Die Attitüde einiger Autoren ist jedenfalls elitär und entschieden ‚postmodern‘ oder ‚postavantgardistisch‘ (vgl. etwa S. 171ff.) und mental nicht selten im Einklang mit dem Phänomen, auf das der Sammelband sich richtet.

Das Ensemble der Beiträge und ihr methodischer und verbaler Umgang mit Musik lassen ebenfalls an einen ‚Dritten Strom‘ denken: Nicht mehr ‚Kritiker‘ leidigen Angedenkens haben sich zusammengefunden, sondern überwiegend Autoren mit akademischen Diplomen, jedenfalls ‚Sachverständige‘ in dem Bestreben, der journalistisch aufbereiteten Weitergabe von Insider-Wissen sanft zu entgegenkommen, ohne in die Fänge einer traditionsbegründeten Forschung zu geraten. Dieses ‚neue‘ Reden über Musik ist so sympathisch wie anfällig und defizitär ...

Etwa die Hälfte des Bandes füllen neun Beiträge, die auf je eigene Weise (und vage koordiniert) die Thematik ausloten. Ein weiteres Viertel präsentiert nach Lexikonmanier Artikel zu 92 Musikern der Szenerie, mit biographischen Daten, stichwortartiger Charakterisierung ihrer Arbeit und einer Auswahlbeste der musikalischen Manifestationen. Das restliche Viertel veröffentlicht eine eigens veranstaltete

*Umfrage unter Zeitgenossen* (Akteure und sog. Prominenz), d. h. 52 Antworten auf die Frage nach eigenen Konvergenzbeiträgen und nach der mutmaßlichen Bedeutung des Phänomens. Eine Fülle von Photos, Faksimilia und einschlägigen Abbildungen begleitet die Publikation auf eindringliche Weise.

Informativ (und oft überaschend) sind die Umfrage-Ergebnisse. Verdienstvoll ist auch der enzyklopädische Teil, wengleich viele seiner Artikel allzu sorglos und unzuverlässig erarbeitet wurden (beispielsweise Daten und Fakten zu Mátyás Seiber und Bernd Alois Zimmermann). Hier tauchen sie im übrigen doch wieder auf, die ungeliebten Komponisten, allerdings nur ein Dutzend von etwa 100 nennbaren Europäern, und die in schierer Willkür. (Ohne jeden Zweifel hätten Asriel, Blacher, Henze, Schulhoff oder Wimberger eine Erwähnung eher verdient als mancher genannte Komponist.)

Von den Abhandlungen und Essays disqualifizieren sich zwei Beiträge in skurriler Abseitigkeit (J. A. Schmitt, H. Eisendle), während bei einem dritten recht mühsam Spreu und Weizen getrennt werden müssen (R. Bilek). Ein vierter bietet zu einem lohnenden Komplex lediglich Marginalien (G. Buhles: *Duke Ellington*), und ein fünfter macht vor allem auf einen unterschätzten Mitarbeiter Stan Kentons aufmerksam (G. Gregorio: *Bob Graettinger und Franz Koglmann*).

Mit Gunther Schuller und André Hodeir kommen zwei frühe und zentrale Zeitzeugen zu Wort. Doch legt der Komponist Schuller, auf den der Terminus ‚Third Stream‘ zurückgeht, nur den unveränderten Nachdruck einer knappen historischen Skizze mit Rechtfertigungscharakter vor (*Jazz und zeitgenössische Musik*, 1960/61), eine Skizze, die in ihren Intentionen und Materialien derjenigen gleicht, die 1972 im Katalog der Ausstellung *Weltkulturen und moderne Kunst* zu den Olympischen Spielen in München veröffentlicht wurde. Hodeir verfolgt einen wohl peripheren Gedanken, gewonnen aus seinen Erfahrungen als Komponist (*Die simulierte Improvisation*).

Von großem Gewinn sind die Beiträge von H. Hellhund und B. Noglik. Hellhund ist zu attestieren, daß er Konzeption und Ergebnisse des amerikanischen (und europäischen) ‚Third Stream‘ als erster effizient ausgeleuchtet hat, indem er das Phänomen terminologisch, sozialgeschichtlich, ästhetisch und strukturell aufarbeitet (*Third Stream*). Noglik gibt einen materialgesättigten und brillanten Überblick über das unübersichtliche Terrain der Konvergenzversuche in Europa, und zwar unter bewußter Ver-

nachlässigung derjenigen Tendenzen, die von Kunstmusiktraditionen ausgehen (*Substreams*).

(Dezember 1987) Jürgen Hunkemöller

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

In der Forschung zur italienischen und speziell römischen Kirchenmusik des Früh- und Mittelbarocks ist Abbatini lange Zeit übersehen worden. Nun aber erscheinen gleichzeitig sogar zwei umfangreiche Abbatini-Monographien, die zur Schließung dieser Wissenslücke positiv beitragen: außer der hier zu besprechenden Arbeit das Buch *A. M. Abbatini e la musica del suo tempo (1595–1679)*, Perugia 1986, von Galliano Ciliberti, das nicht weniger als 724 Seiten enthält. Wenn auch diese beiden Studien im Ansatz durchaus Unterschiede aufweisen – z. B. verzichtet Ciliberti, im Gegensatz zu Andrae, auf stilkritische Analysen der Werke –, so muß doch, angesichts von soviel Arbeitsaufwand für einen einzelnen Komponisten, daran erinnert werden, daß zu bedeutenden Musikern wie Gregorio Allegri, Antonio Cifra, Stefano Fabri jun., Francesco Foggia, Domenico Massenzio, Virgilio Mazzocchi, Paolo Tarditi und Vincenzo Ugolini, um nur einige der römischen Meister des betreffenden Zeitraumes herauszugreifen, noch keine bzw. keine umfassenden Monographien vorliegen. Im Fall Abbatini ist andererseits klar, daß eine deutschsprachige Dissertation über einen Komponisten, dessen Ruf bis zum Wiener Hof gedungen ist, in jedem Fall ihre Berechtigung aus sich selbst bezieht.

Das biographische Kapitel in Andraes Buch bringt interessante Details zur Musikpflege der großen Kirchen Roms (mit Ausnahme von St. Peter), an denen Abbatini Kapellmeisterstellen bekleidete: vor allem zu Il Gesù, S. Giovanni in Laterano, S. Maria Maggiore und S. Luigi dei Francesi. Aufschlußreich ist dabei der Vergleich mit der Kirchenmusikpflege in der Provinz, nämlich seiner Heimatstadt Città di Castello und Orvieto, wo Abbatini zeitweilig ebenfalls wirkte. Zur umstrittenen Frage des Geburtsdatums beschränkt sich Andrae klugerweise auf die Angabe „ca. 1600“. Diese Frage ist deshalb so schwierig, weil Abbatini offenbar von dem permanenten Drang besessen war, sich für jünger als der Wahrheit entsprechend auszugeben. Wollte man, wie es z. B. Lorenzo Bianconi tut, seine Auto-

biographie in Versen für bare Münze nehmen, so käme man auf die Jahre 1609 oder 1610 als Geburtsdatum. Die direkten Quellen, nämlich die Taufregister der Kathedrale zu Città di Castello, sind am gründlichsten von Ciliberti studiert worden. Dieser bringt einen Eintrag vom 16. Januar 1595 für einen „Antonio“, Sohn eines Masso (aus: Tomasso) und einer Piera, d. h. Vornamen, die zu Abbatinis Eltern passen. Angesichts der weitgehend fehlenden Dokumentation zu Abbatinis Vorfahren ist das Geburtsjahr 1595 jedoch nur als sehr wahrscheinlich, nicht aber schon als voll gesichert zu bezeichnen.

Im Gegensatz zu seiner Kirchenmusik haben Abbatinis Opern (*Dal male il bene*, mit M. Marazzoli, Rom 1654; *Ione*, für den Wiener Hof, 1666; *La comica del cielo*, Rom 1668) in der älteren und neueren Forschung starke Beachtung gefunden. Andrae stellt Abbatinis Bedeutung für die Herausbildung des Secco-Rezitativs anschaulich dar und geht überzeugend auf die lokalstilistischen Unterschiede zwischen den für Rom geschriebenen Opern einerseits und *Ione* andererseits ein. Daß *Ione* in Wien nicht aufgeführt worden sei, stellt Andrae als Faktum dar und beruft sich dabei auf das Fehlen eines entsprechenden Eintrags bei Hadamowsky. Die Quellen zu den Wiener Hochzeitsfeierlichkeiten von 1666/67 (vgl. die Übersicht bei Seifert in ÖMZ 29) sind jedoch derart spärlich, daß einerseits zu den den Titeln nach bekannten Opern von Bertali und Draghi genauere Angaben fehlen, andererseits zu einem Vermerk wie: „Dezember 22. [1666] Comoedie bei Hof (italienisch), auch eine spanische Comoedie und Ballet“ (vgl. DTÖ III/2, Band 6, S. VI) keine Titel bekannt sind. Eine gewisse Chance wird man Abbatinis *Ione* daher einräumen müssen, wobei auch die Möglichkeit einer konzertanten Aufführung des ganzen Werkes oder einzelner Abschnitte durchaus zu berücksichtigen wäre. Abbatini ist offenbar nicht selbst nach Wien gereist, sondern hat die Partitur durch einen Mittelsmann (Carlo Caraffa?, Nuntius Spinola?) überbringen lassen. Man müßte also annehmen, daß eine etwaige Aufführung von einem der Wiener Hofmusiker einstudiert und geleitet worden wäre, was bei einer äußerlich unaufwendigen Partitur wie dieser nicht ausgeschlossen werden kann.

Bei der Analyse der Motetten glücken Andrae interessante Entdeckungen, so z. B. Abbatinis geistreiche Anspielung auf die liturgische Doppelversikelstruktur in der fünfstimmigen Sequenz *Veni, Sancte Spiritus*. Wenn Andrae (nicht-biblische, aber lateinische) Motetten in „Kantatenform“ kurzerhand als „geistliche Kantaten“ bezeichnet, so mag dies in ei-

nem Einzelfall wie hier aus praktischen Gründen hingenommen werden. Vor einer Verallgemeinerung solcher Definitionsweise muß indes gewarnt werden, da es sonst zu Verwechslungen der italienischen geistlichen Kantate mit der lateinischen Motette kommt. Andraes Analysen der geistlichen Musik hätten eine breitere Materialbasis und eine stärkere musiktheoretische Fundierung sicher gutgetan – aber man darf wohl nicht ungerecht sein und von einem Erstlingswerk zuviel verlangen. So jedoch bleibt es im Fall von Andraes Rangbestimmung, daß Abbatinis geistliche Konzerte denen Foggias, Grazianis und anderer ästhetisch nachstünden, bei der Behauptung.

Ein umfangreicher und wertvoller Notenanhang mit Beispielen aus den drei Opern, mit sieben Motetten und einer weltlichen Kantate beschließt die Arbeit.

(Januar 1988)

Wolfgang Witzemann

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

Das Buch von Joachim Eisenschmidt, mit dem der Autor 1939 in Halle bei Max Schneider, einem Barockforscher und Wagnerenthusiasten, promovierte, war insofern von einem unglücklichen Geschick getroffen, als der größte Teil der Auflage, die in zwei Heften 1940 und 1941 erschienen war, im Kriege vernichtet wurde. Aber auch bei einem guten Buch, das auf eine solche Weise um seine Wirkung gebracht wurde, ist es keineswegs selbstverständlich, daß es noch nach einem halben Jahrhundert eine Neuauflage verdient.

Angesichts eines monumentalen Werkes wie dem von Winton Dean und Merrill Knapp über *Handel's Opera 1704–26* hat Eisenschmidts Darstellung natürlich einen schweren Stand. Aber sie ist, wie Hans-Joachim Marx, der Herausgeber der Neuauflage, von dem wohl auch die Anregung der Ausgrabung ausging, die einzige zusammenfassende Darstellung, deren reiches Material Regisseuren beim Studium von Händel-Opern von Nutzen sein kann. Das Buch ist von Hans Niedeken-Gebhard, einem prominenten Regisseur der Göttinger Händelfestspiele seit den 1920er Jahren, angeregt worden, und es ist von Eisenschmidt zweifellos als Plädoyer für

eine Aufführungspraxis, die sich möglichst eng an der geschichtlichen Überlieferung orientiert, gemeint gewesen. Aber man kann es, da es vor allem eine sorgfältige Rekonstruktion historischer Sachverhalte ist, natürlich auch mit anderen Intentionen lesen. Die Regiepraxis der letzten Jahre ist vielfach dadurch gekennzeichnet, daß man zwar einzelne Momente, für die sich eine geschichtliche Authentizität nachweisen oder wahrscheinlich machen läßt, aufgreift und benutzt, sie aber gewissermaßen in Inszenierungskonzeptionen einfügt oder montiert, die sich von der Theaterwirklichkeit des frühen 18. Jahrhunderts weit entfernen. Einzelheiten, denen das Prinzip der historischen Treue zugrunde liegt, dienen als Partikel, die nach dem ‚Prinzip Collage‘, wie es in der Theorie der Bildenden Kunst bezeichnet worden ist, behandelt werden. Vermutlich wird man also das Buch von Eisenschmidt ausplündern, ohne sich an der Intention, von der es getragen ist, zu orientieren; aber man wird es wohl nicht – man kann das der ausgezeichneten, gut lesbaren Darstellung nur wünschen – unbeachtet lassen.

(Januar 1988)

Sigrid Wiesmann

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

Als die Familie von Weber Anfang der 50er Jahre des vorigen Jahrhunderts die Autographen der großen Opern Webers an die Könige von Preußen und Sachsen und den Kaiser Alexander II. von Rußland verschenkte, um sie „vor den Wechselfällen des Privatbesitzes zu schützen“ (Wurzbach), gelangte die Königliche Bibliothek zu Berlin in den Besitz ihres wohl kostbarsten Weber-Autographs – der Partitur des *Freischütz*. Die damit begründete, anfangs nur kleine Sammlung von Weber-Reliquien (13 Notenautographie und 34 Briefe unterschiedlichster Provenienz) wurde 1881 durch den Erwerb der umfangreichen Bestände des Weber-Enthusiasten Friedrich Wilhelm Jähns (1809–1888) um „5152 Objekte“ erweitert, darunter Autographe zu Webers Bühnenmusiken, Entwürfe zu *Euryanthe*, zahllose Aufsätze, Briefkonzepte u. a. m., so daß bereits damals die bedeutendste Sammlung von Weber-Dokumenten in Berlin vereint war. Glücklicherweise blieben diese Bestände trotz der Kriegseinwirkungen weitgehend und zudem als geschlossene Sammlung erhalten (nur wenige Autographen, darunter eine der

*Peter Schmoll*-Partituren, die Partitur der *Missa Sancta* in *Es* sowie Briefe an die Familie Türk werden heute in der Staatsbibliothek Stiftung Preussischer Kulturbesitz in Westberlin aufbewahrt) und wurden nach dem Tode der Urenkelin Mathilde von Weber 1956 um eine dritte, aus Familienbesitz stammende Gruppe von Autographen erweitert, die zunächst als Dauerleihgabe in die Deutsche Staatsbibliothek kamen. Anlässlich des 200. Geburtstages des *Freischütz*-Komponisten wandelte der Ur-Urenkel Hans-Jürgen Freiherr von Weber (Hamburg) diesen bedeutenden Nachlaß (u. a. Autographe der Werke mit Soloklarinette, *Preciosa*, *Oberon*-Skizzen, Webers Tagebücher und die Briefe an seine Frau Caroline) in eine Schenkung um.

Wer sich bisher einen Überblick über die auf diese Weise in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin vereinten autographen Kompositionen, Briefe, Schriften oder sonstigen Materialien Webers verschaffen wollte, war einerseits auf F. W. Jähns' eigenhändigen Katalog seiner Sammlung (ein „kalligraphisches Wunderwerk“), andererseits auf weitere vereinzelte Verzeichnisse der Bibliothek angewiesen. Mit dem vorliegenden Katalog wird nun erstmals ein Überblick über alle autographen Bestandteile der Berliner Weberiana-Sammlung ermöglicht.

In der Einteilung den genannten drei, in ihrer Zusammensetzung und Entstehung von Eveline Bartlitz beschriebenen Akzessionsgruppen folgend, sind im ersten Teil des Katalogs Notenautographe Webers bzw. Abschriften mit autographen Zusätzen sowie seine Tagebücher, Konzepte, Entwürfe und die überwiegend autograph erhaltenen Schriften verzeichnet. Durch die genaue Beschreibung der Autographen, ergänzt um Angaben zum Erstdruck (meist mit Plattennummer) und ggf. zum Vorbesitzer sowie vereinzelte Verweise auf Spezialliteratur, wird der Katalog in diesem Teil zu einer in Zukunft unverzichtbaren Ergänzung des Jähnschen Werkverzeichnisses.

Im zweiten Teil sind dann über 500 autographe Briefe oder Briefentwürfe aus allen Teilen der Weberiana der Staatsbibliothek, geordnet nach dem Alphabet der Empfänger, mit allen nötigen Angaben einschließlich Drucknachweis (soweit zu ermitteln) verzeichnet. Etwa 200 dieser Briefe sind an Webers Braut und spätere Frau Caroline gerichtet (davon hat Eveline Bartlitz im Weber-Jahr 100 Briefe der Jahre 1814–1817 veröffentlicht). Zur Ergänzung sind auch die Briefe Carolines aus dem Jahr 1826 an Carl Maria in London getrennt mit aufgenommen. Eine chronologische Übersicht der verzeichneten

Briefe sowie gedruckter Briefsammlungen schließt sich an.

Als sehr nützlich im Umgang mit dem Katalog erweisen sich die Register: Die Haupteinträge sind nach Opuszahlen, nach den Nummern des Jähns-Verzeichnisses, ferner nach Titel und nach Textanfängen aufgelistet. Hier wie bei dem nachfolgenden Verzeichnis der Personen und Institutionen werden jeweils die Signaturen der Weberiana-Sammlung mit angegeben, wodurch das Nachschlagen einzelner Daten wesentlich vereinfacht wird.

Für die Arbeitserleichterung durch diesen äußerlich unscheinbaren, im Typoskript vervielfältigten und durch drei Abbildungen (darunter ein Faksimile der Schenkungsurkunde Caroline von Webers aus dem Jahre 1851) ergänzten Katalog, den Eveline Bartlitz in mühevoller Kleinarbeit zusammengestellt hat, wird jeder, der sich eingehend mit Weber beschäftigt, der Verfasserin dankbar sein. Zugleich ist dieses Verzeichnis ein wichtiger Baustein zu einer dringend notwendigen Erfassung aller erhaltenen Weber-Autographe.

(Januar 1988)

Joachim Veit

*Johannes Brahms: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. Hrsg. von Margit L. McCORKLE. München: G. Henle Verlag (1984). LXXVII, 841 S.*

Die Erstellung eines thematisch-bibliographischen Verzeichnisses der Werke eines der bedeutendsten Komponisten nach dem neuesten Stand der Forschung ist eine große und vor allem auch verantwortungsvolle Aufgabe. Ein den Werken von Brahms gewidmetes Verzeichnis stellte seit vielen Jahren ein dringendes Erfordernis der Brahms-Forschung dar. Hier gilt es nunmehr ein gewichtiges Werk in schöner Ausstattung, kalligraphisch hervorragend hergestellt, übersichtlich in seinem äußeren Erscheinungsbild angelegt, zu besprechen. Es wurde von Donald M. McCorkle im Jahre 1965 gemeinsam mit seiner Frau begonnen und nach dessen Tode (1978) von ihr fortgeführt, unter Mithilfe von zwei Assistenten und der tatkräftigen Mitarbeit des Verlagslektors Ernst Hertrich sowie den Ratschlägen und Beiträgen verschiedener Fachkollegen. Das Verzeichnis ist mit Ausnahme von Vorwort, Einleitung und Inhaltsverzeichnis, die zweisprachig (deutsch, englisch) vorgelegt werden, in deutscher Sprache abgefaßt.

