

Walter Gerstenberg (1904 — 1988)

von Georg von Dadelsen, Tübingen

Er wollte Musiker werden, Musiker in einem besonderen Sinn. Am liebsten Musik-erzieher an einem Landschulheim — etwa in der Freien Schulgemeinde Wickersdorf. Die Persönlichkeit Gustav Wynekens, die Werke August Halms und Ernst Kurths hatten ihn früh für eine Lebensform begeistert, die sich der Zucht und Bindung musikalischer Formgesetze anvertraut. Am 26. Dezember 1904 in Hildesheim als Sohn eines Zeitungsverlegers und Druckereibesitzers geboren, besuchte er das Gymnasium Andreaneum seiner Vaterstadt. Mit 20 Jahren war er ein perfekter Klavierspieler. Um seine musikalischen Kenntnisse zu vertiefen, studierte er Musikwissenschaft, zunächst in Berlin bei Hermann Abert und Curt Sachs, dann in Leipzig bei Theodor Kroyer und Hermann Zenck. 1929 schloß er mit einer Dissertation über *Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis* ab. Erst als ihn Theodor Kroyer ermunterte, bei der Wissenschaft zu bleiben, ergriff er diese Möglichkeit — wohl auch in der Hoffnung, seine musikerzieherischen Absichten auf der Universität besser noch als im Landschulheim verwirklichen zu können.

Leipzig war die wichtigste Ausbildungsstätte der evangelischen Kirchenmusiker. Hier herrschte die Musik des Thomaskantors. In ihren Bannkreis wurde der junge Student durch die Aufführungen Karl Straubes und die Freundschaft mit Helmut Walcha gezogen. Theodor Kroyer, der im katholischen Süden groß geworden war, hat sich in Leipzig nie heimisch gefühlt. Seine Schüler wußte er mehr für die Musik Palestrinas, Lassos und vor allem Mozarts zu begeistern. Für Gerstenberg wurde diese Spannung zwischen dem eigenen lutherisch geprägten Lebensbereich und der süddeutschen Tradition seines Lehrers Ausgangspunkt für ein eigenes Verständnis beider Formen kultischer Musik und ein ständiger schöpferischer Anstoß.

In Leipzig wurde er Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut und Instrumentenmuseum der Universität. 1932 folgte er seinem Lehrer Kroyer nach Köln, habilitierte sich dort 1935 mit *Beiträgen zur Problemgeschichte der evangelischen Kirchenmusik* und sammelte als Leiter des Collegium musicum Erfahrungen in der Aufführungspraxis älterer Musik. 1940 wurde er an die Universität Rostock berufen und wird dort 1941 außerplanmäßiger, 1946 planmäßiger außerordentlicher Professor. 1948 kommt er mit seiner Familie nach Berlin und wird ordentlicher Professor an der eben gegründeten Freien Universität. 1952 nimmt er einen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität Tübingen an, der damit zugleich zum Ordinariat erhoben wird. Einen Ruf nach Zürich, dort hätte ihn Paul Hindemith gern als Nachfolger gesehen, lehnt er ab; ebenso die ihm angetragene Direktion des Staatlichen Instituts für Musikforschung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in Berlin, und von einem Wechsel nach Heidelberg 1958/59 ist er bald wieder nach Tübingen zurückgekehrt. Im „Musikinstitut am Pflughof“ — wie es von den Tübingern genannt wurde — hat sich seine Lehrtätigkeit ins Große entfaltet. Er wußte begabte Schüler an sich zu ziehen und sie selbständig arbeiten zu lassen. Hier entstand seine „Tübinger Schule“. Probleme

des musikalischen Vortrags, der Dynamik, des rechten Zeitmaßes älterer Musik wurden systematisch behandelt. Vor allem aber: Er hat seine Schüler zur Arbeit an den Quellen angehalten, wozu die nach Tübingen verlagerten Handschriften der einstigen Preußischen Staatsbibliothek geradezu herausforderten.

Er wußte diese Möglichkeiten für sich und seine Schüler fruchtbar zu machen. Selbst bereits mit der Edition der Werke Ludwig Senfls und Adrian Willaerts beschäftigt, hat er die *Neue Bach-Ausgabe*, die *Neue Mozart-Ausgabe* mitbegründet. Ohne seinen entscheidenden Einfluß wäre die *Neue Schubert-Ausgabe* kaum entstanden, die seitdem von zweien seiner Schüler redigiert wird. Die Arbeit an den Quellen sollte sich jedoch nicht in der Edition erschöpfen, diese hatte vielmehr nur die Grundlage für die zutreffende Interpretation zu sein — für die klingende aus der Hand des Künstlers wie für die deutende aus der Feder des Wissenschaftlers.

Begabt mit einem wachen politischen Sinn, hat er einer fachblinden Esoterik entgegengewirkt und sich immer auch den öffentlichen Aufgaben gestellt. So war er mit zahlreichen Ämtern und Ehrenämtern betraut. 1965/66 war er Rektor der Tübinger Universität. Die organisatorischen Aufgaben haben ihn, der von der Notwendigkeit einer Universitätsreform überzeugt war, dann nicht mehr losgelassen. Nach seiner Emeritierung im Jahr 1970 hat er den Schwerpunkt seiner Arbeit nach Salzburg an das Zentralinstitut für Mozartforschung und an die Salzburger Universität verlegt, die ihn mit der Ehrendoktorwürde und dem Titel eines Honorarprofessors ausgezeichnet hat.

Walter Gerstenberg war eine Künstlernatur durch und durch. Schütz und Bach waren seine Ziehväter, aber Mozart und Schubert seine Genien. Für ihre Musik wußte er seine Schüler wahrhaft zu begeistern. Seine Lehrtätigkeit war von pädagogischer Leidenschaft geprägt. Er hat, auf die Menge gesehen, nicht viel geschrieben. Er hatte einen ausgeprägten Sinn für Persönlichkeit, für Qualität. Er war ein Anreger, und viele seiner Ideen sind in die Schriften seiner Schüler eingegangen. Seine letzte größere Arbeit war die Würdigung Paul Hindemiths in der Nationalbiographie *Die großen Deutschen*. Von einem körperlichen Zusammenbruch vor fünf Jahren hat sich der ruhelose Mann, der nie krank gewesen war, nicht mehr erholt. Am 26. Oktober 1988 ist er im Alter von 83 Jahren gestorben. Seine Schüler haben ihm viel zu verdanken.

Bemerkungen zum verbrannten Manuskript Straßburg M. 222 C. 22

von Martin Staehelin, Göttingen

I

Wer sich um die Musikgeschichte des früheren 15. Jahrhunderts bemüht, weiß, welche empfindliche Lücke in unserer Quellenkenntnis der Verlust des im Bombardement von 1870 zugrunde gegangenen umfangreichen Sammel-Manuskriptes M. 222 C. 22 der

Straßburger Stadtbibliothek (im Folgenden = *Str*) bedeutet. Quellen dieser Art aus dem Gebiet nördlich der Alpen fehlen uns für das frühere 15. Jahrhundert seither so gut wie ganz, und man wird erst in den Codices *Aosta* und *St. Emmeram* Handschriften wenigstens entfernt vergleichbarer Erscheinung, Größe, Herkunftsregion und Bedeutung benennen können.

Daß immerhin Aussagen wie eben diese gemacht werden können, liegt an einem Umstand, den man als ‚Glück im Unglück‘ bezeichnen möchte. Noch vor der Zerstörung von *Str* hat bekanntlich der belgische Musikforscher Edmond de Coussemaker den Codex beschrieben und weite Teile aus ihm kopiert. Die Coussemakersche Abschrift ist erhalten geblieben; sie liegt heute in der Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique zu Brüssel¹. Diese Kopie ist es gewesen, die Charles van den Borren instand gesetzt hat, in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts eine umfangreiche und gründliche Monographie über den Codex zu verfassen². Daß es hier möglich wurde, eine Jahrzehnte früher vernichtete größere Handschrift verhältnismäßig genau zu beschreiben und ihren Inhalt zu erschließen, hat van den Borrens Untersuchung in der Folge zugleich zu einer Art *exemplum classicum* unter jenen Studien gemacht, die sich um die Rekonstruktion einer verlorenen Quelle bemühen: So erschien — um es einmal sehr pointiert auszudrücken — der Folgegeneration hier gleichsam alles geleistet, was zu diesem verschwundenen Manuskript überhaupt noch zu leisten war.

Daß diese Deutung berechtigt ist, beweist die Tatsache, daß *Str* zwar in Konkordanzverzeichnissen zu anderen Quellen dieser Zeit mehrfach berücksichtigt, aber nicht oder doch kaum mehr zum Gegenstand von direkt und auf sie selbst bezogenen Untersuchungen gemacht wurde. Außer einem Aufsatz Heinrich Besslers³ — in dem lediglich einige Falschzuschreibungen in *Str* vorgeführt wurden —, außer Kurt von Fischers und Max Lütolfs *RISM*-Bänden⁴ — in denen, nach deren Ziel und Anlage, Beschreibung und Inhaltsangabe der Handschrift jedoch einfach eingeschlossen werden mußten —, außer Klaus-Jürgen Sachs' sowie Rudolf Denks editorischen Bemühun-

¹ Vgl. die Faksimile-Ausgabe *Le Manuscrit musical M 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg, XV^e siècle*, in: *Thesaurus Musicus* II, hrsg. von Albert van der Linden, Brüssel 1972. — Auf Coussemakers handschriftliche Kopie gehen die von ihm in CS III abgedruckten Texte von drei in *Str* enthaltenen musiktheoretischen Traktaten zurück, vgl. auch unten, S. 4f.

² Vgl. Charles van den Borren, *Le Manuscrit Musical M. 222 C. 22 de la Bibliothèque de Strasbourg (XV^e siècle) brûlé en 1870, et reconstitué d'après une copie partielle d'Edmond de Coussemaker*, zuerst in: *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique* 71–74 (1923–1925, 1927), leichter zugänglich in vollständiger Form als Buch mit demselben Titel, Antwerpen 1928. Im Folgenden wird mit der Abkürzung „vdB“ nach dieser Buchausgabe zitiert. — vdB nennt S. 5ff. auch die älteren kleineren Handschriftenbeschreibungen von P. Tarbé (1850), A. Lippmann (1869), P. Meyer/R. Reuss (1883), E. R. Müller (1888), M. Vogeis (1900), J. Wolf (1904) und M. Vogeis (1911); zu ergänzen ist P. Ristelhuber, *Notice sur un manuscrit musical du XV^e siècle*, in: *Bibliographie Alsacienne* 1869, Straßburg 1870, S. 117–122. Vorzüglich gelehrte Information bietet, was hier eigens vermerkt sei, Friedrich Ludwig in der Ausgabe: Guillaume de Machaut, *Musikalische Werke*, 2. Bd., Leipzig 1928, Einleitung, S. 37*–40*

³ Vgl. Heinrich Bessler, *Falsche Autornamen in den Handschriften Straßburg (Vitry) und Montecassino (Dufay)*, in: *AMI* 40 (1968), S. 201–203, bes. S. 201f.

⁴ Vgl. Kurt von Fischer u. Max Lütolf, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, in: *RISM B IV*3/4, München u. Duisburg 1972, Bd. 1, S. 550–592. Knappste, in einzelnen Details teilweise weiterführende Gesamtüberblicke bieten die Lexikonartikel von Peter Gülke, Art. *Straßburg, Ms. 222 C. 22*, in: *MGG*, Bd. 12, Kassel 1965, Sp. 1437f., sodann Art. *Sources/Straßburg, Bibliothèque municipale, 222 C. 22*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 17, London 1980, S. 665, schließlich *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, Bd. 3, Neuhausen u. Stuttgart 1984, S. 163f.

gen⁵ — die jedoch nur einigen Einzeltraktaten aus *Str* galten — und schließlich außer einer jüngeren Fragmentenveröffentlichung Reinhard Strohm⁶ — die am Ende einen längeren Exkurs über die mögliche Herkunft der Straßburger Quelle vortrug — lassen sich keine eigenen oder doch umfangreicheren Beiträge zum Codex, sondern höchstens einige beiläufige Hinweise der Literatur nennen, die in anderem Zusammenhang gegeben wurden oder werden⁷.

Diese Zurückhaltung der Forschung ist deshalb unbegründet, weil die Informationen, die wir über *Str* besitzen, es trotz allem zulassen, zu neuen Einsichten über die Handschrift zu finden. Dies an einem Beispiel zu zeigen, ist die Absicht der folgenden — durchaus skizzenhaften — Ausführungen; sie sind das Ergebnis von seit längerer Zeit beiläufig vollzogenen Bemühungen des Verfassers um den Codex. Es sei betont, daß an dieser Stelle vor allem nach Gestalt und Zusammensetzung, nach Entstehungszeit und -ort der Quelle gefragt wird; Einzelstudien zur Überlieferung, namentlich der vertretenen Kompositionen sind hier mit Absicht zurückgestellt worden und mögen weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben.

II

Es ist nötig, hier zunächst den Aufbau und den Inhalt von *Str* in großen Zügen nochmals darzustellen, so wie das van den Borrens Studie und die in dieser verarbeitete Kopie Coussemakers sowie einige kleinere, vor 1870 verfaßte Mitteilungen verschiedener Autoren über den Codex⁸ möglich machen.

Aufbau und Inhalt von *Str*

A Erste alte Foliierung	fol.
— (Alter) Index der im Musikalienkorpus von Teil B enthaltenen Kompositionen	1—2
— Traktatgruppe mit	
— Philippus de Vitriaco, <i>Liber musicalium</i> * [= CS III, S. 35—46]	
Inc. „Quoniam de arte mensurabili tractare proponimus [.]“	
Expl. „[.] non debent disjungi, ut patet taliter [Musikbeispiel]“	3—7

⁵ Vgl. Klaus-Jürgen Sachs, *Mensura fistularum. Die Mensurierung der Orgelpfeifen im Mittelalter*, Stuttgart 1970/1980, Bd. I, S. 52f. und S. 99—113, sowie Bd. II, S. 248f. und 316f.; Rudolf Denk, *„Musica getuscht“ Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik*, München 1981, S. 15—25.

⁶ Vgl. Reinhard Strohm, *The Ars Nova Fragments of Gent*, in: *TVNM* 34 (1984), S. 109—131, bes. S. 121—123.

⁷ Vgl. z. B. Erika Timm, *Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein*, Lübeck u. Hamburg 1972, S. 131—134, oder Klaus-Jürgen Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden 1974, S. 87, 179 und 203. — Ob Fernand Leclercq, *Contribution à l'étude des sources musicales polyphoniques musicales conservées en Belgique*, Thèse Université libre, Brüssel 1978, auch *Str* (nach der Kopie Coussemakers) behandelt, vermag ich nicht zu sagen; die Arbeit war nicht erreichbar. Erst nach Abschluß des vorliegenden Textes erschien der *Str* ebenfalls berührende Aufsatz von Lorenz Welker, *New Light on Oswald von Wolkenstein: Central European Traditions and Burgundian Polyphony*, in: *EMH* 7 (1987), S. 187—226.

⁸ Vgl. vdB, S. 11ff.; da dort die Kopie Coussemakers nachgedruckt wird, zitiere ich nicht nach dieser, sondern der Einfachheit halber nach vdB. Vgl. auch oben, Anm. 2.

- Anonymer, titelloser deutscher Traktat über Mensuralmusik* [= CS III, fol.
S. 411—413 („Anonymus IX“, *de musica mensurabili*); Denk, S. 18—22]
Inc. „In der mensurabili musica so heissen die noten [...]“
Expl. „[...]als in diser nach geschribene formen [Musikbeispiel]“ 7'—8
- Anonymer deutscher Traktat *Von den Monocordion** [unpubliziert]
Inc. „Es ist ze wyssend wie man di manocordium [...]“
Expl. „[...] die Hand metriet ein tempus [Musikbeispiel]“ 8—9
- Anonymer Traktat *De organis** [= Sachs I, S. 99—113 (Traktat *Prima fistula ad*) und, daran direkt angefügt, Sachs I, S. 52f. (Traktat *Inter quascumque*)]
Inc. „Cognista [!] omnis [!] consonantia fistularum [...]“
Expl. „[...] fit motus incertus spatiis terminari.“ 9
- Anonymer Traktat *Aliae regulae de <notulis>** [Schluß = CS III, S. 413—415 („Anonymus X“, *de minimis notulis*)]
Inc. „Notularum non ligaturarum quatuor [...]“
Expl. „[Musikbeispiel] et vocatur alteratio.“ 9—11
- leer 11'—12'

B Zweite alte Follierung

- Corpus mit 212 ein- und mehrstimmigen Kompositionen [davon 54 Stücke*] 1—119
 - Anonymer titelloser Choraltraktat
Inc. „Quoniam ut dicit Sanctus Augustinus in domo dei [...]“
Expl. „[...] Et sic de aliis cantibus octavi toni.“ [dazu mehr, S. 5ff.] 120—142
 - Zwei nachträglich angefügte Kompositionen 142'—143'
- * = In Coussemakers Kopie erhalten (s. oben S. 3)

Die Übersicht über den Handschrifteninhalt zeigt zunächst dessen Sonderung in zwei, durch zwei alte Follierungen äußerlich voneinander abgesetzte, ungleich große Manuskriptteile, von denen der erste im wesentlichen eine Gruppe von theoretischen Texten enthält, der zweite das Kompositionencorpus sowie einen umfangreicheren weiteren Traktat und zwei angefügte, offenbar später ergänzte Sätze umfaßt. Sodann wird deutlich, daß der erste Teil in Coussemakers Abschrift ganz, der zweite jedoch nur in mehreren Stücken aus dem Kompositionencorpus erhalten geblieben, der dort stehende Choraltraktat jedoch in Coussemakers Kopie übergangen worden und somit heute verloren ist — oder besser: verloren zu sein scheint.

Dieser Traktat ist nämlich in einer — bisher übersehenen⁹ — Konkordanz erhalten geblieben; die Nachrichten über die Kapiteltitel und -incipits seiner Straßburger Fassung, die Coussemaker immerhin bewahrt hat, lassen keinen Zweifel aufkommen, daß es sich um denselben Text handelt. Die angedeutete Konkordanz ist in der Texthandschrift F VIII 16 der Basler Universitätsbibliothek (im Folgenden = *Bas*)¹⁰ überliefert,

⁹ Vgl. aber unten, Anm. 10.

¹⁰ Vermutlich hat Johannes Wolf die Konkordanz erkannt, denn in seiner *Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460*, Leipzig 1904, Bd. 1, S. 388, schreibt er in Anm. 5: „Erhalten in dem Kodex der Basler Universitätsbibliothek in

einem Manuskript, das von der Hand eines Studiosus und nachmaligen Basler Predigermonches Albrecht Löffler — nach den beigegebenen Kopierdaten zwischen 1436 und 1442 — geschrieben worden ist. Dabei handelt es sich um einen Sammelband von etwas mehr als 200 Folien, der zunächst zu etwa drei Vierteln seines Umfangs mehrere im wesentlichen mathematische, astronomische, komputistische und medizinische Texte, ab fol. 144 bis fast zum Bandende auf fol. 205' ein Corpus von musiktheoretischen Traktaten enthält. Es mag der Anschauung dienen, wenn der Inhalt wenigstens dieses abschließenden Bandteiles hier in einer tabellarischen Übersicht dargestellt wird:

Inhalt von *Bas*

Inhalt	fol.
— Verschiedene Traktate, Texte, Figuren und Tabellen mathematischen, astronomischen, komputistischen und medizinischen Inhalts; Verfasser sind Johannes de Sacrobosco, Johannes Erfordiensis, Nicolaus de Raterstorf, Thaddaeus de Florentiis/Johannes Parisiensis, Alexander de Villadei und Conrad Spechtshart.	1—143'
— (Hugo von Reutlingen), <i>Flores musicae</i> , 1 Teil, datiert 1439, mit anonymem Kommentar	144—154
Inc. „Musicae per flores []“	
Expl. „[] et dicitur naturalis cantus.“	
— Tabellen und Texte zur Hexachord- und Mutationslehre	154—155
— leer	155'
— Anonymer titelloser Kommentar zu Hugo von Reutlingens <i>Flores musicae</i> , datiert 1442	156—184
Inc. „Quoniam ut dicit sanctus Augustinus In domo dei []“	
Expl. „[] Et sic de alijs cantibus octaua toni.“	
Auf der nächsten Zeile folgt unmittelbar das Kolophon. „Et sic cum dei adiutorio libellus iste musicalium ad honorem Christi sponsi veri dei nec non et matris eius gloriosissime virginis marie finitus est Anno domini M CCCC xlij Quapropter vocibus sedulis intima deuocione mentis ad eundem sponsum supra dictum christum vnanimisque vocibus clamitemus ut participes nos facere dignetur sua felicissima passione et morte	

4° F VIII. 16" Die zugehörige Fußnoten-Zahl im Haupttext ist aber irrig zur einstimmigen Liedweise *Ich suffzen von herte* (fol. 118') geraten; van den Borren hat später seinen Basler Kollegen Karl Nef in *Bas* suchen lassen, freilich, wie aus vdB, S. 184, zu Nr. 209, hervorgeht, ohne Erfolg. Auch Martin Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß, 500—1800*, Straßburg 1911, meinte S. 90, „vor Jahren in einer Handschrift der Baseler Bibliothek einen ähnlichen Traktat [] gesehen zu haben“, konnte sich an Genaueres jedoch nicht erinnern. Später hätten Lynn Thorndike u. Pearl Kibre, *A Catalogue of Incipits of Medieval Scientific Writings in Latin*, London 1963, Sp. 1308, die Konkordanz bequem nachweisen können. — Zum Manuskript selbst vgl. Julius Richter, *Katalog der Musik-Sammlung aus der Universitäts-Bibliothek in Basel*, in: *Beilage zu den MfM*, Leipzig 1892, S. 23f., Nr. 9; Karl-Werner Gumpel, *Hugo Spechtshart von Reutlingen, Flores musicae (1332/42)*, Mainz u. Wiesbaden 1958, S. 73f. (= S. 23f.); neuerdings auch Beat Matthias von Scarpatetti, *Katalog der datierten Handschriften in der Schweiz in lateinischer Schrift vom Anfang des Mittelalters bis 1550*, Dietikon/Zürich 1977, Bd. 1, Text, S. 213, Nr. 566, und Bd. 1, Abbildungen, Abb. 227—229; am genauesten ist die handschriftliche Beschreibung des Codex von Carl Roth u. Gustav Binz (Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftenabteilung). — An dieser Stelle danke ich den Herren Vorstehern der Handschriftenabteilung der Basler Universitätsbibliothek Dr. Max Burckhardt und Prof. Dr. Martin Steinmann bestens für ihre Auskünfte und Hilfe.

crudelissima quam pro nobis peccatoribus subijt in cruce cuius passionis memoriam ecclesiam [!] recolit ut sic mereamur ab eo adiuuari saluari et protegi qui in trinitate et vnitate perfecta viuit et regnat deus per omnia secula seculorum amen."	fol.
— 〈Philippe de Vitry〉, <i>Liber musicalium</i> , 2. Teil, datiert 1442 Inc. „Notandum est circa figuraciones notularum [...]" Expl. „[] non debet disiungi utque taliter [Notenbeispiel] "	184'—187'
— Anonyme <i>Nota de Generibus proporcionum</i> Inc. „Notandum quod proporcio est duorum terminorum [...]" Expl. „[] Et tantum de proporcionibus ad presens."	188—188'
— leer	189—190'
— Anonymer Kommentar zu Hugo von Reutlingens <i>Flores musicae</i> Inc. „Propter maiorem euidenciam musice artis []" Expl. „[] et finitur in ddlasol in linea et probatur sic etc."	191—198'
— leer	199
— Anfang des Dominikanischen Tonars Inc. „Omnis cantus ecclesiasticus in medijs clauibus []" Expl. „[Notenbeispiel, mit Textunterlegung: .] et filio et spiritui sancto."	199'—203
— leer	203'
— Anonymer Text über den Quadranten mit Zeichnung	204—205'

Die Übersicht über das musiktheoretische Traktatcorpus in der Sammelhandschrift *Bas* und die Untersuchung der Texte selbst zeigen zunächst die für ihr oberrheinisches Provenienzgebiet offenbar dominierende Stellung der *Flores musicae* des Hugo von Reutlingen¹¹. Nicht nur ist der Traktat auf fol. 144ff. eine kommentierte *Flores*-Abschrift bzw. derjenige auf fol. 191ff. ein eigenständiger *Flores*-Kommentar, sondern es gibt sich auch der mit der verlorenen Fassung von *Str* konkordante Theoretikertext auf fol. 156ff. als ein Choraltraktat zu erkennen, der sich am Leittext der *Flores* entlangbewegt: Sowohl folgen seine Kapitel der Reihung der Gegenstände, wie sie in den *Flores* behandelt sind, als auch sind in das Prooemium, in die Kapitel über die Erfinder und die Definition der Musik, sodann in die eigentlichen Sachkapitel über Töne allgemein, über Solmisation, Hexachordtöne, Tongeschlechter, Mutation, Intervalle, Tonarten und deren Anwendung immer wieder Zitate aus den *Flores* eingefügt, und zwar in jener gleichen Abfolge, wie sie auch die *Flores* zeigen.