Bei der Disposition des Verzeichnisses hat vor allem das im gleichen Verlag erschienene Verzeichnis der Werke Beethovens von Kinsky-Halm (München

1955) Pate gestanden, wenn das Brahms-Verzeichnis auch noch umfassender als jenes angelegt ist. Wie beim Beethoven-Katalog bot es sich an, auch das Brahms-Verzeichnis nach Werken mit Opuszahl (op. 1–122) (S. 1–491) und nach solchen ohne Opuszahl anzuordnen – diese sind hier nach Instrumental- und Vokalwerken sowie Volksliedbearbeitungen gegliedert und mit eigenen – von dem Verzeichnis *Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms* von Kurt Hofmann (Tutzing 1975) abweichenden – Kennziffern (WoO 1–38) versehen (S. 493–609). Diesem Komplex ist ein aus sechs Abteilungen bestehender „Anhang“ angeschlossen: „I Werke anderer Komponisten, bearbeitet von Brahms“, in Bearbeitungen (Nr. 1–18) und Aufführungsmaterialien (Nr. 1–36) unterteilt (S. 615–653); „II Verlorengangene Werke und Bearbeitungen“ (Nr. 1–29 und Nr. 1–7) (S. 657–668); „III Varia, Fragmente und Skizzen“ (S. 671–681); „IV Zweifelhafte und untergeschobene Werke“ (S. 685–692); „V Eigenhändige Sammlungen und Abschriften von Werken anderer Komponisten“, darunter Volksliedsammlungen, Sammel- und Einzelabschriften sowie Textsammlungen des Komponisten (S. 695–746); „VI Werke anderer Komponisten, herausgegeben von Brahms“ (S. 749–753). Ein Literaturverzeichnis (S. 757–770) und ein zehnteiliges Register: Werke nach Gattungen, Textanfänge und Texttitel, Textquellen (will heißen Textverfasser, biblische Texte und Volksliedtexte), chronologische Ordnung der Werke, Bearbeiter, Widmungsempfänger, Verleger, Kopisten, Fundortverzeichnis und allgemeines Namenregister schließen den Band ab.

Ausgangspunkt, ein solches Verzeichnis zu erstellen, war, „die allgemeine Annahme zu überprüfen“, daß „Brahms die Spuren seiner kompositorischen Arbeit durch die Vernichtung fast aller Beweismittel verwischt habe, und das Wenige, das dieser Zerstörung entging, keine wissenschaftlichen Untersuchungen rechtfertige“ (Vorwort, S. XI), eine Annahme, die in dieser Form in der Brahms-Forschung nie vertreten worden ist. Vielmehr war immer nur davon die Rede, daß nach wie vor relativ wenige Skizzen und Entwürfe zu Brahms' Werken überliefert sind, im Gegensatz etwa zu Beethoven. Diese Art von Handschriften, nämlich Skizzen und Entwürfe, hat Brahms in der Regel absichtsvoll vernichtet. Sie haben mehrfach nur dadurch überlebt, daß der Komponist sie auf die Rückseite von Autographen anderer Werke geschrieben hat. So stehen wir vor der Situation, daß nur die späteren Phasen von Brahms' Schaffensprozeß in unterschiedlichem



Maße relativ gut belegt sind. Jedoch sind wir nicht in der Lage, auch nur bei einem Werk einen lückenlosen Entstehungsprozeß rekonstruieren zu können. Diese Tatsache hat sich auch aufgrund des vorliegenden Verzeichnisses, dessen Hauptgewicht auf dem Nachweis handschriftlicher und gedruckter Quellen von Brahms' Kompositionen und Bearbeitungen eigener und fremder Werke liegt, nicht geändert.

Vor allem lag es in der Absicht der Herausgeber, die von Brahms geschaffenen Kompositionen in allen bestehenden Fassungen und allen Überlieferungsformen (Skizzen, Entwürfe, Autographe und Abschriften vollständiger Werke, Erstausgaben, auch zu Brahms' Lebzeiten erschienene weitere Ausgaben und posthum veröffentlichte Erstausgaben) zu verzeichnen, daneben aber auch alle erhaltenen Arrangements und Transkriptionen seiner Kompositionen zu erfassen und hierbei nach möglicher Vollständigkeit zu streben. Im ganzen konnten gegen 2700 Handschriften wahrgenommen werden. Dergestalt vermittelt das Verzeichnis erstmals in aller Breite einen Überblick über die derzeit nachweisbaren, über alle Welt verstreuten Autographe und Handschriften sowie Erst- und Frühausgaben Brahms'scher Werke.

Gegenüber dem *Thematischen Verzeichnis* von Alfred von Ehrmann, erschienen als Ergänzung zu dessen Brahms-Biographie (Leipzig 1933), stellt dieses Verzeichnis ohne jeden Zweifel einen sehr großen Fortschritt dar. Doch sollte man den Wert jenes Ehrmannschen Verzeichnisses nicht unterschätzen. Erstmals mit Fundort-Nachweisen von Autographen ausgestattet, stellte es für die damalige Zeit und noch lange danach ein nützliches Nachschlagewerk dar, und vieles aus ihm ist, ohne immer erwähnt zu werden, auch in das vorliegende Verzeichnis eingeflossen.

Bei der Verzeichnung der einzelnen Werke werden Titel, Gattungsbezeichnung, Incipits mit Taktzahlen, Verfasser der Texte, Tonart, Widmungsempfänger, Opuszahl oder Kennziffer, Ort in der Gesamtausgabe, Entstehung (hier z.T. auch erste Aufführungen), Ort und Datum der ersten Aufführung, Autographe, Aufbewahrungsorte mit Vorbesitzern, überprüfte Abschriften, Anzeigen des Erscheinens, Erstausgaben, Hinweise zur Herausgabe der Werke, Titelaufgabe, spätere Auflagen, Briefbelege, Verzeichnisse und Literaturangaben dargeboten.

Angesichts einer solchen Fülle von Angaben geschieht es in völliger Anerkennung der großen Leistung der Bearbeiterin und ihrer Mithelfer, wenn im folgenden einige Anmerkungen, Korrekturen und

Ergänzungen vorgenommen werden. Bei der Beschreibung von Autographen wird der Begriff der „Verfeinerung“ etwas stereotyp und nicht immer ganz der Sachlage entsprechend angewendet. Zwar habe ich bei meinen Ausführungen über *Tendencies in Brahms's Compositional Process* anlässlich des Internationalen Brahms-Kongresses in Detroit im April 1980, die die Herausgeberin zwar gehört, aber in ihrem Literatur-Verzeichnis unerwähnt läßt, die Tendenz zur Verfeinerung behandelt. Doch stellt sie nur eine unter verschiedenen anderen Tendenzen in Brahms' Schaffensprozeß dar.

Unter den nachweisbaren Autographen sind bei Schubert, *Ellens Zweiter Gesang* D 838 (Anhang Ia, Nr. 17, S. 644), Chorstimmen und Harmoniestimmen, die sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, befinden, zu ergänzen. Die Partitur war vorhanden, diente dann wahrscheinlich als Druckvorlage und ist seitdem verschollen.

Bei Opus 45, *Ein Deutsches Requiem*, sind bei „(d) Textautograph“ (S. 174) folgende Vorbesitzer einzufügen: Max Kalbeck – Alfred Orel – Fritz Raček.

Bei Opus 54, *Schicksalslied*, müßte die Reihenfolge der Vorbesitzer der autographen Partitur (S. 225) folgendermaßen lauten: Hermann Levi – Frau M. Baling, Darmstadt (= Witwe Hermann Levis, in dritter Ehe mit dem Dirigenten Michael Baling verheiratet) – Paul Gottschalk, New York.

Hinweise auf Faksimile von Autographen oder einzelner autographen Seiten werden nicht durchgehend erbracht. Auch die bei Peter Dedel, *Johannes Brahms. A Guide to his Autograph in Facsimile*, Ann Arbor/Michigan 1978 (MLA Index and Bibliography Series 18), angeführten Faksimile sind nicht immer, wahrgenommen worden. Ebenso blieben nach 1978 erschienene Abbildungen von Autographen z.T. unerwähnt, so etwa die in dem von Christiane Jacobsen herausgegebenen Band *Johannes Brahms. Leben und Werk*, Wiesbaden (1983).

Zur Entstehung der Werke ist zumeist die Biographie über Brahms von Max Kalbeck herangezogen worden. Diese Publikation bildet zwar nach wie vor das umfassendste Werk zu Brahms, ist jedoch erfahrungsgemäß nicht immer zuverlässig. Es ist zu bedauern, aber war vielleicht auch nicht durchführbar, daß die vorliegenden Briefausgaben sowie in öffentlichen Sammlungen vorhandene, aber noch unveröffentlichte Briefe nicht durchgehend mit ihren Hinweisen auf die Entstehung von Werken einbezogen und auch nicht immer erschöpfend ausgewertet worden sind. Ähnliches gilt für Erinnerungen aus dem

Brahms-Kreis, sofern sie authentische Mitteilungen aufweisen, wie etwa die von Richard Heuberger. Im Zusammenhang mit der Entstehung von Kompositionen ist auch nicht immer klar ersichtlich, wo die Grenze zwischen privaten und halb-öffentlichen Erstaufführungen gezogen worden ist. So fehlen beispielsweise Angaben über erste Aufführungen im Musiksaal von Theodor Billroth, während in anderen Fällen solche Aufführungen benannt werden. Einige Ergänzungen seien angeführt:

Opus 34: Private Uraufführung im Hause Hermann Levis in Karlsruhe mit Clara Schumann am Klavier am 6. November 1864.

Opus 74 Nr. 1: Privataufführung der beiden vierstimmigen Teile (I und IV) der Motette aus dem Manuskript im Hause Billroths in Wien am 12. Juli 1878. – Hier sei noch erwähnt, daß diese Motette nicht im „Sommer 1877“ (S. 314 und 804), sondern Ende Juni 1878 vollendet wurde. In Brahms' Kompositionsverzeichnis dürfte bei der Datierung „Sommer 1877“ eine Verwechslung mit Nr. 2 vorliegen, an der der Meister nachweislich noch im Sommer 1877 gearbeitet hat. Da nach Kalbecks Angabe (Bd. III, S. 161) Brahms die Motette Nr. 1 – nicht Nr. 2, wie S. 314 angegeben – im Gedenken an den Tod von Hermann Goetz († 3. Dezember 1876) komponiert habe, wäre immerhin denkbar, daß er die Motette Nr. 1 im Jahre 1877 zu komponieren begann. Übrigens erfolgte die offizielle Auslieferung beider Motetten nicht im Dezember 1878 (S. 316), sondern Anfang Januar 1879. Philipp Spitta erhielt als Widmungsempfänger ein Vorexemplar im Dezember 1878.

Opus 90: Hier ist vor allem die private Voraufführung auf zwei Klavieren durch Brahms und Ignaz Brüll im Klaviersalon von Ehrbar in Wien am 22. November 1883 vor einem Kreis geladener Gäste (Hans Richter, Hanslick, Pohl, Gänsbacher, Robert Fuchs, Kalbeck, Standhartner) anzuführen, bei der Brahms in Hinblick auf die Uraufführung vom 2. Dezember nicht nur Hanslick, sondern hauptsächlich Hans Richter genauer in das Werk einführen wollte (zu S. 370).

Opera 99, 100 und 101: Zu Opus 99 heißt es (S. 406): „Am 20. Oktober [1886] probierte er [Brahms] das Werk mit Hausmann in Richard Fellingingers Haus in Wien“. Dies ist nicht richtig, denn dieses Werk „probierte“ Brahms am Folgetag zunächst mit Hausmann in seiner eigenen Wohnung in der Karlsgasse. Hingegen unterblieb bei Opus 100 und Opus 101 eine derartige Angabe. Nach den Erinnerungen von Richard Fellinginger, *Klänge um Brahms* (Berlin 1933),

spielte Brahms am 20. Oktober 1886 im Hause von Richard Fellinginger sen. in Wien mit der telegraphisch aus Braunau herbeigerufenen Geigerin Marie Soldat die *Violinsonate* op. 100 am Vormittag des 21. Oktober bei sich in der Karlsgasse mit Robert Hausmann die *Cello-Sonate* op. 99, am Nachmittag des gleichen Tages bei Fellingingers mit Marie Soldat und Robert Hausmann zwei Sätze aus dem *Klaviertrio* op. 101, und am Abend des 21. Oktober 1886 erfolgte bei Fellingingers die vollständige Aufführung aller drei Novitäten im Beisein von Hanslick, Dömpke, Billroth und einiger Freunde, bei der es sich somit um die erste Aufführung im Privatkreis handelte, also 5–6 Wochen vor der öffentlichen Erstaufführung der Werke.

Opus 104: Bei der ersten privaten Aufführung der Chöre im Jahre 1888 handelte es sich um den Faberschen Haus-Chor unter der Leitung von Eusebius Mandyczewski.

Opus 105, Nr. 1 und 2: Gegen Ende des Jahres 1886 sang Hermine Spies mit Brahms' Begleitung die Lieder aus dem Manuskript bei Richard Fellinginger in Wien, wobei es sich um die früheste Wiener Privataufführung handeln dürfte.

Opus 112: Am 25. Januar 1892 begleitete Brahms im Wiener Tonkünstlerverein seine neuen Vokalquartette (Uraufführung).

Opera 118 und 119: Am 31. Oktober 1893 spielte Brahms im Wiener Tonkünstlerverein aus den im Sommer in Ischl entstandenen zehn *Klavierstücken*.

Zur Quellen-Überlieferung von Materialien, die Brahms zur Aufführung von Werken anderer Meister benutzt hat, sind einige Anmerkungen zu machen. Die Angaben der aus der Wiener Singakademie erhaltenen Aufführungsexemplare von Brahms aus dessen Zeit als Leiter dieser Institution (1863–1864), die 1978 zu Studienzwecken in das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, entliehen worden waren und seitdem dort aufbewahrt werden, sind z.T. unzutreffend. Es haben sich folgende Stimmenmaterialien entgegen Anhang Ib (S. 651 und 653) erhalten:

Nr. 36: Heinrich Schütz: *Sauli Bekehrung* (SWV 415), „Saul was verfolgst du mich“: Sopran I, II, Alto, Tenore, Basso I, II und Chorstimmen.

Nr. 20: Giovanni Gabrieli: *Benedictus* für drei Chöre (Bleistift-Eintragungen von Brahms und teilweise Angabe von Mitgliedern der Singakademie; Bleistift, Blaustift; auf der Rückseite *Saul* von Schütz).

Nr. 32: Giovanni Rovetta: *Salve regina* (5stg.), 1640. Partitur (Sopran, Alt, Tenor, Baß I, II). Bleistift-Notiz auf S. 1: „klingt als ob eine füllende Begl.“

fehlte; (in dieser Form unmöglich)“. Am Ende: „Finis 25.9.“. Dynamische Bezeichnungen mit Tinte eingetragen, entsprechende Stimmen hektographiert.

Weitere in Zusammenhang mit Brahms' Tätigkeit als Leiter der Wiener Singakademie stehende vorhandene Kopien ohne dynamische oder sonstige Einträge, die in Anhang Ib nicht verzeichnet sind:

1. Johannes Eccard: *O Freude über Freud*' (hektographiert).

2. Johannes Eccard: *Marienlied* „Übers Gebirg' Maria ging“ (bei Nr. 18 unerwähnt).

3. Johannes Stobäus: *Am neuen Jahrs-Tage* „Das alte Jahr ist nun vergangen“.

4. Johannes Eccard: *Am Tage der Verkündigung Mariae* „Freu dich, du werthe Christenheit“.

Auch das Aufführungsmaterial zu J.S. Bachs Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21 (Anhang Ib, Nr. 4), die Brahms am 15. November 1863 mit der Wiener Singakademie aufführte, befand sich bis zur Vernichtung im Jahre 1979 mit ausgearbeiteter Basso continuo-Stimme (die ersten acht Takte des Basso continuo der „Sinfonia“ sind abgedruckt bei Imogen Fellingner: *Brahms und die Musik vergangener Epochen*, in: *Die Ausbreitung des Historismus*, Regensburg 1969, S. 159–160; fehlt im Literaturverzeichnis) im Archiv der Wiener Singakademie. Dieses Material hat Brahms für seine Aufführung herangezogen, was auf S. 649 unerwähnt blieb. Zu dieser Kantate ist weiterhin zu bemerken, daß das Exemplar der *Alten Bach-Gesamtausgabe* der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, bei dieser Kantate zwar einige Einzeichnungen mit Blei- und Blautift aufweist, diese jedoch nicht von Brahms' Hand herühren. Brahms' Exemplar der Kantate in dieser Ausgabe zeigt einige dynamische Hinweise, die wieder ausradiert wurden, ferner Markierungen von Stimmeinsätzen, Begriffe wie „1ste Durchführung“ (S. 4) und „Engführung“ sowie Tonarten-Folgen der Einsätze mit Bleistift (S. 9), auch einzelne Ergänzung von Noten. Doch zeigt dieser Band keine Einrichtung für die Aufführung der Kantate, höchstens den Beginn für eine solche, ganz im Gegensatz zu den anderen von Brahms aufgeführten Bachschen Kantaten.

Bei Anhang Ib, Nr. 1 und Nr. 7, ist irrigerweise Bachs Kantate *Ich habe genug* BWV 82 anstatt Burmeisters Schlußchoral „Es ist genug“ aus der Kantate Nr. 60 angegeben worden, den Brahms in der Bachschen und Ahleschen Fassung (1662) am 7. Dezember 1873 in Wien aufführte. Hier ist auch der Abdruck beider Sätze nach Brahms' Handschriften,

erstmalig veröffentlicht durch Karl Geiringer in: *Zeitschrift für Musik* 100, 1933, als Notenbeilage Nr. 5, S. 1–4, zu ergänzen (S. 648f. und S. 719 [26] und [28]).

Der Revisionsbericht zu Brahms' Ausgabe von Mozarts *Requiem* erschien 1886, nicht 1889! Zwar ist der Notenband der *Alten Mozart-Ausgabe* im Jahre 1877 anonym erschienen, Brahms' Name wird jedoch im Revisionsbericht unter „Allgemeine Bemerkungen. / Es redigirten: / ... / Serie XXIV, Nr. 1 J. Brahms, ... /“ genannt (abgebildet bei Imogen Fellingner, *Brahms und Mozart*, in: *Brahms-Studien* 5, 1983, S. 154; zu S. 751). – Brahms' anonyme Erstausgabe von Mozarts Offertorium *Venite populi* KV 248a (260) fehlt hier. Dieses Werk wird nur unter den Aufführungsmaterialien (Anhang Ib, Nr. 29, S. 652) angeführt und die „Erstausgabe“ dort als „von L. Ritter von Köchel“ herausgegeben bezeichnet, obwohl es sich nachweislich um eine Ausgabe von Brahms handelt. (Man vgl. etwa Alexander Weinmann: *J.P. Gotthard als später Originalverleger Franz Schuberts*, Wien 1979, S. 29, und das *Verzeichniss des Musikalien-Verlages (1868–1873) von J.P. Gotthard*, Wien, Graben 21...“; vgl. auch Imogen Fellingner, *Brahms und Mozart*, S. 146–149.)

Die bestehende Literatur wird nicht vollständig herangezogen und die zitierte Literatur leider nicht immer erschöpfend ausgewertet. So fehlen im Literaturverzeichnis (S. 757–770) Titel von Arbeiten, die sowohl mit der Entstehung Brahms'scher Werke wie auch mit der Herausgabe von Werken anderer Komponisten zu tun haben. Auch ist die dritte Auflage der *Brahms-Texte* von Gustav Ophüls vom Jahre 1923 zu ergänzen (S. 767).

Hinsichtlich der Personennamen sei angemerkt, daß es „Annemari Spengel“ anstatt „Annemarie ...“ (S. 439) und „Maria Fellingner“ anstatt „Marie ...“ (S. XXXVII, LIX, 397ff., 406, 430) heißt. Christian Reinhold Köstlin (Pseudonym: Christian Reinhold) war nicht allein Dichter (S. 834), sondern in erster Linie Jurist und Professor für Strafrecht an der Universität Tübingen.

(August 1988)

Imogen Fellingner

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

Daß Friedrich Chrysander (1826–1901) zu den bedeutendsten Gelehrten seiner Epoche gehörte, ist

hinlänglich bekannt: Als einer der ‚Väter‘ unserer modernen Musikwissenschaft steht er neben den Mozart- und Bachbiographen Jahn und Spitta, wobei sich Chrysander vor allem als Händelforscher und -herausgeber sowie als Autor zahlreicher Einzelstudien hochverdient gemacht hat. Mit Hingabe und Hartnäckigkeit hat er sein wichtigstes Lebensziel, die Wiederentdeckung der Musik Händels, verfolgt, wobei ihn Zerwürfnisse mit etablierten Verlegern dazu brachten, die Herstellung der Editionen in die eigene Hand zu nehmen und seiner Bergedorfer Wohnung eine Notendruckerei anzugliedern; ohne je eine feste Anstellung eingegangen zu sein, verdiente Chrysander seinen Lebensunterhalt durch Obst- und Gemüsegärtnerei. Seine ehemalige Privatbibliothek mit ihrer einzigartigen Sammlung von Noten und Büchern bildet heute den Kern der Musikabteilung der Hamburgischen Staatsbibliothek, ebenso wie die Instrumentensammlung im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe auf Chrysanders Initiative zurückgeht. Darüber hinaus stand er in freundschaftlicher Verbindung mit vielen Repräsentanten des damaligen Musik- und Geisteslebens (G. G. Gervinus, Johannes Brahms, Joseph Joachim, Julius Stockhausen, Hans v. Bülow, Fürst Bismarck), und all das rundet das Bild von einer universell gebildeten, vielseitig interessierten Persönlichkeit ab.

Angesichts solcher Tatbestände ist eine Gesamtdarstellung von Chrysanders Werdegang mit einer adäquaten Würdigung seines umfangreichen publizistischen Schaffens – die kümmerlichen Kompositionsversuche patriotischer Kriegslieder sollten schnellstens vergessen werden – schon längst überfällig gewesen. Gestützt auf reichlich vorhandenes Archivmaterial hat sich Waltraud Schardig in ihrer Hamburger Dissertation dieses Themas angenommen.

Nach einleitenden Kapiteln, in denen Chrysanders Biographie sowie das Händelverständnis in Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts abgehandelt werden, steht die Darstellung von Chrysanders musikhistorischer Tätigkeit im Mittelpunkt der Arbeit. Dabei zieht es die zugrundegelegte Gliederung offenbar nach sich, daß ähnliche Sachverhalte in jeweils anderem Kontext wiederholt abgehandelt werden, wie dies etwa für Chrysanders Wagner-Urteil gilt (vgl. S. 14 und S. 198, mit unterschiedlichen Datierungen einer Schweriner *Tannhäuser*-Aufführung), mehr noch für seine Beziehungen zu Brahms (S. 147ff. und S. 201ff.). Gut herausgearbeitet erscheinen die Probleme, mit denen sich Chrysander,

bedingt durch unterschiedliche Fassungen der jeweiligen Werke, bei seiner *Händel-Gesamtausgabe* konfrontiert sah; auch die von Robert Franz oder Eduard Hanslick vorgebrachten, vielfach stark polemischen Einwände gegen Chrysanders Auffassung von einer dem historischen Vorbild verpflichteten Aufführungspraxis („auf der Suche nach den wirklichen Traditionen“, S. 102) und einer darauf ausgerichteten Editionstechnik werden erörtert. Ungeachtet solcher inzwischen hinfälliger Vorbehalte sind es aber in der Tat die von ihm postulierten Editionsgrundsätze, denen Chrysander selbst nicht immer gerecht werden kann: Die Kriterien für oder gegen die Aufnahme verschiedener Versionen eines Stückes in die Edition sind ebensowenig frei von subjektiven ästhetischen Bewertungen wie editoriale Eingriffe nicht konsequent als solche bezeichnet wurden. Schardig erkennt dies wohl, beeilt sich aber zu versichern, damit „keine Kritik an Chrysanders Leistung“ aussprechen zu wollen; denn man müsse ihn „historisch sehen und bedenken, daß die heutigen Editionsprinzipien (...) zu Chrysanders Zeit noch nicht üblich gewesen waren“ (S. 223). Sowenig man dies bestreiten kann, hätte man doch eine insgesamt schärfere Herausarbeitung der heute noch zählenden Verdienste Chrysanders als Herausgeber und Musikwissenschaftler erwarten können.

Abgesehen von einem Hinweis auf den Erwerb der Händel-Handexemplare wendet sich die Arbeit nicht jenem Fragenkomplex zu, der zumindest den Rezensenten interessiert hätte: wann und wie nämlich die übrigen, z. T. äußerst wertvollen Musikhandschriften der Chrysander-Sammlung in seinen Besitz gekommen sind. Lediglich aus einem der im Anhang abgedruckten Briefe wird deutlich, daß das jetzt in der Hamburgischen Staatsbibliothek aufbewahrte Manuskript M A/462 (*Wenzelsmesse* von Habermann) von Guido Adler an Chrysander geschickt worden sein dürfte, um vermuteten Entlehnungen Händels bei Habermann auf die Spur kommen zu können (vgl. S. 296–298; vgl. auch S. 93).

Der Eindruck der vorliegenden Studie wird durch auffallende sprachliche Mängel getrübt. Andererseits kann der sehr gründlich aufbereitete Anhang mit seiner Auflistung sämtlicher Chrysanderscher Schriften und der erhaltenen bzw. heute zugänglichen Korrespondenz als brauchbarer Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen dieses Themenkreises dienen.

(März 1988)

Wolfgang Hochstein

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

Die vorliegende Arbeit kann als ein Beitrag zur Klavierpädagogik verstanden werden, der einen entscheidenden historischen Abschnitt ihrer Geschichte, das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts, behandelt: die Ablösung der auf der reinen Fingerbildung, dem Muskeltraining und einem sturen, mechanischen Drill basierenden älteren Methode (Clementi, Hummel, Czerny, Lebert/Stark) durch die auf Gewichtsverlagerung, der Berücksichtigung physiologischer Gegebenheiten des ganzen Körpers und auf voriger intellektueller Durchdringung der musikalischen Materie basierenden neuen Methode, für die exemplarisch der Name von Rudolf Maria Breithaupt steht.

Einleitend werden zunächst – äußerst gedrängt – die im Laufe des 19. Jahrhunderts sich steigernden spieltechnischen Anforderungen in neuen Klavierkompositionen und die gleichzeitigen bautechnischen Verbesserungen des Klaviers skizziert; sodann wird ein kurzes Schlaglicht auf Franz Liszt geworfen, dessen fulminantes Klavierspiel als Meilenstein virtuoser Technik gilt und dessen klavierpädagogisches Wirken nicht auf die stupide Durchführung eines pianistischen Regelwerkes, sondern auf eine künstlerische Menschenbildung, die schöpferische Entfaltung jedes einzelnen Schülers abzielte und somit am Beginn der Auseinandersetzung mit der älteren Klaviermethodik steht.

Die beiden Hauptkapitel befassen sich dann mit der Entfaltung der Ideen einer erneuerten Klaviertechnik, die zunächst eher als Konglomerat verschiedener, teilweise voneinander unabhängiger Ansätze in Erscheinung trat: Ludwig Deppes Lehre vom koordinierten Einsatz der Schultern und Arme und Gustav Stöwes Bewegungslehre, die experimentellen Untersuchungen zum Anschlag von Marie Jaël und Oskar Raif und die physiologischen Überlegungen von Emil Du Bois-Reymond und Friedrich Adolf Steinhausen. Erst mit Breithaupts Werk *Die natürliche Klaviertechnik* entstand ein umfassendes Lehrgebäude, das von der Muskelphysiologie über die Psychologie des Übens bis hin zu einem ausdifferenzierten System von Anschlags- und Spielbewegungen reichte.

Matuschka legt besonderen Wert auf die ausführliche Darstellung der verschiedenen Ansätze und Theoreme sowie deren Gemeinsamkeiten und Ab-

weichungen, so daß sich seine Arbeit größtenteils eher wie ein breit angelegtes Exzerpt denn wie eine historische Aufarbeitung liest. Die teilweise nebulösen und verquasteten Formulierungen in den von ihm herangezogenen Quellen werden nur selten etwa auf ihren Aussagewert hin befragt, sondern meist in apologetischer Weise für bare Münze genommen. So beschränkt sich die geistesgeschichtliche Einordnung lediglich darauf, den Zusammenhang von Riemanns Phrasierungslehre mit der Untergliederung in einzelne Bewegungsarten aufzuzeigen, und für den Rekurs auf die Physiologie das naturwissenschaftliche Denken des 19. Jahrhunderts verantwortlich zu machen. Die Schriften der klaviertechnischen Neuerer sind zwar ohne die Erkenntnisse der Naturwissenschaften nicht denkbar, ihre Eigenart besteht jedoch in einer eigentümlichen Gedanken-Mixtur, in der Körperkult und Lebensphilosophie einen ebenso großen Einfluß hatten, einer Mixtur zudem, die es weniger auf ihre klaviertechnische und -pädagogische Richtigkeit als auf ihre historische Bedeutung zu untersuchen gälte. Schließlich fragt man sich, ob die neue Klaviertechnik eines Breithaupt wirklich als Vollstrecker Lisztscher Ideen gelten kann, wie der Autor nahelegt; jedenfalls mutet es befremdlich an, daß der Zustand der Entspannung, der bei Breithaupt eine tragende Rolle spielt, die physiologische Entsprechung zur Lisztschen Vorstellung von Freiheit sein soll – ein Vergleich, den der Autor ohne Bedenken im Schlußkapitel anführt (vgl. S. 111f.). (Februar 1988) Andreas Ballstaedt

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

Wie von einem Buch der Clarendon Press (Oxford University Press) zu erwarten war, ist auch dieses besonders schön gestaltet und für den Leser eine reine Augenweide. Daß viele Bilder das Buch vervollständigen und Bibliographie und Register sehr sorgfältig erarbeitet sind, erhöht die Lesefreude noch.

Mary Remnant geht mit einem sehr gediegenen ikonographischen Hintergrundwissen an die gewiß nicht leichte Untersuchung zum Streichinstrumentarium in Mittelalter und Frührenaissance heran. Die vielen (155) Abbildungen am Schlusse des Buches sind deshalb für den Benutzer nicht nur interessant, sondern höchst notwendig, denn sie geben einen repräsentativen Querschnitt durch das vorhandene

Material und zeigen die damit verbundenen Probleme auf. Die Autorin hat aber nicht nur ikonographische, sondern auch eine Fülle von literarischen und – in etwas geringerem Ausmaß – archivalischen Materialien in ihrem Buch verarbeitet. Die Probleme, die eine Arbeitsweise aufwirft, die vor allem vom Bildmaterial ausgeht, werden im ersten Kapitel ausführlich behandelt. Ich vermisse hier allerdings einen Hinweis auf den Symbolcharakter, den die Darstellung bestimmter Instrumentengruppen fallweise aufweist. Zwar wird das Problem kurz erwähnt, wenn aber später die Ensemblebildung zur Sprache kommt, wird dieser Aspekt, der manche Zusammensetzungen bzw. Zugehörigkeiten zu bestimmten musikalischen Genres oder sozialen Gruppen erklären könnte, nicht mehr einbezogen.

Mary Remnant behandelt zu Recht ausführlich die Probleme, die aus der völlig uneinheitlichen Namensgebung diverser Instrumente herrühren; manchmal bezeichnen die lateinischen Namen allerdings nur ein nicht näher bestimmtes Streichinstrument, so daß mir ihre Einteilung in Rebec, Crowd, mittelalterliche Gambe, Fiedel, Renaissance-Gambe etwas gesucht vorkommt. Sie rührt eben vor allem von einer modernen Gruppeneinteilung her und ist für die behandelte Zeit (außer für die Crowd) nicht unproblematisch. Mir ist auch immer noch nicht bis in alle Einzelheiten klar, wie mittelalterliche Instrumente wirklich ausgesehen haben. Mangels literarischer Quellen bzw. Bauanleitungen bleibt immer sehr viel Unsicherheit, und auch das ikonographische Material ist nicht immer sehr deutlich. Manchmal kann man jedoch bautechnische Merkmale ablesen, die von der Autorin übergangen werden – ich denke da z. B. an die hohlen Zargen auf Abbildung 86 oder an die Einschnürungen bei der mittelalterlichen Gambe. Diese Einschnürungen haben manchmal Formen, die die Bogenführung erschweren; daß sie eine bautechnische Notwendigkeit (Verstärkungen!) sein könnten, wird leider nicht erwähnt – die Autorin behandelt die Bauweise eben prinzipiell sehr vorsichtig. Auch die Frage, ob es einen Stimmstock gegeben hat, wird zwar aufgeworfen; das interessante Beispiel der Crowd steht aber alleine. Ob auch andere mittelalterliche Streichinstrumente ein verlängertes Stegbein als Stimmstock hatten – was auf dem Kontinent sicher der Fall war –, wird leider ebenfalls nicht weiter erörtert. In diesem Kontext ist es auch schade, daß die Autorin so wenig über die beiden Fiedeln der Mary Rose (sie wurden zusammen mit Pfeife und Trommel gefunden) aussagt. Zwar weist

sie auf einschlägige Publikationen hin, es wäre aber vielleicht nützlich gewesen, eine kurze Beschreibung zu geben, da diese Fiedeln nahezu die einzigen, mit Sicherheit völlig authentisch erhaltenen Streichinstrumente des frühen 16. Jahrhunderts sind.

Trotz der hier angesprochenen Vorbehalte muß gesagt werden, daß das Buch viele Materialien bietet und viele Fragen anspricht, die von den meisten anderen Autoren übergangen werden. Zwar geht die Autorin, wenn sie über Ensemblebildung und Möglichkeiten des sinnvollen Zusammenspiels spricht, m. E. allzusehr von einem modernen, von der heutigen Spielpraxis auf mittelalterlichen Instrumenten bestimmten Standpunkt aus, wobei das Klangbild durch die nachgebauten Instrumente allerdings höchst fragwürdig bleibt; die Listen im Anhang über mögliche Instrumentenkombinationen sind gleichwohl sehr interessant. Hier zeigt sich, daß die Ensembles in den meisten Fällen doch sehr klein waren (zwei bis drei Spieler, ein Bild, das durch Archivalia auch auf dem Festland bestätigt wird), daß sie in der Regel auch stereotyp besetzt waren. Mary Remnant argumentiert hier, daß der Klang bestimmter Instrumente, etwa von Rebec und Fiedel, nicht zueinander passe. Ein besseres Argument (den Klang kennt man ja nur von nachgebauten Instrumenten) wäre m. E. der soziale Abstand zwischen beiden Instrumentengruppen und, damit verbunden, ihre unterschiedliche Bauweise. Bei größeren Ensembles (z. B. Apoll und die Musen) wird die Kombination hypothetischer. Hier fragt sich wieder, inwieweit bestimmte Instrumente zu einem festgefügteten Musizierkreis gehören. Die Rebec z. B. ist eindeutig ein Instrument für Tanzmusik, während die Fiedel vielseitiger einsetzbar ist und eventuell auch in der Kirche gebraucht werden konnte. Es fragt sich natürlich auch, ob es die Gestaltungs- und Klangvielfalt des mittelalterlichen Streichinstrumentariums unbedingt innerhalb einer konkreten Musiziergruppe gegeben haben muß.

Es zeigt sich, daß das ikonographische und literarische Quellenmaterial recht vieldeutig ist und daß zur Erhellung des ganzen Problemkreises vor allem Archivmaterial in Frage kommt, das sich auf reale Begebenheiten bezieht. Diese Forschungslücke wird auch in der Studie von Mary Remnant nicht geschlossen. Das schmälert jedoch in keiner Weise das Verdienst, das sie sich mit der Erschließung des überaus reichen ikonographischen und literarischen Materials erworben hat.

(Januar 1988)

Greta Moens-Haenen

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

Es ist kein Zufall, daß ein amerikanischer Musiktheoretiker sich mit Grundlagen und Voraussetzungen von Schenkers und Schönbergs theoretischen Schriften befaßt: „The importance of the Schenker and Schoenberg works need not be stressed to American theorists. Schenker's ideas were introduced into this country by his students, and Schoenberg himself educated a generation of American musicians, adapting many ideas from the *Harmonielehre* for American usage in *Structural Functions of Harmony*“ (S. 116). Zeitliche Distanz sowie der Umstand, daß der Verfasser seine Studie als Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie versteht, gestatten – unter Verzicht auf Polemik – eine sachliche Darstellung.

Das Buch gliedert sich in vier Teile: I. Generalbaß und Harmonielehre in Wien während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; II. Simon Sechter und der Fundamentalbaß; III. Wiener Fundamentalbaß-Theorie in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts; IV. Ihr Einfluß zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Zwar gibt es zum vorliegenden Thema – vor allem hinsichtlich der ersten Hälfte und Mitte des 19. Jahrhunderts – bereits eine Reihe von Spezialstudien (u. a. von Ulf Thomson, Manfred Wagner, Walter Zeleny) sowie einen kursorischen Überblick von Ernst Tittel über die *Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg* (in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1966), auf die sich Wason – neben der hauptsächlich herangezogenen Primärliteratur – stützen konnte. Auch der von kirchlicher Tradition und Sozialstruktur abhängige Konservatismus der Wiener Musiktheorie sowie die Grundzüge ihrer Entwicklung im 19. Jahrhundert sind bekannt. Aber eine neue Blickrichtung, die Wasons Arbeit auszeichnet und Details in neuem Licht erscheinen lassen, verdient Aufmerksamkeit. Eine Andeutung findet sich bereits im Titel seines knapp zuvor erschienenen Aufsatzes *Schenker's notion of scale-step in historical perspective: non-essential harmonies in Viennese fundamental bass-theory* (in: *Journal of Music Theory* 27, 1983). Der Untertitel dieses Aufsatzes verrät zugleich ein zentrales Anliegen des Verfassers, nämlich die Unterscheidung zwischen „essential“ und „non-essential harmonies“, die Schenker zur Neufassung des Stufenbegriffes veranlaßte, in den Wiener Generalbaßschulen und Harmonielehren zurückzuverfolgen.

Die unterschiedlichen Auffassungen der Theoretiker, „non-essential harmonies“ einerseits als Akkordbildungen, andererseits als Durchgangsgebilde zu bewerten, werden in ihrem entwicklungsge- schichtlichen Zusammenhang dargestellt. Dadurch gewonnene Aspekte modifizieren Wert und Bedeutung musiktheoretischer Erkenntnisse. Sechters harmonisches Zwischenfundament wird nicht einfach als „Denken mit nichtexistenten Tönen“ (Tittel) abgelehnt, sondern „Musical memory does exist, and the ear does hear apparently different progressions in similar categories. The problem with Sechter is more properly the nonthinking with nonexistent tones; that is, the dogmatic and uncritical extension of ‚principles‘ with no empirical checks“ (S. 43). Bruckners Übernahme und teilweise Veränderungen von Sechters Lehre dienen als Beispiel für „the critical state in which music theory in general found itself at the end of nineteenth century“ (S. 84). Wichtiger ist der Hinweis auf den bislang als Theoretiker kaum beachteten Josef Schalk, dessen z. T. unveröffentlichte Schriften einen gangbaren Weg zur Erklärung einer in der Diatonik wurzelnden Chromatik bieten und manche Gedankengänge in Schenkers *Harmonielehre* (1906) vorwegnehmen. Daß solche auch bei Louis/Thuille begegnen, deren *Harmonielehre* nicht eigentlich zur Wiener Musiktheorie zählt, wies ich bereits vor über 25 Jahren nach (*Bemerkungen zum Verhältnis von Harmonik und Stimmführung bei J. S. Bach*, in: *Festschrift H. Bessler*, Leipzig 1962), was indessen Wasons ähnliche Feststellungen nicht überflüssig macht. Im Schlußteil werden die gegensätzlichen Positionen von Schenker und Schönberg knapp umrissen und dazu festgestellt, daß „many of the points upon which Schenker and Schoenberg disagreed continue to be controversial among music theorists today“ (S. 143). Im Gegensatz zu Schönberg, dessen *Harmonielehre* Sechter verpflichtet ist, knüpft Schenker jedoch an die Generalbaßlehre C. Ph. E. Bachs an. Den Einfluß der Fundamentalbaß-Theorie auf Schenker dürfte Wason daher überschätzen, wenngleich nicht geleugnet werden soll, daß auch Sechter die Chromatik auf eine diatonische Basis bezieht.