Nun ergibt der Vergleich der beiden in Frage stehenden Handschriften aber, daß sich ihre Entsprechung im geschriebenen Theoretikerwort nicht auf den eben genannten *Flores*-Kommentar beschränkte. Direkt auf dessen Explicit — es wird uns noch beschäftigen — folgt in *Bas*, bisher unerkannt, nämlich die zweite Hälfte des auch den Teil A von *Str* eröffnenden, dort Philippe de Vitry zugewiesenen *Liber musicalium*. Der Basler Schreiber hat allerdings dessen Prooemium und die unmittelbar darauf

¹¹ Vgl. zum Folgenden K.-W. Gumpel (wie Anm. 10), passim. — Zum Tonar auf fol. 199'—203 vgl. Michel Huglo, *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison*, Paris 1971, S. 368ff

folgenden *Regule discantus* übersprungen und allein die in der zweiten Hälfte des Traktats vorgetragenen Abschnitte über Notenformen, Modi, Tempus und Prolatio, Punkte, Ligaturen, Alteration und Pausen aus seiner Vorlage in sein Manuskript übernommen. Der Grund für diese Einschränkung liegt auf der Hand: Der Kopist von *Bas*, der nicht Komponist war, interessierte sich nur für jene Vorschriften, welche die Ausführung mehrstimmiger Musik regeln, nicht aber für satztechnische Vorschriften, wie sie eben die *Regule discantus* versammeln.

Angesichts dieser Lage wird man den Verdacht hegen, daß die beschriebene Korrespondenz der beiden Handschriften in sogar zwei, teilweise umfangreichen Traktattexten kein bloßer Zufall sein kann. Im Gegenteil, eingehendere Vergleiche zwingen geradezu zu dem Schluß, daß *Bas* in diesen Teilen eine direkte zeitgenössische Abschrift nach *Str* darstellt. Dies möge im folgenden ausgeführt werden, ohne daß dabei freilich auf jede Einzelheit eingegangen werden könnte.

III

1. Zunächst erscheint es für den Text des genannten *Flores*-Kommentars gewiß problematisch, überhaupt eine Vergleichsbasis zu gewinnen, da ja die Fassung von *Str* hierzu verloren und, wie erwähnt, in Coussemakers Kopie nicht erhalten geblieben ist. Sodann wird man von vornherein zu bedenken haben, daß gerade Theoretikertexte im Spätmittelalter beim Kopieren leicht verändert worden sind, so daß eine Vorlage-Abschrift-Beziehung vielleicht schon deshalb nicht erkennbar werden könnte.

Immerhin hat Coussemaker, wie schon angedeutet, einige Zwischentitel und -incipits festgehalten, wie sie sich in der Straßburger Fassung des Traktats vorgefunden haben¹²; nach den Kenntnissen, die wir vom Kopisten Coussemaker besitzen, wird man freilich nicht garantieren können, daß sie immer korrekt oder vollständig seien¹³. Sie mögen hier neben die entsprechenden Angaben aus *Bas* gestellt werden.

Zwischentitel und -incipits des *Flores*-Kommentars

<i>Bas</i>		<i>Str</i>	
<i>De inventoribus musice artis</i>	fol. 157	<i>De inventoribus musice artis</i>	fol. 120'
Inc. „Primus autem inventor []”		Inc. „Primus autem inventor []”	
<i>De diffinitione et interpretatione siue deriuacione musice artis siue huius termini musica</i>	fol. 158	<i>De diffinitione, divisione et derivatione musice</i>	fol. 121'
Inc. „Musica namque sic describitur [.]”		Inc. „Musica namque sic describitur [..]”	
<i>Sequitur de hys que ex sinistra manu musicalia nouuntur etc.</i>	fol. 159	<i>De musicalibus que in sinistra manu reperiuntur</i>	fol. 122'
Inc. „Hijs dictis pro principio []”		Inc. „His dictis pro principio []”	

¹² Vgl. vdB, S. 14f.

¹³ Vgl. Kl.-J Sachs (wie Anm. 5), Bd. I, S. 8, Anm. 6, und unten, Anm. 39.

<i>Bas</i>		<i>Str</i>	
<i>Sequitur de clauibus</i>	fol. 159'	[Ohne Zwischentitel]	fol. ?
Inc. „Deinde est notandum quod []”		Inc.?	
<i>Sequitur de sex vocibus</i>	fol. 160	[Ohne Zwischentitel]	fol. ?
Inc. „Illis habitis sciendum est []”		Inc.?	
[Ohne Zwischentitel]	fol. 161	<i>De tribus cantibus in musica</i>	fol. 125'
Inc. „In musica tres sunt []”		Inc. „In musica tres sunt []”	
[Ohne Zwischentitel]	fol. 161'	<i>Regule de mutatione et solfatore</i> [!]	fol. 125'
Inc. „Sed quia volentibus [..]”		Inc. „Sed quod volentibus [..]”	
<i>Sequitur de nouem modis interualli</i>	fol. 163	<i>De nouem modis intervallis</i> [!]	fol. 128'
Inc. „Omnes qui canendi []”		Inc. „Omnes qui canendi [..]”	
[Ohne Zwischentitel]	fol. 167	<i>De octo tonis</i>	fol. 131'
Inc. „Restat dicere []”		Inc. „Restat nunc dicendum [..]”	

Es wird deutlich, daß sich die Titelzeilen und die Incipits in den beiden Traktatfassungen weitgehend entsprechen. Daß, in beiden Textzeugen, einzelne Titel oder Incipits zuweilen fehlen, kann die These der direkten Abschrift nicht widerlegen: Diese Lücken sind vielmehr bedingt durch die Praxis der zeitgenössischen Kopisten, kurz entschlossen Abschnitte des Textes neu zu bilden oder aufzuheben, ein Vorgang, der jedermann vertraut ist, der sich schon um die Überlieferung solcher Texte bemüht hat. Ebenfalls in diesen Zusammenhang gehören die besonders leicht veränderlichen Zwischentitel, die in der einen Quelle mit „De“, in der anderen mit „Sequitur de“ u. ä. eingeleitet werden oder, wie beim dritten Titel, Wortwahl und -stellung unwesentlich modifizieren. Daß der Basler Schreiber beim zweiten Titel nicht, wie seine Vorlage, von „divisio“, sondern von „interpretatio“ spricht, dürfte an seinem Versuch liegen, den Inhalt des zugehörigen Textabschnittes genauer zu bezeichnen, als es ihm die Vorlagehandschrift zu tun schien. Schließlich dürfte „quod“ für „quia“ an drittletzter Stelle bloße Verlesung oder Verschreibung des Basler Kopisten sein.

Bleiben diese Vergleichen trotz allem noch etwas ungewiß, so ist allerdings diejenige des Kolophons der beiden Fassungen — Cousse-maker hat dessen Anfang in *Str* glücklicherweise festgehalten — schlagend. Der Kolophon-Wortlaut in *Bas* ist oben mitgeteilt¹⁴, und der Leser möge ihn hier zum Vergleich heranziehen; der Text in *Str* lautete nach Cousse-maker wie folgt¹⁵:

„Et sic cum dei adiutorio libellus iste musicalium ad honorem Christi sponsi veri Dei nec non et matris ejus gloriosissime Virginis Sancte Marie finitus est anno Domini M° CCCC° XI° feria tertia post dedicationem palmarum in oppido Zomgen, etc.”

Diesem Text entspricht, soweit Cousse-maker ihn erfaßt hat, bis auf zwei Einzelheiten die Basler Formulierung genau: Nur das Datum und der Ort der Niederschrift

¹⁴ Vgl. oben, S. 6f

¹⁵ Vgl. vdB, S. 15.

sind in dieser verändert bzw. weggelassen worden; dazu soll später noch Weiteres gesagt werden. Inhaltlich wird auffallen, daß der Schreiber sich schon an erster Stelle zum göttlichen Beistand bekennt, der ihn seine Arbeit hat vollenden lassen; daß dieses Bekenntnis kein bloßer Topos war, sondern daß dem Kopisten die Arbeit wirklich erheblich und mühevoll vorkam¹⁶, deutet die formelle, fast feierliche Nennung von genauem Datum und Ort an, ein Vorgang, der seinen Sinn ja nur dann bekommt, wenn die Arbeit der Niederschrift tatsächlich umfangreich war; auch das soll später noch einmal berührt werden. Nun zeigt das „etc.“-Zeichen am Schluß der Cousse-makerschen Notiz, daß der Text des Straßburger Kolophons im Original noch eine Fortsetzung hatte: Es muß genau diejenige gewesen sein, die sich in der Kopie *Bas* erhalten hat. Hier erkennt man, wie lang jene Fortsetzung noch war und was sie enthielt; auch versteht man nun leicht, warum Cousse-maker sie in seiner Abschrift nicht aufnahm: Er wollte offensichtlich nur notieren, was unmittelbar quellenkundliches Gewicht hatte. Inhaltlich bekommt diese in *Bas* bewahrte, aber von Cousse-maker übergangene Kolophon-Fortsetzung ihren vollen Sinn allein aus der in *Str* gebotenen Datierung auf den Dienstag der Karwoche des Jahres 1411. Ihr Schreiber fühlte sich offenkundig durch eben dieses Datum gedrängt, die fragliche Kolophon-Fortsetzung in ihrer ganzen Länge niederzuschreiben — eine Äußerung also, die zunächst und vor allem direkter Ausdruck von dessen persönlicher Erfahrung der auf ihren Höhepunkt zugehenden Passionszeit war; es bleibe offen, ob dieses Bekenntnis nicht vielleicht auch die erfahrene Pein des Kopisten bei der Herstellung seiner umfangreichen Abschrift in eine — freilich unausgesprochene — Beziehung zu dem viel größeren Leiden Christi am Kreuz setzen wollte. Der Kopist von *Bas* hat, im Gegensatz zu *Str*, Zeit- und Ortsangaben seiner Vorlage weggelassen, weil sie für ihn offensichtlich nicht zuträfen, aber, ohne sich der Begründung des Folgenden durch die Datierung bewußt zu werden, die passionsbezogene Frömmigkeitsäußerung des Schreibers von *Str* übernommen. Dieser Vorgang verbietet es geradezu, für diesen Choraltraktat an eine andere Handschrift als an *Str* als Vorlage von *Bas* zu denken.

2. Die oben erwähnte zweite Hälfte des in *Str* Philippe de Vitry zugewiesenen *Liber musicalium*, die auch in *Bas* erhalten geblieben ist, setzt uns in die glückliche Lage, nun zwei wirklich vorhandene Texte vergleichen zu können: Die Fassung von *Str* hat, wie erwähnt, Cousse-maker kopiert und sogar in der Sammlung seiner *Scriptores* nachgedruckt¹⁷. Es ist aus Raumgründen nicht möglich und auch zu umständlich, die Kollation der beiden Texte hier im einzelnen vorzuführen, und so sei allein deren Ergebnis referiert.

¹⁶ vdB, S. 16, glaubte, daß die Kolophon-Formulierung „[.] finitus est“ eher auf die inhaltliche Abfassung als auf die Niederschrift des Traktats bezogen werden müsse; andere Autoren sind ihm dabei gefolgt. Wie irrig diese Deutung ist, zeigt just die unveränderte Übernahme dieser Formulierung in *Bas*, die hier wirklich nur die Kopierarbeit meinen kann. Daß schon in *Str* der Abschreibevorgang gemeint war, scheint die unten, S. 15, erörterte Rahmenstellung der Wortfügung „libellus“/„Liber musicalium“ zu beweisen.

¹⁷ Vgl. CS III, Sp. 41a—46b. Um der Einfachheit willen wird im Folgenden auf diese gedruckte Textwiedergabe Bezug genommen, wo vom Text Cousse-makers die Rede ist.

Zunächst lassen sich sowohl im Coussemakerschen Abdruck als auch in *Bas* verschiedene Lücken erkennen, die zum Teil immerhin so groß sind, daß man an einer direkten Kopie zweifeln könnte. Eine nähere Untersuchung ergibt aber, daß die meisten dieser Auslassungen im Druck Coussemakers allein auf dessen Nachlässigkeit entweder bei der Anfertigung eines Druckmanuskriptes oder bei der Kontrolle der Druckfahnen zurückgehen. Fast alle diese größeren Lücken sind nämlich in Coussemakers handschriftlicher Codex-Kopie in Brüssel gefüllt, so daß sich die Texte aus *Str* und *Bas* sogleich viel enger zusammenschließen, als man im ersten Augenblick vermuten würde. Die noch verbleibenden Unterschiede erklären sich ziemlich problemlos einmal aus einzelnen absichtlichen oder unabsichtlichen Sprüngen des Schreibers von *Bas*. Von diesen seien hier allein die beiden verhältnismäßig größten noch verbleibenden Lücken, CS III, 44 a, Z. 5—4 von unten, zusammen mit dem folgenden Musikbeispiel, und CS III, 45 b, Z. 14—13 von unten, genannt: Die erste Auslassung ist wohl wegen des ähnlichen Anfanges des vorangehenden Abschnittes „si vera“ / „si vero“ entstanden, die zweite erscheint leicht begründbar mit dem mutmaßlichen Unverständnis des Basler Kopisten, nach der ausgiebigen Darlegung von mensuralen Grundbegriffen und -regeln seinen Vorlagetext unvermittelt auf Aussagen zur *Musica ficta* überspringen zu sehen. Andererseits finden sich auch verschiedene Belege jener im kleinen verändernden Überlieferung, wie sie in theoretischen Texten des Spätmittelalters durchaus üblich ist: äußere Umgestaltung von Abschnitt- und Zeilendispositionen, Veränderung der Einleitung von Abschnitten und von Hinweisen auf folgende Musikbeispiele (etwa dieser Art: „Nota quod [...]“ / „Notandum quod [...]“ / „Sciendum est quod [...]“; „sic“ / „ut hic [...]“ / „exemplum ut hic [...]“ / „ut patet ibi [...]“; „seu [...]“ / „sive [...]“, u. ä.). Auch läßt *Bas* eine Reihe von Varianten der ‚kleinräumigen‘ Formulierung, etwa Wortformen, erkennen, natürlich auch eigentliche Fehler, entstanden aus mutmaßlicher Unachtsamkeit beim Lesen oder bei der Niederschrift. Keine einzige von allen diesen Abweichungen gibt jedoch hinreichende Handhabe, die These von der direkten Kopie von *Bas* nach *Str* zu widerlegen.

3. Ein letztes, freilich kräftiges Argument ergibt sich schließlich aus Beobachtungen zu Niederschrift und Manuskriptgestalt von *Bas*. Mag das astronomisch-mathematisch-komputistisch-medizinische Hauptcorpus der Sammelhandschrift *Bas* auch gelegentlich Varianten der Lagenordnungen zeigen, so besteht ihr musiktheoretischer Teil von fol. 144 bis fol. 190 aus einer wohlgeordneten und durchgehaltenen Folge von Sexternionen. Zumindest die Lagen fol. 156/166¹⁸, 167/178 und 179/190 enthalten auch dasselbe, leider nicht genau datierbare Ochsenkopf-Wasserzeichen¹⁹. Eben mit fol. 156 beginnt die Niederschrift der beiden fraglichen Traktate, wobei der Anfang des

¹⁸ Von dem nach fol. 166 ursprünglich folgenden Schlußblatt der Lage existiert heute nur noch ein Stummel; er ist nicht foliiert

¹⁹ Das hier auftretende Wasserzeichen ‚Ochsenkopf mit Kreuzstange‘ entspricht ungefähr Gerhard Piccard, *Die Ochsenkopf-Wasserzeichen*, 1 Teil, Stuttgart 1966, Abt. VII, Nr. 609 oder Nr. 618. Die Wasserzeichen der Abt. VII, Nr. 111—955, stammen durchweg aus Papieren des Gebietes Piemont-Vogesen-Oberrhein (Piccard, S. 33); eine genauere Fixierung von Alter und Herkunft ist leider nicht möglich.

zweiten bezeichnenderweise nicht mit einer neuen Lage zusammenfällt, sondern, fol. 184', ohne dazwischenliegende Leerseite (wie sie in der Handschrift sonst gerne zwischen zwei Traktaten stehengelassen ist) direkt auf der Folgeseite an das Ende des ersten Textes anschließt: Der zweite ist also auch äußerlich dicht mit dem ersten verbunden. Wenn man nun noch weiß, daß die beiden Traktate auch nach Tintenfarbe und Schriftduktus völlig übereinstimmen — wo der Sammelband *Bas* gewisse, durch die Zeitdifferenzen der Niederschrift bedingte Schwankungen im Schriftbild des Kopisten sonst durchaus erkennen läßt —, und wenn man sich daran erinnert, daß beide Texte an ihrem Ende vom Schreiber ausdrücklich auf das Jahr 1442 datiert sind, darf auch mit Blick auf diese eng benachbarte Überlieferung als erwiesen gelten, daß die beiden Traktate direkt und zusammen aus *Str* kopiert worden sind.

IV

Die hier vorgeführten Einsichten können nicht ohne Auswirkung auf die Beurteilung einiger seit langer Zeit offener Probleme bleiben, die *Str* stellt: Es sind dies die Probleme der Datierung und Herkunft der Handschrift. Freilich hängen sie unübersehbar mit der Frage nach deren Gestalt oder, noch deutlicher, nach deren Gesamtgestalt zusammen, also mit der Frage entweder nach der Einheitlichkeit und Geschlossenheit oder der vielleicht über lange Zeiträume hingezogenen Kombination des Manuskriptes aus verschiedenen und möglicherweise sehr diffusen Einzelbestandteilen. Darauf muß, soweit das überhaupt möglich ist, in großen Zügen eingegangen werden, noch ehe nach Datierung und Herkunft von *Str* gefragt werden kann; dabei läßt sich nicht vermeiden, daß im Folgenden auch einiges wiederholt wird, was bereits von den Borren ausgebreitet und erläutert hat.

Nach den uns überkommenen Mitteilungen über das Manuskript²⁰ waren zwei Schreiber feststellbar gewesen. Der eine, Schreiber 1, für die erste, hauptsächliche Schicht der Eintragungen verantwortlich, hatte einen Teil des Index und die Theoretikertexte in Teil A sowie den Hauptbestand des Musikalienkorpus in Teil B notiert. Auf den anderen Kopisten, Schreiber 2, gingen die in diesem Musikalienkorpus nachgetragenen Stücke sowie die Ergänzungen der entsprechenden Textincipits im Index zurück. Zum Teil undeutlich bleibt dabei, welche Stücke des Musikalienkorpus genau dem Schreiber 1 oder dem Schreiber 2 zu verdanken waren. Als eben dessen Nachträge wird man gewiß die weiß notierten Sätze ansprechen und ihre Eintragung dann in die dreißiger Jahre oder die dicht folgenden Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts datieren wollen. Einige dieser Stücke erweisen sich als mutmaßliche Nachträge auch aus der besonderen Stellung ihres Textanfanges im Index der Handschrift²¹, aber in einer Reihe anderer, zunächst zwar ähnlich erscheinender Fälle ergeben sich hierbei dann doch Widersprüche²². Auch die Eintragsfolge der weiß notierten Sätze im Musikalien-

²⁰ Vgl. zum Folgenden vdB, S. 11 ff.

²¹ Vgl. vdB, S. 25—36.

²² Hierbei möchte ich mich entschieden skeptischer verhalten als andere Autoren.

corpus ergibt keine Klarheit im einzelnen: Strohm's Vorschlag, bei fol. 89 eine Grenze zwischen älteren und jüngeren Stücken zu ziehen²³, kann nicht voll überzeugen, da die Reihe der nach fol. 89 folgenden weißen Stücke immer wieder von schwarz notierten Sätzen durchbrochen wird und dabei nicht entscheidbar ist, ob es sich um insgesamt in weißer und schwarzer Notation nachgetragene Stücke gehandelt hat oder ob die Sätze der ersten Schicht gegen Ende des Musikaliencorpus — was in Handschriften der Zeit ja auch sonst vorkommt — mit Unterbrechungen und zerstreut notiert worden sind: Die Lücken hätte dann erst der Schreiber 2 mit Nachträgen ausgefüllt. Auch bleibt vorläufig offen, ob die beiden Eintragungsschichten nochmals in sich eine gewisse Differenzierung erforderlich machen müßten: Insgesamt kann man im Folgenden mit den beiden genannten Schreiberschichten operieren, freilich ohne sie im Musikaliencorpus genau und ins einzelne gehend begrenzen zu können; davon bleibt natürlich die grundsätzliche Tatsache unberührt, daß es Nachträge wirklich gegeben hat.

Fraglich ist auch, welche Stellung im Gesamt der Handschriftengestalt der *Flores*-Kommentar von Teil B eingenommen hat. Daß nicht Teil A vergrößert und der Traktat dort an die vorhandenen Theoretikertexte angereiht, sondern daß jener erst an das Musikaliencorpus von Teil B angefügt worden ist, deutet fürs erste ebenfalls auf einen Nachtrag. Allein das Kolophon, das ihm folgt²⁴, und die dort enthaltene, verhältnismäßig frühe Jahreszahl 1411 lassen einen dann doch stutzig werden. Es wurde schon oben darauf hingewiesen, daß dieses Kolophon voraussetzt, daß eine wirklich umfangreiche Abschreibearbeit geleistet worden sein muß; allein der *Flores*-Kommentar würde dieser Forderung wohl nicht hinreichend entsprechen. Das Kolophon muß also über diesen Text hinaus zurückwirkend verstanden worden sein. In dieser Lage dürfte die glaubhafteste Erklärung die sein, daß Schreiber 1 auch noch der Schreiber des *Flores*-Kommentars war; eine Änderung der Schreiberhand an dieser Stelle hätte übrigens, wie man gewiß annehmen darf, Coussemaker ausdrücklich vermerkt. Schreiber 1 war von der Idee ausgegangen, im Handschriftenteil A die Theoretikertexte und in Teil B die praktischen Kompositionen unterzubringen: Schon die Erkenntnis dieser Idee reicht, um die Duplizität der beiden alten Foliierungen in der Handschrift zu erklären. Nun hatte er Teil A bereits kopiert und war eben mit der Niederschrift der Hauptschicht der praktisch-musikalischen Stücke in Teil B beschäftigt. Währenddessen kam ihm die Vorlage des *Flores*-Kommentars in die Hand; da Teil A bereits beschrieben und jener Kommentar auf den zwei leer gebliebenen Blättern an dessen Ende nicht mehr unterzubringen war, konnte er die Kopie des Traktats nur noch im Anschluß an die Musikalien in Teil B seiner Abschrift anfügen. Eben diese Annahme kann die dankbare Erleichterung des Schreibers in seinem Kolophon nach dem *Flores*-Kommentar²⁵ noch besser begründen, da die Kopieraufgabe auf diese Weise ja nochmals größer geworden war. Und zugleich erklärt sich das dort gegebene Jahr 1411 ganz natürlich als Datum der Kopie der gesamten Arbeit des Schreibers 1: Es gilt also nicht, wie schon vermutet wurde, der Niederschrift nur des *Flores*-Kommentars. Übrigens

²³ Vgl. R. Strohm (wie Anm. 6), S. 121f.

²⁴ Vgl. oben, S. 6f und 9.

²⁵ Vgl. oben, S. 10.

bestätigen die Stilhöhe des Repertoires — man liest darin bekanntlich die Namen zum Beispiel von Philippe de Vitry, Machaut, Prunet (Perneth), Tailhandier, Landino u. a. —, sodann die Konkordanzanlage — jedenfalls der schwarz notierten Sätze im Musikaliencorpus von *Str* — und schließlich die Berücksichtigung einer gewissen Verzögerung für *Str* aufgrund der mutmaßlichen Entstehungsregion dieses Manuskriptes eine solche Datierung ohne Schwierigkeiten.

Die verhältnismäßig enge Verklammerung der Einzelteile der Eintragungsschicht des Schreibers 1 — also der Traktatgruppe in Teil A, der älteren Sätze und des *Flores*-Kommentars in Teil B von *Str* — läßt sich mit einer Reihe weiterer Beobachtungen erhärten. Einmal muß man auf den Schlußabschnitt *de minimis notulis* des letzten Traktats in Teil A hinweisen, der bekanntlich drei Stücke, nämlich *Molendinum de Paris*, ein *Gloria* von „Zeltenpferd“ und den Rondellus *Virginis meritum* namentlich nennt²⁶, Sätze, die alle im Musikaliencorpus von Teil B stehen: Diese eigentlichen Fingerzeige auf die praktischen Stücke müssen in Kenntnis des folgenden Musikalienbestandes und mit Bedacht erfolgt sein. — Ein vergleichbarer, bisher übersehener Vorgang, aber in umgekehrter Richtung verlaufend, ergibt sich sodann vom *Flores*-Kommentar aus mit Blick auf das Musikaliencorpus. Eine im Traktat vorgetragene Hermannus-Contractus-Legende bringt nämlich, wie *Bas* nun lehrt, die Komposition der Antiphon *Dum starem supra ripam Rheni fluminis audivi novem molendinaria resonantia/Alma redemptoris* nicht bloß mit Hermanns Rheinfahrt und den dabei wahrgenommenen Mühlenrädern in Verbindung, sondern fügt bei: „Sic etiam quidam dicunt cantum illum compositum fuisse ex sono rotarum molendinarum molendinum de parisiis“²⁷. Daß es sich hierbei um einen bewußt mit Blick wiederum auf das in Teil B enthaltene Stück *Molendinum de Paris* unternommenen Einschub in *Str* handelt, ergibt sich aus der Tatsache, daß dieser in der Parallelversion der Legende in einer Stuttgarter Handschrift fehlt²⁸; der Kopist von *Bas* hat auch an dieser Stelle den

²⁶ Vgl. CS III, Sp. 413a—415b, bes. Sp. 414b—415a.

²⁷ Die Legende ist nach *Bas* abgedruckt von Jacques Handschin, *Hermannus Contractus-Legenden*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 72 (1935), S. 1—8, bes. S. 4f. (vgl. auch *AMI* 7, 1935, S. 160); J. Richter (wie Anm. 10), S. 24f., gab bereits eine deutsche Kurzparaphrase

²⁸ Vgl. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 4° 52, fol. 4—4'; zur Quelle vgl. K.-W. Gumpel (wie Anm. 10), S. 86 (= S. 36), sowie Michel Huglo u. Christian Meyer, *The Theory of Music*, in: *RISM B III*³, Bd. 3, München 1986, S. 193. — Da Handschin die Fassung von *Bas* abgedruckt hat, gebe ich hier nur diejenige der Stuttgarter Handschrift (Abbrüviaturen sind aufgelöst sowie Interpunktionen sparsam ergänzt): „[] amonet quemcumque studiosum clericum, ut imprimat presentes flores musice artis tenaci memorie, ut fecit quidam novellus ut legitur de quodam glorioso comitte [!] ut [!] nomine hermannus. qui, cum fuerat iuenculus et scolaris applicatur in civitate augusta, durissimi fuit inienii [ingenii]. cui accidet doctor, qui prosperabat processu temporis ipsum fieri episcopum in augusta, si bene proficeret per suam doctrinam. Nunc contegit [!] quod idem doctor erat predicens materiam quandam huic iuenculo hermanno. Et minabatur ei, si eandem doctrinam non metrificaret regulariter et bene, eum verberare vellet usque ad sanguinis effusionem. ex huiusmodi igitur minis perteritus [!] fugit [!] apposteriorem partem altaris sancte aufre [afre] martiris, ipsius preconium flendo invocans et gemendo, ut huius modi verberibus persequeretur; sicque obdormivit cui apparens beata aufra [!] dicens ‚elige de duobus unum utrum velis fieri, episcopus augustensis in multa humana dignitate et ignarus, vel melior clericus in scientia et cladus [claudus] semper permaxime in timore dei‘ Qui mox elegit viri melioris et excellentioris clericus ceteris et semper contractus et cladus [!]. Quod statim factum est Evigilans autem et cladus [!] eximius spiritu sancto illuminatus in scientia pulcherrima dicdamina [!] ad laudem dei et suorum sanctorum et sanctarum composuit propter quod ab omnibus desiderabatur audiri et videri. Percipiens autem hoc episcopus colonigenis [coloniensis] statim misit pro eo, ut sibi novas mutetas sive cantelenas [!] fabricaret. Idem Hermannus contractus et cladus [!] navigando per renum [!], cum audiret vilem sonum in rotis molendinarum, composuit hanc antiphonam ‚alma redemptoris‘, scilicet ‚Dum starem super ripam‘ [. .]“
Herrn Prof. Dr. Fidel Rädle (Göttingen) danke ich auch hier herzlich für freundliche Beratung.

Grund für den Einschub in *Str*, nämlich die Existenz des genannten Stückes im Musikalienkorpus der Resthandschrift, nicht erkannt und den fraglichen Satz getreulich in seine Traktatkopie übernommen. — Schließlich scheint es, daß die Bezeichnung „libellus iste musicalium“ im Kolophon des *Flores*-Kommentars ebenfalls bewußt auf den eher ungewöhnlich formulierten Titel eines „Liber musicalium“ Bezug nimmt²⁹, der nach dem Index, Philippe de Vitrys Traktat vorangestellt, die Handschrift *Str* eröffnet hat. Wenngleich hier ein Mißverständnis zwischen Traktattitel und Codexbezeichnung erfolgt sein dürfte, manifestiert sich doch darin auch die gewisse Geschlossenheit der zur ersten Schicht in *Str* gehörenden Eintragungen.

V

Wenn der Schreiber von *Bas* im Jahre 1442 zwei Traktate aus *Str* kopierte, dann schrieb er, nach dem oben Ausgeführten zu schließen, eine Vorlage aus, die in den Eintragungen ihrer ersten Schicht schon seit geraumer Zeit, eben bereits seit 1411, ihre endgültige äußere Gestalt gefunden hatte. Die Datierung der mit der zweiten Schicht in das Manuskript eingegangenen Nachträge ist schwieriger; es wird darauf später noch kurz zurückzukommen sein.

Mit der Datierung von *Str* hängt nun auch die Frage nach dem Ort der Niederschrift des Manuskripts zusammen. Geht man wiederum von den Traktatkopien in *Bas* aus, so muß man fragen, wo ihr Schreiber sich im Jahre 1442 aufgehalten hat und Teile der nachmaligen Handschrift *Str* hat kopieren können.

Albrecht Löffler, der Schreiber von *Bas*, ist der Basler Handschriftenkunde wohl bekannt³⁰. Er ist 1416 oder 1417 in Rheinfelden, etwas oberhalb Basels am Rhein, geboren, ist 1436 als Student in Ulm, dann bis 1439, vielleicht 1440 in Heidelberg nachgewiesen, wo er 1439 Baccalaureus in artibus wurde. 1440/41 erhielt er an unbekanntem Ort, vielleicht in Basel, die Priesterweihe, und 1445 ist er in seiner Vaterstadt Rheinfelden als Kaplan am St. Andreasaltar zu St. Martin bezeugt. Im gleichen oder im folgenden Jahre trat er in Basel in den Predigerorden ein, und in den Konvent brachte er zahlreiche Codices mit, die er selbst geschrieben hatte und die sich, offenbar weitgehend, bis heute in Basel erhalten haben. 1451 bis 1454 erscheint er in Verbindung mit dem Frauenkloster Himmelskron in Hochheim bei Worms, seit 1453 als Beichtvater; dieses Amt nahm er 1454 auch im Frauenkloster Steinbach wahr. 1455 ist er als Dominikanerprior in Basel, 1460 und 1462 als Beichtvater der Schwestern von Liebenau belegt, dazwischen wieder als Konventuale zu Basel; er starb im Dezember 1462.

²⁹ Danach hat, soweit ich sehe, als erster Autor Fr Ludwig (wie Anm. 2), S. 38*, gefragt. — In diesem Zusammenhang erscheint mir der Hinweis von R. Strohm (wie Anm. 6), S. 121 und S. 127, Anm. 42, auf die Schenkung eines „liber scientie musicalium“ in Brügge, 1438, problematisch; nach Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985, S. 186 (unter dem Namen „Martini“), heißt die originale Formulierung übrigens „liber scientie musicarum“ *Str* bietet jedoch allein „libellus musicalium“, meint also ein „Buch mit Musik“, und nicht, wie die Notiz aus Brügge, ein „Musiklehr-Buch“ Strohm's Versuch, *Str* mittels dieser Formulierung mit Flandern zu verknüpfen, scheint mir unzulässig.

³⁰ Vgl. Philipp Schmidt, *Die Bibliothek des ehemaligen Dominikanerklosters in Basel*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 18 (1919), S. 160–254, bes. S. 169–173; B. M. von Scarpatetti (wie Anm. 10), Bd. 1, Text, S. 251

Diese Biographie, die fast ganz aus Löfflers eigenen Schreibervermerken in den von ihm kopierten Handschriften erschlossen ist, zeigt, daß er „ein klassischer clericus vagans“³¹ war, der im oberrheinischen Gebiet weit herumkam. Gerade für das Jahr 1442 fehlen nun ärgerlicherweise alle Nachrichten; man hat jedoch schon gemeint, daß er sich von 1439 bis 1444 in Basel aufgehalten habe³². In der Tat ergeben sich gute Argumente dafür, daß er sich wenigstens 1442 in Basel befand, und zwar, wie es scheint, in einer Beziehung zum damals noch immer daselbst tagenden Konzil.

Löffler hat 1442 nämlich noch zwei weitere Texthandschriften — oder zumindest wesentliche Teile von ihnen — geschrieben und je zweimal mit dem Datum dieses Jahres versehen³³. Dabei handelt es sich einmal um den Codex A VIII 24 der Basler Universitätsbibliothek, und zwar in seinem Manuskriptteil III, der fol. 110—171 umfaßt und sich durch eine geschlossen gleiche Präparation des Schriftfeldes, eine durchgehalten abweichende Tintenfarbe und eine gleiche Variante des Schriftdukus von den restlichen Manuskriptteilen I, II und teilweise auch IV abhebt. Von Bedeutung ist nun, daß Löffler das eine Jahresdatum, fol. 139, im Anschluß an zwei sich unmittelbar folgende Traktate des Johannes Gerson notierte, von denen jedenfalls der eine, *De auferibilitate pape ab ecclesia*, im Meinungskonflikt zwischen der Superiorität des Papstes und derjenigen des Konzils entschieden für das Konzil eintritt: Bereits die Abschrift eben dieses Textes scheint Löffler im Jahre 1442 in die Nähe zum Basler Konzil zu rücken. — Die andere Löffler-Handschrift der Basler Bibliothek, Ms. A VII 37, enthält in zwei kleineren eröffnenden Codex-Teilen Texte des Guilelmus Sagineti und des Johannes de Turre cremata, die auf das Konstanzer Konzil Bezug nehmen bzw., wie Löffler weiß und ausdrücklich festhält³⁴, „in concilio Basiliensi“ verfaßt worden sind. Wichtiger ist jedoch, daß der umfangreiche Teil III des Codex — der 1441 begonnen wurde und kurz vor Band-Schluß (fol. 358) das zweimalige Datum des Jahres 1442 bringt — nicht nur einige Basler Konzilsschriften, sondern fast zwanzig, teilweise ungedruckte Traktate wiederum Johannes Gersons enthält, von denen einige in der Konzilssammelhandschrift A II 34, die meisten aber in der sicher eng verwandten Gerson-Sammelhandschrift A II 38 der Basler Bibliothek wiederkehren. Die erste dieser beiden Konkordanz-Handschriften stammt vielleicht aus dem Basler Predigerkloster, die zweite mit Sicherheit aus der Bibliothek der Basler Kartause. Diese Konkordanzlage bindet Codex A VII 37 wohl noch gebieterischer als Codex A VIII 24 in ihren 1442 entstandenen Abschriftteilen an Basel, und damit dürfte auch ihr Urheber Löffler in dieser Zeit als in Basel fixiert nachgewiesen sein. Man hat also allen Anlaß zur Annahme, daß die Vorlage *Str* für *Bas* im Jahre 1442 in Basel lag und, entgegen manchen schon geäußerten Meinungen, mit Straßburg nichts oder doch noch nichts zu tun hatte.

³¹ So Herr Dr. B. M. von Scarpatetti (Basel) in einem persönlichen Brief vom 19. Februar 1981

³² Vgl. Ph. Schmidt (wie Anm. 30), S. 170. — Herrn Prof. Dr. Hartmut Boockmann (Göttingen) danke ich an dieser Stelle bestens für freundlich gewährten Rat

³³ Vgl. Ph. Schmidt (wie Anm. 30), passim, sowie maschinenschriftliche Manuskript-Beschreibungen von M. Steinmann (Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftenabteilung). Gedruckte, in Einzelheiten gehende Beschreibungen der im Folgenden erörterten vier Basler Codices mit A-Signaturen liegen noch nicht vor. Vgl. auch Ph. Schmidt (wie Anm. 30), S. 200, Nr. 105, und S. 197, Nr. 89.

³⁴ Fol. 12.

Eben diese Annahme läßt sich durch weitere Beobachtungen erhärten. Schon die in *Str* enthaltene Komponistenangabe „Henricus Hessmann de Argentorato“ schließt Straßburg, die Nennung „Heinrici de libero castro“ übrigens auch Freiburg i. Br. als wahrscheinliche Orte der Manuskript-Niederschrift eher aus als ein³⁵; es ist bisher nicht gelungen, die regional klingenden kleineren Komponistennamen in Straßburger Akten wieder aufzufinden³⁶. Auch die verschiedentlich herausgestellte Repertoire-Verwandtschaft zwischen *Str* und dem heutigen Prager Sammel-Codex XI E 9 (im Folgenden = *Pr*)³⁷ — für den wiederholt Straßburger Provenienz beansprucht worden ist — kann eine Straßburger Herkunft der 1870 verbrannten Handschrift nicht beweisen. Zum einen ist, trotz unzweifelhaft auf Straßburg deutender Einzelteile des Manuskripts *Pr*, dieses ein aus zahlreichen und sehr verschiedenartigen Lagen zusammengesetzter Sammelband, für den eine Niederschrift in Straßburg insgesamt bisher nicht nachgewiesen ist, wenn eine solche für die musikalischen Partien auch nicht ausgeschlossen erscheint³⁸. Zum andern sind von dem reichlichen Dutzend konkordanter Sätze nur zwei auch in den Notentexten von *Str* durch Coussemaker kopiert und erhalten, mithin überhaupt vergleichbar, und gerade diese differieren unübersehbar nach Stimmenzahl, zum Teil auch nach Stimmenverlauf, von ihren Konkordanz in *Pr*; daß auch einige der übrigen konkordanten Notentexte nach Stimmenzahl, Kontrakturtexten u. a. in den beiden Handschriften ungleich waren, somit auch hier

³⁵ Vgl. vdB, S. 128, zu Nr 120; S. 87, zu Nr 55, und S. 144, zu Nr 138.

³⁶ Ich danke den Herren Dr. Martin Alioth (Basel, jetzt Irland), Dr. Christian Meyer und Prof. Dr. Francis Rapp (Straßburg) auch an dieser Stelle nochmals herzlich für ihre ausgezeichneten und hilfreichen Auskünfte. M. Vogeleis (wie Anm. 10), S. 86, erwog eine Identität des „Henricus Hessmann de Argentorato“ mit einem „Henricus organista“, tätig im, wie er schrieb, 14./15. Jahrhundert als Straßburger Münsterorganist. Allerdings ist dieser, wenn überhaupt, eher identisch mit dem von 1403 bis 1428 in Straßburg verschiedentlich bezeugten „Heinrich Cofeler“, von Armstetten, gestorben wohl 1432/33; vgl. auch Chr. Meyer, *L'utilisation de l'orgue à la Cathédrale de Strasbourg. Contribution à l'étude de la fonction liturgique de l'orgue au moyen âge*, in: *Archives de l'Eglise d'Alsace*, 3. sér., 6 (1986), S. 55–69, bes. S. 56. Ein „Heinrich Hessmann“ ist in Straßburg nicht belegbar; eine Identität mit einem „Heinrich Hesse“, Sohn eines „Hessemann Hesse“, wäre zu erwägen, und zwar zweimal: 1395 findet sich ein erster, 1443 und 1444 ein zweiter „Heinrich Hesse“, mit je einem Vater des genannten Wortlauts, doch ist in beiden Fällen, abgesehen von der mangelhaften Übereinstimmung der Namen, von einer musikalischen Tätigkeit nichts beizubringen. Ein „Heinrich Freiburger“ schließlich hat 1463 das Straßburger Bürgerrecht erworben, doch bleibt wie in allen vorgenannten Fällen auch hier eine Identität fraglich; zur versuchten Gleichung mit Heinrich Lauffenberg vgl. unten, S. 19. Den Namen „Zeltenpferd“ schließlich (vgl. oben, S. 14), der in *Str* bei einem vielleicht Antonio Zacara gehörenden *Gloria* stand (vgl. vdB, Nr. 59), erklären Herr Prof. Dr. K. von Fischer (Zürich) unter Hinweis auf L. Welker (Basel) und Herr Prof. Dr. Fr. Rapp (Straßburg) in einem Vortrag bzw. in einem Brief mit der Vermutung, es sei dieser Name als Übernahme und im Sinne eines im Paßgang gehenden oder gar hinkenden Pferdes zu verstehen und somit auf den bekanntlich an Händen und Füßen behinderten Komponisten Antonio Zacara zu beziehen; vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 15, Leipzig 1936, bes. Sp. 622, und Agostino Ziino, „Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo“: *alcune date e molte ipotesi*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 14 (1979), S. 311–348, bes. S. 314: „fuit statura corporis parva, et in manibus et pedibus non nisi decem digitos habuit [...]“ — Der Versuch, die hier genannten Namen über die Register des Historischen Grundbuches im Basler Staatsarchiv für das Basel des 15. Jahrhunderts nachzuweisen, ist erfolglos geblieben; Forschungen in Freiburg i. Br. anzustellen, war mir nicht möglich.

³⁷ Vgl. Friedrich Kammerer, *Die Musikstücke des Prager Kodex XI E 9*, Augsburg u. Brunn 1931, S. 11f., sowie K. von Fischer u. M. Lütolf, *RISM* (wie Anm. 4), S. 255–262.

³⁸ Die vorliegende Literatur läßt die Verschiedenartigkeit der zahlreichen Einzelteile dieser Prager Sammelhandschrift — das Musikalische oder Musiktheoretische ist nur ein geringer Teil des Gesamtinhalts — nicht oder nur unzureichend erkennen. Abgesehen von den vielen sehr ungleichen Texten dokumentiert sich diese Buntheit in sehr verschiedenen Papieren, Lagen-gestalten (Lagen zu 3 bis 7, einmal gar 12 Doppelblättern!) und Kopistenschriften. In die Erwägungen müßte man auch ein Fragment im Basler Staatsarchiv einbeziehen, vgl. Martin Staehelin, *Neue Quellen zur mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts in der Schweiz*, in: *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 3 (1978), S. 57–83, bes. S. 57–59, mit Abb. 1 — Einzelnachweise der im Folgenden berührten Konkordanzverhältnisse schlage man bei Fr. Kammerer (wie Anm. 37), passim, bzw. bei K. von Fischer u. M. Lütolf, *RISM* (wie Anm. 4), nach.

wesentliche Überlieferungsvarianten es offensichtlich verbieten, die beiden Codices ohne nähere Beweisführung als am gleichen Ort entstanden auszugeben, liegt auf der Hand. Und schließlich deutet auch die sprachgeschichtliche Überprüfung zumindest des deutschen Theoretikertextes *Von den Monocordion* in *Str* — so problematisch sie aus mehreren Gründen auch sein mag — eher auf einen westlich süddalemannischen, mithin eher baslerischen, als auf einen mittleren oberrheinischen, mithin Straßburger Schreibern; so urteilt jedenfalls der Fachmann³⁹.

VI

Aus allen diesen Beobachtungen ergeben sich mehrere wichtige Folgerungen. Einmal wird man den rätselhaften Ortsvermerk des Straßburger Handschriften-Kolophons „in oppido zomgen“⁴⁰ mit gutem Gewissen wirklich auf die etwa 60 Kilometer südöstlich von Basel⁴¹ liegende Kleinstadt Zofingen beziehen und Cousse-makers Schreibweise — wie schon an anderer Stelle vermutet — als ungenaue Lesung einer abgekürzten Form, in diesem Falle der Form „zouigen“, erklären dürfen⁴². Strohm's Versuch, den Codex an den Genter Augustinerinnen-Konvent und die diesem nahestehende „Seigneurie“ von Zomergen zu binden⁴³, scheint damit erledigt zu sein. In Zofingen, einem „oppidum“, das in seinem weltlichen Kollegiatstift St. Mauritius einen kulturellen Mittelpunkt besaß⁴⁴, wäre die Niederschrift von *Str* durch einen namentlich unbekanntem Kopisten im Jahre 1411 denkbar: Man hätte sie sich — worauf schon die Traktate deuten mögen — dann mit vermehrter Gewißheit als ein eher ‚privates‘, weniger ein zu offiziell-kirchlichem Gebrauch gedachtes Manuskript eines vielleicht mit dem Stift in äußerer Beziehung stehenden Schreibers zu denken⁴⁵. Woher die Vorlagen stammten, läßt sich nicht sagen, auch nicht, wie das Manuskript später nach Basel und von dort zu einem früheren oder vielleicht sehr viel späteren Zeitpunkt in die Straßburger Johanniter-

³⁹ Herr Prof. Dr. Konrad Kunze vom Historischen Südwestdeutschen Sprachatlas (Freiburg i. Br.) war so freundlich, den Text des genannten Traktats sprachgeographisch zu begutachten; dafür danke ich ihm auch an dieser Stelle nochmals bestens, ebenso Herrn Prof. Dr. Volker Honemann (Göttingen), der in hilfreicher Weise den Weg dahin ebnete. Methodische Vorbehalte, unter denen das Gutachten entstand, betreffen einmal die Tatsache, daß Cousse-makers Abschrift nicht fehlerfrei erscheint, beruhen aber auch auf den verhältnismäßig wenigen schriftmundartigen Eigenheiten dieses musiktheoretischen Fachtextes, der übrigens auch sprachgeographisch fremde Einflüsse verrät (z. B. das mitteldeutsche „aldus“), schließlich auch auf dem sehr beschränkten Wortschatz des Textes.

⁴⁰ Vgl. oben, S. 9. — Die Fügung „in oppido zouingen“ bzw. „die statt Zoffingen“ ist in städtischen Akten Zofingens im 14./15. Jahrhundert durchaus üblich.

⁴¹ Zofingen liegt nicht, wie verschiedentlich, zuletzt von R. Strohm (wie Anm. 6), S. 122, behauptet wird, in der Nähe des oder gar am Bodensee, sondern etwa in der Mitte des Dreiecks Basel-Bern-Luzern.

⁴² Offenbar hat Ed. Richard Müller, *Heinrich Loufenberg, eine litterar-historische Untersuchung*, Diss. Straßburg 1888, S. 4, zuerst die Gleichung „zomgen“ = „Zofingen“ vorgeschlagen; Fr. Ludwig (wie Anm. 2), S. 38*, hat sie als erster Autor mit einer abgekürzten Schreibweise zu erklären gesucht.

⁴³ Vgl. R. Strohm (wie Anm. 6), S. 123.

⁴⁴ Vgl. Carl Brunner, *Das alte Zofingen und sein Chorherrenstift*, Aarau 1877; Franz Zimmerlin, *Zofingen, Stift und Stadt im Mittelalter*, Zofingen 1930, passim; Albert Bruckner, *Scriptoria medii aevi Helvetica. Denkmäler schweizerischer Schreibkunst des Mittelalters*, Bd. 7, Genf 1955, S. 125–134; Georg Boner, *Die Urkunden des Stiftsarchivs Zofingen*, Aarau 1945.

⁴⁵ Auch wäre bei Niederschrift des Manuskripts durch einen Stiftsherrn selbst die Kolophon-Formulierung „in oppido zouigen“ eher unwahrscheinlich; man müßte in einem solchen Fall eher einen Wortlaut erwarten, der den Kopisten als Mitglied „capituli ecclesie Zouingensis“ o. ä. bezeichnete.

bibliothek gelangte⁴⁶. Erwägenswert wäre jedoch die Vermutung, daß die in weißer Notation ergänzten Sätze von Nicolaus de Merques ebenfalls in Basel in die Handschrift eingetragen wurden, weil der Komponist sich in den Jahren 1433 und 1436 persönlich in der Stadt aufhielt⁴⁷ und damit der direkte ‚Lieferant‘ der Stücke gewesen sein könnte. Das Basler Konzil ist zweifellos ein höchst wichtiger ‚Umschlagplatz‘ von mehrstimmiger Musik jener Zeit gewesen⁴⁸, und es wäre sogar denkbar, wenn auch keineswegs erwiesen, daß die zweite Schicht mit den Nachträgen in *Str* weitgehend in Basel entstand; das schließt nicht aus, daß einzelne Nachträge auch noch aus späterer, nachkonziliarer Zeit datieren könnten.

Die wissenschaftliche Bemühung um *Str* war bekanntlich lange Zeit unnötig belastet durch die Fragen, ob die im Manuskript genannten Verfasseramen „Heinricus [L.?]“, „Heinricus de libero castro [?]“ u. ä. den Dichter Heinrich Lauffenberg meinten, ja, ob das Manuskript *Str* selbst vielleicht Eigentum, ja gar autographe Abschrift Lauffenbergs gewesen sein könnte⁴⁹. Man wird alle diese Erwägungen ohnehin nur mit größter Zurückhaltung beurteilen wollen; aber auch die hier vorgestellten neuen Einsichten führen nicht zu einer veränderten Betrachtung. So kann die nun in ihrem Grundbestand gestärkte Zofinger Provenienz der Handschrift nicht dazu veranlassen, den Dichter doch als Besitzer oder Schreiber des Manuskriptes wahrscheinlicher zu machen; die vorgeführten Autornamen der Handschrift stimmen auch jetzt nicht mit der von Lauffenberg selbst sonst verwendeten Formulierung überein, wonach er eben „Heinrich Lauffenberg“ und nicht „Heinrich von Freiburg“ u. ä. hieß⁵⁰, und auch jetzt läßt sich nicht übersehen, daß die einzig bekannten Bezeugungen des Dichters Heinrich Lauffenberg in seiner gleichzeitigen Eigenschaft als Dekan des Zofinger Stifts erst in die Jahre 1433 und 1434 fallen⁵¹, also mehr als zwanzig Jahre nach dem für die Ent-

⁴⁶ Man übersehe nicht, daß *Str* erst im Bibliothekskatalog von Johann Jacob Witter, *Catalogus codicum manuscriptorum, in Bibliotheca sacri ordinis Hierosolymitani Argentorati asservatorum*, Straßburg [1746], S. 25, erstmals als zur Bibliothek des Straßburger Johanniterkonvents gehörig erscheint („C. 22. Philippi de Vitriaco Liber Musicalium. ch. f.“); weil Heinrich Lauffenberg seit 1445 zum selben Kloster gehörte, ist diese (frühe?, späte?) Handschriftenprovenienz dann leichthin mit dem Lebenslauf des Dichters verbunden worden, was die Forschungslage wohl eher verwirrt als geklärt hat (vgl. unten). In die „Bibliothèque Publique“ in Straßburg eingegliedert erscheint der Codex bei Gustav Haenel, *Catalogi librorum manuscriptorum* [.], Leipzig 1830, Sp. 464 („Philippi de Vitriaco lib. musicalium; fol.“); zur frühen Straßburger Bibliotheks- und Kataloggeschichte vgl. Jean Rott, *L'ancienne Bibliothèque de Strasbourg, détruite en 1870: les Catalogues qui en subsistent*, in: *Refugium Animae Bibliotheca. Mélanges offerts à Albert Kolb*, Wiesbaden 1969, S. 426–442.