Die mit zahlreichen Anmerkungen, einer Bibliographie sowie einem Namen- und Sachindex versehene Arbeit bezeugt den hohen Stand musiktheoretischer Forschung in den USA. Auch der fast fehlerfreie Druck (S. 124, Example 13–2c: fälschlich I statt V) verdient Anerkennung.

(Februar 1988)

Hellmut Federhofer

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

Von Hornbostel, der so bedeutende Forscher, hat zwar kein eigenes Buch veröffentlicht, jedoch 94 Aufsätze, darunter etliche von beträchtlichem Umfang. Sie sind verstreut in verschiedensten Zeitschriften und Sammelbänden erschienen, auch in ganz anderen als musikwissenschaftlichen, z. B. die Abhandlung über *Musikalische Tonsysteme* in einem Handbuch der Physik und die *Psychologie der Gehörserscheinungen* in einem Handbuch der Physiologie. Die nunmehr vorliegende verdienstliche Sammlung besteht aus einer handlichen Zusammenstellung von zwölf dieser Aufsätze, einer chronologisch angeordneten Bibliographie, welche auch die übrigen Schriften verzeichnet (S. 369–377), und einem ausführlichen Vorwort (S. 5–39). Die Bibliographie, die an N. Christensens Verzeichnis in Hornbostels *Opera omnia* von 1976 anschließt, umfaßt auch Schriften über nicht musikwissenschaftliche Themen, die der ungemein vielseitige Forscher behandelt hat, z. B. über optische Inversion, Geruchshelligkeit, Einheit der Sinne.

Die Auswahl der abgedruckten Aufsätze beschränkt sich, wie es im Untertitel heißt, auf solche zur Musikethnologie und Musikpsychologie. Über Musikpsychologie im eigentlichen Sinne gehen allerdings die *Systematik der Musikinstrumente* und die *Psychologie der Gehörserscheinungen* hinaus. Musikethnologie andererseits wird hier wie im Vorwort (S. 5) mit Vergleichender Musikwissenschaft gleichgesetzt, während von Hornbostel in der Benennung seiner Vorlesungen an der Berliner Universität ausdrücklich diese Disziplin von Musikalischer Völkerkunde unterschieden hat. Im grundlegenden programmatischen Vortrag *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft*, dem ersten Aufsatz der vorliegenden Sammlung, stellt er sie neben die vergleichende Sprachwissenschaft, vergleichende Anatomie und andere Disziplinen, in denen der Terminus ‚Vergleichen‘ einen unalltäglichen besonderen Sinn hat. Sie gehe über monographische Untersuchungen einzelner Völker und Kulturen hinaus und führe durch methodische Erforschung von Zusammenhängen und Unterschieden zu allgemeinen Fragen nach der Entwicklung und dem Wesen der Musik (S. 40f. und 56).

Im Vorwort wird gesagt, es seien die wichtigsten Schriften von Hornbostels, welche in dieser Samm-

lung herausgegeben werden (S. 5). In der Tat liegen hier einige der bedeutendsten vor, so die *Psychologie der Gehörserscheinungen*. Doch andere scheinen mir zu den schwächeren zu gehören, so der Aufsatz, nach dem das Buch in seinem Obertitel benannt ist, nämlich *Tonart und Ethos*. Von Hornbostel war naturwissenschaftlich geschult und ist in Chemie als Hauptfach promoviert worden. Dagegen lagen ihm eingehende historische und archäologische Studien fern. Dies ist ein Grund für seine spekulativen Vorstellungen von der unbegrenzten Verbreitung kosmologischer Maßnormen in der Musik des Altertums und ihrem Ursprung „im westlichen Zentralasien des 4. oder 5. Jahrtausends v. Chr.“ (S. 104f.).

Das Vorwort gliedert sich in zwei Teile. Im ersten gibt Erich Stockmann einen guten biographischen Abriss mit einer Charakteristik der Arbeitsweise von Hornbostels und einer Würdigung seiner Persönlichkeit und seiner Bedeutung für die Entwicklung der ethnologischen, vergleichenden und systematischen Musikwissenschaft. Dabei weist er auf den grausamen Abbruch dieses fruchtbaren Schaffens hin, der durch die erzwungene Emigration aus dem vom Nationalsozialismus unterjochten Deutschland sowie durch ein schweres Herzleiden verursacht wurde; von Hornbostel starb im Alter von nur 58 Jahren.

Im zweiten Teil des Vorwortes sucht Christian Kaden von Hornbostels Stellung aus „Grundkonstellationen der Wissenschaftsgeschichte“ zu verstehen. Nicht überzeugend sind die Parallelen zur Relativitätstheorie und zur Quantenmechanik in der Physik. Der Ansatz der vergleichenden Musikwissenschaft beruhe „methodisch und konzeptionell die Umrisse einer Relativitätstheorie der Musik in sich“ (S. 22 ff.). (Januar 1988) Walter Wiora

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

Seit mehr als 100 Jahren versucht man, eine Erklärung für das Phänomen des absoluten Hörens, das mit der Stimmtone-Normierung im 19. Jahrhundert verstärkt sichtbar wurde, zu finden. Eva-Marie Heydes Studie ordnet sich ganz bewußt in diesen historischen Kontext ein: Knapp die Hälfte des Buches nimmt eine sehr gründliche Literaturlaufarbeitung ein. Der verbleibende Teil ist dann ihren eigenen Untersuchungen gewidmet.



Nach einer allgemeinen Einführung in das Thema bespricht Eva-Marie Heyde die reichhaltig vorhandene Literatur zunächst in chronologischer Reihenfolge, um anschließend zur Diskussion spezieller Punkte überzugehen, bei denen deutlich wird, „daß bereits die ersten Autoren alle wesentlichen Aspekte zum absoluten Hören ansprechen und zu Ergebnissen gelangen, die später unter strengeren Versuchsbedingungen bestätigt werden“ (S. 3). In einer abschließenden Bemerkung zum Literaturüberblick wagt sie dann eine Definition: „Wie läßt sich also absolutes Hören beschreiben bzw. definieren? – Wohl letzten Endes immer noch in der Art, wie es schon vor rund einhundert Jahren eingegrenzt worden ist: als eine spezifische Fähigkeit des Langzeitgedächtnisses, begründet in erster Linie in der Merkfähigkeit und der richtig erlernten Zuordnung eines Ton(art)namens zu einer bestimmten Tonhöhe, die wiederum wesentlich, aber nicht ausschließlich durch die Grundfrequenz eines Tones bestimmt wird“ (S. 203).

Auch in den sich anschließenden eigenen Untersuchungen kommt die Autorin nicht zu wesentlich anderen Ergebnissen. Der experimentelle Teil verfolgt folgende Ziele: Es soll überprüft werden, inwieweit das musikalische Umfeld Einfluß auf die Entstehung und Art des absoluten Hörens hat. Um umfassendere Aussagen machen zu können, wird vornehmlich in der Praxis auftretendes, den Hörgewohnheiten der Versuchspersonen entsprechendes Klangmaterial untersucht. Das in der Forschung vernachlässigte Tonartenhören setzt die Autorin – und darin unterscheidet sich ihre Studie von den bisherigen – dabei mit der Tonidentifikation in Beziehung. Als weiteren wichtigen Faktor einer praxisorientierten Untersuchung wird den Stimmtonschwankungen in der musikalischen Praxis, die das Hörurteil beeinflussen könnten, Rechnung getragen.

Die Gesamtuntersuchung basiert auf fünf Versuchen und zwei Fragebögen. Aus den im ersten Fragebogen abgefragten Selbsteinschätzungen der Versuchspersonen soll abgelesen werden, wie differenziert ihr absolutes Gehör ausgebildet ist; außerdem werden Sozialdaten und Angaben über Art und Anzahl der gespielten Instrumente erhoben. Der zweite Fragebogen verschafft Hintergrundinformationen über die Absolut- und Relativhörer, die am fünften Versuch teilnehmen, in bezug auf ihr musikalisches Hörverhalten, ihre musikalischen Präferenzen, Ausbildungen und Fähigkeiten. Versuch 1 beinhaltet die Vorgabe von 24 Klaviertönen der kleinen und eingestrichenen Oktave; Versuch 2 zielt auf

die Identifikation der 24 Dur- und Molltonarten anhand von Ausschnitten aus Orchesterwerken und Klavierkadenzen. Die Versuche 3 und 4 fragen Tonhöhen und Tonarten in normaler, zu hoher und zu tiefer Stimmung ab. Versuch 5 erfaßt die unterschiedliche emotionale Wirkung der Musikausschnitte bei verschiedenen Stimmtönen.

Die statistische Auswertung der Daten führt zu dem Ergebnis, daß das Hörvermögen vom musikalischen Umfeld bzw. von der musikalischen Praxis geprägt wird. Es schälen sich gewisse Polaritäten heraus: Dur-Tonarten werden besser identifiziert als Moll-Tonarten, Kreuz- besser als B-Tonarten, Tonarten mit wenigen Vorzeichen besser als solche mit vielen Vorzeichen, und Töne auf weißen Tasten besser als die auf schwarzen. Unterschiedliche Ausprägungen von Absoluthörern treten auf, wobei manche kaum noch von Relativhörern zu unterscheiden sind. Der Stimmung kommt eine untergeordnete Rolle zu, und Stimmtonveränderungen um +/- 40 Cents schlagen sich bei Absolut- wie Relativhörern nicht in der emotionalen Beurteilung nieder.

Allgemein läßt sich bei diesem Buch hervorheben, daß es alle Aspekte sehr ausführlich beschreibt, für manchen vielleicht auch schon etwas zu ausufernd. Wer sich nur einen Überblick zum Thema verschaffen will, sollte das Kapitel 2.2.9 und die sehr gute Zusammenfassung lesen und sich das (wenn auch interessante) Durchkämpfen der 536 Seiten ersparen. Ansonsten ist das Buch als Nachschlagewerk mit vielen Stichwörtern zum Thema außerordentlich brauchbar und nützlich. Die einzigen Eintrübungen sind die zuweilen unleserlichen, weil zu kleinen Abbildungen, was aber durch die schönen und übersichtlichen Tabellen in der Versuchsauswertung wettgemacht wird.

(Dezember 1987)

Claudia Bullerjahn

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

In ihrem Buch befaßt sich Karin Poppensieker auf sehr persönliche Weise in theoretischer und praktisch-empirischer Hinsicht mit dem Problem von Kindern, invariante melodische Strukturen zu erkennen.

Über einen Abriß der klassischen Psychophysik und des gestaltpsychologischen Ansatzes, die beide sehr anschaulich dargestellt werden, gelangt die Autorin im ersten Teil ihrer Publikation zu der ökologi-

schen Wahrnehmungstheorie von J. Gibson. Dieser stellt sie dann den strukturalistischen Ansatz des Schweizer Entwicklungspsychologen J. Piaget gegenüber. Den beiden Letztgenannten ist der Begriff der Invarianz gemeinsam, den die Autorin besonders hervorhebt. Gibson bezeichnet als Invarianten Parameter höherer Ordnung, wie Reizproportionen und Intensitätsverhältnisse, die trotz raum-zeitlicher Änderungen existieren. Bei dem Piagetschen Invarianzbegriff unterläuft der Autorin eine Vereinfachung der Sachverhalte. Bei Piaget geht es um die gleichzeitige kognitive Verarbeitung zweier sich verändernder Dimensionen und nicht um einen Kausal-schluß, wie ihn die Autorin impliziert (S. 47f.). Der in der anglo-amerikanischen Literatur als ‚Conservation‘ bezeichnete Vorgang bedeutet die Erhaltung von Größen, Flächen und Volumina bei Veränderung. Dies setzt eine Dezentrierung der Wahrnehmung von einem zu zwei Wahrnehmungsaspekten voraus. Vielleicht wäre es für die Arbeit dienlicher gewesen, den Akzent auf das von Piaget als „Reversibilität“ bezeichnete Phänomen zu legen und es im Sinne von M. L. Serafine (1980) nutzbar zu machen.

Teil II der Arbeit behandelt die Funktion und Entwicklung der Wahrnehmung musikalischer Gestaltungsmerkmale. Hier fächert die Autorin klar durchdacht und systematisch die Literatur zum Thema auf. Die Beziehung von Sprache und Musik wird ebenso thematisiert wie die Wahrnehmung rhythmischer und metrischer Strukturen.

Im dritten Teil stellt die Autorin eine eigene Untersuchung mit folgender Fragestellung vor: Wie entwickelt sich die Fähigkeit, invariante Strukturen zu erkennen? Versuchspersonen waren 280 Kinder zwischen 5 und 13 Jahren. Es wurde ein Hörtest entworfen, der das Erkennen invarianter melodischer Strukturen bei Klangfarbenvariation, rhythmischer Variation, Transposition und gleichzeitiger Variation mehrerer musikalischer Parameter erforschen sollte. Das Experiment ist aus o. g. Gründen nicht als Piaget-Versuch zu bezeichnen, sondern als ‚conservation-type‘-Experiment. Vorher wird eine Sichtung der piagetnahen Literatur vorgenommen, ohne jedoch explizit die Kritik von M. L. Serafine aufzunehmen (S. 72ff.). Der Versuch selber zeigt eine hohe Flexibilität in der methodischen Vorgehensweise, besonders mit kleinen Kindern. Die etwas kurz geratene Diskussion bringt das Ergebnis zutage, „daß die Entwicklung der musikalischen Wahrnehmungsfähigkeit der Komplexität musikalischer Strukturen angemessen verläuft“ (S. 112). Das Erfassen konstanter Strukturen bei variiertem Kon-

text, wie die Untersuchung besser überschrieben worden wäre, gelingt mit steigendem Alter immer besser. Es wird jedoch nicht klar, welche Bedeutung den ‚attentional skills‘ zukommt, die man auch als Erklärung für die Ergebnisse hätte heranziehen können.

Auch wenn häufiger die Basis von Prozentzahlen in der Auswertung fehlt (z. B. S. 105), so sind doch die Ergebnisse, nicht zuletzt aufgrund des klaren Stils Karin Poppensiekers, nachzuvollziehen. Zwei Fallstudien aus den Einzeluntersuchungen bescheinigen der Autorin Beobachtungsgabe und erhellen dem Leser anschaulich die Art der Vorgehensweise. Insgesamt zeigt die Studie, daß es möglich ist, kindgerechte Methoden anzuwenden, die dem ganzheitlichen Charakter der Wahrnehmung dieser Altersgruppe Rechnung tragen. Karin Poppensiekers engagierte Arbeit könnte zu einem neuen Überdenken der Piagetschen Theorie in ihrer Anwendbarkeit auf die Musik führen. Der theoretische Teil ist eine anregende Lektüre für jeden ‚musikalischen Entwicklungspsychologen‘.

(Dezember 1987)

Andreas Lehmann

*LUDWIG VAN BEETHOVEN: Der Briefwechsel mit dem Verlag Schott. Hrsg. vom Beethoven-Haus Bonn. München: G. Henle Verlag (1985). XXVI, 106 S.*

Bei dem vorliegenden Band handelt es sich um den ‚Probelauf‘ für ein vielbesprochenes Desiderat der Beethoven-Forschung, die Gesamtausgabe seiner Briefe. Einerseits vielfältig genug in der Aufgabenstellung für die quellenkritische Erarbeitung, und für die Kommentierung, andererseits begrenzt genug, um ein halbwegs in sich einheitliches Corpus zu bilden, mußte sich der Schott-Briefwechsel als nahezu ideales Objekt für einen Pilotband anbieten – er zählt 72, darunter 21 nur vermutete Briefe, und so sicher auf diese und ihre Themen rückgeschlossen werden kann, so sicher auch darauf, daß wenig verlorengegangen ist. Auch eine so kleine Sammlung lehrt, zumal in so vorzüglicher redaktioneller Aufbereitung (Martella Gutiérrez-Denhoff), wieviel Nähe zu den Protagonisten derlei Dokumentensammlungen noch der besten biographischen Untersuchung voraushaben: Wie das Klima des Briefwechsels sich wandelt, nach anfänglicher Förmlichkeit sich erwärmt und an Vertraulichkeit gewinnt, wie Verstimmungen und Mißverständnisse eintreten und abfangen, eher verdrängt als endgültig ausgeräumt werden, wie der große Mann sich, teils geniert, teils

selbstbewußt fordernd, auf dem Gebiet der materiellen Banalitäten bewegt, wie Mißtrauen und oft ironisch verpackte Vertraulichkeiten zuweilen (nicht selten auf Kosten anderer) unmittelbar nebeneinanderstehen, wie Beethoven da einmal Anlaß empfindet zu der Versicherung „n i e habe ich etwas schlechtes begangen“ (S. 23), – all das – bis hin zu dem am 17. September 1824 formulierten Satz „... ist es mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geschrieben ...“ – schafft eine in der Unmittelbarkeit nur eben durch die Musik selbst überbotene Nähe. Übrigens bestätigt sich anhand dieser Briefe der auch anderwärts naheliegende Eindruck, das zuweilen unfair anmutende Pokern mit Doppelangeboten neukomponierter Werke habe nicht nur schöne kommerzielle Gründe (welche durch die ungesicherten Verhältnisse mehr als halbwegs entschuldigt werden), sondern mindestens in zweifacher Hinsicht sehr subjektive: insofern, als Beethoven sich Tüchtigkeit beweisen will in einem Bereich, den er eigentlich verachtet; und insofern er – immer geneigt, eine Aufgabe für schneller lösbar zu halten, als sie sich dann erwies – sich damit selbst unter Druck setzte. Wieder einmal, darin Unternehmungen vergleichbar wie der Ausgabe der *Konversationshefte*, beweist ein Band wie der vorliegende, daß man es keineswegs mit bloßer Aufbereitung von gegebenem Material zu tun hat, sondern mit Forschungsarbeit, die, anders als manche präventiöser auftretende, ihre Objekte sich nicht aussuchen kann und im Dickicht der Details oft einen kombinatorischen Scharfsinn, Phantasie und zugleich Treue zu den gegebenen Fakten beweisen muß, welche schwerer wiegen als mancher spekulative Höhenflug. Der Band, von Martin Staehelin und Sieghard Brandenburg als den Verantwortlichen der neuen Ausgabe (deren Richtlinien er größtenteils befolgt und erprobt) kompetent eingeleitet, gibt genug Anlaß, dies herauszustellen. Hält das große Unternehmen, was der Probelauf verspricht, so wird die Musikwelt sich beglückwünschen können und den Bearbeitern viel zu danken haben.

(Februar 1988)

Peter Gülke

*GEORG VON ALBRECHT: Vom Volkslied zur Zwölftontechnik. Schriften und Erinnerungen eines Musikers zwischen Ost und West, hrsg. von Michael von ALBRECHT. Frankfurt/M. – Bern – New York – Nancy: Verlag Peter Lang (1984). 207 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 3.)*

Seit 1984 erscheint die Gesamtausgabe der Kompositionen Georg von Albrechts (1891–1976). Parallel zum ersten Band hat der Herausgeber und Sohn des Komponisten eine Sammlung der Schriften seines Vaters vorgelegt. Dabei handelt es sich einerseits um elf kleinere Gelegenheitsarbeiten, andererseits um Lebenserinnerungen. Die Studien, Essays und Vorträge, die zum Teil in russischer Sprache abgefaßt waren und vom Herausgeber eigens übersetzt wurden, erscheinen hier zum ersten Mal vollständig im Druck. Die Erinnerungen sind dem Sohn im Lauf der Jahre diktiert worden. Dieser Gesamtkomplex wurde vom Autor sorgfältig überprüft. So ist ein umfassendes und vorzüglich gesichertes Quellenwerk entstanden, das das kompositorische Werk von Albrechts erhellt und ergänzt, darüber hinaus aber für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts dokumentarische Qualität hat. (Vermißt werden eine Zeittafel und ein Personenregister als Hilfen, die den Nutzen der Publikation gefördert hätten.)