⁴⁷ Vgl. Johannes Haller (Hrsg.), *Concilium Basiliense*, Bd. 2, Basel 1897, S. 516; 540; Bd. 4, Basel 1903, S. 355 und Tom R. Ward, *The Structure of the Manuscript Trent 92-I*, in: *MD 29* (1975), S. 127–147, bes. S. 142–144 und 146f.

⁴⁸ Die Musikforschung neigt bekanntlich in neuerer Zeit dazu, die Entstehung von wesentlichen Teilen der Handschriften Aosta und Trient 92 sowie vielleicht diejenige des Fragments *Zwettl* mit Basel und dessen Konzil in Verbindung zu bringen; vgl. *Census-Catalogue* (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 7; Bd. 3, S. 230; Bd. 4, S. 177 — Lehrreich auch Paul Lehmann, *Konstanz und Basel als Büchermärkte während der großen Kirchenversammlungen*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum* 4 (1921), S. 6–11 und 17–27; jetzt bequemer greifbar in: Paul Lehmann, *Erforschung des Mittelalters*, Bd. 1, Stuttgart 1941, Reprint Stuttgart 1959, S. 253–280, bes. S. 270ff.

⁴⁹ In mancher Hinsicht klärend hat Ludwig Denecke, Art *Lauffenberg, Heinrich*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 3, Berlin 1943, Sp. 27–35, gehandelt; dort auch reiche Literaturhinweise.

⁵⁰ Vgl. Heinz H. Menge, *Das „Regimen“ Heinrich Lauffenbergs. Textologische Untersuchung und Edition*, Göttingen 1976, S. 539f.

⁵¹ Die Identität des Zofinger Dekans Heinrich Lauffenberg mit dem Dichter scheint durch eine lange Zeit übersehene Urkunde vom 16. Juli 1433 erwiesen zu sein, die sich im Archiv der Münsterfabrik zu Freiburg i. Br. befand, die aber verloren ist, ohne in ihrem originalen Wortlaut bekannt gemacht worden zu sein; vgl. J. König, *Der Dichter Heinrich Loufenberg*, in: *Freiburger Diöcesan-Archiv* 20 (1889), S. 302–307, bes. S. 302, und H. H. Menge (wie Anm. 50), S. 542. Die Zofinger Belege liest man bei Walther Merz, *Das Stadtrecht von Zofingen*, Aarau 1914, S. 108 (22. Juli und 13. August 1433), sowie bei W. Merz u. Fr. Zimmerlin, *Die Urkunden des Stadtarchivs Zofingen*, Aarau 1915, S. 194f., Nr. 348 (20. September 1434).

stehung von *Str* wesentlichen Richtdatum von 1411 liegen. Zugleich gehören sie in eine Zeit, während der, falls die oben erwogene Merques-Vermutung zutreffen sollte, die Handschrift wohl schon nicht mehr in Zofingen, sondern in Basel aufbewahrt wurde. Daß sich diese Ungewißheit auch nicht dadurch mildert, daß das Musikalien-corpus von *Str*, allerdings vielleicht als Nachtrag, einen echten, auch andernorts überlieferten Marienleich und vielleicht ein weiteres Stück Lauffenbergs enthielt⁵², liegt auf der Hand.

VII

Gewiß ergeben die vorstehenden Ausführungen, daß Bemühungen selbst um ein verlorenes Manuskript dieser Zeit unter gewissen Vorbedingungen auch noch heute zu neuen Einsichten und Erkenntnissen führen können. Freilich haben sich dabei nur bestimmte Fragen beantworten lassen; andere bleiben nach wie vor offen, und neue sind hinzugetreten. Das mag der Forschung ein Ansporn sein, in ihren Arbeiten an *Str* nicht nachzulassen. Die vorstehenden Ausführungen können andeuten, wie wichtig es dabei auch in Zukunft sein wird, aus dem engeren Bereich der Musikforschung hinaus in deren Nachbargebiete, wie diejenigen der Allgemeinen Geschichte, der spätmittelalterlichen Literatur verschiedener Sprachen u. a. m. einzudringen. Die Wege der heutigen Forschung können nur die gleichen sein, welche die sie beschäftigenden Gegenstände damals selbst durchlaufen und auf denen diese Gegenstände ihre besondere, uns überlieferte Gestalt gewonnen haben.

Ein bisher unbekanntes Konzert für Violoncello und Orchester von Boccherini Zur Frage von Ausführung und Besetzung des Bratschenbasses in Boccherinis Konzerten für Violoncello

von Christian Speck, München

Im Werkverzeichnis von Yves Gérard sind insgesamt elf Konzerte für Violoncello und Orchester nachgewiesen¹, die Luigi Boccherini zugeschrieben werden, wenngleich in einem Fall die Authentizität der „orchestration“ von Gérard angezweifelt wird². Von Boccherini selbst liegen über die Satzanfänge oder auch nur die Anzahl seiner Violoncellokonzerte keinerlei Aufzeichnungen vor, und dies auch nicht in seinem Werkver-

⁵² Vgl. vdB, S. 183, Nr. 207 und 208; Text zu Nr. 207 bei Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied*, Bd. 2, Leipzig 1867, S. 585, Nr. 763. Das Stück war auch in der ebenfalls 1870 zerstörten Straßburger Handschrift B 121 4°, fol. 88, enthalten.

¹ Es handelt sich um die Konzerte G 474 bis G 483 und G 573, nachgewiesen in: Yves Gérard, *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*, London 1969.

² So bei G 478. Vgl. Y. Gérard 1969, S. 532.

zeichnis³, da das Solokonzert zu den musikalischen Gattungen gehört, die er in seinem Werkverzeichnis ausklammerte. Fünf seiner Violoncellokonzerte erfuhren zu seiner Zeit schon seit etwa 1770 Verbreitung in den großen Musikverlagszentren in Form von Stimmendrucke⁴. Die übrigen Konzerte sind bisher nur in jeweils ein bis drei Abschriften aus dem 18. oder 19. Jahrhundert nachgewiesen und dürften zu Boccherinis Lebzeiten auch in nur wenigen Exemplaren verbreitet gewesen sein⁵, wobei nicht auszuschließen ist, daß er sie überhaupt nur zum eigenen Gebrauch komponiert hat und lediglich einen Stimmensatz für sich kopieren ließ.

Bei Durchsicht des Handschriftenkatalogs im Ufficio Ricerca Fondi Musicali in Mailand stellte ich 1986 eine Reihe von italienischen Boccherini-Quellen fest, die im Werkverzeichnis von Gérard nicht aufgeführt sind⁶. Was die Konzerte für Violoncello von Boccherini betrifft, so ergaben weitere Nachforschungen, daß es offenbar ein weiteres, zwölftes, Konzert von Boccherini gibt, das bislang unbeachtet geblieben ist. Aufbewahrungsort ist das Conservatorio di Musica San Pietro a Maiella in Neapel.

Bei der Quelle handelt es sich um einen Stimmensatz in einem modernen Umschlag mit folgenden Angaben: in der Mitte oben ein gedrucktes Wappen mit einem fünfzackigen umkränzten Stern, links oben handschriftlich: „Ex 1974“, gedruckt: „Conservatorio di Musica ‚S. Pietro a Maiella‘/NAPOLI/BIBLIOTECA“, auf vorgedruckten Punktlinien handschriftlich: „M. S. 313.320/Boccherini Luigi/Concerto in Elafa“. Die Prinzipalstimme hat folgendes Titelblatt: Notenpapier mit zwölf Systemen, Querformat, in der linken oberen Ecke mit Tinte: „V: 374 [doppelt unterstrichen]/Parti Nove“, daneben mit anderem Stift: „1974“ [doppelt unterstrichen], rechts oben mit Tinte „In Elafa“ und daneben Zahlenstempel „6832“; unterhalb des dritten Pentagramms mit Tinte „Violoncello Principale/Concerto del Sig.^{te} Boccherini“, darunter runder Stempel „BIBLIOTECA. R. CONSERVATORIO DI MUSICA — NAPOLI“, daneben ovaler Stempel „ARCHIVIO DEL REAL/COLLEGIO DI MUSICA“. Der Titelvermerk auf dem Deckblatt der Baßstimme lautet: „Basso/Concerto per Violoncello del Sig.^{te}/Luigi Boccherini“. Allem Anschein nach handelt es sich um eine Handschrift aus dem 18. Jahrhundert⁷. Im einzelnen umfaßt der von zwei anonymen Schreibern geschriebene Stimmensatz neun Stimmen mit jeweils folgenden Bezeichnungen (Nummer des Zahlenstempels in Klammern): „Violoncello Principale“ (6832), „Violino Primo“ (6833), „Violino Secondo“ (6834), „Viola“ (6835), „Basso“ (6836), „Obue Primo“ (6837), „Obue Secondo“ (6838), „Corno Primo“ (6839) und „Corno Secondo“ (6840). Doubletten existieren offenbar nicht. Die Blätter sind nicht paginiert.

³ Abgesehen von vier erhaltenen autographen Auszügen daraus, die Boccherini anlässlich von Verkaufsverträgen in den 1790er Jahren anlegte, ist heute die älteste Quelle für dieses Werkverzeichnis die gedruckte Fassung von Boccherinis Urenkel: Alfredo Boccherini y Calonje, *Luis Boccherini: apuntes biográficos y catalogo de las obras*, Madrid 1879.

⁴ G 477, 479, 480, 481 und G 483.

⁵ Im Breitkopfkatalog werden nur die gedruckten Fassungen von Boccherinis Violoncellokonzerten angeboten. Vgl. Barry S. Brook, *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787*, New York 1966.

⁶ Von diesem Katalog wurden bisher nur die Titel der nicht bei Gérard verzeichneten Streichquartetthandschriften veröffentlicht in: Christian Speck, *Boccherinis Streichquartette. Studien zur Kompositionsweise und zur gattungsgeschichtlichen Stellung*, München 1987 (= *Studien zur Musik* 7), S. 193–200.

⁷ Diese Angaben stützen sich nur auf einen Mikrofilm der Handschrift. Weitere Fragen zur Provenienz und zum Zustand der Handschrift müssen hier leider ausgeklammert werden, da entsprechende Anfragen an die Bibliothek bisher ohne Antwort blieben.

Abweichend von den unten wiedergegebenen Satzbezeichnungen ist der erste Satz in den Oboen und im zweiten Horn mit *Moderato* und im ersten Horn mit *Allegro Moderato* bezeichnet. Der dritte Satz hat in der Violastimme die Bezeichnung *Presto*. Hier die Incipits der drei Sätze:

1. *Maestoso*

Tutti

VI 

Solo

Vc 

2. *Largo*

(Tutti)

VI 

Solo

Vc 

3. *Allegro*

(Tutti und Solo)

VI 

Die nur für die ersten beiden Sätze vorgesehenen Solokadenzen sind nicht beschrieben.

Läßt schon der beschriebene Quellenbefund keine durch irgendein besonders auffälliges Merkmal hervorgerufenen ernsthaften Zweifel an Boccherinis Autorschaft aufkommen, so wird die stilkritische Untersuchung zeigen, daß sich dieses Konzert ganz in die Reihe der bisher bekannten Konzerte für Violoncello von Boccherini einfügt und wohl sicher Boccherini zuzuschreiben ist.

Die Tonart *Es-dur* gilt nicht als ‚streicherfreundlich‘, und das Solokonzertrepertoire für Streicher in dieser Tonart ist im 18. Jahrhundert denn auch ziemlich begrenzt. Bekanntlich äußert sich das Bewußtsein von den durch diese Tonart bedingten spieltechnischen Schwierigkeiten auch in der auf Erleichterung durch Skordatur abzielenden Notierung in *D-dur* der Solobratschenstimme von Mozarts *Sinfonia concertante* in *Es-dur* KV 364. Boccherini scheint dagegen nicht nur keine spezifischen Schwierigkeiten in Verbindung mit dieser Tonart gesehen zu haben — sein *Konzert für Violoncello* G 474 steht ebenfalls in *Es-dur* —, sondern er scheint sogar eine ausgesprochene Vorliebe für diese Tonart gehabt zu haben, denn Kompositionen in *Es-dur* rangieren statistisch gesehen mit an der Spitze seines Schaffens⁸. Auch die Verknüpfung mit der Satzüberschrift *Maestoso* begegnet häufig bei Boccherini.

Auch in formaler Hinsicht fällt dieses Konzert mit der Satzfolge schnell, langsam, schnell (Rondo) und der Binnengliederung der Sätze nicht aus der Reihe der elf übrigen Konzerte für Violoncello von Boccherini. Im ersten Satz werden zwei ausgedehnte Soloabschnitte von drei Tuttiabschnitten umrahmt (Taktanzahlen in Klammern): Tutti (24), Solo (45), Tutti (22), Solo (64 + Solokadenz), Tutti (8). Im zweiten Satz umrahmen vier Tuttiabschnitte drei Soloabschnitte: Tutti (5), Solo (10), Tutti (2), Solo (14), Tutti (4), Solo (15 + Solokadenz), Tutti (3). Die Anlage des dritten Satzes läßt sich im weitesten Sinne unter dem Begriff des Sonatenrondos fassen, wobei das Rondothema jeweils zu Beginn der ersten vier Abschnitte und dann noch zweimal im vierten Abschnitt, dem zweiten Soloabschnitt, erklingt:

	Tutti (37)	Solo (75)	Tutti (27)	Solo (113)	Tutti (6)
Teile:	a b	a c	a d	a e a c a	Coda
Tonart:	<i>Es</i> —————		<i>B</i> —————	<i>f-b-Es</i> —————	

Die Orchesterbesetzung mit Streichern, zwei Oboen und zwei Hörnern entspricht der gängigen Besetzung für Sinfonien und Solokonzerte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In gleicher Besetzung sind Boccherinis *Konzerte für Violoncello* G 474, 478 und 483, das *Klavierkonzert* G 487, das *Violinkonzert* G 574 und viele seiner Orchesterwerke überliefert. Entsprechend der italienischen und sich in den übrigen Konzerten für Violoncello von Boccherini dokumentierenden Praxis ist der Streicherchor aufgebaut als vierstimmiges Ensemble aus Violinen I und II, Bratschen und Baß, wobei sich auch Stimmenbezeichnung und Schlüsselkombination⁹ der Orchesternotierung mit jener Praxis decken:

Violino I	g 2	<i>g</i> — <i>d'''</i>
Violino II	g 2	<i>g</i> — <i>c'''</i>
Viola	c 3	<i>c</i> — <i>es''</i>
Basso	f 4	<i>C</i> — <i>es'</i>

⁸ Bei seinen 91 Streichquartetten steht *Es-dur* sogar an erster Stelle (15mal), gefolgt von *C-dur* (13mal), *D-dur* (12mal) und *A-dur* (10mal).

⁹ Für die verschiedenen Schlüssel wird im Folgenden eine abgekürzte Bezeichnungsweise verwendet: „g1“ bedeutet ‚g-Schlüssel auf der ersten Linie‘ usw

Die Umfänge der einzelnen Stimmen werden in der Handschrift angegeben, wie in der dritten Spalte zu ersehen ist.

An der Ausführung der Bassostimme im Tutti ist mindestens ein (nämlich das Solo-) Violoncello beteiligt, wie aus der erhaltenen Kopie der Prinzipalstimme hervorgeht. Gemäß allgemeiner Praxis in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist für die Ausführung der Bassostimme zusätzlich ein Kontrabaß anzunehmen, wofür auch der Befund des Orchestermaterials von zwei anderen Konzerten für Violoncello von Boccherini spricht: In G 475 ist die Baßstimme bezeichnet als „Violon“, was zweifelsfrei nicht das französische Wort ‚Violon‘ im Sinne von Violine, sondern das italienische ‚Violone‘ bedeutet¹⁰. Die Stimme hat den notierten Umfang $E—e'$. In G 483 gehört zu dem kompletten Stimmensatz außer einer „BASSO RIPIENO“-Stimme noch eine weitere für den „CONTRA BASSO“ mit dem notierten Umfang $D—fis'$ ¹¹. Die Tatsache, daß der Umfang in diesem *Es-dur-Konzert*, sowie in den *Konzerten für Violoncello* G 477, 481, 573 und dem *Klavierkonzert* G 487 hinab bis notiert C ausgeweitet ist, darf bei der Annahme eines ‚Contrabasso‘ oder des synonym bezeichneten ‚Violone‘ nicht irritieren, da der Bezug des Kontrabasses hinsichtlich der Saitenanzahl und der Stimmung im 18. Jahrhundert noch starken Schwankungen unterworfen war. So differieren die diesbezüglichen Angaben z. B. selbst innerhalb eines einzigen italienischen Lehrwerkes: In den ca. 1750 von Zatta gedruckten *PRINCIPII DI MUSICA* wird für den ‚Contrabasso‘ einmal der im oktavierenden Schlüssel f_4 notierte Bezug $E_1 A_1 D G$ (und der Umfang $E_1—d$) genannt¹², dagegen erstreckt sich die „Scala per il Contrabasso“ von C_1 bis a' , ebenfalls im oktavierenden f_4 -Schlüssel notiert¹³. Die davon zum Teil abweichenden und untereinander divergierenden Angaben über Stimmungen und Umfänge des Kontrabasses in der französischen und deutschen Theorie des 18. Jahrhunderts sind hinlänglich bekannt und müssen hier nicht aufgezählt werden.

Ob Boccherini nun in allen seinen Konzerten für Violoncello von einer ganz bestimmten einheitlichen Praxis des Kontrabaßspiels ausging (die beispielsweise eine den Ton C_1 regulär einbeziehende Stimmung, die Skordatur der tiefsten Saite oder das ‚Umlegen‘ der — übrigens selten vorgeschriebenen und meistens sprungweise im Baßverlauf auftretenden — tiefsten Töne C_1 , D_1 und Es_1 einschloß), und wie diese Praxis ausgesehen hat, kann nicht anhand des Quellenbefundes und aus der italienischen Theorie der Zeit mit letzter Sicherheit gesagt werden. Wir können aber davon ausgehen, daß er als Sohn eines ‚Contrabassista‘, der ihn auch nachweislich bei Konzertaufführungen im Orchester begleitete und mithin sicherlich ein kompetenter Ratgeber hinsichtlich des Kontrabaßspiels gewesen ist, eine fest umrissene Vorstellung

¹⁰ Vgl. Ms. 3969/F/V/319 in I—Fc (Die verwendeten Bibliothekssiglen entsprechen den von RISM eingeführten.)

¹¹ Vgl. den Erstdruck *CONCERTO/per il VIOLONCELLO/obbligato./Dal Sigr./L. BOCCHERINI/IN VIENNA/presso Artaria Compagni/Op. 34, Plattennummer 52 (A-Wst).*

¹² *PRINCIPII DI MUSICA/Nei quali oltre le antiche, e solite Regole/vi sono aggiunte altre figure di Note, schia-/rimento di chiavi, scale dei Tuoni, Lettura/alla Francese, Scale semplici delle Prime Regole/Del Cimbalo, Violino, Viola, Violoncello,/Contrabasso, Oboe, e Flauto*, Venedig: Antonio Zatta [ca. 1750], S. 10 (D-Mbs). Mit gleichem Titel und Text auch erschienen in Florenz: Giovanni Chiari (Privatbesitz Augsburg).

¹³ *PRINCIPII*, S. 2.

von den Möglichkeiten der Ausführung einer Baßstimme auf dem Kontrabaß besessen haben muß.

Auf weniger schwankender Grundlage basieren unsere Kenntnisse über Luigi Boccherinis Instrument, das Violoncello: Es ist ein viersaitiges Instrument, dessen Bezug aufgrund des Befundes der erhaltenen Violoncellowerke als tiefsten Ton C voraussetzt, dessen Stimmung also mit *C G d a* anzunehmen ist, wie auch die Doppelgrifftechnik von Boccherinis Kompositionen für das Violoncello bestätigt. Sein Violoncello ist auf einem bestens erhaltenen Ölgemälde, das den jungen Boccherini als Violoncellospieler darstellt und dem in Rom tätigen, aber ebenfalls aus Lucca stammenden Maler Pompeo Batoni zugeschrieben wird, in voller Größe abgebildet¹⁴. Das dort abgebildete Violoncello ist nach Aussage des Cellisten Julius Berger identisch mit dem unter dem Namen „Ex Boccherini — Cassado“ bekannten Violoncello, das dem originalen Zettel zufolge Antonio Stradivari im Jahre 1709 gebaut hat, und das seit 1983 in Bergers Besitz ist¹⁵.

Der viersaitige Bezug war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zumal im Ursprungsland Italien, für das Violoncello offenbar selbstverständlich, was sich auch mit den Ausführungen in den *PRINCIPII*¹⁶ deckt, wo nur noch das viersaitige Violoncello mit dem Bezug *C G d a* beschrieben wird.

Entgegen der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich in der Theorie über die Violoncellonotation widerspiegelnden Verringerung der Anzahl der Schlüssel auf die drei Hauptschlüssel f4, c4 und g2 benützte Boccherini, und so auch in diesem *Es-dur*-Konzert, darüber hinaus noch die Schlüssel c1 und c3. Diese Schlüsselvielfalt fand als besonderes Merkmal von Boccherinis Notationspraxis sogar Eingang in die Violoncello-Schule von Dominique Bideau¹⁷. Der virtuose Duktus der Solopartie, die Ausschöpfung des gesamten Tonumfangs unter Bevorzugung der Alt-/Sopranlage bis in den Bereich der dreigestrichenen Oktave¹⁸ und die insgesamt hoch entwickelte und bis dahin wohl einzigartige Spieltechnik entsprechen der in Boccherinis Konzerten für Violoncello zu beobachtenden Gestaltung der Solopartien. (Auf die spezielle Problematik der Bratsche wird weiter unten eingegangen.)

Die Behandlung der Hörner im Orchestersatz des vorliegenden *Konzerts* in *Es-dur* entspricht, wie auch in den anderen Konzerten Boccherinis, der moderneren Setzweise

¹⁴ Nach freundlicher Mitteilung des Instituts für Kunstwissenschaft in Zürich geht diese Zuschreibung auf ein Gutachten von Prof. Dr. Hermann Voss vom 29. Dezember 1927 zurück. Die Boccherini-Gesellschaft in Rom soll sich vergeblich um den Erwerb des Bildes bemüht haben. Die Angaben „c. 1764-7 Oil on canvas, 133.3 x 90.7 cm. Everard Studley Miller Bequest 1961“ sind einer Beschreibung der National Gallery of Victoria, Melbourne, zu entnehmen, wo das Gemälde heute aufbewahrt wird.

¹⁵ Farbabbildung auf der Plattenhülle der ebs-Schallplatte Nr. 5055 (Luigi Boccherini, *Concerti per Violoncello*, Vol. I, 1987). Berger selbst hat auf beeindruckende Weise durch seine Aufführungen und Einspielungen der bisher zwölf bekannten Konzerte für Violoncello und Orchester von Boccherini auf diesem Instrument belegt, daß man für die hohen Lagen der Violoncellopartien von Boccherini keineswegs ein fünfsaitiges Violoncello benötigt.

¹⁶ A. a. O., S. 10.

¹⁷ „Pour l'accompagnement les clefs usitées pour cet instrument sont celles de Fa, et d'Ut, sur la quatrième ligne, mais lorsque l'on joue des sonates, des concerto, ou des quatuor [sic!] concertans, on se sert de la clef de Sol, sur la seconde ligne, de la clef d'Ut, sur la première et la troisième ligne comme on peut le voir dans différents ouvrages, notamment dans ceux de Boccherini“ (Dominique Bideau, *Grand et nouvelle Méthode raisonnée Pour le Violoncello*, Paris [1802], Nachdruck Genf 1980, S. 2).

¹⁸ Im dritten Satz des *Es-dur-Konzerts* in T 250 sogar bis *es*''', notiert im g2-Schlüssel nach c3-Schlüssel als *es*''' „8va“ [alta].

insofern, als die höheren Register unberührt bleiben, die wir aus den Corno-da-caccia-Partien der Bach-Händel-Ära kennen. Die Hörner treten immer paarweise auf; es liegt die deutliche Trennung zwischen den Tonumfängen der beiden ausnahmslos auf Naturtönen beruhenden Hornpartien vor (Corno Primo in *Es*-Stimmung: Naturtöne 5–12, Corno Secondo in *Es*-Stimmung: Naturtöne 3–10 in den Außensätzen und 4–12 im Mittelsatz), die die typische Fanfarenhaltung und lange Haltetöne, sehr selten hingegen thematische Führung aufweisen. Auf den Stimmenkopien wird die Hornstimmung italienisch („in Elafa“, d. h. in *Es*) angegeben, und die Stimmen sind nach italienischem Brauch im Baßschlüssel notiert. Ohne Ausnahme werden in allen drei Sätzen Hörner und Oboen nur für die Tuttiabschnitte eingesetzt, wobei die erste Oboe meist unisono mit der ersten Violine einhergeht.