Durch Herkunft und Lebensumstände ist der Deutsch-Russe von Albrecht extrem in den Strudel der Umwälzungen dieses Jahrhunderts geraten. Das macht ihn zu einem eindringlichen Zeitzeugen und zu einem Brückenbauer zwischen Ost und West, zwischen byzantinischer und lateinischer Welt, zwischen Volksmusik am östlichen Rand Europas und europäischer Kompositionstradition. In seinem Leben spiegeln sich die letzten Jahrzehnte des Zarenreiches und die Erschütterungen durch die Revolution von 1917, in ihm wird aber auch ein halbes Jahrhundert deutscher Geschichte transparent.

Stichworte zur Biographie: Studien in St. Petersburg, Moskau und Stuttgart bei Glasunow, Tanejew und von Pauer; Lehrtätigkeit als Professor in Jalta, Moskau, Stuttgart, Trossingen und Heidelberg; die berufliche Arbeit eines Nonkonformisten in zwei totalitären Staaten; Begegnungen mit Prokofjew, Skrjabin, Strawinsky, Rebikow und Hindemith ...

Für Komponisten sind Lebenserinnerungen immer auch Rechenschaftsberichte. Die von Albrechtschen Erinnerungen machen auf ihre Weise bewußt – sie werden darin unterstützt von den Studien, Essays und Vorträgen –, daß es neben den geschichtsmächtigen Positionen der Reihentechnik und des Neoklassizismus und neben dominanten Einzelgängern wie Bartók und Strawinsky gleichsam Juxtapositionen gibt. Auf dem festen Grund der Kunstwerkästhetik und der Diatonik arbeitend, läßt sich von Albrecht von der Idee weiträumiger Evolutionsen und Synthesen leiten. Mit gewissen Sympathien für Steiner und unverhohlenen Antipathien gegen-

über Adorno greift er, der in seiner Heimat russische, griechische und asiatische Volksmusik gesammelt und bearbeitet hatte, die Obertonkonstellationen Skrjabin auf, verfolgt die Möglichkeiten der Polytonalität und setzt sich schließlich mit der Dodekaphonie auseinander. Das geschieht jedoch nicht im Einklang mit den originären Absichten Skrjabin, Milhauds oder Schönbergs, vielmehr in dem Bestreben, den traditionellen Texturen Steigerungsmittel einweben zu können, ohne den Geist dieser Texturen zu desavouieren.

Für von Albrecht liegt „die Zukunft der Tonkunst nicht im Entdecken und noch weniger in dem Anhäufen immer neuer klangtechnischer Mittel, sondern in ehrfurchtsvoller und vertiefterer Behandlung und Ausschöpfung der in der Natur des Tones und des Klanges gegebenen Möglichkeiten.“ „Ob man tonal oder atonal, in der ‚Obertontechnik‘ oder in der ‚Zwölftontechnik‘ schreibt – man soll Faßbares schreiben; was aber das ‚Protokollieren‘ der sogenannten Zerrissenheit des heutigen Menschen anbelangt, so dürfte man auch die Bedeutung des Ich, dem die Musik entspringt, die Bedeutung der Persönlichkeit, die die auseinanderstrebenden Kräfte des Triebmenschen zusammenzuhalten berufen ist, nicht vergessen“ (1959, S. 27).

(Dezember 1987) Jürgen Hunkemöller

*HUBERTI NAICH: Opera Omnia. Edidit Don HARRÁN. Neuhausen – Stuttgart: American Institute of Musicology / Hänssler-Verlag 1983. LVII, 197 S. (Corpus Mensurabilis Musicae 94.)*

Durch die Ausgabe der *Opera Omnia* von Hubert Naich ist das *Corpus Mensurabilis Musicae*, das im Lauf von nunmehr etwa vierzig Jahren uns so viele wertvolle Musik der Renaissance wieder erschlossen hat, um einen weiteren gewichtigen Band vermehrt und bereichert worden. Wir können diesen neu erschienenen Band als eine editorisch hervorragende Leistung begrüßen. Ein gehaltvolles Vorwort bietet alle für Naichs Leben und Wirken bisher bekannten Daten: Naich wird uns wieder sichtbar als einer jener „Oltremontani“, die im Lauf des 16. Jahrhunderts sich schon früh nach Italien gewandt und sich dort in großem Ausmaß – oder in vorliegendem Fall: fast ausschließlich – der Vertonung italienischer Lyrik, gewöhnlich bezeichnet mit dem Sammelnamen ‚Madrigal‘, gewidmet haben. Naichs offenbar nur sehr kurzer Lebensweg führt, soweit wir ihn aufgrund der bis dato vorliegenden Zeugnisse verfolgen können, aus der Heimatstadt Lüttich zu-

nächst nach Venedig(?) und nach Florenz, wo Naich, bedeutsam genug, im Zusammenhang mit Philipp Verdelot erwähnt wird. In Rom, seinem letzten uns bekannten Wirkungsort, wird Naich der musikalische Leiter einer der frühesten ‚Akademien‘ des 16. Jahrhunderts, der „Accademia degli Amici“. Hier in Rom erschien auch die einzige Sammlung, die ausschließlich Werke Naichs enthält: das um 1540 gedruckte *Exercitium seraficum*.

Das Repertoire dieses Druckes bildet somit auch den Hauptteil der von uns zu besprechenden Ausgabe; sieben anderswo überlieferte Werke – vier Madrigale, eine Chanson und zwei Motetten – sind am Ende beigefügt; eine Anzahl weiterer, schon früher in *CMM 73* publizierter Madrigale wurde befreiflicherweise nicht wieder aufgenommen.

Der Qualität des Vorworts entspricht die ebenso knappe wie übersichtliche Darlegung der für die Edition maßgebenden Richtlinien (S. IX). Des weiteren gibt ein ausführlicher Kritischer Bericht für jedes Werk, dessen Text – samt englischer Übersetzung –, den Dichter – falls eruierbar – sowie die Quellen des Werkes und deren Varianten wieder. Als hervorragender Kenner der Formen italienischer Lyrik des Cinquecento macht der Herausgeber auch die dichterische Form eines jeden von Naich vertonten ‚Madrigals‘ namhaft (s. S. XXVf.; für die Motette *Ave regina caelorum* ist auf S. XXVI allerdings nicht „Hymn“, sondern „Marian antiphon“ zu lesen). Als weiterer ‚Pluspunkt‘ der Ausgabe zu vermerken ist endlich, daß, wenn vorhanden, auch alle ‚Parallelvertonungen‘ erwähnt werden; bildet doch der Vergleich der Komposition desselben Textes durch verschiedene Meister eine der fruchtbarsten Methoden zur Erkenntnis persönlicher Stile sowie zur Bestimmung des künstlerischen Rangs der betreffenden Werke.

Den bisher gewürdigten Vorzügen der Ausgabe von Naichs *Opera Omnia* gegenüber steht indessen ein gravierender Mangel. Der Herausgeber hat – an und für sich löblicherweise – den Werken Naichs auch einen „Index of Modes“ beigefügt (s. S. XXVIIIf.). Das Studium dieses ‚Tonarten-Katalogs‘ zeigt allerdings, daß Harrán sich hiermit auf ein Gebiet gewagt hat, das für ihn eine ‚terra incognita‘ darstellt. (Sollte wirklich, wie auf S. IX zu lesen, alle bis 1978 erschienene Literatur berücksichtigt worden sein?) Infolgedessen sieht sich der gutgläubige Benutzer dieses ‚Katalogs‘ immer wieder in die Irre geführt: Kein Wort verlautet von der Unterscheidung authentischer und plagaler Modi (nicht einmal bei Verwendung eines Gregorianischen Chorals wie in

der Motette *Ave regina caelorum*; kein Wort auch von den verschiedenen Stimmen-Dispositionen – „a voce piena“, „a voci pari“ oder Mischformen beider Dispositionen –; kein Wort auch von der Problematik, welche sich bei den zuletzt genannten beiden Dispositionen für die -ruierung des für das Ganze gültigen Modus – nach dem Verlauf des Soprans oder dem Verlauf des Tenors? – stellt. Kein Wort verlautet ferner über das Prinzip, nach welchem der Editor seine Tonart-Zuweisung vorgenommen hat; und vergleichen wir diese Zuweisungen mit den Werken selbst, so zeigt sich, daß der Herausgeber den Modus eines Werkes bald nach dessen Schlußton bzw. Schlußdreiklang bestimmt hat, bald aber – und zwar, ohne dies expressis verbis zu begründen – auch nach dem, was ihm, um die Worte Zarlinos zu gebrauchen, als die „forma tutta contenuta nella cantilena“ erschienen sein mag. Infolge dieses durch Schwanken und Unsicherheit gekennzeichneten Verfahrens entstehen zahlreiche Mißdeutungen, indem reguläre Schlüsse als irregulär, irreguläre Schlüsse als regulär bezeichnet werden. So weist Harrán z. B. die Madrigale Nr. 3 und 4 dem „Ionian“ zu, obwohl beide Werke nach Anfang, Mitte und Schluß den Normen des auf *g* fundierten plagalen Modus (alias „Hypomixolydius“) entsprechen. Ebenso erscheinen die Madrigale Nr. 6 und 31 als „Aeolian“, obgleich sie offenkundig auf der ‚Haupttonstufe‘ *e* fundiert sind. In den Madrigalen Nr. 7 und 20 wird hingegen die Ultima einer durch den Text – „... da me lontano?“ bzw. „... il mio tormento acerbo e rio“ – motivierten regelwidrigen Schlußkadenz als für das *g a n z e* Werk maßgebend angesehen – mit der Folge, daß diese tatsächlich dem (nicht-transponierten) 1. Modus zugehörigen Werke als „Aeolian“ erscheinen. Auch der Schluß des im hochtransponierten 2. Modus (Finalis *d'* bzw. *d''*) stehenden *Madrigals Nr. 16* wird nicht als irregulär, d. h. als durch die Frageform der letzten Zeile motiviert erkannt. Gleich unerkannt bleiben auch andere ‚ratione verborum‘ eingeführte tonartliche Regelwidrigkeiten: so etwa in den *Madrigalen Nr. 20* (Finalis *d*, normale Stimmen-Disposition, 1. Modus) und Nr. 31 (Finalis *e*, Sopran: 4. Modus) die durch ‚heitere‘ Text-Episoden veranlaßte ‚Commixtio‘ eines auf *g* fundierten Modus (s. die Takte 84–101 und 16–19 der genannten Werke); im *Madrigal Nr. 14* (Finalis *f*, normale Stimmen-Disposition, 5. Modus) die ‚Commixtio‘ eines auf *f* transponierten 1. Modus (kenntlich am konsequenten Gebrauch der Tonstufen *es* und *as*) zur Textstelle „l'anima tolta“ (Takt 37–42); im *Madrigal Nr. 7* (1. Modus) eine ‚Mixtio Secundi Toni‘

(Abstieg des Soprans bis *a*) zu „dell' indurato core“; endlich der modal abnorme Verlauf des *Madrigals Nr. 5*, motiviert durch den vorwiegend ‚negativen‘ Charakter des hier vertonten Textes. (Man beachte auch das Umgehen fast aller vollen Kadenzierungen sowie den ‚Quartsextakkord‘ in Takt 60, 1.) Einer Erwähnung wert gewesen wären endlich auch Wortausdeutungen anderer, nicht auf modale Normen sich beziehender Art, wie etwa die Einführung eines ‚Bastards‘ von ‚Kadenz in *mi'* und ‚Kadenz in *re'* zu der doppeltextigen Stelle „dolore“ (Baß) und „di fuore“ (übrige Stimmen; S. 101, Takt 22–24), desgleichen der Gebrauch von Vorhaltsdissonanzen zu den Textstellen „Lasso, vien meno el foco De l'ardente desire“, „Io moro“, „mio duol“ und „O estrema di morte“ (S. 30f., 37, 88 und 114): zeigen doch auch diese Anomalien Naich als einen Meister, der in seinem Streben nach Ausdruck auf der Höhe seiner Zeit steht.

Seien wir indes, trotz aller dieser Einwände, nicht ungerecht: Die philologisch wie auch typographisch so wohl gelungene Ausgabe der Werke Hubert Naichs erschließt dem an der Geschichte des frühen italienischen Madrigals Interessierten ein umfangreiches Corpus lehrreicher, aber auch in künstlerischer Hinsicht achtbarer Werke.  
(Januar 1988) Bernhard Meier

*GIOVANNI ANTONIO PANDOLFI MEALLI: Sonate à Violino solo op. III, Innsbruck 1660. Vorgelegt von Ernst KUBITSCHKE. Innsbruck – Neurum: Edition Helbling (1986). 52 S. (Musik am Hofe zu Innsbruck. Heft 1.)*

Der Komponist, dessen Geburts- und Sterbedatum unbekannt sind, war knapp vor 1660 am Innsbrucker Hof als Kammermusiker engagiert, muß also ein solistisch herausragender Geiger gewesen sein. Vor seinem Abgang aus Innsbruck ließ er zwölf Sonaten für Violine und Bc. in zwei Heften als Opera III und IV erscheinen, sie liegen als Unikate im Civico Museo von Bologna. Titel nach Sartori:

*Sonate / à Violino solo, / per chiesa e camera. / Di / D. Gio. Antonio Pan- / dolfi Mealli Musico del Serenissimo / Ferdinando Carlo / Arciduca d'Austria, &c. / Consacrate / All'Altezza di Madama Serenissima / l'Archiduchessa Regnante / Anna / d'Austria, Etc. Opera Terza / Anno M.DC.LX / Inspruch [sic], Appresso Michele Wagner.*

Die Sonaten tragen Titel, die meist auf Kollegen am Innsbrucker Hof hinweisen:

- I *La Stella* Padre D. Benedetto Stella Monaco Cesterziense e Priore di S. Gio. Battista di Perugia;
- II *La Cesta* wohl Marc'Antonio Cesti gewidmet, der seit 1652 in Innsbruck tätig war;
- III *La Melana* ein erzherzoglicher Kammermusiker, der ebenfalls bei Wagner publizierte;
- IV *La Castella* der Innsbrucker Hofkaplan und -organist Antonio Castelli;
- V *La Clemente* die zwei Kastraten Antonio Clemente und Pompeo Sabbatini,
- VI *La Sabbatina* die in Innsbruck verpflichtet waren.

Die Sonaten sind einsätzig, die einzelnen Teile schließen ohne Unterbrechung aneinander an, z. B. *Sonata seconda*: Adagio bis T. 33 / Allegro bis T. 64 / Adagio bis T. 111 / Presto bis T. 125 / Adagio bis T. 154. In den langsamen Teilen stützt der Baß auf weite Strecken die Oberstimme nur harmonisch, in den Allegri aber ist er häufig motivisch gleichwertiger Partner.

So verdienstvoll die Ausgrabung eines bisher den Spielern nicht zugänglichen Werkes ist, so muß man doch dem Herausgeber einige Fragen stellen. Während in der ersten Sonate der Baß ausgesetzt ist, sind die weiteren fünf nur mit Oberstimme und Baß gegeben, zwischen beiden ist ein System freigelassen. Er sagt: „Dem improvisatorischen Charakter der Sonaten entsprechend wollte der Bearbeiter die Phantasie der Begleiter in keiner Weise beengen – und so wurde auch von einer ausgeschriebenen Aussetzung des Generalbasses abgesehen.“ Nach meinen Erfahrungen braucht aber der Generalbaßspieler die schriftliche Aussetzung; es gibt nur sehr wenige Spieler von Tasteninstrumenten, die ohne Aussetzung zurechtkommen, die Mehrzahl von ihnen muß dann das mühsame Geschäft des Aussetzens in die freie Zeile besorgen.

In der ersten Sonate sind dem Herausgeber neben vielen Oktavparallelen (die den Klang verdicken, zumal die rechte Hand relativ tief liegt) auch einige Quinten passiert (T. 11, 58 und 79).

(Januar 1988) Walter Kolneder

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XI, Band 1: Streichtrios 1. Folge.* Hrsg. von Bruce C. MacINTYRE und Barry S. BROOK. München: G. Henle Verlag 1986. XI, 210 S.

Die Herausgabe der Streichtrios Joseph Haydns in der Gesamtausgabe seiner Werke zieht sich nun über dreißig Jahre hin. Kurz nach der Gründung des Joseph Haydn-Instituts in Köln begann Hubert Unverricht 1956 mit der Aufarbeitung des Quellenmaterials, doch aufgrund der überaus großen Schwierigkeiten mit der Quellenlage wurde das Vorhaben bald zurückgestellt. Die Ausgabe der *Joseph Haydn Werke* disponierte man dann so, daß zunächst andere Werkkomplexe in Angriff genommen wurden, die bei sicherer und übersichtlicher Quellenlage schneller sichtbare Erfolge und Tätigkeitsnachweise versprachen. Unter solchen Bedingungen war es klug, die Problemfälle mit langem Atem und wie immer mit großer Sorgfalt und Umsicht anzugehen. Die Hauptschwierigkeit ergab sich von vornherein durch das Fehlen der Autographe. Als Quellen standen nur Abschriften und Drucke zur Verfügung, die auf vielgestaltige Weise voneinander abhängig sind, aber auch voneinander abweichen und überdies in ganz Europa verstreut aufbewahrt werden. Von den 21 Streichtrios für zwei Violinen und Baß, deren Incipits im *Entwurf-Katalog* eingetragen sind und somit als echt zu gelten haben, liegen jetzt 18 in einem ersten Teilband vor. Die Nummer 8 sticht durch die abweichende Besetzung mit Bratsche statt zweiter Violine heraus. Die restlichen drei Trios Hob. V: 5, 9 und 14 gelten als verschollen.

Im Vorwort steuern die beiden Herausgeber des Teilbandes auf der Grundlage bisher unbekannter Überlieferungsdaten neue Überlegungen zur Datierung der Trios bei. Sie nehmen jetzt 1752/53 bis 1766 als Entstehungszeit an, halten also die geläufige Vermutung für unbegründet, Joseph Haydn könne die meist anspruchsvolle erste Violinstimme nur für den tüchtigen Aloisio Luigi Tomasini – er war ab 1762 Konzertmeister in der fürstlichen Kapelle in Eisenstadt – komponiert haben. Spätestens an dieser Stelle geraten die beiden Unterzeichner freilich in Spekulation wie frühere Autoren, wenn sie auch gute Gründe anführen, denn als frühestes überliefertes Datum können auch sie nur das Jahr 1762 belegen (Hob. V: 15; Abschrift Göttweig). Bis nicht neue Quellen auftauchen, bleibt dies weiter im Dunkeln, genauso wie auch die tatsächliche Reihenfolge der Entstehung, die ja nicht durchweg der Reihenfolge der Eintragungen im *Entwurf-Katalog* entsprechen muß.

Der umfangreiche Kritische Bericht, der, einer neuen Fassung der Editionsrichtlinien folgend, seit 1980 in die jeweilige Partitur eingebunden wird, ist neben der bekannten Qualität des Notentextes die

Besonderheit dieser Ausgabe. Übersichtlich und prägnant werden hier die überaus zahlreichen Quellen beschrieben. Bei der Quellenbewertung wird zu jedem der 18 Divertimenti die genaue Filiation der Quellen in einem Schaubild (Stemma) und einem Kommentar der Lesarten mitgeteilt. Da wurde nicht nur brillant recherchiert, sondern dies ist auch klar und faßlich in der Darstellung. Die Fülle der aufeinander bezogenen Einzelfakten, die sich beim Kollationieren der Quellen ergaben, verlangten von den Herausgebern eine ebenso große Zahl von Entscheidungen, die schließlich zu dem virtuellen Archetyp einer Partitur führten, von der angenommen wird, daß sie Haydns Absicht am nächsten kommt. Die Herausgeber legten dabei vorrangig Quellen Wiener Provenienz zugrunde, auch wenn im Einzelfall andere Materialien den Ausschlag geben mußten. So wird bei allen offen gebliebenen Fragen, Unsicherheiten oder Zweifeln, deren sich die beiden Herausgeber durchaus bewußt sind, hier der beste Text, der heute möglich ist, geboten. Auf den zweiten Teilband, der zur Zeit vom selben Herausgeber-Team vorbereitet wird, darf man nun gespannt sein; hier stehen dann vor allem Echtheitsprobleme mit den nicht in den Haydn-Katalogen aufgeführten Streichtrios im Vordergrund.