Eines der wichtigsten Prinzipien der Orchestersetzweise in Boccherinis Konzerten für Violoncello ist das abschnittsweise Wechseln von Tutti-passagen mit eigenständigem und Solopassagen mit nur begleitendem Orchester. Nur in G 483, entstanden ca. 1780¹⁹, wird dieses Prinzip durch das Dialogisieren von Orchester und Solist aufgehoben (eine Setzweise, in der sich ein reiferer Boccherini als in den anderen Konzerten für Violoncello zeigt, weshalb man vielleicht den Gedanken nicht ganz ausschließen sollte, daß — abgesehen von ohnehin schon vier auf etwa 1770 zu datierenden Konzerten — auch die übrigen Konzerte für Violoncello von Boccherini vor 1780 zu datieren sind). Das erstgenannte Prinzip hat etwas Starres an sich, ähnlich der Aneinanderfühlung fester Blöcke, denn der Wechsel der klanglichen Ebene gilt stets für den ganzen musikalischen Satz. Deutlich kommt dies in der Behandlung der Bläserstimmen zum Ausdruck: Sie werden mit Ausnahme der reinen Streichermittelsätze in des Wortes eigener Bedeutung nur in den ‚Tutti‘-Abschnitten, aber nie in den Soloabschnitten eingesetzt.

Für den Streichorchester-Begleitsatz in den zwölf bisher bekannt gewordenen Konzerten für Violoncello von Boccherini lassen sich nun vier Typen unterscheiden:

Typ A: G 475, 476, 477, 478 (1. Satz), 483²⁰ und 573. Violino I und II begleiten zusammen mit der Bassostimme, die mit einem Umfang *C-fis'* notiert ist.

Typ B: G 474, 482 und das vorliegende *Es-dur-Konzert*. Violino I und II begleiten zusammen mit der „Viola“, die hier die Funktion des Basses innerhalb des notierten Umfangs *c-es''* übernimmt.

Typ C: G 479 und 480. Begleitung nur durch Violino I und II.

Typ D: G 478²¹ und 481. Begleitsatz aus Violino I und II, Viola und Basso (*C-e'*).

¹⁹ Ein Wiener Druck (wohl der von Artaria) wird im Supplement XV des Breitkopfkatalogs, welches die Jahre 1782 bis 1784 umfaßt, auf S. 31 aufgeführt. Siehe B. S. Brook, a. a. O., S. 789.

²⁰ Hier hat die Bratsche in den Soloabschnitten an einigen wenigen Stellen kurze Einwüfe, weshalb dieses Konzert in dieser Aufstellung eigentlich unter Typ D einzureihen wäre. Man kann diese Einwüfe hier aber vernachlässigen, weil das Satzprinzip von Typ A bestimmend für die Partie der Bratsche ist.

²¹ 2. Satz und zweite Version des 3. Satzes gehören nur bedingt hierher; eigentlich Typ A. Sicher jedoch zählt die — wohl nachträglich neugefaßte — erste Version des 3. Satzes in der Spartierung von Friedrich Grützmacher (Mus. 3490/0/4, Sächsische Landesbibliothek Dresden), also die zeitlich später entstandene Version, zu Typ D. Sie wird von Gérard unter der Incipit-Nummer 1166 erfaßt.

Die Aufstellung macht deutlich, daß wir es bei den Soloabschnitten nicht nur mit einer durch das Aussetzen der Bläser bedingten, sondern in fast allen Konzerten (Typ A, B und C) durch die zusätzliche Reduktion des begleitenden Streichersatzes herbeigeführten Zwei- bzw. Dreistimmigkeit zu tun haben. Wie aus dem in Genua erhaltenen Orchestermaterial von G 573²² hervorgeht, erstreckte sich zudem die klangliche Reduktion auch auf die Besetzungstärke (Ripienviolinisten setzen während der Soloabschnitte aus). Entsprechendes belegen die von Artaria herausgegebenen Stimmen von G 483 mit der Aufteilung in Violinen I/II und Basso „RIPIENO“ einerseits und Violinen I/II, Violoncello „di CONCERTO“ und „CONTRA BASSO“ mit „Solo“-Angaben im Notentext andererseits.

Mit Ausnahme von G 483 läßt sich durch alle Konzerte für Violoncello und Orchester ein einheitliches Satzprinzip erkennen: Der überwiegend in — den Stimmlagen Alt und Sopran entsprechenden — Daumenlagen zu spielende Solopart wird unterlegt mit einer einfachen — meist nur rhythmisch aufgelockerten — Begleitung des je nach Zugehörigkeit zu einem der vier Typen verschieden zusammengesetzten Streicherchors, wobei die jeweils tiefste Stimme die Funktion des Basses ausübt und die übrigen Stimmen möglichst die Solostimme nicht übersteigen (G 480 stellt hier insofern auch eine Ausnahme dar, als die erste Violine häufig parallel über der Prinzipalstimme geführt wird). Prinzipalstimme und Baß als die das Wesentliche festlegende Hauptgruppe der Außenstimmen sind zu unterscheiden von der Gruppe der Mittelstimmen (bzw. nur von der einen Mittelstimme bei Typ C) als einer Satzschicht, in der nur ausgeführt wird, was durch die Außenstimmen vorgegeben ist, ähnlich einer notierten Generalbaßbegleitung. Die Mittelstimmen haben daher ausgesprochenen *Accompagnement*-Charakter. Diese Satzweise deutet zurück auf Vivaldis Konzerte für Violoncello als denkbare Vorbilder für Boccherini, denn dort werden in längeren Soloabschnitten, zumal in den langsamen Sätzen, nur die Außenstimmen notiert, während die Ausfüllung durch Mittelstimmen der Generalbaßausführung obliegt.

Wir können aber auch bei Boccherini selbst Belege dafür finden, daß das Wesentliche der Soloabschnitte durch den Außenstimmensatz gegeben ist, denn vier Sätze aus seinen Konzerten für Violoncello hat er ohne wesentlich anders gestaltete Prinzipalstimme auch kammermusikalisch-zweistimmig, als Sonaten für Violoncello, komponiert²³. In allen seinen Sonaten ist als Begleitstimme ein unbezifferter Baß im Schlüssel *f* 4 und ohne nähere Instrumentenangabe („Basso“) notiert; demnach ist eine Generalbaßausführung nicht ausgeschlossen. Im Vergleich mit jenen Kammermusikversionen wird der Sinn seiner Orchestersatzweise mit dem reduzierten Streichersatz in den Konzerten für Violoncello der Typen A, B und C unmittelbar einleuchtend: Der Soloauftritt auf dem Konzertpodium, vor großem Publikum und im großen Raum verlangt — zumal wenn sich die Prinzipalstimme in der den Violinen eigenen Alt/Sopranlage bewegt — nicht nur, als Kontrast zu den kräftigen Tuttiabschnitten, deutlichen

²² SS/A/1–13 in I-Gi(l)

²³ Vgl. G 475, 1. Satz, und G 13, 1. Satz; G 482, 1. und 3. Satz, und G 565, 1. und 3. Satz. Auf die vierte Konkordanz wird noch ausführlich weiter unten eingegangen.

klanglichen Wechsel, sondern auch das weitgehende Zurücktreten des begleitenden Orchesters in den Solopassagen.

Als ein Mittel dazu läßt Boccherini in den fünf Konzerten der Typen B und C die im Tutti an der Ausführung der Bassstimme beteiligten Instrumente während der Soloabschnitte aussetzen. Für die reine Violinenbegleitung (Typ C) entstehen hier keine Satzprobleme, da sich die Violinstimmen zusammen mit der Prinzipalstimme in einem dreistimmigen Satz gut vereinigen lassen:

Violoncello principale	{	Oberstimmenpaar	Oberstimme
Violino I			oder: Mittelstimme
Violino II		Baß	Baß

Anders bei Typ B, zu dem auch das vorliegende *Es-dur-Konzert* neben dem weniger bekannten *Es-dur-Konzert* G 474 und dem berühmten *B-dur-Konzert* G 482 gehört: Bei der beschriebenen Art der Orchesterbegleitung muß hier mit der Bratsche in Baßfunktion und dem Violoncello in der Funktion der Oberstimme ein sehr enger vierstimmiger (der Streichquartettbesetzung entsprechender) Satz entstehen. In all diesen drei Konzerten liegt der Bratschenbaß stellenweise sogar über der zweiten Violine, der dritten Stimme des vierstimmigen Satzes. Vereinzelt entstehen durch diese Stimmkreuzungen Quartetten, die nach der Satzlehre des 18. Jahrhunderts zu vermeiden sind, da deren Auflösung regelwidrig ist. Umgekehrt werden — allerdings sehr selten — bei Kadenzbildungen mit dem typischen Oktavfall im Baß bei dem Schritt $V \frac{6-5}{4-3}$ gerade die charakteristischen Quartetten durch das Übersteigen der dritten Stimme im musikalischen Satz eliminiert.

Es drängt sich daher die Frage auf, ob der musikalische Satz in den Soloabschnitten der drei Konzerte des Typs B ein real klingendes Stimmenverhältnis wiedergibt, oder ob der Komponist mit einer Ausführung rechnete, bei der die genannten satztechnischen Probleme nicht entstehen, wie dies der Fall wäre bei einer um eine Oktave tiefer klingenden Ausführung der „Viola“-Stimme, wobei man allerdings stellenweise neue Quartetten durch die Umkehrung der Quinten in Kauf nehmen müßte. Im Folgenden wird nun versucht darzulegen, daß die erste Annahme überzeugender als die zweite ist, die allerdings nicht von vornherein von der Hand zu weisen ist.

Daß dieser Satztyp mit seinem Bratschenbaß bislang als wenn auch nicht sicher zu erklärendes Phänomen, so doch zu lösendes Problem betrachtet wurde, zeigen entsprechende, heute weit verbreitete und benutzte Editionen, in denen dem Bratschenpart eine oktavierende Stimme hinzugefügt bzw. der Bratschenpart durch eine oktavierende Violoncellostimme und eine wiederum oktavierende Kontrabaßstimme ersetzt ist. So hält Franco Gallini, der seine Edition von G 474 auf die handschriftliche Partitur E 24-1, Fondo Nosedà in I-Mc, stützt, die zu hoch liegende Partie der „Viola“ in G 474 für „una alterazione del basso, probabile errore o libertà di copista che non aveva calcolato l'essatta altezza dei suoni violinistici“²⁴. Er rät daher, in den Soloabschnitten

²⁴ Luigi Boccherini, *Concerto in Mi b per Violoncello e Orchestra*, hrsg. von Franco Gallini, Mailand 1960, Vorwort.

anstelle der Bratschen die Violoncelli — oktavierend — spielen zu lassen. In seiner Partiturausgabe ist beides, Bratschen- und hinzugefügte oktavierende Violoncellostimme, Bestandteil des Partiturbildes. Diese Mailänder Handschrift als einzige Quelle für G 474 (sie darf als einzige von Boccherinis Quellen der Konzerte für Violoncello als höchstwahrscheinlich autograph gelten) zeigt, daß Boccherini die „Viola“-Partie mit dem c 3-Schlüssel notierte. Gleich neben der Taktangabe folgt ein f 4-Schlüssel, der jedoch in dem Sinne zu verstehen ist, daß hier die Bratsche mit dem Baß des Tuttis im (Oktaven-) Unisono verläuft. Die Ausschreibung solcher Unisonopassagen ersetzte der — im übrigen eilige — Schreiber dann regelmäßig durch das übliche Abkürzungszeichen der zwei Schrägstriche: //. Daß der so notierte f 4-Schlüssel nur die Baßfunktion, nicht aber die Baßlage bezeichnet, zeigt auch eine Stelle auf fol. 5r, und zwar beim Soloeinsatz, an der der Schlüssel f 4 zwar zu Zeilenbeginn vorgezeichnet ist, aber die Stimme nur sinnvoll mit dem c 3-Schlüssel zu lesen ist. Das einzige in der zehnzeiligen Partituranordnung freibleibende, allerdings mit Taktvorzeichnung versehene, Pentagramm befindet sich unterhalb der als „Viola“ bezeichneten Stimme und oberhalb der Solostimme. Dieser auf unsere Frage so suggestiv wirkende Sachverhalt ist aber offenbar rein schreibtechnisch zu verstehen: Die Leerzeile läßt Platz für die oberen Hilfslinien der Prinzipalstimme und Korrekturen (wie fol. 20r).

Richard Sturzenegger rechtfertigt im Vorwort der Ausgabe von G 482 seine „zahlreichen Korrekturen“ mit „bescheidensten Ansprüchen an einen sauberen und wohlklingenden Satz“ und schreibt:

„Dies betrifft besonders die Bratschen. Sie üben in den Soli die Funktion des Basses aus, der dadurch oft höher liegt als die Oberstimme oder einzelne Harmonietöne und häufig unrichtige Harmonien wie z. B. Quartsextakorde entstehen läßt. Ich habe sie fast durchwegs, um eine Oktave tiefer, den Violoncelli übertragen.“²⁵

Das Studium der — für das Werk ebenfalls einzigen nachweisbaren — Quelle, Mus. 3490/0/5 in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, von der mir allerdings nur ein Mikrofilm vorliegt, läßt nicht an der Gewissenhaftigkeit des Virtuosen Friedrich Grützmacher zweifeln, der die Sparte im 19. Jahrhundert anlegte²⁶. Er notierte skrupulös z. B. auch divergierende Appoggiaturen und scheint die Stimmen zunächst einmal so spartiert zu haben, wie er sie vorfand. Seine heute gern geschmähte Bearbeitung dieses Konzerts war dann ein davon völlig getrennter kreativer Akt, eine Nachschöpfung. Im Gegensatz zu Sturzeneggers Aussage lassen sich nur einige wenige Stellen mit „unrichtigen Harmonien“ (das können im Grunde nur Quarten im Baß sein, die sich aus der Umkehrung der Quinte ergeben) in diesem Manuskript finden, die im übrigen dort (von Grützmacher?) mit Kreuzchen oder Fragezeichen markiert sind. Auch in dieser Quelle lautet die Stimmenbezeichnung „Viola“; sie ist notiert im c 3-Schlüssel.

Die hinsichtlich dieses Satztyps B im *Konzert für Violoncello und Orchester* G 482 von Scott geäußerte Auffassung, wonach zu Boccherinis Zeit ein Cembalo und ein Violoncello wahrscheinlich die Baßlinie der Bratsche eine Oktave tiefer verdoppelt

²⁵ Luigi Boccherini, *Concerto B^b Major for Violoncello and Orchestra*, hrsg. von Richard Sturzenegger, London u. Zürich 1949, Vorwort.

²⁶ Die Quellenlage dieses Konzerts wird eingehend dargelegt bei Mary-Grace Scott, *Boccherini's B flat Cello Concerto. A Reappraisal of the Sources*, in: *Early Music* 12 (1984), S. 355–357

hätten²⁷, ist eine nicht weiter begründete Vermutung und wirft zwangsläufig die Frage nach der praktischen Ausführung auf. Denn selbst abgesehen davon, daß das erhaltene Orchestermaterial des *Es-dur-Konzerts* die Bratschenstimme nur einfach enthält: aus welcher Stimme hätten dann die Continuospieler außer aus der Bratschenstimme noch spielen müssen, wenn sie sinnvollerweise auch den Baßpart der Tuttiabschnitte hätten ausführen sollen, der ja vom Bratschenpart in den Tuttiabschnitten — wenn auch nur stellenweise — abweicht? Obwohl wirtschaftliche Gründe dafür sprechen würden (die Einsparung einer eigenen Stimmenkopie), wäre es schwer, sich vorzustellen, daß die Continuospieler zwischen den etwa auf dem Klapppult eines Cembalos (im Querformat!) nebeneinander liegenden Stimmen der Bratsche und des Basso ohne Störung des musikalischen Verlaufs sprungweise hin- und hergelesen hätten.

Wenn, wie es den Anschein hat, Maurice Gendron als Herausgeber des Konzerts G 480 in einer „version originale“ seiner Edition die Handschrift Mus. 3490/0/6 in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden zugrundelegte, stiftet seine Behauptung des Vorhandenseins eines Bratschenbasses in G 480 unnötig Verwirrung, denn diese Behauptung kann weder durch diese noch durch eine andere mir bekannte Quelle bestätigt werden. (Es wäre freilich denkbar, daß er sich auf eine bisher unbekannt Quelle in Dresden stützen konnte.) Er schreibt:

„La publication dans sa forme originale du 'Concerto n° 3 en sol majeur' est due aux recherches entreprises à la Bibliothèque d'Etat de Dresden. [] La révision de la partition d'orchestre posait quelques problèmes. La partie de basse était, pendant les soli, tenue par les altos. Elle manquait de profondeur et serait ainsi trop mince pour nos actuelles salles de concert. Sans la modifier, elle est, dans la présente édition, confiée quelquefois aux violoncelles avec une seule contrebasse pendant les soli. L'accompagnement est, de ce fait, plus équilibré.“²⁸

Unbestritten ist jedoch, daß in der Handschrift Mus. 3490/0/6 die Bratsche ebenso wie die Bassostimme für die Dauer der Soloabschnitte eindeutig pausiert. Dies entspricht im übrigen genau dem musikalischen Satz, den der Erstdruck von 1770 und der Druck von Naderman überliefern²⁹.

Boccherinis Praxis der Instrumentenbenennung macht beim Gebrauch des Terminus „Viola“ in seinen Konzerten keine Unterscheidung zwischen dem Typ B und den anderen Typen, soweit dies aus den erhaltenen Quellen zu entnehmen ist. In G 573 ist die Bratschenstimme als „Violetta“ bezeichnet, unterscheidet sich aber in ihrem Umfang nicht von den „Viola“ bezeichneten Stimmen der Konzerte für Violoncello. Selbst da, wo Boccherini den fünfstimmigen Orchestersatz mit zwei Violinen, zwei Bratschen und Baß verwendet, wie in seinem Oratorium *Il Gioas* G 537, sind die beiden Bratscheninstrumente im Autograph [I-Gi [1]] terminologisch nicht unterschieden

²⁷ „As Sturzenegger points out (and as the sonata versions of the movement show), the viola part is an octave too high in its function as a bass line in the solo passages. Sturzenegger consequently transfers these parts to the cellos (and sometimes double basses). In Boccherini's time, the continuo harpsichord and one cello would probably have doubled the bass line an octave below the violas“ (M.-G. Scott, op. cit., S. 357).

²⁸ Luigi Boccherini, *Concerto n° 3 en Sol majeur pour Violoncelle et Orchestre à cordes*, hrsg. von Maurice Gendron, Nizza 1969, Vorwort

²⁹ Vgl. *CONCERTO III/PER IL/VOLONCELLO OBLIGATO/Con Due Violini/Alto Viola e Basso/COMPOSTO/Del Sig.1/LUIGI BOCCHERINI/Prezzo 3.12.s/A PARIS/Au Bureau d'abonnement Musical [] (A-Wgm)* und die auf Naderman basierende Ausgabe von Marion DeRonde: Luigi Boccherini, *Concerto for Cello and String Orchestra*, Northampton/Massachusetts 1937, 21965 [= *Smith College Music Archives* 3].

(„Viola“). Soweit ich sehe, ist von Boccherini nicht überliefert, daß er für die Bratschenstimme eine Bezeichnung gebrauchte, die auf ein anderes Instrument als die Bratsche in der Stimmung *c g d' a'* schließen ließe (wie etwa Viola pomposa, Viola di spalla, Viola fagotto). Der Wortgebrauch seiner nächsten Umgebung scheint übrigens auch nur die „Viola“ gekannt zu haben, wie die Besetzungslisten in den Diarien seines großen Förderers in Lucca, des Kapellmeisters Giacomo Puccini, belegen³⁰. So bestünde allenfalls noch die Möglichkeit einer uns heute nicht mehr bekannten, stillschweigenden Konvention, für die es im Umkreis von Lucca allerdings keine brauchbaren Hinweise zu geben scheint³¹.

Von italienischen, französischen und deutschen Theoretikern des 18. Jahrhunderts wird für die Bratsche übereinstimmend der viersaitige Bezug mit der Stimmung *c g d' a'* bezeugt (Johann Mattheson 1713³², Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer 1732 und 1741³³, Johann Philipp Eisel 1738 und 1762³⁴, *PRINCIPII* ca. 1750³⁵, Michel Corrette 1781³⁶, Johann Samuel Petri 1782³⁷). Auch die Aussagen über den Umfang stimmen weitgehend überein: *c—d''* (Majer und Eisel) und *c—e''* (*PRINCIPII* und Corrette 1781). All die genannten Theoretiker, mit Ausnahme von Mattheson, belegen die Notierungsweise im Schlüssel *c* 3. Mattheson erwähnt aber die wichtige Doppelfunktion der „Viola“: „Sie dienet zu Mittel = Partien allerhand Art/als: Viola prima (wie bey den Stimmen der hohe oder rechte Alt) Viola secunda, (wie der Tenor) etc. und ist eins der nothwendigsten Stücke in einem harmonieusen Concert“³⁸. Offenbar in Anlehnung daran nennen Majer³⁹ und Eisel⁴⁰ auch die Notierung im *c* 4-Schlüssel, für die ich jedoch in den Partituren von Boccherini kein Beispiel kenne. Der Pugnani-

³⁰ Archivio di Stato di Lucca. Titel der den Zeitraum 1748—1763 umfassenden Handschrift: 1748/B. *Libro delle Musiche Annue ed/Avventizie/fatte da me Giacomo Puccinj M[aest]ro di Capp[ell]a/della Seren[issim]a Repubblica di Lucca, ed Org[anist]a del-/la Catedrale, ed Accademico Filarmonico di Bo-/logna principiando dal Anno 1748/In Seguito del Altro Libro Segnato A.*

³¹ Es wäre vielleicht lohnend (aber im Rahmen dieses Aufsatzes eine zu weit gespannte Aufgabe), Ulrich Drüners Hinweis nachzugehen: „Eine nachweisbare Tradition der Viola da spalla bestand in Bologna und in Venedig, wo zwischen 1695 und 1737 (beziehungsweise 1688—1698) für dieses Instrument angestellte Musiker erwähnt werden.“ Für Bologna beruft sich Drüner auf eine mündliche Mitteilung von Dr. Carlo Vitali, für Venedig auf Mark Mervyn Smith, *Certain aspects of Baroque Music for the Violoncello*, Diss. (mschr.) Adelaide 1983 (Ulrich Drüner, *Violoncello piccolo und Viola pomposa bei Johann Sebastian Bach. Zu Fragen von Identität und Spielweise dieser Instrumente*, in: *Bach-Jb.* 73 [1987], S. 86f.).

³² Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 283.

³³ Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer, *Museum musicum theoretico practicum, das ist Neu-eröffneter [...] Music-Saal*, Schwäbisch Hall 1732, S. 78; ders., *Neu eröffnete Theoretisch- und Practischer Music-Saal, Das ist. Kurze, doch vollständige Methode, so wohl die Vocal- als Instrumental-Music gründlich zu erlernen [...] Zweyte und viel-ermehrte Auflage*, Nürnberg 1741, S. 98.

³⁴ Johann Philipp Eisel, *MUSICUS ἀυτοδίδακτος, Oder Der sich selbst informirende MUSICUS, bestehend Sowohl in Vocal- als üblicher Instrumental-Musique, Welcher über 24. Sorten sowohl mit Saiten bezogener als blasender und schlagender Instrumente beschreibet, Die ein jeder, nach Beschaffenheit seines Naturells, sonder grosse Mühe, in kortzer Zeit, nach denen Principiis fundamentalibus erlernen kan*, Erfurt 1738, S. 37f.; ders., *Der sich selbst informirende MUSICUS [...]*, Augsburg 1762, S. 37f.

³⁵ *PRINCIPII*, a. a. O., S. 10.

³⁶ Michel Corrette, *Méthodes pour apprendre à jouër de la Contre-Basse à 3, à 4 et à 5 cordes, de la Quinte ou Alto et de la Viole d'Orphée Nouvel Instrumt ajusté sur l'ancienne Viole [...]*, Paris [1781]. Nachdruck Genf 1977, Abbildung links von S. 1.

³⁷ Johann Samuel Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, Faks.-Nachdruck der zweiten, stark erweiterten Auflage Leipzig 1782, Giebing 1969, S. 414.

³⁸ J. Mattheson 1713, S. 283.

³⁹ J. F. B. C. Majer 1732, S. 78.

⁴⁰ J. Ph. Eisel 1738, S. 38f.

Schüler Antonio Bartolomeo Bruni (1757—1821) nennt außer dem Schlüssel c3 nur noch g2 (Umfang $c—e'''$!) und steht damit schon ganz in der Spieltechnik des 19. Jahrhunderts⁴¹.

Eigenartig wirken die von den genannten Angaben abweichenden Informationen des römischen Jesuiten Filippo Bonanni (1638—1725)⁴². Zwar ordnet er die „Viola“ zutreffend der Violinfamilie zu⁴³ und nennt den viersaitigen Bezug⁴⁴, aber hinsichtlich der Abmessungen und der Spielhaltung sind die Aussagen für den heutigen Leser befremdlich: Im Verhältnis zur Violine seien die Saiten „più grosse assai“ (S. 101) und der Bogen „molto più lungo“ (ebda.). Das Instrument sei beim Spielen auf den Boden zu stellen: „Quando si suona si sostiene dal Pavimento nel modo qui espresso“ (ebda.). In der zweiten Auflage heißt es: „Si suona sostenendolo dal pavimento“⁴⁵. Die — in beiden Auflagen gleichen und mit dem Titel „Viola“ unterlegten — entsprechenden Abbildungen (Nr. 56 bzw. 58) zeigen einen sitzenden Spieler, der ein auf den Boden gestütztes Instrument der Violinfamilie zwischen den Knien hält, das man eher als großes Violoncello, denn als Bratsche bezeichnen würde. Daß dieses Instrument Boccherinis „Viola“ gewesen sein soll, ist unwahrscheinlich. Entweder dürfte Bonanni bei der Abfassung des Manuskripts (1716)⁴⁶ noch Benennungsprobleme mit dem Violoncello gehabt haben, das Manfred Hermann Schmid zufolge besonders in Rom noch bis ins 18. Jahrhundert hinein einem starken Benennungswandel unterworfen war: Basso di Viola da braccio — Violone — Violoncello⁴⁷, oder er meinte das Instrument, das Mattheson mit „Bassa Viola“ bezeichnete: „Der hervorragende Violoncello, die Bassa Viola und Viola di Spala, sind kleine Baß-Geigen“⁴⁸. Mit der ersten Annahme würde übereinstimmen, daß Bonanni den Terminus ‚Violoncello‘ in seinem Buch nicht verwendet, den dann wenigstens in der überarbeiteten Fassung von 1776 einzuführen Giacinto Ceruti nicht für nötig gehalten zu haben scheint. Der zeitgenössischen italienischen Praxis der Instrumentenbenennung entspricht in diesem Punkt Cerutis Fassung jedenfalls nicht.

Durch den Befund erhaltener Bratscheninstrumente, -bauformen und -zeichnungen, insbesondere von Antonio Stradivari, ist belegt, daß das 18. Jahrhundert noch ganz unterschiedliche Korpusdimensionen und damit bei — im Sinne der absoluten Tonhöhe — gleich gestimmten Instrumenten eine entsprechende Differenzierung hinsichtlich der Timbres kannte⁴⁹.

41 Antonio Bartolomeo Bruni, [*Méthode pour l'alto viola*, Paris 1820. Diese Ausgabe war mir nicht zugänglich.] *Méthode pour l'Alto*, Mainz [1825], S. 1

42 Filippo Bonanni, *Gabinetto armonico pieno d'Istromenti sonori indicati, e spiegati*, Rom 1722, S. 101ff.

43 F. Bonanni 1722, S. 109.

44 F. Bonanni 1722, S. 101 „hà quattro corde come il Violino“

45 *Descrizione degl'Istromenti armonici d'ogni genere del Padre Bonanni. Seconda edizione riveduta, corretta, ed accresciuta dall' Abbate Giacinto Ceruti ornata con CXL Rami incisi d'Arnaldo Wanwesterout*, Rom 1776, S. 120f.

46 Vgl. MGG, Bd. 7, Sp. 35.

47 Manfred Hermann Schmid, *Der Violone in der italienischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts*, in: *Studia organologica. Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsiebzigsten Geburtstag*, hrsg. von Friedemann Hellwig, Tutzing 1987, S. 429.

48 J. Mattheson 1713, S. 285.

49 Jürgen Eppelsheim, *Stimmlagen und Stimmungen der Ensemble-Streichinstrumente im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, in: *Musica optimum dei donum. Festschrift zum 25-jährigen Bestehen der Capella antiqua München*, hrsg. von den Niederaltelicher Scholaren, München 1981, S. 234ff.

Belegt sind die Termini ‚Contralto Viola‘ und ‚Tenore Viola‘ in der Bedeutung von Alt- und Tenorbratsche⁵⁰. Bei dem in Italien im 18. Jahrhundert üblichen vierstimmigen Streichersatz mit nur einer Bratsche verzichtete man auf die im älteren fünfstimmigen Streichersatz verwendete Tenorbratsche⁵¹. Demnach müsste man für die Ausführung der Bratschenpartien in Boccherinis vierstimmigen Streichersätzen der Konzerte für Violoncello eine Alt- und keine Tenorbratsche annehmen. Zwar waren die größeren Tenorbratschen durchaus geeignet für einen Bezug in der Stimmung *F c g d'* und damit zur Ausführung von Stimmen in entsprechender Baßlage⁵², doch erscheint für Boccherinis Partituren diese Stimmung schon aufgrund des nach unten hin stets auf den Ton *c* begrenzten Umfangs der Bratschenstimmen als völlig unwahrscheinlich.

Von den Theoretikern des 18. Jahrhunderts werden die bei Boccherinis Violoncellokonzerten des Typs B genannten Satzprobleme durchaus erkannt, beschrieben und sogar im Hinblick auf deren Lösung behandelt. Schon Michael Praetorius beschreibt den auch in höheren Lagen möglichen Baß als eine Stimme, „welche die niedrigste ist/ bald in Cantu, bald Alto, Tenore“ und „in Intervallis sich eine Basse gleich artet“⁵³. Er nennt diese Stimme „Basset“ oder synonym „Bassetto“. Mattheson bezeichnet sie als „Baritono“ oder „hohen Baß“⁵⁴. Friedrich Wilhelm Marpurg hat im Jahre 1755 offenbar Anlaß, vor der Baßbegleitung einer Solostimme in Sopranlage durch die Bratsche zu warnen: „und was entstehen nicht hin und wieder für falsche Progressen, wenn die Bratsche etwan über die Violine wegsteigt?“⁵⁵. Ein in der Oktave gekoppeltes Paar Bratsche/Violoncello, wie es Gallini, Sturzenegger und Scott für Boccherinis Konzerte für Violoncello des Typs B vorgeschlagen haben, wäre in Anbetracht der erwähnten Stimmkreuzungen nach Marpurg eine schlechte Lösung: „Hingegen alsdenn kann die Bratsche nicht die zwote Violin übersteigen, wenn dieselbe mit dem Violoncello in Octaven fortgeht.“⁵⁶

Etwas eingehender als Marpurg widmet sich zur gleichen Zeit Leopold Mozart den Satzproblemen des Bratschenbasses in seiner Violinschule. Von den „Altgeigen“ oder „Violen“ schreibt er:

„Man spielet damit sowohl den Alt als den Tenor, auch zur Noth, zu einer hohen Oberstimme den Baß, dazu man doch sonst Eine sechste Gattung, nämlich die Fagotgeige brauchet; welche der Größe und Beseytung nach von der Bratsche in etwas unterschieden ist. Einige nennen es auch das Handbaßel; doch es ist das Handbaßel noch etwas grösser als die Fagotgeige. Man pflegt also, wie schon gesagt worden, den Baß damit zu spielen: allein nur zu Violinen, Zwerchflauten, und

⁵⁰ Vinicio Gai, *Gli strumenti musicali della corte Medicea e il museo del Conservatorio „Luigi Cherubini“ di Firenze. Cenni storici e catalogo descrittivo*, Florenz 1969, S. 16 und S. 48–52.

⁵¹ Jürgen Eppelsheim, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Tutzing 1961 (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 7), Glossar S. 3f.

⁵² J. Eppelsheim 1981, S. 234.

⁵³ Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel 1619. Faks.-Nachdruck hrsg. von W. Gurlitt, Kassel 1958, S. 132f.

⁵⁴ J. Mattheson 1713, S. 71.

⁵⁵ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwey= drey= vier= fünf= sechs= sieben= acht und mehrern Stimmen. Nebst einem vorläuffigen kurzen Begriff der Lehre vom Generalbasse für Anfänger*, Berlin 1755, Nachdruck Darmstadt o. J., S. 226.

⁵⁶ F. W. Marpurg 1755, S. 218.

andern hohen Oberstimmen; sonst würde der Grund die Oberstimme überschreiten, und, wegen den wider die Regel laufenden Auflösungen, gar oft eine widrige Harmonie hervorbringen."⁵⁷

Auch er warnt also vor den durch Überschreiten der Oberstimme entstehenden Satzproblemen und beschreibt dies gleichzeitig als eine, wenn auch fehlerhafte, so doch offenbar verbreitete Kompositionspraxis: „Diese Ueberschreitung der Oberstimme mit der Unterstimme ist in der musikalischen Setzkunst bey Halbcomponisten ein ganz gemeiner Fehler.“⁵⁸ Interessant ist nun, daß er für die bessere Ausführung des Bratschenbasses die „Fagottgeige“ als ein üblicherweise für diesen Zweck verwendetes Instrument nennt. Vergleichen wir mit seiner Beschreibung die ältere von Majer⁵⁹:

„Eine Fagott-Geige wird auf dem Arm gehalten, und wie eine Viola tractirt, auch ist die Stimmung also eingerichtet, nur daß sie durchaus um eine völlige Octav tieffer, u. dieserhalben die Saiten alle stärker darzu genommen werden. Deren Ambitus u. Application der Finger und Buchst.[aben] ist wie bey der Französ.[ischen] Baß-Geige oder Violon cello.“

Die beiden Aussagen würden für die Möglichkeit der Verwendung einer Fagottgeige bei Boccherini übereinstimmend allenfalls dann sprechen, wenn eine oktavierende Notierungsweise im c3-Schlüssel bei einer Stimmung *C G d a* impliziert wäre, nicht aber, wenn man davon ausgeht, daß sich der zitierte dritte Satz bei L. Mozart („Man pflegt ...“) nicht wieder auf die im ersten Satz genannte Bratsche, sondern immer noch auf die Fagottgeige bezieht. Denn dann hätte Mozart von einer Fagottgeige in einer — wie auch immer — höheren Stimmlage (bei der sich ja erst die Gefahr einer Oberstimmenüberschreitung ergeben könnte) gesprochen; und damit würde immerhin eine der beiden Aussagen einer Argumentation für die Fagottgeige bei Boccherini den Boden entziehen. Wenn sich aber — was ich für wahrscheinlicher halte — Mozarts dritter Satz wieder auf die im ersten Satz genannte Bratsche bezieht (er schreibt auch „wie schon gesagt worden“), würde er genau das beschreiben, was wir bei Boccherini sehen: die Überschreitung der Oberstimme mit der von der Bratsche gespielten Unterstimme mit der Folge, daß gelegentlich gegen geltende Regeln der musikalischen Setzkunst verstoßen wird.

Dafür, daß Boccherinis Bratschenbässe für die Bratsche, sei es nun Alt- oder Tenorbratsche, jedenfalls in der Stimmung *c g d' a'*, komponiert sind, sprechen schließlich insbesondere die folgenden Sachverhalte:

1. Quantz beschreibt im Kapitel „Von dem Bratschisten insbesondere“ den Bratschenbaß in Konzerten als eine übliche Praxis. Er schreibt, daß der Bratschist, „wie in Concerten üblich ist, zuweilen des Bassisten Stelle vertreten, und das Bassetchen spielen muß“⁶⁰, wobei „Bassetchen“ kein Instrument bedeutet, sondern die schon von Praetorius als „Basset“ bezeichnete Stimmlage. In dieser Funktion der „Grundstimme“ könne der Bratschist „etwas stärker“ spielen⁶¹. Die Forderung Quantz', der Bratschist müsse in Baßfunktion „so viel als möglich ist, allezeit eine Oktave tiefer spielen, als sonst, wenn er mit dem Basse im Unison gehet; und wohl Acht haben, daß

⁵⁷ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, Nachdruck Wien o. J. [1922], S. 2f.

⁵⁸ L. Mozart 1756, S. 3.

⁵⁹ J. F. B. C. Majer 1732, S. 80. Wörtlich übernommen in der 2. Auflage.

⁶⁰ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Breslau 1780, S. 207

⁶¹ J. J. Quantz 1780, S. 210.

er die Oberstimme nicht übersteige: damit die Quinten in der Grundstimme nicht in Quartan verwandelt werden"⁶², ist zum einen nicht auf das Konzert, sondern das „Trio oder Solo“ bezogen und zum andern dann nur auf den Fall, daß der Bratschist „in Ermangelung des Violoncells“ begleitet⁶³. Eine ausdrücklich für die „Viola“ komponierte Stimme, wie sie in den Konzerten für Violoncello von Boccherini vorliegt, würde ja sinnvollerweise schon im Kompositionsstadium im Hinblick auf die Vermeidung der Verstöße gegen die beschriebenen Satzregeln geführt werden, so daß wir die hier geforderte Oktavierungspraxis nicht einfach auf Boccherinis Bratschenbässe übertragen dürfen.

2. Boccherini konnte bei seinem begleitenden Streichersatz mit Bratschenbaß innerhalb der Gattung Instrumentalkonzert auf die Violinkonzerte Vivaldis zurückgreifen. (Wenn Vivaldi kein Cellokonzert mit Bratschenbaß schrieb, hängt das wohl mit der gegenüber Boccherini tieferen Stimmlage seiner Solopartien zusammen.) Eine Reihe von langsamen Mittelsätzen von Vivaldis Violinkonzerten weist nämlich den bei Boccherini vorliegenden Streicherbegleitsatz des Typs B auf, z. B. RV 356, 357, 361 und 390⁶⁴. Die Partie der „Alto viola“ oder der „Violetta“ ist ebenso im Schlüssel c 3 notiert, wird aber — anders als bei Boccherini — sorgfältig nie über die Stimme der zweiten Violine geführt. Daneben finden wir in Vivaldis Violinkonzerten noch den zweistimmigen Begleitsatz mit Violino II und Bratschenbaß (z. B. RV 359 und 388), und dann noch die Unisonoführung von „Violini, e Violette senza Bassi“, beide notiert im Schlüssel f 4 (RV 389).

3. Die Begleitung des solistischen Violoncellos durch zwei Violinen und eine Bratsche in Baßfunktion als klingend notierter musikalischer Satz ist belegt durch die Streichquartettpartituren von Boccherini⁶⁵.

4. Der Mittelsatz des wiederaufgefundenen *Konzerts* in *Es-dur* von Boccherini, ein *Largo* in *c-moll*, existiert auch in einer in autographischer Partitur erhaltenen kammermusikalischen Version im *Trio per Violino, Viola, e Violoncello obbt^o* op. 14 Nr. 1 (G 95), datiert 1772⁶⁶, bei welcher nun kein Zweifel darüber besteht, daß die Baßstimme von der Bratsche zu spielen ist. Im übrigen ist der Satztyp mit Violoncello als Oberstimme, Bratsche als Baß und Violine als Mittelstimme keine singuläre Erscheinung in Boccherinis *Œuvre*: Er ist typisch für die Streichtrios op. 14 Nr. 1—3 (G 95—97).

Noch in einer dritten Version existiert dieses *c-moll-Largo*: als Mittelsatz der *Sonate für Violoncello* G 17, wobei die Begleitung in einer als „Basso“ bezeichneten Stimme liegt, die einen — von leichten Abweichungen abgesehen — um eine Oktave tiefer als der Bratschenbaß der Streichtrioversion notierten Baß zur Solovioloncellostimme darstellt.

⁶² J. J. Quantz 1780, S. 211

⁶³ Ebda.

⁶⁴ Vgl. Peter Ryom, *Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales*, Kopenhagen 1986.

⁶⁵ Vgl. insbesondere die *Quartette* op. 2 (G 159—164) von 1761, kritische Edition, hrsg. von Christian Speck, Celle 1987ff. Vgl. auch Speck 1987, S. 29, 50, 57f. u. 167f.

⁶⁶ Die Angaben basieren auf Y. Gérard, op. cit. (siehe oben, Anm. 1), S. 105f.

Der Vergleich dieser beiden Kammermusikversionen, einmal mit hohem und einmal mit tiefem Baß, zeigt, daß das klangliche Ergebnis primär durch den Verlauf der Baßstimme mit ihren spezifischen harmonischen Schritten und erst sekundär durch die Lage der Baßstimme festgelegt wird. Demgegenüber spielt die — je unterschiedliche — Stimmlage der Baßstimme als typbildendes Merkmal eine entscheidende Rolle in Boccherinis Konzerten für Violoncello und Orchester, wie oben dargelegt, während die adäquate Übernahme der — etwas kunstvoller gearbeiteten — Baßpartie der beiden Kammermusikversionen für die Konzertifassung von zweitrangiger Bedeutung gewesen zu sein scheint. Darauf deuten nicht nur die regelwidrigen Quarten im Bratschenbaß (Boccherini hat sie sozusagen in Kauf genommen), sondern auch eine Primparallele an exponierter Stelle (T. 14) in jenem *Largo*, die zum Teil gegenüber den Kammermusikfassungen vereinfachte oder einfachere Harmonik und eine rhythmische Bewegung, die auf größere Gleichmäßigkeit hin angelegt ist. Die hier zu beobachtende kompositionstechnische Differenzierung als Ausdruck eines ausgeprägten Bewußtseins für die gattungsspezifischen Unterschiede zwischen Kammer- und Orchestermusik läßt sich im übrigen an einer Reihe von anderen Bearbeitungen eigener Werke von Boccherini nachweisen⁶⁷.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß das vorliegende Konzert aufgrund stilistischer Merkmale, der Konkordanz des Mittelsatzes mit einem Boccherini sicher zuzuschreibenden Satz und entsprechend der Titelangabe der Quelle beim gegenwärtigen Wissensstand wohl keinen begründeten Zweifel daran aufkommen läßt, daß es eine Komposition von Boccherini darstellt⁶⁸. Es gibt triftige Gründe für die Annahme, daß eine hier und in zwei weiteren Konzerten für Violoncello von Boccherini vorliegende Orchestersetzweise bei der Solobegleitung, die bislang in ihrer Auslegung umstritten war, zumindest im langsamen Mittelsatz dieses Konzerts kompositorischer Intention entspricht. Eine solche Intention auch für die beiden Ecksätze des Konzerts und die zwei genannten anderen *Konzerte für Violoncello* G 474 und 482 von Boccherini zu folgern, ist zwar nicht zwingend, aber nach diesen Ausführungen naheliegend.

Schon wieder: der (?) „Tristan-Akkord“ *

von Günter Hartmann, Lahnstein

Es erscheint beinahe nichts so überflüssig wie eine neuerliche Beschäftigung mit dem Tristanakkord (wie auch immer er definiert worden sein mag), der offenbar eine quasi magische Anziehungskraft auf musiktheoretisch Interessierte auszuüben vermag.

⁶⁷ C. Speck 1987, S. 95f

⁶⁸ Eine Edition des Konzerts befindet sich in Vorbereitung.

* Überschrift in Anlehnung an Dieter Gostomskys Aufsatz: *Immer noch einmal: der „Tristan-Akkord“*, in: *ZfMTh* 6 (1975), S. 22–27; vgl. auch Anm. 26.

Besonders das wissenschaftliche Werk Martin Vogels, das von der Faszination über die mathematische Existenz der Primzahl 7 seinen Ausgang nahm¹, fordert mächtig dazu heraus, diesem berühmten Akkord eine weitere Studie — gleichsam als Zeichen des Dankes für eine stets anregende Lehrtätigkeit — zu widmen, schrieb doch Vogel: „Der Tristan-Akkord ist gründlich mißdeutet worden. Was hier vorliegt, ist im Grunde nichts anderes als die Aufeinanderfolge 7U—O7 [...]“². Die Tristan-Harmonik und das, was sich auf ihr aufbaut, ist eben nur von der *S e p t i m e* aus zu verstehen“³; 1962 formulierte Vogel daher in diesem Sinne: „Der Tristan-Akkord ist der *U n t e r s e p t i m e n* akkord [*e i s g i s h d i s*] der Wechseldominantparallele [in *a*-moll die *H*-dur-Parallele], der in den *D o m i n a n t s e p t* akkord⁴ [*e g i s h d*] weitergeführt wird“⁵. Diese Akkordeutung hatte 1987 ihr Jubiläum. Vergegenwärtigen wir uns daher kurz, was in diesen letzten 25 Jahren zu unserem Problem zusammengetragen wurde: dies alles, ohne Vollständigkeit erreichen zu wollen. (Für die Jahre vor 1962 informiert ausgezeichnet Vogels bereits erwähntes Tristanbuch.)

Vorangestellt seien zunächst — da sie den Tonsatz direkt nicht betreffen — Beobachtungen Christoph Richters, der klar erkannte, daß die mannigfach verschiedenen harmonischen Analysen weniger das komponierte Werk im Auge haben könnten, „sondern versuchen, dessen harmonische Zustände und Entwicklungen an den Rastern von Tonsatzsystemen zu messen, welche sie mit Hilfe der Komposition bestätigen wollen. [...] Oft ist gar nicht das Stück der Gegenstand der Untersuchung [...]; sondern [...] eigentlich die Harmonie- oder Formenlehre“⁶; und 1963 lieferte Horst Scharschuch den besten Beweis — eine vollständige (!) Umsetzung der Wagner-Partitur in eine Privat-Klangerschrift — für Richters These: „Die gängige Theorie war im Prinzip seit dem Auflösen der Generalbaß-Praxis trotz einzelner sehr ernstzunehmender Studien steckengeblieben“⁷, und Scharschuch analysierte am Tristanakkord dennoch durchaus ‚gängig‘: „T 1: *t a*-Moll [...]; T 2: *gis*‘ kann als unterer Halbton zu *a*‘ gehört werden, wodurch sich die 2. Dominante über *h* mit $5b = f$ und der Septe *a* ergäbe [...]. Die Töne *f h d i s g i s* bilden aber in ihrem Zusammenhang den sogenannten ‚Tristan-Akkord‘ in der traditionellen Gestalt eines Moll-Unterdominant-Septakkordes⁸ [zu *dis*-moll], hier *gis-h-dis-eis*, oder *f* statt *eis*“⁹.

1966 untersuchte Ernst Tittel Konstanten in der Wiener musiktheoretischen Schule und fand, Sechter gehe „sehr sorgfältig auf die Rückführung chromatischer Phänomene auf diatonische Grundformen ein“¹⁰. [...] Dabei wird es ihm möglich, ‚wagnerische

¹ M. Vogel, *Die Zahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie*, Diss. Bonn 1954.

² Unterseptakkord — Oberseptakkord.

³ M. Vogel, *Die Lehre von den Tonbeziehungen*, Bonn 1973, S. 441

⁴ M. Vogel, *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre*, Düsseldorf 1962, S. 93.

⁵ Hervorhebungen vom Verf.

⁶ Christoph Richter, *Hermeneutische Grundlagen der didaktischen Interpretation von Musik, dargestellt am Tristan-Vorspiel (2. Teil)*, in: *MuB* 15 (1983), Heft 12, S. 20–27, hier S. 20.

⁷ Horst Scharschuch, *Gesamtanalyse der Harmonik von Richard Wagners Musikdrama „Tristan und Isolde“*, Regensburg 1963, S. 9.

⁸ *Immer noch einmal* Der Akkord aber heißt original *f h dis' gis'*

⁹ H. Scharschuch, a. a. O., S. 25.

¹⁰ Ernst Tittel, *Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg*, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von M. Vogel, Regensburg 1966, S. 163–201, hier S. 185.

Bildungen' streng fundamentalbaßtheoretisch zu erklären"¹¹; und Friedrich Eckstein erinnerte daran, „daß Richard Wagner sie [Sechters Theorie] als die Grundlage zum tieferen Musikverständnis betrachtet hat [...]“¹². „Karl Mayrberger [...] versuchte¹³ [...] die Akkordbildungen des ‚Tristan‘ mit Zugrundelegung des Sechterschen Zwischenfundaments und einer hieraus abgeleiteten neuen Theorie der ‚harmonischen Ellipsis‘ zu deuten“¹⁴: Hier bleibt wesentlich, daß von Mayrberger richtig *gis'* als Vorhalt und H^7-E^7 als Progression der phrygischen Anfangskadenz erkannt wurde.

Werner Breigs Artikel von 1967 wies für das anscheinend unlösbare Problem einer Tristanakkord-Definition den richtigen Weg, danach fordern „leitmotivische' Bedeutung und funktionaler Zusammenhang zwei verschiedene Arten des Hörens und Analysierens: für jene hat der Tr.-A. als ursprünglicher, unabgeleiteter Akkord [*f ces' es' as'*] von ‚absoluter Klangwirkung' [...], für diesen als durch Vorhalt und Alteration modifizierte Darstellung [*f h dis' gis' (a')*] einer einfachen Funktion zu gelten“¹⁵. 1969 machte dann Martin Geck darauf aufmerksam, daß es Wagner selbst war, der „mehrfach den Namen und die Musik Johann Sebastian Bachs mit dem Tristan in Verbindung gebracht hat [...]. [Bei solchem Vergleich ist] selbst das Schwärmen erlaubt, sofern es sachbezogen geschieht und vor der Partitur standhält“¹⁶; eine solche Prüfung soll am Ende dieses Aufsatzes der Leser unternehmen können. Ebenso wie Geck richtete auch Carl Dahlhaus (1971) den Blick auf die enge Durchdringung von Harmonik und Linearität: „Die Momente greifen ineinander, ohne daß es sinnvoll wäre, entscheiden zu wollen, welches primär und welches sekundär ist“¹⁷. Heinrich Poos' Anliegen hingegen bestand 1972 weniger darin, eine neue Deutung des berühmten Akkordes vorzustellen, als vielmehr — wegen des Mißlingens „aller bisherigen Versuche, mit den Schwierigkeiten der zweiten Sequenz“¹⁸ (= T. 10—11 der *Tristan*-Einleitung) fertig zu werden — durch Aufzeigen harmonischer Modelle einen „übergeordneten Zusammenhang“ für die ersten 16 Einleitungstakte aufzuzeigen.

1975 publizierte Dieter Gostomsky seinen Beitrag; er erinnerte an die enharmonische Tritonus-Identität¹⁹ — eigentlich eine Septverwandtschaft — von Dominanten: „Eine wichtige Rolle spielt für die erste Akkordgruppe [der *Tristan*-Einleitung] das Verhältnis der Tonarten a-moll und dis/es-moll [...]. Arend²⁰ hat sie hellsichtig als iden-

¹¹ Noch Karg-Elert wies solche Phänomene — sehr zum Ärger — an Regers Harmonik nach; vgl. Sigfrid Karg-Elert, *Polaristische Klang- und Tonalitätslehre*, Leipzig 1931, S. 112—118.