Vielleicht waren alle diese Umstände ein innerer Grund, warum man auf die Idee kam, die Edition von Studenten des Musikwissenschaftlichen Seminars der City University of New York vorbereiten zu lassen. Unter der Leitung von Barry S. Brook, Howard Brofsky und Edward Downes kollationierten sie im Jahre 1975 die Quellen, rezensierten den Notentext und lieferten so Material für die Quellenbeschreibung und das Lesartenverzeichnis und je einen Entwurf für das für jedes einzelne Trio zu erstellende Stemma. So wurden sie praxisnah direkt mit erstklassigem Anschauungsmaterial an bestimmte Probleme der Haydn-Überlieferung herangeführt.

Für die Herausgeber bedeutete eine derartige Verquickung von Forschung und Lehre wahrscheinlich nicht nur Arbeitsteilung und -entlastung, sondern in manchen Bereichen auch ein erhebliches Maß an Mehrarbeit. So sollte dann die Revision der vorgelegten Ergebnisse und die eigentliche Herausgabe der Streichtrios bis zur Drucklegung weitere zehn Jahre in Anspruch nehmen.

(Januar 1988)

Ulrich Mazurowicz

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

Der vorliegende Band der Reihe A der *Schönberg-Gesamtausgabe* enthält die Partituren zu den „auf normale Besetzung reduziert(en)“ *Fünf Orchesterstücken* op. 16, der *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34 und zu *Thema und Variationen für Orchester* op. 43 B. Mithin ‚mischt‘ auch er (wie der Band 12 der Reihe A) Originalfassungen und Eigenbearbeitungen, was der Bedeutung der jeweiligen Werkgestalten im wesentlichen gerecht wird.

Im Falle von *Thema und Variationen* (1943) muß die hier vorgestellte Orchesterfassung gegenüber der ursprünglichen Fassung für Blasorchester (op. 43 A) mindestens als gleichrangig, wenn nicht gar als gelungener bezeichnet werden. Zeitweilig parallel zur Bläserfassung konzipiert und im selben Jahr wie diese fertiggestellt, gelingt es in der Orchesterversion deutlich besser, den komplexen Tonsatz der Komposition darzustellen und ihre differenzierten kontrapunktischen Vexierspiele in einen angemessenen instrumentalen Rahmen zu integrieren. So sehr man auch bei der Bläserfassung den Eindruck gewinnt, als hätte die Idee eines Werkes für Blasorchester zu einer instrumentatorischen Notlösung geführt, der die kompositorische Gestaltung insgesamt zuwiderläuft, so überzeugend ist das Werk in der Fassung für symphonisches Orchester. Dieses wird zualtererst daran liegen, daß Schönberg sich hier nicht im geringsten um die Konventionen jener zahlreichen amerikanischen ‚Wind Bands‘ bekümmerte, für die sein Werk ja eigentlich gedacht war. (Daß die Tatsache der tonalen Konzeption in dieser Hinsicht ebenfalls kein Zugeständnis darstellt, bedarf keiner Erklärung.) Statt dessen schuf er mit *Thema und Variationen* ein ‚kleines‘ Meisterwerk, das durchaus nicht aus dem Rahmen seines künstlerischen Denkens fällt und demnach – wie auch die anderen tonalen Werke seines späten Schaffens – keinerlei Anzeichen einer Abkehr von den Prinzipien eines unabhängigen und integren Komponierens zeigt. Schönbergs eigenes Diktum, es handele sich bei diesem Werk „nicht (um) eines meiner Hauptwerke“, da es „keine Komposition mit zwölf Tönen“ sei (Schönberg, *Briefe*, S. 233), führt insofern in die Irre, als es zweifellos auch kein Nebenwerk ist. Bei genauerer Betrachtung wird man in ihm vielmehr eine jener typischen Schöpfungen erkennen, die Schönbergs späte Auseinandersetzung mit der Tonalität kenn-

zeichnen. Daß er hierbei manchmal auch augenzwinkernd zur Seite schauen konnte, mögen jene zwei Stellen belegen, in denen Schönberg (zumindest für den Rezensenten ganz klar) auf einen Kollegen anspielt, den man als ‚verschwiegenen Gast‘ innerhalb einer Schönbergschen Partitur kaum vermuten würde, nämlich George Gershwin (vgl. T. 83f. sowie den Schluß T. 274ff.).

Anders als bei der Orchesterfassung von *Thema und Variationen* handelt es sich bei der Bearbeitung der *Fünf Orchesterstücke* op. 16 für „normale Besetzung“ nicht um eine eigenständige Version, die einen annähernd gleichen Rang wie die Originalfassung beanspruchen darf. Bald vierzig Jahre nach dieser entstanden, ging es Schönberg bei der Bearbeitung aus dem Jahre 1949 einzig darum, die Orchesterstücke auch für solche Orchester spielbar zu machen, die möglicherweise nicht über jene große Besetzung verfügen, wie sie in der Partitur von 1909 vorgesehen ist. Entsprechend gestaltete der Komponist die Bearbeitung, wie er selbst notierte, als „Reduktion für Standard-Orchester“ (Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, S. 13), die vor allem eine Verkleinerung der Bläserbesetzung verzeichnet. Insgesamt bildet die „Reduktion“ der Orchesterstücke ein Zugeständnis Schönbergs, das keine einzige neue Facette dieses großartigen Schlüsselwerkes erschließt, sondern vielmehr eine wenig überzeugende Vereinfachung der ursprünglichen Klangdisposition darstellt. Insofern steht sie außerhalb jener Bearbeitungen (zu nennen wären hier vor allem diejenige der *Ersten Kammer-symphonie* op. 9 B oder auch die oben besprochene von op. 43), die als selbständige Fassungen gelten müssen. Daß die „Reduktion“ freilich ihren eigenen Stellenwert innerhalb der *Schönberg-Gesamtausgabe* beanspruchen darf, muß dennoch außer Frage stehen, zeigt sie doch einmal mehr im Detail, welche Bedeutung Schönberg seinen *Orchesterstücken* noch in seinen letzten Lebensjahren beimaß; er wollte sie eben auch von den „Standard-Orchester(n)“ gespielt wissen. Diese jedoch sollten auf die Fassung von 1909 zurückgreifen und den guten Willen des Komponisten in diesem besonderen Fall einmal grundsätzlich nicht beachten!

Schließlich enthält der Band auch eine wichtige Komposition, die weder Bearbeitung noch Sonderfassung darstellt. Schönbergs *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34 aus den Jahren 1929/30 bildet zusammen mit den Opera 30–32 jene Gruppe von Werken, die im Hinblick auf die Zwölftontechnik eine gewisse Befreiung von der äußerlich-technischen und -formalen Begrenzung zeigt, die die er-

sten Reihenkompositionen in manchem noch aufweisen, wobei freilich auch diese in keinem Moment ihre Selbständigkeit als bedeutende Kunstwerke aufgeben oder gar als theoretische Versuche angelegt sind. In der *Begleitungsmusik* ging es Schönberg in erster Linie nicht mehr darum, die kompositionstechnischen Möglichkeiten der „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ zu erkunden, sondern um deren Nutzung innerhalb eines Genres, das als Ausgangspunkt für ein strikt dodekaphon konzipiertes Werk zunächst ungewöhnlich erscheinen mußte. Daß Schönberg, der zeitlebens an Neuerungen auf verschiedensten Gebieten großen Anteil nahm, auch Interesse an der Entwicklung der Filmkunst zeigte (erinnert sei in diesem Zusammenhang nur an den von ihm verfolgten Plan einer Verfilmung der *Glücklichen Hand* um 1913, vgl. Schönberg, *Briefe*, S. 40ff.) kann nicht verwundern. Gleichwohl führte ihn sein Selbstverständnis als Komponist zu der ungewöhnlichen Idee, eine Filmmusik zu schreiben, die vollkommen unabhängig von den Zwängen und Gegebenheiten der Filmindustrie sein konnte. So wurde die *Begleitungsmusik* zu einer nur imaginären *Lichtspielszene* konzipiert, als eine Filmmusik, zu der der Film erst hätte gedreht werden müssen (was Jean-Marie Straub dann 1972 in seinem wichtigen Film zur *Begleitungsmusik* tatsächlich tun sollte). Die Partitur zeichnet die Umrisse des von Schönberg selbst skizzierten imaginären Szenenablaufs (*Drohende Gefahr. Angst, Katastrophe*) dramaturgisch äußerst präzise und mit jenem Sinn für die kompositorischen Details nach, der eben auch jedem anderen Werk Schönbergs eigen ist. Es entstand ein Werk, das, wenngleich auch zunächst praktisch nicht genutzt, sowohl den Ansprüchen seines Genres als auch denen einer Komposition von hohem künstlerischen Rang in jeder Hinsicht gerecht wird.

Der hier vorgestellte Band zeigt alle Qualitäten, die die *Schönberg-Gesamtausgabe* auszeichnen und zu einem Vorbild ihrer Art machen. Die Partituren sind übersichtlich gestaltet, hervorragend im Druck und insgesamt großzügig in der Ausstattung. Da der Kritische Bericht zu den Partituren zum Zeitpunkt der Besprechung noch nicht vorlag, mußte auf entsprechende Erörterungen verzichtet werden. In der Vergangenheit waren es vor allem die dodekaphonen Werke, deren Notentexte auch innerhalb der *Gesamtausgabe* Probleme offenlassen und bestimmte Lesarten, zumal der Tonhöhen, in den Kritischen Berichten zur Diskussion stellen mußten. Gleichwohl weiß jeder Benutzer der *Schönberg-Ge-*



samtausgabe, daß die Herausgeber in jedem Fall mit der größtmöglichen philologischen Akribie vorgehen und die vorgelegten Notentexte zusammen mit den Kritischen Berichten (die manchenmal eben zur erneuten Textkritik einladen) eine verlässliche Grundlage für die Beschäftigung mit den Werken darstellen.

Ein Detail zu den Lesarten der Notentexte sei hier noch abschließend erwähnt: Entgegen der Originalfassung der *Fünf Orchesterstücke* verzeichnet der Erstdruck der „Reduktion“ (1952) gleich zu Anfang des ersten Stückes eine Korrektur, die die ‚Begleitung‘ des ersten thematischen Elements (T. 1ff.) zu einer reinen Quintfolge (gegenüber der Unterbrechung durch eine kleine Sext in T. 2 in der Fassung von 1909) verändert (Klarinetten, ebda.), was Jan Maegaard dazu veranlaßt hat, auch die Originalfassung entsprechend zu korrigieren (Maegaard, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, Band 2, Kopenhagen 1972, S. 209, Anm. 167). Die Herausgeber des vorliegenden Bandes nehmen diese Korrektur zurück, was angesichts der Tatsache, daß Schönberg sie weder in seiner Revision der Originalfassung von 1922 noch in den Bearbeitungen von Webern (für zwei Klaviere, 1913) und Felix Greissle (für Kammerorchester, 1925) angebracht hat und bei Drucklegung der „Reduktion“ bereits verstorben war, zwingend erscheint.

(Dezember 1987)

Michael Mäckelmann

*GEORG VON ALBRECHT: Gesamtausgabe, Band 6: Streichquartett und Streichtrio mit einem Facsimile von op. 52. Nach den Handschriften erstmals hrsg. von Michael von ALBRECHT. Frankfurt – Bern – New York: Verlag Peter Lang (1986). Partitur 101 S., Stimmen. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 8.)*

Quellenforschung, die sich auf die ungehobenen Schätze der Vergangenheit richtet, übersieht leicht, daß dieses Jahrhundert Teil der Geschichte ist und ebenfalls über ungehobene Schätze verfügt. Die 1984 begonnene Gesamtausgabe der Kompositionen des Deutsch-Russen Georg von Albrecht (1891–1976), eines Schülers von Glasunow und Tanejew, ist ein Exempel. Das breit gefächerte, doch quantitativ überschaubare Werk von Albrechts war durch mancherlei Umstände durchweg im Manuskript verborgen geblieben; es findet nun erstmals und ungeschmälert sein Forum.

In Rußland und an den Musikhochschulen Stuttgart und Heidelberg hat von Albrecht mehr als vierzig Jahre lang Studenten in Musiktheorie und Komposition unterrichtet. Seine kompositorische Arbeit bewegte sich zwar nicht im Hauptstrom des Jahrhunderts, sie stellte sich ihm jedoch und kontrapunktierte ihn auf selbstbewußte Weise. Ästhetisch fest in der Tradition verwurzelt und der Spekulation im weiten Feld zwischen Skrjabin und Steiner nicht abgeneigt, suchte der Komponist zeitlebens die Synthese.

Der Band gibt einen guten Einblick in die kompositorische Welt von Albrechts, denn er präsentiert Arbeiten aus allen Lebensphasen, in verschiedenen Fassungen und mit Intentionen unterschiedlichster Art. Er enthält die *Streichquartette* op. 31 (1926/27) und op. 52 (in den Fassungen 1947/48 und 1969) und das *Streichtrio* op. 79 (1970). Die Charakteristika seien stichwortartig gefaßt: die Sonatensidee als kompositorisches Axiom; konventionelle Viersätzigkeit (op. 31 und 79) und unkonventionelle Einsätzigkeit (op. 52); ein hohes Maß an klanglicher Transparenz; entschiedene kontrapunktische Orientierung, die der „Einheit des musikalischen Raumes“ (Schönberg) verpflichtet ist; Polytonalität (op. 31) und Dodekaphonie (op. 79) in osmotischer Rückbindung an die Diatonik.

Die Edition kann sich auf ideale Voraussetzungen stützen: auf den unmißverständlichen Willen des Komponisten; auf ebenso ausgezeichnet lesbare wie sorgfältig präparierte Autographen; auf den Sohn als Herausgeber, der gleichsam in der Werkstatt des Komponisten aufgewachsen ist und das Werk des Vaters – als renommierter Philologe und gelernter Musiker – archivalisch betreut. Die Gesamtausgabe ist doppelgleisig konzipiert: Als kritische Edition enthält sie einen kritischen Kommentar, aber auch eine Skizze des Herausgebers zu Leben und Werk des Komponisten (in deutscher, englischer, russischer und japanischer Sprache); und indem sie auf die Praxis zielt, ist ihr separat das Stimmenmaterial beigegeben. Typographisch und editorisch besticht der vorliegende Band durch Makellosigkeit.

(Dezember 1987) Jürgen Hunkemöller

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

Seit Heinrich Besseler im Jahr 1967 im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe* (Serie VII, Bd. 1) die vier *Overtüren* Johann Sebastian Bachs herausgegeben


hat, sind mittlerweile über zwanzig Jahre vergangen. Jetzt hat Hans Grüß, Besslers damaliger Mitarbeiter, die vierte *Ouvertüre D-dur* BWV 1069 als Einzelausgabe neu ediert.

„Die vorliegende praktische Ausgabe der *Ouvertüre D-Dur*, BWV 1069, enthält außer dem vollen Notentext der *Neuen Bach-Ausgabe* eine Reihe von Zusätzen, die der Herausgeber für eine der Intention des Komponisten entsprechende Aufführung als unentbehrlich erachtet“, schreibt Hans Grüß im Vorwort. Es kann hier also nicht darum gehen, eine nachträgliche Besprechung zu Besslers Ausgabe von 1967 zu liefern (meines Wissens brachte *Die Musikforschung* seinerzeit keine Rezension), sondern darum, die Zusätze und Anmerkungen von Hans Grüß zu erörtern.

Die quellenmäßige Überlieferung zu der *Ouvertüre* BWV 1069 ist recht spärlich. Die *NBA* stützt sich ausschließlich auf Abschriften. Aus dem 18. Jahrhundert sind allein zwei Stimmensätze auf uns gekommen (der eine davon unvollständig), aus dem 19. Jahrhundert eine Partiturhandschrift von 1839 und der Erstdruck des Jahres 1881 (*NBA*, Kritischer Bericht VII/1, S. 10f., 38f., 83–87). In Kenntnis dessen muß sowohl die Bezeichnung „Urtext“ (Umschlag) wie auch der Begriff „Intention des Komponisten“ von vornherein fragwürdig erscheinen. Zudem wurzelt die klingende Notation von Trompeten und Pauken gar nicht in den genannten Quellen, sondern in den Editionsrichtlinien der *NBA*. Sie wird gerade in einer praktischen Ausgabe als störend empfunden, da jeder Dirigent in der Lage ist, die Notation transponierender Instrumente zu lesen.

Die von Grüß angebrachten „Zusätze sind typographisch gekennzeichnet (durchbrochene Bögen, Kleinstich, Zusatznoten über den jeweiligen Stellen, Kursivschrift)“ (Vorwort). Teilweise finden sich in Fußnoten auch verbale Erklärungen oder Verweise auf das Vorwort. Alle diese Zusätze beziehen sich auf die Ausführung, u. a. von Punktierungen (auch Punktierungen gegen Triolen), Vorhalten und Staccato-Punkten. Die Wiederaufnahme des A-Teiles am Ende des ersten Satzes ist mit „tempo primo“ überschrieben. Die Zusätze sind durchweg wohlüberlegt und auf der Basis einer soliden Quellenkenntnis angebracht. Das Notenbild wird kaum zusätzlich belastet. Bedauerlicherweise geht aber Grüß mit keinem Wort auf die Problematik der Bogensetzung im Mittelteil des ersten Satzes ein. Er übernimmt die Version der *NBA*, die jeweils Gruppen von drei Achteln bindet, und ergänzt weitere Bögen. In der Hauptquelle zu BWV 1069, der Stimmenabschrift Penzels,

ist jedoch die Bogensetzung keineswegs so eindeutig, wie die Ausgabe suggeriert (vgl. *NBA*, Kritischer Bericht VII/1, S. 92 und 78). Die *Alte Bach-Ausgabe* hatte sich deshalb an der Kantate *Unser Mund sei voll Lachens* BWV 110 orientiert, deren Eingangsschor die *Ouvertüre* BWV 1069 parodiert. Dort sind nur jeweils die ersten beiden Achtel der Dreiergruppen gebunden. Mir scheint diese Version – sie lag auch der 1969 erschienenen Harnoncourt-Einspielung zugrunde – aus den folgenden Überlegungen heraus plausibler:

- Werden je zwei Achtel gebunden, ergibt sich eine sinnvoll analoge Artikulation zu den Punktierungen der anderen Stimmen (  ).
- Im 9/8-Takt ist es bogentechnisch problematisch, je drei Achtel zu binden, weil die Takte dann abwechselnd mit Ab- und Aufstrich beginnen müssen.
- Die Bogensetzung ist in der Überlieferung von BWV 110 weitaus sicherer (es liegen Originalpartitur und -stimmensatz vor) als in BWV 1069 (*NBA* I/2, Kritischer Bericht).

Die Intention des Herausgebers ist klar erkennbar. Solche Zusätze sollen den Aufführenden helfen, dem noch immer weit verbreiteten Mißverständnis zu begegnen, eine Partitur Bachs sei in ihrer Notation auch exakte Ausführungsvorschrift. Ungewollt begibt sich Grüß jedoch selbst auf diese Ebene, da er es wohl kaum verhindern kann, daß seine Ausgabe jetzt als exakte Ausführungsvorschrift angesehen wird. Die Länge eines Vorhalts wird z. B. immer bis zu einem bestimmten Grade Interpretation bleiben. Geht aber eine Interpretation ins Notenbild ein, kann dies zu Mißverständnissen führen. So ist auch Grüß der Auffassung, seine Zusätze bedürften „weiterer sachkundiger Ergänzung durch den Leiter der jeweiligen Aufführung“. Genau aber in dieser Aussage sehe ich das Problem dieser Neuausgabe. Es bleibt zu fragen, woher der Leiter einer Aufführung das Wissen zu weiterer sachkundiger Ergänzung beziehen soll. Grüß nennt „spieltechnische Anweisungen des 18. Jahrhunderts“. Diese Angabe scheint mir zu allgemein und damit nicht ausreichend. Es wäre ein leichtes gewesen, wenigstens einige der Hauptquellen für die Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts anzugeben. Ein Musiker, der seinen ‚Quantz‘ oder ‚C. Ph. E. Bach‘ gelesen hat, kann aber dann – werden diese Gedanken konsequent weitergedacht, bleibt dies als bittere Erkenntnis – auf die Zusätze in der Grüß-Ausgabe durchaus verzichten.