¹² Nach Tittel, a. a. O., S. 187

¹³ Carl Mayrberger, *Die Harmonik Richard Wagners an den Leitmotiven des Vorspiels zu „Tristan und Isolde“ erläutert*, in: *Bayreuther Blätter* 4 (1881), S. 169—180.

¹⁴ E. Tittel, a. a. O., S. 186.

¹⁵ W. Breig, Art *Tristan-Akkord*, in: *Riemann Musiklexikon, Sachteil*, Mainz 1967, S. 987—988.

¹⁶ M. Geck, *Bach und Tristan — Musik aus dem Geist der Utopie*, in: *Bach-Interpretationen*, Göttingen 1969, S. 190—196, hier S. 190f.

¹⁷ C. Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Velber 1971, darin: *Tristan und Isolde*, S. 54—66, hier S. 65.

¹⁸ H. Poos, *Zur Tristanharmonik*, in: *Festschrift Ernst Pepping zum 70. Geburtstag*, Berlin 1972, S. 269—297, hier S. 269.

¹⁹ S. Karg-Elert, a. a. O., S. 201 „Tritonanten / ergeben sich durch mediantische Weitung der Doppeldominante, z. B.

Des = (F =) Gdur"

←

²⁰ M. Arend, *Harmonische Analyse des Tristanvorspiels*, in: *Bayreuther Blätter* 24 (1901), S. 160—169. Im Riemannschen ‚Stellvertretungs'-Sog behauptete er voreilig — ohne die theoretischen Mittel zu besitzen: „Welche Beziehung hat dieser es-moll-Akkord zur a-moll-Tonika? Er ist — sie selbst!“ (S. 168).

tisch bezeichnet²¹; wichtig war ferner Gostomskys erneuter (?) Hinweis, daß nun — neben dem ausgebeuteten Verminderten Septakkord — auch der Tristanakkord selbst in enharmonische Umdeutungen einbezogen wird. Die *Harmonielehre* von Diether de la Motte bot 1976 ein kleines Kapitel „Der Tristan-Akkord“²². Zuvor teilte dieser Autor Wagners bevorzugte Vierklänge in vier Gruppen ein: z. B. 1: *h d' f' as'*, 2: *h d' f' a'*, 3: *h d' fis' a'* und 4: *h dis' fis' a'*; späterhin wird der Tristanakkord *f h dis' gis'* „für die Dauer von fünf Achteln bestimmt von einem Klang der Gruppe 2“, aber Wagner komponierte *f*, nicht *eis*.

Dahlhaus' Aufsatz von 1978²³ fügte sich gut an Breigs knappe Darstellung von 1967 an, er kam endlich — wenn auch noch vorsichtig — zum Kernpunkt der Problematik um diesen Klang: „Die Gewohnheit, den ersten Zusammenklang des Vorspiels als ‚Tristanakkord‘ zu bezeichnen, ist scheinbar unverfänglich, in Wahrheit jedoch paradox. Denn es steht keineswegs fest, ob er ein selbständiger oder ein unselbständiger [...] Akkord ist [...]. Gemeint ist jedenfalls, wenn vom ‚Tristanakkord‘ die Rede ist, nicht der Klang [...] *f-as-ces-es* oder *eis-gis-h-dis* [...], sondern der Klang im Kontext von *a-Moll* [...]. Anders als durch Vermittlung von *f-h-dis-a* läßt sich *f-h-dis-gis*, wie es scheint, nicht in *a-Moll* integrieren [...]. Die beiden Momente, die Wagner im ‚Tristanakkord‘ paradox zusammenzwang: daß der Akkord selbständig ist wie in *es-Moll* und dennoch rätselhaft ist wie in *a-Moll*, daß er isoliert als ‚Leitklang‘ zu fungieren vermag, obwohl er der Anlehnung an *f-h-dis-a* seine Färbung verdankt“²⁴, beinhalten die Möglichkeit zur Auflösung der über 100 Jahre alten Antinomie, eine Auflösung, die im Grunde zumindest von Ernst Kurth bereits 1920 gesehen wurde²⁵. Durch Serge Gut geriet dann 1981 Mayrberger-Sechters ‚Zwitterakkord‘ — *h dis f a*: wahlweise beziehbar auf die 2. Stufe von *a-moll* (*h[d] f a*) oder auf die 5. Stufe von *e-moll* (*h dis[dis] a*) — wegen psychologisch-symbolischer Aspekte neuerlich ins Blickfeld: „il personifie ‚à la fois‘ Tristan et Isolde“²⁶. Nach Gut soll *a-moll* auf die Person Tristans, *e-moll* jedoch auf die Isoldes hinweisen, wobei diese bedenkenswerte Deutung vor allem anhand der letzten sechs Takte des Gesamtwerkes theoretisch plausibel gemacht werden soll.

Auch Franz-Josef Tondorf kam 1986 zu dem gleichen Ergebnis wie Breig und Dahlhaus, daß offenbar *e i n e* Sichtweise nicht ausreichen könne, vereinige doch der Tristanakkord „zwei gegensätzliche (?) harmonische Weltbilder, wie von einem Januskopf gesehen, dessen eines Gesicht in der Geschichte rückwärts blickt auf die Funktionsharmonik [nicht nur!] und eine geschlossene Tonalität [...], dessen anderes Gesicht vorwärts blickt in einen offenen Horizont frei assoziierter (?), ‚impressionistischer‘ Klangkombinationen [...]“²⁷; aber auch dieser Verfasser konnte nicht davon

²¹ Vgl. D. Gostomsky, a. a. O., S. 25.

²² D. de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1976, S. 225–228.

²³ C. Dahlhaus, „Tristan“-Harmonik und Tonalität, in: *NZM* 139 (1978), S. 215–219, hier S. 218.

²⁴ Ebda., S. 219.

²⁵ E. Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Bern 1920.

²⁶ S. Gut, *Encore et toujours „L'accord de Tristan“*, in: *L'avant-Scène: le journal du théâtre. Opéra* 34/35 (1981), S. 148–151, hier S. 151.

²⁷ F.-J. Tondorf, *Richard Wagner: Tristan und Isolde, Vorspiel*, in: *Werkanalyse in Beispielen*, Regensburg 1986, S. 168–178, hier S. 175.

Abstand nehmen, eine weitere Lösungsvariante zur Akkordanalyse — wieder einmal wird unreflektiert *eis = f* gesetzt — vorzustellen²⁸, danach könnte „der Klang am Anfang des ‚Tristan‘ ein unvollständiger, nämlich grundtonloser Nonakkord über *Cis*“ sein, also (*Cis*) *eis gis h dis*: und dies in einer *a*-moll-Kadenz.

Es ist gut, Richters Rat zu folgen und zunächst noch einmal nachzuschauen, welche Akkordtöne in diesem Zusammenhang wirklich komponiert wurden: und dies — nach guter philologischer Art — unter genauer Berücksichtigung der Orthographie und im Vertrauen darauf, daß Wagner sehr wohl wußte, welche Noten er niederschrieb: nämlich *f h dis' gis'*. — Weiterhin ist es angebracht, darauf hinzuweisen, daß hier nicht die These aufgestellt werden soll, es bestünde — z. B. wegen des weiter unten verwendeten Terminus ‚pathopoietischer Sekundschrift‘ — eine ungebrochene Tradition zur musikalischen Rhetorik: Schon Poos lenkte bei der Betrachtung chromatischer Viertonfolgen den Blick zurück auf den barocken *passus duriusculus*, aber zugleich für seinen gewagten „interpretatorischen Anachronismus“ milde Nachsicht erbittend²⁹. Und Elmar Seidel erkannte: „Gewiß ist die Tonsprache der deutschen Klassik und Schuberts insgesamt nicht mehr von Ausdrucksfiguren geprägt [vielleicht ist schon bei der Johann Sebastian Bachs die Figurenlehre mit Vorsicht anzuwenden³⁰], dafür ist sie zu individuell. Aber Relikte dieser Ausdrucksfiguren finden sich noch in musikalischen Sätzen der Klassiker und ihrer Zeit“³¹, — man darf ohne Übertreibung hinzufügen, zumindest noch Wagner wußte um die Existenz solcher „Relikte“.

Nun endlich zu den Eröffnungstakten von Wagners *Tristan*-Einleitung: Eine „durch die aufwärts springende Sextam minorem“ (Walther 1732) *a—f'* gekennzeichnete *exclamatio* im Alt führt unmittelbar zu einer absteigenden Viertonfolge (= Leidensmotiv: *f' e' dis' d'*), während deren Ablauf mit dem ersten Akkord im Sopran eine aufsteigende Viertonfolge (= Sehnsuchtsmotiv³²: *gis' a' ais' h'*) einsetzt; zugleich hat mit diesem ersten Akkordeinsatz eine phrygische Kadenz mit dem charakteristischen pathopoietischen Sekundschrift (hier *f—e*: geradeso wie es im untransponierten 3. Kirchenton sein sollte) als Baßklausel begonnen: *exclamatio*, chromatische Lamentogänge und phrygische Wendung³³ als bestens bewährte Requisiten zur Darstellung sehnsüchtig banger Fragen nach erhoffter Liebe; zudem beginnt Wagners *Einleitung* — nicht *Vorspiel* — „langsam und schmachtend“, — der Affekt ‚Sehnsucht‘ ist somit überdeutlich festgelegt.

²⁸ Ebda., S. 172.

²⁹ H. Poos, a. a. O., S. 278.

³⁰ Vgl. dazu Arno Forchert, *Musik und Rhetorik im Barock*, in: *Schütz-Jb.* 1985/86, S. 5—21

³¹ E. Seidel, *Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts „Winterreise“*, in: *AfMw* 26 (1969), S. 285—296, hier S. 291

³² Motivbenennung nach Dahlhaus (Anm. 17), dort S. 64.

³³ „In dem Fragecharakter liegt die formale Bedeutung dieses harmonischen Topos“, so Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, München u. Kassel 1987, S. 156.

Notenbeispiel 1

Langsam und schmachtfend

R. Wagner
Tristan, Einleitung, T. 1–3
 (1857)

J. S. Bach
Matthäuspassion BWV 244/71 (61b)
 (1729)

transponiert

J. S. Bach
h-Moll-Messe BWV 232/16 (T. 15f.)
 (1748)

Kantate BWV 12 (T. 11f.)
 (1714)

transponiert
 Fundamentbaß

J. S. Bach
 Liedsatz BWV 342
Heut' triumphieret Gottes Sohn

Fundamentbaß

Andante con moto

C. Ph. E. Bach
Clavier-Sonate VI G-dur Wq 55,6
 (1779)

Fundamentbaß

transponiert

Aber Wagner wendet in diesen ersten drei Takten weitere Mittel zur musikalischen Steigerung der Empfindung ‚Sehnsucht‘ an. Gleich dreimal erklingen pathopoietische Sekundschritte, nämlich im Alt $f'-e'$ — sich in der phrygischen Baßklausel $f-e$ leicht augmentiert wiederholend —, dann im Sopran $gis'-a'$ und $ais'-h'$, — der vierte Halbtonschritt (nicht leittönig als Sekunde abwärts notiert, sondern als Prime $dis'-d'$) wird eher als farbliche Koppel (aber nicht als Septparallele) zur Baßklausel denn als selbständiger Schritt gehört. Dreimal³⁴ erscheint die phrygische Kadenz mit den halbschlüssigen Dominanten E^7 , G^7 und H^7 , mit ihren Grundtönen also einen e -moll-Dreiklang bildend; unter Umständen wird man ferner die Akkordprogression H^7-E^7 als *d r e i f a c h e* dissonante Spannungssteigerung zur Darstellung unerfüllter Sehnsucht auffassen dürfen: im Akkord unter gis' eine milde, unter a' eine geschärfte und unter ais' die hier stärkste Dissonanz, die sich aber nicht zu einem vollkommen konsonanten Klang lösen darf. Schließlich hält der noch stets sogenannte Tristanakkord ein *d r e i f a c h e s* Streben seiner Tonmitglieder — raffiniert wie der 4. Ton (h) an leittöniger Fortschreitung gehindert wurde, obschon es dazu mehrfache Wege gäbe — bereit: gis' nach a' , dis' nach d' und f nach e . Und genau an dieser Stelle ist es notwendig, nach Kurths Erkenntnissen bei der Einstufung der Tristanharmonik zu fragen: „Wie jeder Ton einer melodischen Strecke [Sehnsuchts-, Leidensmotiv] seine fortweisende Bewegungskraft [linear: kinetische Energie], so enthält jeder Akkord seine bestimmte Spannungsform, die aus ihm hinausdrängt [harmonisch: potentielle Energie]“³⁵. Und nun nenne man im Anschluß daran diesen strebenden, leittönigen, auf H^7 bezogenen Vorhaltsklang ‚Sehnsuchtsakkord‘, das unaufhörliche Sehnen, „die Tragik der ganzen Dichtung liegt in ihm symbolisiert“³⁶, und gerade wegen der in ihm liegenden Kräfte dürfen die für diese Takte von Wagner gewählten pathopoietischen Schritte nicht durch orthographische und klangliche Umdeutungen aufgehoben werden: f (nicht eis) ‚sehnt‘ sich klagend nach e , gis' (als Nicht-Akkordmitglied) ‚sehnt‘ sich fragend nach a' .

Betrachten wir nun eine mögliche enharmonische Wandlung ($fces' es' as'$) des Sehnsuchtsakkordes, sie ist „nur der Ausdruck einer Wandlung in den inneren Kräfteverhältnissen [...], welche die Abhängigkeit von linearen Spannungen und Zusammenhängen abstreift und seiner Klangform die Bedeutung eines unabhängigen Akkordgebildes gibt“³⁷: Und diesen enharmonisch gewandelten, jetzt ruhenden, leittonfreien Klang nenne man ‚Todesakkord‘, das unerfüllbare Sehnen findet sich in ihm symbolisiert, die in ihm liegenden Kräfte ruhen, sie können durch keine pathopoietischen Schritte mehr weitergeleitet werden. Dieser ‚Todesakkord‘ darf — im Unterschied zum ‚Sehnsuchtsakkord‘ — durchaus als dualistischer Unterseptklang aufgefaßt werden; dennoch könnte diese Akkordform in einen Kontext gebracht werden, der Leittöne fordert. Beethoven beispielsweise löst im 1. Satz seines Klavieropus 31,3 den

³⁴ Vorzüglich weist Emil Platen in seinen Bonner Formenlehre-Seminaren auf solche ‚Dreischritt‘-Phänomene hin.

³⁵ E. Kurth, a. a. O., S. 11

³⁶ Ebda., S. 65.

³⁷ Ebda., S. 60f.

Klang *f ces' es' as'* nach *f ces' d' as'* auf, somit liegt hier kein Vorläufer des Tristan-,Todesakkordes' vor.

Als Nächstes sollen einige Kompositionsbeispiele der Familie Bach vorgestellt werden: Johann Sebastians Vertonung der Frage des scheinbar verlassenen Jesus am Kreuz — wie im Tristanstoff endet (menschlich geredet) auch Jesu Liebes-Sehnsucht im Tod — zeigt mit Wagners Aussage Gemeinsamkeiten: die phrygische Formel, die dem ‚Sehnsuchtsakkord‘ ähnliche, aufsteigende Stimmführung (*gis* über *F*) bei „asab-thani“, die dem ‚Leidensmotiv‘ ähnliche, absteigende Linie — sie ergibt sich aus der Umsetzung der B. c.-Ziffern 6-6-5-6 quasi zwangsläufig — und eine — wenn auch nicht stetige — Spannungssteigerung der Akkorde (der eigentlich nach $\frac{5}{3}$ aufzulösende ‚milde‘ $\frac{6}{4}$ -Akkord wird zunächst in den ‚schärferen‘ Sekundakkord weitergeführt). Hochinteressant ist das darauf folgende Beispiel: Ein Lamentobaß mündet in die nun bekannte phrygische Formel. An dieser Stelle komponierte Bach 1714 den durch Hinzufügung des Tones *h* („Weinen“) nach Rameau doppeldominantisch wirkenden Subdominantsextakkord *f a d*, 1748 erschien dann, nach der Übernahme in die *h-moll-Messe*, am gleichen Ort der übermäßige Terzquartakkord, Wagners Auflösungs-harmonie des ‚Sehnsuchtsakkordes‘; die Doppeldominantfunktion ist nun eindeutig und darf getrost den Fundamentbaßbuchstaben *H* tragen. Weiter zeigt das Ende des Liedsatzes BWV 342, daß hier kein *gis-moll*-Akkord gehört werden darf, sondern ein Vorhalt (*gis'*) zur Septime *a'* — genau wie in Wagners zweitem Einleitungstakt. Carl Philipp Emanuel faßte dann zusammen, was er bei seinem Vater gelernt hatte, der ‚Sehnsuchtsakkord‘ — mit Umordnung hier als *f gis dis' h''* — erscheint: wiederum in fragender, phrygischer Kadenz.

Eine weitere, schon lange bekannte Zwischenstufe auf dem Weg zu Wagners ‚Sehnsuchtsakkord‘ findet sich bei Louis Spohr³⁸. Sechters danach notiertes Konstruktionsbeispiel verblüfft im Vergleich zu Wagners tatsächlich auskomponierter Tristanstelle „Nicht ihres Zaubers Macht?“. Der Fundamentbaß darf nach Sechters Meinung auch rein fiktiv mitgedacht werden, die Ähnlichkeit zum Tristanausschnitt wird dadurch nur sinnfälliger; und Mayrbergers Postulat des *gis'*-Vorhalts zu Beginn der *H⁷-E⁷*-Abfolge ist eine notwendige Folgerung aus Sechters Theorie, die sogar die alte Streitfrage, ob der alterierte Auflösungsakkord von *h d f a* oder von *h dis fis a* abstamme, auch ohne neuen Hinweis auf Rameaus Akkord des „double emploi“ ad absurdum führt: Der gemeinsame Fundamentbaß *H* zwingt beide Sichtweisen zusammen; Karg-Elert konnte dann mit seiner Definition des „Septgegenklanges“ beide Septakkorde theoretisch verknüpfen. Weiter unten wird sich dann diese Definition an einer entscheidenden Akkordverbindung in Wagners Tristanhandlung als äußerst nützlich erweisen. Das nächste Notenbeispiel demonstriert, wie über den gemeinsamen ‚Sehnsuchtsakkord‘ das sogenannte ‚Verhängnismotiv‘ mit dem ‚Sehnsuchtsmotiv‘ verbunden ist.

³⁸ Zit nach Kurth, a. a. O., S. 71 (Beispiel 16).

Notenbeispiel 2

A-ben-ha-met!

L. Spohr
Der Alchymist
(1830)

S. Sechter
Grundsätze I, S. 187
(1853)

Fundamentbaß

Isolde: Nicht ihres Zau - - bers Macht?

II/1
Ob Klar
Fag
F
VI
Pos
H
E

R. Wagner
Tristan und Isolde
(~ 1859)

Fundamentbaß

Isolde: Tod - ge - weih - - tes Herz

II/2 Klar
D
H
E (A)

R. Wagner
Tristan und Isolde
(1857)
transponiert

Fundamentbaß

(2. Satz) 25

Ob
Klar
Fag
D
H
E
Str.
Hr.
(G)

A. Bruckner
III. Symphonie
(1873)

transponiert

Fundamentbaß

Allgemein wird angenommen, daß Wagner „1880/1881 durch Karl Mayrberger eine erste Analyse der ‚chromatischen Harmonik‘ des ‚Tristan‘ zur Begutachtung vorgelegt wurde“³⁹; aber schon 1873 ließ Anton Bruckner u. a. seine noch unvollendete *Dritte Symphonie* durch Wagner prüfen, und man sollte annehmen, daß Bruckner sich in seinen Vorlesungen darüber geäußert haben könnte: Aber er behandelte nur Konstruktionsbeispiele, die getreu Sechters Vorbild zumeist die Stufen-, Tabulatur’ 1 4 7 3 6 2 5 1 zugrundelegten, daraus allerdings die Konstellationen $\begin{smallmatrix} F & H & E & A \\ 6 & 2 & 5 & 1 \end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix} D & H & E \\ 4 & 2 & 5 \end{smallmatrix}$ (mit den Baßtönen *f e*: phrygische Wendung) herausziehend⁴⁰. Dies scheint direkt auf eines der Wagner-Zitate dieser Brucknerschen ‚Wagner-Symphonie‘ (2. Satz, Takt 25) hinzuweisen. Diese von Bruckner auch im Sinne von Wagners Einleitung instrumentierte — nur hat das Bruckner-Orchester kein Englischhorn — phrygische Kadenz der Takte 25f. zeigt gerade durch Verschweigen des charakteristischen Vorhaltstones *gis*’ deutlich, wie er Wagners Anfangsharmonik analysiert hätte, nämlich genau wie Mayrberger als Abfolge *H⁷-E⁷*; daß sich Bruckner außer durch die Fundamenttöne *D H E* auch durch die Leittöne *ais h / c h* (vgl. Sehnsuchts- mit Verhängnismotiv) von Wagner anregen ließ, darf man vermuten, obendrein taucht die verminderte Terz in der Verengung *e gis / eis g / fis* wieder auf. Sechters Theorie soll ja zum Teil von J. S. Bachs Kompositionen und Carl Philipp Emanuels Schriften inspiriert worden sein. Zwei Exempel aus des Bachsohnes Unterweisung zeigen, wie die Generalbaßlehre zu beinahe allen bisher diskutierten Beispielen in Beziehung treten könnte:

Notenbeispiel 3

$\begin{matrix} 4\# & 6 & 4 & 7 & 8 \\ & & 3 & 6 & 5 \\ & & 4 & \# & \end{matrix}$

$\begin{matrix} 6 & 4 & 6 & 8 \\ & 3 & 4 & \# \end{matrix}$

A D H E D H E A

C. Ph. E. Bach
Versuch II, S. 80
(1762)

Fundamentbaß

³⁹ M. Vogel, *Der Tristan-Akkord*, S. 10.

⁴⁰ A. Bruckner, *Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt*, hrsg. von Ernst Schwanzara, Wien 1950, Beispiel 152a und 174.

Zurück zu Wagners *Tristan*-Einleitung: Ausgehend von Exclamatio und Sehnsuchtsakkord ist die gesamte Einleitung bis zu *d e r* Stelle, die Alban Berg mit ‚Höhepunkt‘ (T. 83) bezeichnet hätte, ein fast konstanter musikalischer Anstieg zur Symbolisierung sehnlicher Erwartung, der doch zum Liebestod führen muß, charakterisiert durch das dreimalige Anrennen gegen den Todesakkord. Wagner schreibt dazu: „So ließ er [der Musiker, d. h. Wagner] denn nur einmal [...] das unersättliche Verlangen anschwellen, von dem schüchternsten Bekenntnis [Sehnsuchtsakkord, T. 2] [...] bis zum mächtigsten Andrang [Todesakkord, T. 81-82-83] [...] Umsonst! [...] da jedes Erreichen nur wieder neues Sehnen ist [gleichzeitig: Sehnsuchtsakkord in T. 83]“⁴¹. Nun wird es klar: aus Gründen des dramatischen Aufbaus von Wagners ‚Handlung‘ — nicht Musikdrama — darf nie von *d e m* Tristanakkord gesprochen werden — Kurth und (deutlicher) Breig und Dahlhaus machten bereits darauf aufmerksam —, sondern vom unselbständigen (Vorhalts)-, Sehnsuchtsakkord‘ und vom selbständigen ‚Todesakkord‘. Auch sollten zunächst nur die Grundformen *f h dis' gis' / f ces' es' as'* mit diesen Begriffen belegt werden, nicht auch sogleich weitere enharmonische Umdeutungen — klanglich dem sogenannten Tristanakkord gleich — und Umkehrungen: Man bedenke, der Sehnsuchtsakkord gehört in den Bereich von *H*-dur, der Todesakkord in den von *es*-moll; Karg-Elert noch wußte vom Geheimnis der Tonartenverwendung: „Unter *Ces* dur verstehen wir eine Fernregion von ungewöhnlicher Entspannung (7 ♭ ↓, äußerst dunkel!) [Region des Todesakkordes], und umgekehrt *Cis* dur wird als Fernregion von ungewöhnlicher Spannung (7 # ↑, äußerst hell!) [Region des Sehnsuchtsakkordes] verstanden. [...] Man wende nicht ein, diese Differenzierungen hätten nur eine rein-theoretische Bedeutung, denn in der Praxis sei ‚keine Nachfrage nach Komma-Werten‘“⁴². Zumindest seit Kurth wird über den Takt 83 der *Tristan*-Einleitung zu ungenau referiert, das Orchester bringe hier zugleich die Töne *es* und *dis*, *as* und *gis*, *h* und *ces*, „und zwar nicht einmal nach Instrumentalgruppen gesondert“⁴³, aber teilweise gerade doch: Sehnsucht—Tod mit den Symbolen Todesakkord (*f ces es as*) und Blechbläser bzw. Tod—Sehnsucht mit den Symbolen Sehnsuchtsakkord (*f h dis gis*) und Rohrbläser. Es wäre faszinierend, die vielen Wandlungen des Sehnsuchts- und des Todesakkordes anhand der Tristandichtung durchzusehen. Nur wenige Beispiele seien hier erwähnt: In *I/4* erklingen zwei Sehnsuchtsakkorde (siehe Notenbeispiel 4b: *I u. II*) hintereinander, während der erste als ‚reiner‘, transponierter Sehnsuchtsakkord — nach *c*-moll strebend — komponiert wurde, offenbart der untransponierte zweite — durch die verwandelten Töne *es'* und *as'* —, daß Todesabsichten im Spiele sind. Obendrein wird er durch Fundamentierung mit *G* zur Dominante der *C*-Tonalität, die auf die Schifffahrt zu König Markes Heimat hindeutet; vgl. die Umfärbung des ‚originalen‘ Sehnsuchtsakkordes zur *C*-dur-Dominante in den Takten 101 bis 103 der Einleitung.