Trotz der genannten Überlegungen soll der Edition keine generelle Absage erteilt werden. Sie kann mit Gewinn benutzt werden, wenn sie als Gegenstand kritischer Auseinandersetzung mit der Bachschen Komposition und ihrer Aufführung betrachtet wird (z. B. Ausführungsvarianten der Vorhalte in Bourrée II – nicht Bourrée I, wie im Vorwort angegeben). Auch erleichtern die eingetragenen Doppelpunktierungen in der *Ouverture* dem Dirigenten den Überblick und können ihm eigene Eintragungen ersparen. Die Verantwortung für eine sinnvolle Artikulation (hier besonders Bogensetzung) kann diese Ausgabe dem Leiter einer Aufführung nicht abnehmen.

(Januar 1988)

Franz Körndle

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Königliche Akademie für Kirchenmusik in Berlin hatte zwischen 1895 und 1899 in ihrer Reihe *Urtext classischer Musikwerke* erstmals den Begriff ‚Urtext‘ verwendet, doch sollten noch runde fünfzig Jahre vergehen, bis der Verleger Günter Henle seit 1948 im großen Stile daran ging, den Notentext musikalischer Werke möglichst in seiner originalen Gestalt wiederzugeben. Allerdings sind die wissenschaftlichen Gesamtausgaben, wenn sich ihre Editionsrichtlinien im Laufe der Zeit auch wandelten, ihrer ‚Textsorte‘ nach schon immer Urtexte gewesen, obwohl sie sich selten so bezeichnen: Sie nennen als ihr Hauptziel, auf der Grundlage des ursprünglichen Textes z. B. das Werk eines Komponisten vollständig mitzuteilen oder musikalische Denkmäler einer Region oder Zeit zu vermitteln. Dagegen ist für praktische Ausgaben der Begriff ‚Urtext‘ durchaus geläufig, und die hier zu besprechenden Studienpartituren wollen solche Ausgaben zum Zwecke des Studiums sein. Ihr Serientitel soll lediglich darauf hinweisen, daß hier genau der für die *Neue Mozart-Ausgabe* erarbeitete Text (in fotomechanischer Verkleinerung) geboten wird.

Die vorliegenden Studienpartituren kamen alleamt 1986 auf den Markt, während die entsprechenden Bände der *Neuen Mozart-Ausgabe* teilweise bereits ein Vierteljahrhundert früher erschienen waren: die Salzburger Sinfonien (KV 181 und 184) im Jahre 1960, die Klavierkonzerte 1961 (KV 466), 1962 (KV 491) und 1963 (KV 503), die Bläserkonzerte (KV 191, 313 und 314) allerdings erst im Jahre 1981. Obwohl die Erstveröffentlichung der Urtexte also schon geraume Zeit zurückliegt, fanden bisher nur die Klavierkonzerte in der *Musikforschung* (Jg. 28,

1965, S. 110–112) durch Hans Ferdinand Redlich eine Würdigung. Natürlich kann eine Sammelbesprechung von Studienpartituren keine angemessene Würdigung der *Neuen Mozart-Ausgabe* sein, will auch nicht an ihre Stelle treten, sondern nur die Besonderheiten dieser erneuten Ausgabe beleuchten.

Neuausgaben bieten vor allen Dingen die Chance, korrigierend einzugreifen, sei es durch die Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes, sei es durch Vereinheitlichen und Anpassen oder durch die reine Fehlerberichtigung. Solche Möglichkeiten wurden bei den Studienpartituren weitgehend genutzt, insbesondere durch die neuen, kürzeren Vorworte, die sich ja gegenüber den Sammelbänden der *Neuen Mozart-Ausgabe* hier immer nur auf ein Werk zu beziehen haben. Die Quellenlage, die Bewertung der Quellen, Datierungsfragen und die speziellen Probleme im Zusammenhang mit der Überlieferung des Werkes bieten sich dem Studierenden nach neuem Forschungsstand übersichtlich und kompakt, was das Studium bestimmt erleichtert. So wird z. B. bei den beiden Sinfonien als „Nachtrag 1986“ auf eine neue Schriften-Chronologie hingewiesen, was dann jeweils zu einer Abänderung des Datierungsvermerks über dem ersten Satz gegenüber der *Neuen Mozart-Ausgabe* führt. Die Änderungsvorschläge, die Hans Ferdinand Redlich 1965 beim *Klavierkonzert c-moll* (KV 491) angeregt hatte (*Mf* 28, 1965, S. 111f.), sind jedoch nicht alle berücksichtigt worden. Während die linke Spalte des Vorworts auf S. III ganz offensichtlich einen Reflex auf Redlichs Rezension darstellt, führten dessen Zweifel an den Lesarten (1. Satz, T. 354 und 359–361) nicht zu einer Änderung im Notenteil, obwohl der Kritiker sich auf das Autograph bezog. Dies hängt mit dem rigorosen Standpunkt der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* zusammen, bei Neuaufgaben von Notenbänden und Taschenpartituren aufgrund veränderter Quellensituation notwendige Änderungen nicht im Notentext selbst vorzunehmen, sondern solche Fälle in das Lesarten-Verzeichnis der Kritischen Berichte aufzunehmen (vgl. *Neue Mozart-Ausgabe. Bericht über die Mitarbeitertagung in Kassel 1981*, Kassel 1984, S. 20f. und 73). Was dem Studierenden zunächst wie eine Erschwernis oder gar als Nachteil erscheinen mag, geschieht hier jedoch mit Rücksicht auf einen einheitlichen Notentext in allen Ausgaben und Auflagen. Dadurch hat der Benutzer einer solchen Studienpartitur eine zitierfähige Vorlage für seine wissenschaftliche Arbeit und gleichzeitig noch Einblick

in die von Fall zu Fall unterschiedlich komplizierte Problematik der Quellenüberlieferung und der Editionstechnik: Er kann nämlich die Kritischen Berichte der *Neuen Mozart-Ausgabe*, soweit sie erschienen sind, problemlos heranziehen.

Neben den Urtexten der *Neuen Mozart-Ausgabe* hat der gleiche Verlag auch die Urtexte der *Neuen Bach-Ausgabe*, der *Beethoven-Werke*, der *Hallschen Händel-Ausgabe* und der *Joseph Haydn-Werke* als Taschen- bzw. Studienpartituren vorgesehen. Es scheint geradezu, daß das Wort ‚Urtext‘ wie eine magische Formel Käuferschichten anziehen vermag, was für die Werke Mozarts und natürlich auch der anderen genannten Komponisten eine größere Verbreitung bedeuten kann und deswegen prinzipiell als verdienstvoll anzusehen ist.

(Januar 1988)

Ulrich Mazurowicz

*Fanny Hensel* B/

FANNY HENSEL geb. MENDELSSOHN BARTHOLDY: *Ausgewählte Klavierwerke. Erstausgabe. Nach den Autographen hrsg. von Fanny KISTNER-HENSEL. München: G. Henle Verlag (1986). X, 45 S., 1 Abb.*

Das Interesse für das umfangreiche, bis heute immer noch nicht vollständig überschaubare Schaffen von Mendelssohns ältester Schwester Fanny, seit 1829 Frau des preußischen Hofmalers Wilhelm Hensel, ist in den letzten Jahren kontinuierlich gewachsen. Viele ihrer Werke, vor allem Lieder, Klavierstücke, Chöre und das *Oratorium nach Bildern der Bibel*, sind, teilweise sogar mehrfach, auf Schallplatten erschienen, die aber leider selten über ein interpretatorisches (oder auch aufnahmetechnisches) Mittelmaß hinauskamen und meist unzureichend kommentiert wurden. Während die Edition von Tagebuchaufzeichnungen und Briefen (*Fanny Mendelssohn: Italienisches Tagebuch, hrsg. und eingeleitet von Eva Weissweiler, Darmstadt – Neuwied 1985 [Sammlung Luchterhand 607]; Fanny Mendelssohn: Ein Portrait in Briefen, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Eva Weissweiler, Frankfurt – Berlin – Wien 1985 [Ullstein-Taschenbuch 30171]*) immerhin für einiges Aufsehen sorgte und nicht ohne berechtigten und unberechtigten Widerspruch blieb, beschränkte sich die Publikation von Noten auf einige Reprints der Erstausgaben (mit meist sehr dürftigen Vor- oder Nachworten), bei denen teilweise trotz gegenteiliger Beteuerungen nicht einmal die zahlreichen alten Stichfehler beseitigt wurden und eine quellenkritische Diskussion vollkommen unterblieb (*Klaviertrio d-moll op. 11, München-Grä-*

feling: Wollenweber 1984; *Six Mélodies pour le Piano op. 4 und 5*, Berlin-Lichterfelde: Lienau 1982; *Lieder für das Pianoforte op. 2 und 6*, Pastorella A-Dur, Berlin – Wiesbaden: Bote & Bock 1983; *Lieder für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte op. 1 und 7*, ebda. 1985).

Man wird selbst diese Notbehelfe dankbar annehmen, zumal mit ihnen Kostbarkeiten romantischer Musik für die Praxis zugänglich wurden, die vorliegende Auswahl von elf bisher unveröffentlichten Klavierstücken aus den Beständen des Mendelssohn-Archivs in Berlin aber mit um so größerer Freude begrüßen. Erstmals liegt eine sauber edierte und mit Sorgfalt erstellte Neuauflage von Fanny Hensels Werken vor, übrigens fast gleichzeitig mit einer ebenfalls vorzüglich gestalteten und wesentlich umfangreicheren Auswahl von Klavierwerken Clara Schumanns, der neben Fanny Hensel bedeutendsten Komponistin des 19. Jahrhunderts (*Clara Wieck-Schumann: Ausgewählte Klavierwerke. Nach Autographen, Abschriften und den Erstaussagen hrsg. von Janina Klassen. München: G. Henle Verlag 1987*). Zu den Merkmalen editorischer und verlegerischer Qualität, deren rapider Verfall andernorts nicht zu übersehen ist, gehört auch das knappe, aber informative und kenntnisreiche Vorwort von Rudolf Elvers, der es bei dieser Gelegenheit nicht versäumt, auch aus noch unpublizierten oder weithin unbekanntenen Quellen zu schöpfen und dabei stillschweigend etliche Irrtümer bisheriger Forschungen zum Thema zu korrigieren. Daß er in das übliche feministische Lamentieren über die arme, vom Vater und Bruder in ihrer musikalischen Kreativität so überaus grausam unterdrückte Fanny nicht einstimmt, ist sehr wohlthuend, obwohl das Problem wohl doch etwas vielschichtiger ist, als man es allgemein darstellt: Sie wurde zwar nicht am Komponieren gehindert, aber ihr berühmter und erfolgreicher Bruder sah es ungern, daß sie ihre Kompositionen auch veröffentlichen wollte, so daß erst 1846/47, kurz vor ihrem allzu frühen Tode die Opera 1–6 erscheinen konnten. Eine kurze Diskussion der einschlägigen, oft zitierten, aber von Elvers wohl bewußt gemiedenen Briefstellen wäre vielleicht angebracht gewesen. Sehr erfreulich ist dagegen die Tatsache, daß der Band den korrekten Namen „Fanny Hensel“ und nicht die unsinnige, wohl nur aus werbetaktischen Gründen immer wieder verwendete Form „Fanny Mendelssohn-Hensel“ trägt.

Über die Auswahl der Stücke läßt sich, zumal bei so reichem Quellenmaterial, natürlich leicht und trefflich streiten. Der Rezensent gesteht, einige Kla-

vierwerke der Komponistin zu kennen (z. B. einen hübschen Sonatensatz E-dur von 1822, den anspruchsvollen Zyklus *Das Jahr* von 1841), die ihm geeigneter und interessanter erscheinen als z. B. die unpersönlichen, recht trockenen und allenfalls technisch aufschlußreichen Nummern 1–3 und 10 (Übungsstücke C-dur und g-moll, unbetiteltes Stück g-moll, *Allegretto d-moll*). Daß Nr. 9 (*O Traum der Jugend, o goldner Stern*) nur eine geringfügig abweichende, statt in Fis-dur in F-dur stehende Variante des von Fanny Hensel als op. 6 Nr. 3 selbst veröffentlichten *Liedes* ist, wurde offenbar übersehen: Hier hätte ein noch vollkommen unbekanntes Stück Platz gehabt. Andererseits enthält der schmale Band einige sehr reizvolle und profilierte Stücke (z. B. Nr. 5: *Notturmo g-moll*; Nr. 6: *Abschied von Rom a-moll*; Nr. 7: *Allegro molto c-moll*; Nr. 11: *Allegro vivace A-dur*), die zwar den bereits bekannten keine neue Facette hinzufügen, jedoch meist technisch leichter zu bewältigen sind als jene und im Konzert wie im Unterricht gleichermaßen ihren Platz finden könnten. Es zeigt sich dabei aber auch, daß Fanny Hensel 1846/47 mit großer Sicherheit gerade die besten Stücke zur Publikation ausgewählt hat und daß sie eine sehr gute Pianistin gewesen ist.

Wenn auch berücksichtigt werden muß, daß die neu vorgelegten Kompositionen von der Autorin mit Sicherheit noch überarbeitet worden wären, wenn sie selbst sie veröffentlicht hätte, so gilt für sie doch noch heute das Urteil des Rezensenten der *AmZ*, der am 2. Juni 1847 über die Klavierwerke op. 2, 4, 5 und 6 meinte, es seien keine „dilettantischen Erstlingsgenüsse“, sondern „reife, sorgfältig ausgewählte Früchte eines reichen, künstlerischen Lebens“. Er fährt dann fort: „Keine starken Affekte sind hier dargestellt, doch überall fühlt man den Fluß einer wahren, weichen Empfindung ...; die harmonischen Verbindungen sind geistreich, oft überraschend. Lebendige Bewegung ohne Unruhe, schöne Empfindung in der Melodie und reizende Mannichfaltigkeit in der Figuration gewinnen jedes Ohr“. Sehr treffend sind auch seine Bemerkungen zum schon damals bis zum Überdruß strapazierten Hinweis auf „eine Familienähnlichkeit der Compositionen“ im Vergleich zu ihrem Bruder Felix. Er schreibt: „Man würde irren, wenn man Frau F. Hensel zu den Nachahmern ihres Bruders zählen wollte“ und urteilt schließlich im Hinblick auf die *Lieder ohne Worte* Mendelssohns: „Die Lieder der Frau F. Hensel sind complicirter; der Phantasie ist hier freiere Bewegung gestattet, die Form breiter angelegt, nicht selten auch durch

einen antithetischen Mittelsatz grössere Mannichfaltigkeit erzielt ...“.  
(Januar 1988) Joachim Draheim

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

Der mit einer spanischen und englischen Einleitung versehene Quellenband beinhaltet kirchenmusikalische Werke des 18. Jahrhunderts, die aus dem Musikarchiv der Kathedrale von Guatemala stammen. Vierzehn Kompositionen werden hier zum ersten Mal in moderner Partitur-Umschrift auf der Grundlage der Originalmanuskripte herausgegeben. Es handelt sich dabei um vier Werke des „maestro de capilla“ Manuel José de Quiroz (im Amt 1738–1765) und um neun Kompositionen seines Neffen und Nachfolgers Rafael Antonio Castellanos (im Amt 1765–1791). Eine zusätzliche Komposition *Levanten Pendones* von Joseph Coll, zu dem keine biographischen Daten bekannt sind, wurde wegen ihrer historischen Bedeutung in den Quellenband aufgenommen. Dieses Werk wurde in der Kathedrale von Guatemala zu Ehren der Krönung von Karl III. aufgeführt.

Die Quellenausgabe ist eine Auswahl aus den an der Kathedrale von Guatemala vorhandenen Beständen und lehnt sich eng an die originalen Manuskripte an, verwendet allerdings moderne Violin- und Baßschlüssel. Der „bajo continuo“ wurde mit Absicht nicht ausgesetzt, da seine Interpretation ohnehin subjektiven Charakter aufweisen würde (S. 8). Glücklicherweise ist von Castellanos in der Komposition *Para que te disfrazas* (SATB, V. I/II, Continuo) der Basso continuo (als einziger Beleg) voll ausgeschrieben, so daß für die damalige Spielpraxis eine aufschlußreiche Interpretationshilfe überliefert ist.

Lemmons Quellenedition listet zudem in einer Übersicht die in der Kathedrale von Guatemala vorhandenen Manuskriptbestände zu den insgesamt 28 Kompositionen von Quiroz sowie zu den insgesamt 149 Werken von Castellanos auf (S. 11–16). Die Kompositionen sind nach ihrer vokalen Besetzungsart von ein bis sieben Singstimmen geordnet. Unter ihnen befinden sich auch drei „obras para dos coros“.

Ist die Besetzung der wiedergegebenen Werke von Quiroz nur auf ein Continuo allein oder in zusätzlicher Begleitung von erster und zweiter Violine bezogen, so zeichnet sich in den Werken von Castel-

lanos nebst der obligaten Streicherbesetzung (V. I/II und Continuo) eine zunehmende Tendenz zur Erweiterung durch Bläser ab (zusätzlich Fl. I/II oder Fl. I/II und Ob. I/II oder Fl. I/II und Tr. I/II oder Fl. I/II, Ob. I/II und Tr. I/II). Die erweiterte Quartettbesetzung der Streicher (V. I/II, Vc., Basso und Acc.) finden wir erst in Joseph Colls *Levanten Pendones*, wo der Vokalsatz von S. I/II, ATB allerdings nur mit zwei Trompeten bereichert ist.

Ohne Zweifel markiert diese Quellenausgabe zum 18. Jahrhundert Guatemalas einen wichtigen Baustein zur Kenntnis der kolonialen Kirchenkomposition unter dem Einfluß der iberoamerikanischen Schultradition. Mit Ausnahme von Colls *Levanten Pendones* und Quiroz' *Laudate Pueri Dominum* handelt es sich ausschließlich um spanisch textierte Werke. Im Blick auf Samuel Claros *Antología de la Música Colonial en América del Sur* (Chile 1974) wird hier für Mittelamerika ein Korpus vorgestellt, der für vergleichende Ansätze wichtige Grundlagen hergibt. Gerade im Hinblick darauf, daß zur kolonialen Musik des 18. Jahrhunderts bis jetzt nur wenige Quellenausgaben vorliegen, ist diese Arbeit besonders hervorzuheben. Da die beiden Komponisten Quiroz und Castellanos auch Werke von Mexico City acquiriert haben, wird eine Untersuchung dieser Wechselbeziehungen noch zu unternehmen sein. Einzelne der Werke gelangten durch den Grupo Tempore sowie durch die Orquesta de Cámara de Bellas Artes von Mexiko bereits zur Aufführung, ganz im Sinne des Vorworts von Lemmon: „While their music is deserving of scholarly examination, it is also worthy of modern performances. Then, and only then, will the full importance of both Castellanos and the musical activity of the Guatemala Cathedral be fully understood“ (S. 8).  
(Januar 1988) Max Peter Baumann

## Eingegangene Schriften

ANETTE INGENHOFF: Drama oder Epos? Richard Wagners Gattungstheorie des musikalischen Dramas. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1987 IX, 139 S.

Jaarboek van het Vlaamse Centrum voor Oude Muziek. Jaargang III: Muziek aan het hof van Margaretha van Oostenrijk. Music at the court of Marguerite of Austria. Peer: Musica 1987 119 S., Abb., Notenbeisp.

Jahrbuch für Opernforschung 1985. Hrsg. von Michael ARNDT und Michael WALTER. Frankfurt–Bern–New York: Verlag Peter Lang (1985). 214 S.

Jahrbuch für Opernforschung 1986. Hrsg. von Michael ARNDT und Michael WALTER. Frankfurt–Bern–New York–Paris: Verlag Peter Lang (1987). 230 S., Notenbeisp.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Otto HOLZAPFEL und Jürgen DITTMAR. 32. Jahrgang 1987. Berlin: Erich Schmidt Verlag (1987). 213 S., Abb., Notenbeisp.

Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen. Hrsg. von Karl-Heinz REINFANDT. Wolfenbüttel–Zürich: Mösel Verlag (1987). 340 S.

REINHARD KEISER: Adonis and Janus. New York–London: Garland Publishing, Inc. 1986. XXVIII, 392 S. (Handel Sources. Volume 1.)

REINHARD KEISER: Claudius and Nebucadnezar. New York–London: Garland Publishing, Inc. 1986. XXVI, 337 S. (Handel Sources. Volume 3.)

REINHARD KEISER: La forza della virtù. New York–London: Garland Publishing, Inc. 1986. XXII, 296 S. (Handel Sources. Volume 2.)

MARTIN KESSELRING: Vom Monochord zum Hackbrett. Saiteninstrumente selbst gebaut 1. Bern: Zytglogge Verlag (1987). 155 S., zahlreiche Abb. (Zytglogge Werkbuch.)

GERHARD KLEMM: Untersuchungen über den Zusammenhang musikalischer und sprachlicher Wahrnehmungsfähigkeiten. Frankfurt–Bern–New York–Paris: Peter Lang (1987). 363 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 27.)

RUDOLF KLOIBER. Handbuch der Oper. Erweitert von Wulf KONOLD. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel–Basel–London: Bärenreiter Verlag (1985). Band 1. 541 S., Band 2: S. 545–1100.

Der Knaben Wunderhorn. Alte Deutsche Lieder gesammelt von Achim von ARNIM und Clemens BRENTANO. Kritische Ausgabe. Hrsg. und kommentiert von Heinz RÖLLEKE. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. (1987). Band 1. 555 S., Band 2: 571 S., Band 3: 619 S. (Universal-Bibliothek Nr. 1252.)

ZOLTÁN KODÁLY: Psalmus Hungaricus op. 13. Faksimile-Ausgabe der Originalhandschrift mit einer Studie von Ferenc BÓNIS. Budapest: Helikon (1987).

JOSEPH MARTIN KRAUS: Der Tod Jesu. Edited by Bertil van BOER, Jr. Madison: A–R Editions, Inc. (1987). XVII, 89 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volume XXVII.)

KANTHIMATHI KUMAR/JEAN STACKHOUSE: Classical Music of South India. Karnatic Tradition in Western Notation. Stuyvesant, NY: Pendragon Press (1987). XVI, 124 S., Notenbeisp. (Monographs in musicology. No. 5.)

Die Kunst des Quartettspiels. Das Guarneri-Quartett im Gespräch mit David BLUM. Kassel–Basel: Bärenreiter (1988). 264 S., Notenbeisp.

PAVEL KURFÜRST: Die letzte Entwicklungsphase der Streichlyra in Mitteleuropa. Strážnice: Ústav Lidového Umění 1986. 124 S., Abb.

WOLFGANG LAADE: Das Korsische Volkslied. Ethnographie und Geschichte, Gattungen und Stil. Band 3: Aufnahmekatalog und Liedtexte. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH 1987. XVI, 395 S.

DIETHER DE LA MOTTE: Musikalische Analyse mit kritischen Anmerkungen von Carl DAHLHAUS. Fünfte Auflage. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter (1987). Textteil: 145 S., Notenteil: 90 S.

KLAUS LANGROCK: Die Sieben Worte Jesu am Kreuz. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionskomposition. Essen: Verlag die blaue eule 1987. 244 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule. Band 2.)

Lettere dall'Italia. Anno II, numero 8, Ottobre-Dicembre 1987. Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani (1987). 65 S.

The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn. Collected, Edited and Translated with Introductory Essays and Notes by Marcia J. CITRON. Stuyvesant, N.Y.: Pendragon Press (1987). LVII, 687 S.

Franz Liszt in seinen Briefen. Eine Auswahl, hrsg. mit einem Vorwort und Kommentaren von Hans Rudolf JUNG. Frankfurt/M.: Athenäum 1988. 523 S., Abb.

Lully, musicien soleil. Catalogue édité par ADIAM 78. Versailles: Hôtel du Département 1987. 129 S., zahlreiche Abb.

MICHAEL MÄCKELMANN: Arnold Schönberg. Fünf Orchesterstücke op. 16. München: Wilhelm Fink Verlag (1987). 64 S., Notenbeisp. (Meisterwerke der Musik. Heft 45.)

Mitteilungsblatt der Johann-Joseph-Albert-Gesellschaft e.V. Nr. 2. Stuttgart: Johann-Joseph-Albert-Gesellschaft 1987. 30 S., Abb., Notenbeisp.

GRETA MOENS-HAENEN: Das Vibrato in der Musik des Barock. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalistinnen und Instrumentalisten. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt (1988). 315 S., Abb., Notenbeisp.

Monumenta Monodica Medii Aevi. Band VIII: Alleluia-Melodien II ab 1100. Hrsg. von Karlheinz SCHLAGER. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1987. XIII, 917 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Geistliche Gesangswerke, Werkgruppe 4: Oratorien, Geistliche Singspiele und Kantaten, Band 3: Davide Penitente. Vorgelegt von Monika HOLL. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1987 XXVIII, 134 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Missa in c-Moll KV 427 (417a). Rekonstruiert und ergänzt von Helmut EDER. Klavierauszug von Lilia VÁZQUEZ. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter (1987). 112 S.

Mozart-Bibliographie 1981–1985 mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1980, zusammengestellt von Rudolph ANGERMÜLLER und Otto SCHNEIDER. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1987 121 S.

Music in Paris in the eighteen-thirties. Edited by Peter BLOOM. Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press (1987). XIV, 641 S. (Musical life in 19th-century France. Volume IV.)

Musica e Cultura. Quadrimestrale. Anno I, Numero 0 und Anno II, Numero 1. Cremona: Editrice Turris, November 1987 und April 1988. 46 bzw. 70 S.

La musica a Napoli durante il Seicento. Atti del Convegno Internazionale di Studi Napoli, 11–14 aprile 1985. A cura di Domenico Antonio D'ALESSANDRO e Agostino ZIINO. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo 1987 730 S., Abb., Notenbeisp. (Miscellanea musicologica 2.)

Music from the Tang Court 4. A primary study of the original, unpublished, Sino-Japanese manuscripts, together with a survey of relevant historical sources, both Chinese and Japanese, and a full critical commentary by Laurence PICKEN. Cambridge–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1987). XIV, 136 S., Notenbeisp.

Der musikalische Satz. Ein Handbuch zum Lernen und Lehren. Hrsg. von Walter SALMEN und Norbert J SCHNEIDER. Innsbruck: Edition Helbling (1987). 291 S., Notenbeisp. (Innsbrucker Beiträge zur Musiklehre. Band I.)

Musikpädagogische Forschung Band 8: Außerschulische Musikerziehung. Hrsg. vom Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung e.V. durch Günter KLEINEN. Laaber: Laaber-Verlag (1987). 260 S., Abb., Notenbeisp.

SIMON MICHAEL NAMENWIRTH: Gustav Mahler. A critical bibliography. Volume I: Texts devoted entirely or predominantly to Mahler. Volume II: Texts devoted entirely or predominantly to Mahler (continued). Texts devoted in part to Mahler. Volume III: Indices. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1987. Vol. I: XV, 597 S., Vol. II: 533 S., Vol. III: 595 S.

Nicht versöhnt. Musikästhetik nach Adorno. Hrsg. von Hans-Klaus JUNGHEINRICH. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter (1987). 153 S.

JOACHIM NOLLER: Engagement und Form. Giacomo Manzoni's Werk in kulturtheoretischen und musikhistorischen Zusammenhängen. Frankfurt–Bern–New York–Paris: Peter Lang (1987). 332 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 29.)

Notizie dall'Archivio Sonoro della Musica Contemporanea. Anno I, No. 1, Giugno-Luglio 1987 Rom: Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale (I.R.TE.M.) 1987 16 S.

HANS OESCH: Außereuropäische Musik (Teil 2). Laaber: Laaber-Verlag (1987). 513 S., zahlreiche Abb., Notenbeisp. Tab. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 9.)

Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 42, Hefte 10–12, Oktober–Dezember 1987 Wien: Verlag Elisabeth Lafite 1987 Heft 10–11. 73 S., Heft 12: 68 S.

Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 43, Hefte 2–5, Februar–Mai 1988. Wien: Verlag Elisabeth Lafite 1988. Heft 2–3: 104 S., Heft 4: 80 S., Heft 5: 62 S.

OSWALD VON WOLKENSTEIN: Fröhlich geschray so well wir machen. Melodien und Texte ausgewählt, übertragen und erprobt von Johannes HEIMRATH und Michael KORTH. Kassel–Basel: Bärenreiter (1988). 124 S., Abb.

Polyaisthesis. Festschrift für Wolfgang Roscher zum 60. Geburtstag. Hrsg. im Auftrag des Vorstandes der Internationalen Gesellschaft für Polyästhetische Erziehung von Christian G. ALLESCH und Peter M. KRAKAUER. Wien: VWGÖ 1987 129 S.

Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Volume XIII. Italian Sacred and Ceremonial Music. Edited by Kurt von FISCHER and F. Alberto GALLO. Les Remparts, Monaco: Editions de L'Oiseau-Lyre (1987). XIII, 295 S.

Polyphonic Music of the Fourteenth-Century. Volume XXI: French Secular Music. Edited by Gordon K. GREENE. Les Remparts, Monaco: Editions de L'Oiseau-Lyre (1987). XII, 182 S.

PETER REIDEMEISTER. Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1988). VIII, 196 S., Abb., Notenbeisp. (Die Musikwissenschaft.)

Revista Musical Chilena. Año XL, No. 165, Enero-Junio de 1986. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes 1987. 105 S.



film abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XVI/2 (May–August 1982). New York: The City University of New York 1987. S. 131–276.

THOMAS RÖDER: Auf dem Weg zur Bruckner-Symphonie. Untersuchungen zu den ersten beiden Fassungen von Anton Bruckners Dritter Symphonie. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH 1987. 232 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXVI.)

DANE RUDHYAR: Die Magie der Töne. Musik als Spiegel des Bewußtseins. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel–Basel–London: Bärenreiter (1988). 271 S.

HEINRICH SCHENKER: Counterpoint. A Translation of Kontrapunkt. Vol. II of New Musical Theories and Fantasies. Translated by John ROTHGEB and Jürgen THYM. Edited by John ROTHGEB. New York–London: Schirmer Books 1987. Book 1. Cantus firmus and Two-Voice Counterpoint. XXI, 360 S., Book 2: Counterpoint in Three and More Voices. Bridges to Free Composition. XX, 281 S.

ROSWITHA SCHLÖTTERER: Richard Strauss – Max von Schillings. Ein Briefwechsel. Pfaffenhofen: W. Ludwig Verlag 1987. 267 S. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München. Band 9.)

HERBERT SCHNEIDER: Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien régime. Tutzing: Hans Schneider 1982. VII, 394 S., Abb. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 16.)

Schoenberg and the New Music. Essays by Carl DAHLHAUS. Cambridge–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1987). VIII, 305 S.

Schumanns Werke – Text und Interpretation. 16 Studien hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio MAYEDA und Klaus Wolfgang NIEMÖLLER. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1987). 235 S., Notenbeisp.

ANTHONY SEEGER: Why Suyá Sing. A musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1987). XXI, 147 S., Abb.

WAYNE SHOAF: The Schoenberg Discography. Berkeley: Fallen Leaf Press (1986). IX, 200 S. (Fallen Leaf Reference Books in Music. No. 5.)

Spieellieder und Abzählreime aus dem Ruhrgebiet. Gesammelt von Heidemarie KOHLEN. Mit einer Einführung von Martin GECK. Stuttgart–Witten: Bertold Marohl Musikverlag (1986). 87 S., Abb. (Musik im Ruhrgebiet. Band 3.)

RÉMY STRICKER: Mozart et ses opéras. Fiction et vérité. Paris: Gallimard (1980). 354 S. (Collection Tél.)

WOLFGANG SUPPAN: Komponieren für Amateure. Ernest Majo und die Entwicklung der Bläserorchesterkomposition. Tutzing: Hans Schneider 1987. 233 S., Abb., Notenbeisp. (Alta musica. Band 10.)

TIBOR TALLIÁN: Béla Bartók. Sein Leben und Werk. Budapest: Corvina Verlag (1988). 315 S.

MAY TANNENBAUM: Conversations with Stockhausen. Oxford: Clarendon Press 1987. 102 S.

CLAUDIA VALDER-KNECHTGES: Die Kirchenmusik Andrea Luchesis. Kassel: Merseburger 1983. 295 S., Notenbeisp. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 134.)

Verdi – Boito. Briefwechsel. Hrsg. und übersetzt von Hans BUSCH. Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag (1986). 780 S., Abb. Notenbeisp.

GÜNTHER WAGNER: Traditionsbezug im musikhistorischen Prozeß zwischen 1720 und 1740 am Beispiel von Johann Sebastian Bach und Carl Philipp Emanuel Bach. Musikalische Analyse und musikhistorische Bewertung. Neuhausen–Stuttgart: Hänssler-Verlag (1985). VII, 343 S.

SUSANNA WALTON: William Walton. Behind the Façade. Oxford–New York: Oxford University Press 1988. XI, 255 S., Abb.

INGEBORG WEBER-KELLERMANN: Weihnachtslieder. Musikalische Bearbeitung von Hilger SCHAL-LEHN. München: Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1987). 398 S., Abb.

Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner: Der Ring des Nibelungen. Eine Münchner Ringvorlesung. Hrsg. von Dieter BORCHMEYER. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (1987). 262 S., Abb.

Zeitschrift für Semiotik. Band 9, Heft 3–4: Zeichen und Musik, hrsg. von Vladimir KARBUSICKY. Tübingen: Stauffenberg Verlag 1987. 214 S., Abb., Notenbeisp.

HELGA ZIMMERMANN: Untersuchungen zum Kompositionsunterricht im Spannungsfeld von Traditionalismus und Neudeutscher Schule, dargestellt am Beispiel der Lehrtätigkeit Friedrich Kiels (1821–1885). Hagen: Kommissionsverlag v. d. Linnepe 1987. 233 S., Notenbeisp. (Forschungen zur westfälischen Musikgeschichte. Heft 5.)

## Mitteilungen

Es verstarben:

am 22. August 1988 Professor Dr. Jens Peter LARSEN, Kopenhagen, im Alter von 86 Jahren,  
am 2. September 1988 Professor Dr. Wilhelm PFANNKUCH, Kiel, im Alter von 61 Jahren,  
am 26. Oktober 1988 Professor Dr. Walter GERSTENBERG in Tübingen im Alter von 83 Jahren.

Wir gratulieren:

Professor Dr. Dénes BARTHA, Budapest, am 2. Oktober 1988 zum 80. Geburtstag,  
Professor Macario Santiago KASTNER, Lissabon, am 15. Oktober 1988 zum 80. Geburtstag,  
Dr. Georg KARSTÄDT, Lübeck, am 26. Oktober 1988 zum 85. Geburtstag,  
Professor Dr. Georg von DADELSEN, Tübingen, am 17. November 1988 zum 70. Geburtstag,  
Professor Dr. Francisco Curt LANGE, Caracas, am 12. Dezember 1988 zum 85. Geburtstag,  
Professor Dr. Bernhard MEIER, Pfäffingen, am 15. Dezember 1988 zum 65. Geburtstag.

\*

Professor Dr. Wolfram STEINBECK, Kiel, hat den Ruf auf die C3-Professur für Musikwissenschaft an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn zum Sommersemester 1988 angenommen.

Privatdozent Dr. Peter ANDRASCHKE, Freiburg i. Br., hat den Ruf auf die neu eingerichtete C3-Professur für Musikgeschichte an der Justus-Liebig-Universität Gießen zum Wintersemester 1988/89 angenommen.

Dr. Georg FEDER, Köln, wurde wegen seiner besonderen Verdienste u. a. um die Gesamtausgabe der Werke Joseph Haydns am 19. September 1988 vom Minister für Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen zum Professor ernannt.

Dr. Wolfgang PLATH, Augsburg, wurde mit Wirkung vom 12. August 1988 vom Bayerischen Minister für Wissenschaft und Kunst zum Honorarprofessor an der Universität Augsburg ernannt.

\*

Am 27. Mai 1988 wurde an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“, Dresden, ein Heinrich-Schütz-Archiv gegründet. Zum Leiter des Archivs wurde Dr. Wolfram Steude berufen.

Vom 20. bis 25. September 1988 fand in Köln die 14. Internationale Computermusik-Konferenz (ICMC) statt, die sich den wissenschaftlichen, technischen und künstlerischen Austausch in den Bereichen Computertechnologie,

Informatik, Musik und Musikwissenschaft zum Ziel gesetzt hatte. Detaillierte Auskünfte, u. a. über das wissenschaftliche Programm mit Vorträgen über *Theorie der digitalen Signalverarbeitung*, *Prozeßdatenverarbeitung im Bereich der Musik*, *Musikalische „Textverarbeitung“*, und *Wissensverarbeitung in der Musik und Musikwissenschaft*, erteilt: GIMIK, Postfach 60 03 23, D-5000 Köln 60.

Vom 26. bis 29. September 1988 fand in Barcelona und Tarragona der internationale Kongreß *Higini Anglès i la musicologia hispànica* statt. Nähere Auskünfte erteilen Frau Professor Dr. Ursula Günther, Göttingen, die zeitweilig die Gesprächsleitung innehatte, und Professor Dr. Reinhold Schlötterer, München, der über *Die Renaissance-Theorie in H. Anglès' Werk* referierte.

\*

Vom 12. bis 15. Oktober 1988 fand in Eichstätt eine internationale Fachkonferenz und im Anschluß daran die Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung statt. Die Konferenz mit dem Thema „Gesellschaftsgebundene Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts“ wurde ausgerichtet vom Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Katholischen Universität Eichstätt.

Nach Entgegennahme der Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters erteilte die Mitgliederversammlung am 15. Oktober auf Antrag des Sprechers des Beirates, der sich in seiner Sitzung am 14. Oktober von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung durch den Vorstand überzeugt hatte, diesem einstimmig Entlastung für das Geschäftsjahr 1987. Als Rechnungsprüfer für den Haushalt 1988 wurden Professor Dr. Helmut Hucke und Dr. Klaus Hofmann in ihrem Amt bestätigt.

Für die 1989 bevorstehende Wahl des Vorstandes wurden Professor Dr. Gerhard Allroggen, Professor Dr. Martin Ruhnke und Dr. Ulrich Tank von der Mitgliederversammlung in den Wahlausschuß berufen.

Die Mitgliederversammlung stimmte auf Antrag des Vorstandes und mit Empfehlung des Beirates einer Erhöhung der Mitgliedsbeiträge um DM 5,- ab 1. Januar 1989 zu.

Die Jahrestagung 1989 wird vom 4. bis 7. Oktober in Frankfurt stattfinden. Voraussichtliche Themen der Tagung werden sein: „Schriftlichkeit und Mündlichkeit in der Musik“ und „Musikästhetische Anschauungen der Zeit nach 1945“

Die Mitgliedsbeiträge der Gesellschaft für Musikforschung betragen ab 1. Januar 1989 DM 70,- für vollzählende Einzelmitglieder, DM 35,- für Studenten und DM 90,- für korporative Mitglieder.

Der Abonnementspreis der Zeitschrift *Die Musikforschung* erhöht sich mit Beginn des Jahres 1989 auf DM 100,-, zuzüglich Zustellgebühr, der Einzelpreis des Zeitschriftenheftes beträgt künftig DM 30,-.