In *I/5* findet sich ein weiteres Beispiel für die exakt ‚handlungs‘-bedingte Anwendung der akkordlichen Orthographie durch Wagner: *Isolde* ist bereit, die andere Hälfte

⁴¹ Zit. nach Richard Wagner. *Tristan und Isolde*. Goldmann-Schott Opernführer, München 1983, S. 337

⁴² S. Karg-Elert, a. a. O., S. 113.

⁴³ E. Kurth, a. a. O., S. 63.

Notenbeispiel 4

R. Wagner
Einleitung, T. 82–84

Tonsatz zusammengezogen

Fundamentbaß

Isolde: für ungebüßte Schuld, die böt' ihm meine Huld

Fundamentbaß

Isolde: Ich trink' sie dir!

Tonsatz zusammengezogen

Fundamentbaß

Tristan: Mei - ne Herde? Isolde: Tri - - - stan!

des vermeintlichen Todestrankes zu empfangen (Tutti: Todesakkord), aber es wurde der Liebestrank gereicht (Rohrbläser: Sehnsuchtsakkord), und die unstillbare Sehnsucht kann erwachen. Wie bekannt, können selbst einzelne Töne Symbolcharakter haben; in III/1 wird aus dem Todesakkord — für Tristan gibt es keine Hoffnung auf Leben mehr — das *as* in den Auflösungsakkord hinübergenommen, der eigentlich weiterstrebende Sehnsuchts-Halbschluß auf E^7 ist durch einen ‚Todeston‘ getrübt; in III/2 deuten die zwei Töne *es'* und *as'* im Sehnsuchtsakkord darauf hin, daß Tristans Sehnsucht nach Isolde längst vom unausweichlichen Tode bedroht ist.

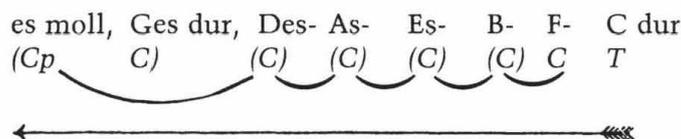
Notenbeispiel 5

R. Wagner
Schmerzen
(1857)

Bereits in der Vertonung von Mathilde Wesendonks Gedicht *Schmerzen* zeigt Wagner — quasi als weitere *Tristan*-Vorstudie — ganz deutlich die Sorgfalt seiner symbolischen Akkordwahl: Unter dem Wort „Wonnen“ steht der Todesakkord, dazu Leidens- und Sehnsuchts-Motiv, die an ihm ihren Ausgang nehmen. Zu den oben schon ange-deuteten Septgegenklängen Karg-Elerts soll im Zusammenhang mit dem *Tristan* dieser Theoretiker selbst zu Wort kommen:

„Selbstredend lassen sich die Septverwandten durch Terzverwandte ‚ersetzen‘, wie diese durch Quintverwandte. Aber dann tritt anstelle eines ‚Einfachen mit gesteigerten Mitteln‘ ein ‚äußerst Kompliziertes mit primitiven Mitteln‘. Und das ist sehr beachtlich! Man denke z. B. an die Verbindung C dur es moll!

Durch Verwandte 1. Ordnung aufgestellt: welcher Weg!



Die Verwandten 2. Ordnung kürzen den Weg: $T = \downarrow C$ dur
 $t = \downarrow c$ moll \rightarrow Es dur = D_M (od. t^p)
 \downarrow es moll = D_m (od. t^p)

Aber Wagner erfüllte ein Anderes, als er im ‚Tristan‘ (letzter Aufzug) folgende Stelle schrieb, nein — schreiben mußte:

Tristan: Die Leuchte erlischt!....

Tristan: I - sol - de! [er stirbt] (Isolde: Ha!)

Welche Auffassung! Die Fackel kehrt um, das Symbol des Todes. Dieser es moll Klang kann gar nichts anderes, als ein Septgegenklang sein. Das ist keine ‚Akkordfolge‘ oder ‚Harmonieverbindung‘ im landläufigen Sinne; es ist ein Symbol! Die gleiche Stelle kehrt einige Takte später wieder:

„Isolde kam, mit Tristan

treu zu ster-ben‘ (Leben und Tod)

Unübersehbar viel Beispiele aus der Literatur aller Zeiten und Stilarten ließen sich anführen, in denen die Harmonie und das harmonische Geschehen die Hermeneutik herausfordern. Symbole überall — doch muß man die Mittel haben, sie objektiv zu deuten!“⁴⁴

Auch der oft mißdeutete Höhepunkt des Taktes 83 läßt sich durch Karg-Elerts Theorie der septverwandten Tritonanten gut beherrschen. Tritonanten wie *B*-dur und *E*-dur sind also durch den gemeinsamen Restkern der Dominanten *F*-dur und *H*-dur, der enharmonisch umzudeuten ist, aufeinander bezogen: *a es / a dis*; der Sechtersche Fundamentbaß ergibt selbst hier noch eine leicht verständliche Progression. Ferner stehen zwischen den beiden Dominanten die enharmonisch gleichen Akkorde *f ces es as* und *f h dis gis*: eben Wagners Todes- bzw. Sehnsuchtsakkord mit den Fundamentbaßtönen *F* und *H*. Johann Philipp Kirnberger machte neben anderen den theoretischen Versuch, die übermäßige Sexte auf die Naturseptime zu beziehen, er zeigt in den *Vermischten Musikalien* (1769), „wie er sich die praktische Anwendung der Naturseptime denkt. Im Takt 11 des Adagio der Flötensonate setzte er sie an die Stelle der übermässigen Sexte“⁴⁵, als Ton *i*:

⁴⁴ S. Karg-Elert, a. a. O., S. 54.

⁴⁵ M. Vogel, Diss. 1954, a. a. O., S. 193.

Notenbeispiel 6

a

J. Ph. Kirnberger
(1769)

transponiert

Fundamentbaß

7 6 6 3 7b 7i - 6 4 #
5 Sb F H E A

b

Bach

Wagner

J. Ph. Kirnbergers
i-Klang

septverwandte
Tritonanten

Fundamentbaß

B F H E

Diese Kirnbergersche Anregung führt uns zum Abschluß an eine ‚unerhörte‘ Stelle in Bachs Kantatenwerk, zu einem Chorsatz, „dessen Harmonisierung und polyphone Auflockerung den Text in einer Weise transparent werden läßt, wie es auch einem Bach nicht immer gelingt“ (Alfred Dürr)⁴⁶:

⁴⁶ A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, München 1971, S. 520.

Notenbeispiel 7

mein gros-ser Jam-mer bleibt hie - nie - den

J. S. Bach: BWV 60/5
(1723)

transponiert

Fundamentbaß nach Sechter
Septgegenklänge nach Karg-Elert

16
A D H E A D A D -
(I) ← (II)

G-dur: (D) D (D⁷) (D⁷) (d⁷) D⁷ (D⁹) D⁶ 5
7 3 5> 5> 3

Funktionssymbole nach Maler

4# 6 7b 7 4 7 7 6 5
2 3 # 3 4 3 4 3

Generalbaßbezeichnung

Lars Ulrich Abraham stand ratlos vor dieser Harmonik und meinte nach Untersuchung der Takte 15/16 dieses Schlußchorals, es bleibe „eine Gruppe von drei Akkorden übrig, die — funktional oder nichtfunktional bewertet — unerklärbar bleiben“⁴⁷. Sollte Bach hier wirklich den Kirnbergerschen Naturton i komponiert haben? Vielleicht, um die Tenorlinie *cis d es d/c d e d* herauszuarbeiten? Der Vergleich mit C. Ph. E. Bachs oben zitierten Generalbaßbeispielen legt nahe, daß die Spekulation zur bewiesenen Behauptung werden könnte. Dieser schrieb zum Gebrauch des übermäßigen Terzquartakkordes in phrygischer Kadenz, der Baß *f—e* gehe „hernach mit der Terz zugleich um eine Stufe [*a—gis*] herunter [...]“. Bey der dreystimmigen Begleitung kann die Quarte [*h*] gar wohl wegbleiben“⁴⁸, und genau in dieser Art wird der Akkord im Schlußchoral BWV 60/5 eingesetzt.

Es ist doch erstaunlich, wie dieses kleine Beispiel auf den Anfang der *Tristan*-Einführung vorausweist: Dieser Zusammenhang wird vor allem durch die Anwendung mehrerer Theorien augenfällig, ein „Gemisch aus Stufen- und Funktionstheorie, teilweise aus monistischer und dualistischer, ja polaristischer [Karg-Elert!] Theorie: das eben ist dem heutigen Stand der Harmonielehre völlig angemessen!“⁴⁹. Geck glaubte, daß Wagner erst im *Tristan* die Komposition der „unendlichen Melodie“ gelungen sei,

⁴⁷ L. U. Abraham, *Harmonielehre, Der homophone Satz*, Köln 21965, S. 164–165.

⁴⁸ C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2. Teil, Berlin 1762, S. 80.

⁴⁹ D. Gostomsky, a. a. O., S. 27 (dort Anm. 21).

„er führt — wie Bloch bemerkt — Bachs harmonischen Kontrapunkt fort. [...] Der Tristan-Akkord ist ja einmalig in der Musikgeschichte durch die raffinierte Ambivalenz von Harmonik und Stimmigkeit“⁵⁰. Dieselbe Raffinesse jedoch zeigen auch die vorgeführten Takte aus Bachs Chorsatz, dazu auch denselben — allerdings nicht auf e i n e n Menschen fixierten — Sehnsuchtsaffekt: „Mein großer Jammer bleibt hienieden“, nur der Liebes-Tod erlöst davon. Zusammenfassend ist als Ergebnis festzuhalten: Es gibt in Wagners Handlung *Tristan und Isolde* nicht d e n Tristanakkord, daher gibt es dort auch keine Krise in Harmonik und Harmonielehre; es gibt den Sehnsuchts- und den Todesakkord samt ihren vielen Varianten, beide der physikalischen Akustik wegen durch kommabehaftete Abgründe voneinander getrennt: Der berühmte Takt 83 macht deutlich, daß beide Akkorde in Reiner Stimmung niemals zusammenkommen könnten und auch — wegen ihrer Symbolik der ‚Handlung‘ gegenüber — gar nicht sollten. Tristan bekennt in der ersten Szene des dritten Aktes: „Die alte Weise sagt mir's wieder: mich sehnen — und sterben! [...] Im Sterben mich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben!“ In der Existenz des Paares Tristan und Isolde (oder wenn man lieber will: Richard Wagner und Mathilde Wesendonk) und ihrer Liebesbeziehung zueinander liegt wahrhaft die Krise: Zum Symbol für ihr Wandern zwischen Sehnsucht und Tod hat Wagner in genialster Weise je einen Akkord gleichen Klanges für die gleichstufige 12-Ton-Temperierung geschrieben.

⁵⁰ M. Geck, a. a. O., S. 194.

KLEINE BEITRÄGE

Kuhoktaven, Roßquinten und ‚Tigerquarten‘: Zu einem deutschen Madrigalismus bei Heinrich Schütz

von Manfred Hermann Schmid, Tübingen

Organumpraktiken sind aus der Musikgeschichte nie gänzlich verschwunden. Sie haben nur ihren Ort gewechselt. Sind sie erst von den Zentren der Mehrstimmigkeit an die Peripherie gewandert, wie deutsche Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts zeigen, und haben daneben, folgt man den frühesten Quellen der Tastenmusik vom *Robertsbridge Codex* bis zum *Buxheimer Orgelbuch*, den Weg vom Vokalen zum rein Instrumentalen und damit vom Liturgischen zu Weltlichem genommen¹, so verließen sie schließlich überhaupt den Bereich der kunstvollen, an Theorie und Schrift gebundenen Musik, um auf eine unreflektierte Ebene volkstümlichen Musizierens abzusinken². Ethnologische Forschung, zu deren Quellen auch ein anschaulicher Bericht Leopold Mozarts aus Italien gehört³, hat ein Weiterwirken des Parallelsingens bis ins 20. Jahrhundert hinein nachgewiesen⁴.

Der Weg des Organums in der Geschichte ist ein Weg permanenten sozialen Abstiegs. Was am Anfang feierlichste Zierde gewesen war, wird am Ende als niedrig und kunstlos verachtet. In der Sprache der Gebildeten spiegelt sich distanzierende Kritik spätestens seit dem 16. Jahrhundert. Ein Name wie *villanella* für Stücke, die an Quintieren erinnern, soll auf den dörflichen Charakter verweisen, über den sich eine städtische und höfische Kultur belustigt: Es würde ein Singen nach Art ungebildeter Bauernburschen und -mädchen dargestellt, erklärt Lodovico Zacconi 1596⁵. Michael Praetorius schreibt 1619 ganz ähnlich, solche „Bauernliedlein“ würden durch absichtliche Quinten nachgeahmt, „contra regulas Musicorum: Gleich wie die Bawren nach der Kunst nicht singen“⁶.

Daneben bürgert sich im Deutschen des 17. Jahrhunderts ein neues Schlagwort ein, das den unfeinen Charakter aller Musik ‚wider die Regeln‘ drastisch herausstrich: Man sprach von Kuhoktaven und Roßquinten. Das Vieh des Bauern durfte seiner Musik den Namen geben. So heißt es in einem Gedicht J. G. Dietrichs von 1696 über ungelernete Musiker:

„Roßquinten machten sie und schöne Küh-Octaven
und was im Lämmerstall der lieblichste Conccent,
das war in ihrem Satz das beste Fundament.“⁷

Mit ähnlichen Worten kritisiert Burckhart Großmann schon 1623 den kriegsbedingten Verfall. Stümperhafte Musiker machten sich breit, die nichts Besseres als „Octaven“ und „bißweilen ein bahr Roßquinten drein“ kennen würden⁸.

¹ Theodor Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Tutzing 1961.

² Werner Bachmann, *Die Verbreitung des Quintierens im europäischen Volksgesang des späten Mittelalters*, in: *Festschrift Max Schneider*, Leipzig 1955, S. 25–29.

³ Leopold Mozart, Brief vom 1. Dezember 1770 (*Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. v. Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. 1, Kassel usw. 1962, S. 407).

⁴ Erich Moritz von Hornbostel, *Phonographierte isländische Zwiegesänge*, in: *Deutsche Islandforschung 1930*, Bd. 1, Breslau 1933, S. 300ff.

⁵ Lodovico Zacconi, *Prattica di musica*, Venedig 1592, ²1596, f. 81^v (deutsche Übersetzung bei Friedrich Chrysander in: *VfMw* 9, 1893, S. 304–306).

⁶ Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 3: *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619 (Faksimile Kassel usw. 1958), S. 21.

⁷ Zitiert nach Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, ²1954, S. 596.

⁸ Ebd., S. 15.

Heinrich Schütz war das Wort von den Roßquinten wohlbekannt. Ein scherzhaftes Gedicht zu seiner Hochzeit 1619 schließt in der zehnten Strophe mit dem Aufruf, den Bräutigam jetzt ungestört walten zu lassen — um diese eher eindeutigen Worte in den Schlußzeilen korrigierend auf die Kunst, die zu Anfang gepriesen worden war, zurückzubeziehen:

„Irrt ihn nicht in sein Sachen /
Roßquinten möcht Er machen
Der Kunst zu wieder.“⁹

Die sprachliche Verschiebung von ‚wider die Regeln der Kunst‘ auf „Roßquinten“ und „Küh-oktaven“ eröffnet über das Bäurische hinaus einen neuen Sinnzusammenhang. Denn in der unausgesprochenen Gegenüberstellung Mensch/Tier können die Schimpfworte auch besagen, der vernunftbegabte Mensch solle sich nicht gebärden wie das unwissende Tier, solle kultiviert und nicht grob sein, empfindend und nicht gefühllos.

Auf einen solchen Sinn bezog sich Heinrich Schütz in einem Ausnahmefall. Für seine Madrigalsammlung op. 1 von 1611 hatte er den Text einer Liebesklage zu vertonen, die extreme Metaphern aufweist¹⁰. Der Dichter Alessandro Aligieri vergleicht die abweisende Geliebte zweifach mit einem leblosen Felsen und einem seelenlosen Geschöpf: Sie müsse von wilden Tieren aufgezogen worden sein, um so unerbittlich bleiben zu können: *e dalle tigri ircane il latte avesti*¹¹ (und von wilden Tigern hast du die Milch bekommen).

Die einzelnen Verse sind in getrennte Imitationsabschnitte gefaßt, wodurch die üblichen Textverschiebungen des motettischen Satzes entstehen. An einer Stelle beim zitierten dritten Vers koppelt Schütz jedoch zwei Stimmen für ein Mal deklamierend zusammen, für das „e da le tigri ircane“¹². Und mit dem Eintritt des Worts „tigri“ wechselt er vom gewöhnlichen Parallelintervall der Sext auf die fremdartige Quart.

Heinrich Schütz, *Madrigal Nr. 6*

⁹ Ebda., S. 93.

¹⁰ Eine kurze Interpretation des Textes sowie eine Charakterisierung der Komposition gibt Siegfried Schmalzriedt (*Quel dolce amaro. Manieristische Ästhetik und Kompositionsweise in Schütz' Madrigalbuch von 1611*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Kongreß-Bericht Stuttgart 1985*, hrsg. v. Dietrich Berke und Dorothee Hanemann, Bd. 1, Kassel usw. 1987, S. 39f.).

¹¹ Das Bild der wilden Tigerin dürfte auf Vergil zurückgehen („*Hyrcaenae tigres*“, *Aeneis* 4/367, vgl. Karl Ernst Georges, *Lateinisch-deutsches Handwörterbuch*. Den genauen Stellennachweis danke ich dem Tübinger Kollegen Prof. Dr. Eberhard Heck), wobei das Wort ‚hyrcanus‘ bzw. ‚ircano‘, abgeleitet von dem iranischen Wort für Wolf, sich auf einen Volksstamm Persiens bezieht (lat. *Hyrcaeni*), der wegen seiner Wildheit verrufen war (*Paulys Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft* IX/1, Stuttgart 1914, Sp. 454).

¹² Im modernen Italienisch ist ‚tigri‘ die Form für Femininum und Maskulinum. Entsprechend gibt Siegfried Schmalzriedt die Stelle in der *Stuttgarter Schütz-Ausgabe* (Band 1, Stuttgart 1984, S. XII sowie Bemerkung zu den Editionsgrundsätzen S. X) mit „*dalle tigri ircane*“ wieder. Für Schütz selbst scheint eine Femininform ‚tigrā‘ zu gelten. Im Druck von 1611 lautet der Text „*da le tigre ircane*“ (vgl. auch Heinrich Schütz, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Philipp Spitta, Band 9, Leipzig 1890, S. 27).

Oktaven oder Quinten zur Darstellung des Wilden und Tierhaften verboten sich. Ein musikalischer Satztypus, der Regeln bis an ihre äußersten Grenzen strapaziert, hebt seinen Sinn selbst auf, wenn er banal gegen Grundnormen verstößt. Möglich aber war als Ersatz der Quint die Quart — vorausgesetzt, sie wurde durch einen stützenden Baß legitimiert. Virtuoso schafft Schütz ein Stimmengeflecht, das bei regelrechter Quartbehandlung den Eindruck der Rauheit des „ircano“ noch steigert. Anfang und Ende der Quartkette bleiben ohne echte Stütze, weil der Baß sich durch Synkopenbildung verspätet. Wenn er endlich kommt, liefert er zwar für das *h-e'* die korrekte Unterterz, ‚beißt‘ sich jedoch in direktem Querstand mit dem vorausgehenden *g'* des Quinto, der während des Vorhalts ein *g* als Lösung im Baß gefordert hatte. Im Weiterschreiten rücken die drei Unterstimmen zu einem neuen Sextklang nach oben. Jetzt stellt sich aber der Canto gegen den Fortgang. Sein überhängendes *h'* bildet einen extremen Tritonus-Vorhalt zum *f'* der oberen Quartstimme.

Nach den Satzregeln gelten Querstand und intensivierter Vorhalt als „durezza“¹³. Wenn Schütz jede Stelle der Kette mit einer künstlichen Dissonanzwirkung schärft, umschreibt er das „ircano“ der Quarten zusätzlich mit dem ‚duro‘ der übrigen Stimmen — mit dem Ergebnis, daß die kadenzierenden und modustragenden Quartestimmen des phrygischen Satzes jede leitende Funktion verlieren und wie Fremdkörper wirken: als wären sie falsch¹⁴. Schütz gelingt das Paradox, in der satztechnischen Legitimation der Quarten eben diese als Fehlbildung zu isolieren.

Das Bild des wilden Tiers ließ Schütz in einer Assoziation mit den deutschen Handwerksausdrücken Kuhoktav und Roßquint an primitive und rohe Parallelentechnik denken. Ob ein Italiener freilich dieser Anspielung ohne weiteres folgen konnte, bleibt dahingestellt.

Zur Theorie des variablen Metronomgebrauchs

von Wolfgang Auhagen, Köln

Im Jahre 1980 stellte Willem Retze Talsma die Theorie auf, Metronomangaben des frühen 19. Jahrhunderts seien in zweifacher Weise zu interpretieren: zum einen in der uns vertrauten Art, zum anderen so, daß jeweils zwei Schläge des Metronoms (eine Hin- und Herbewegung) die notierte Tempoeinheit bedeuten. Notiert $\downarrow = 90$ MM bedeute also im zweiten Fall $\downarrow = 90$ MM¹. Seit einiger Zeit gewinnt diese Theorie zunehmend an Popularität, es finden bereits Konzertaufführungen im ‚Originaltempo‘ statt. Clemens von Gleich vertritt die Theorie in einer Reihe von Artikeln² und hat sie dabei gegenüber Talsmas Version etwas modifiziert: die zweite genannte Metronom-Lesart kann seiner Meinung nach auch bei langsamen Sätzen vorkommen, während Talsma sie auf Tempi ab Allegretto beschränkte. Ferner verzichtet von Gleich auf eine Ableitung dieser Lesart aus der angeblichen Doppeldeutigkeit des ‚Schlag‘-Begriffes und der Pendel-Angaben des 18. Jahrhunderts³.

¹³ Vgl. S. Schmalzriedt, a. a. O., S. 40.

¹⁴ In der deutschen Figurenlehre des 17. und noch 18. Jahrhunderts gelten Quartreihen wirklich als Mittel zur Realisierung von ‚Falschem‘ oder ‚Traurigem‘ (vgl. Dagmar Hoffmann-Axthelm, Artikel *Faburdon*, in: *HmT*, Wiesbaden 1972, S. 4).

¹ W. R. Talsma, *Wiedergeburt der Klassiker*, Bd. 1: *Anleitung zur Entmechanisierung der Musik*, Innsbruck 1980.

² Cl. von Gleich, *Das Metronom und seine Deutung. Mälzel und die Folgen im 19. Jahrhundert*, in: *NZfM* 147 (1986), Januar, S. 19–23; ders., *Interpretation im „klassischen Tempo“? Reaktionen auf einen umstrittenen Artikel*, in: *ÖMZ* 41 (1986), S. 493–496; ders., *Die frühesten Quellen zur Temponahme bei Mozart*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 35 (1987), S. 106ff.; ders., *Die Theorie des variablen Metronomgebrauchs*, in: *Mf* 41 (1988), S. 46–49.

³ Cl. von Gleich, *Die Theorie des variablen Metronomgebrauchs*, S. 46 u. 49.

Es konnte gezeigt werden, daß die Angaben des 18. Jahrhunderts völlig eindeutig sind und auch Johann Nepomuk Mälzels Bedienungsanweisung für sein Metronom keinen Zweifel über die Handhabung in der uns geläufigen Weise aufkommen läßt⁴. Dies gesteht von Gleich zu, ist aber der Ansicht: „Wer [...] meint, mit dieser Feststellung einen offenbar ab 1815 in der Praxis üblich gewordenen anderen Metronomgebrauch abstreiten zu können, irrt sich“⁵. Zu vielen ungeklärten Fragen⁶ tritt in dieser Fassung der Theorie das Problem hinzu, daß sie ohne jegliche historische Quellen die Phänomene als Beweis heranzieht, die durch sie geklärt werden sollen: 1. eine große Metronomspanne innerhalb einer Tempobezeichnung, z. B. ‚Allegretto‘; 2. „zu schnelle Metronomvorschriften“⁷

Zu 1 Die Halbierung bestimmter Metronomangaben einer Tempostufe widerspricht der Tatsache, daß die Forderung des frühen 19. Jahrhunderts nach einer chronometrischen Tempofixierung gerade mit dem großen Tempospielraum der italienischen Bezeichnungen wie z. B. ‚Allegro‘ begründet wurde. „Nach Herrn Salieri's richtiger, auf Haydns eigener Autorität beruhender Angabe, kommen in der Schöpfung bey der Arie: Nun schwanden vor dem heiligen Strahle, 120 Viertelnoten auf eine Minute, und bey dem Recitativ: Im vollen Glanze steigt jetzt die Sonne strahlend auf, kommen nicht mehr als 76 Viertelnoten auf eine Minute. Welch ein Abstand! Wie langsam ist das Tempo im Recitativ und wie schnell in der Arie! Und doch ist bey beyden Andante alla breve die Vorzeichnung [.]. Diese zwey Beyspiele werden hinreichend seyn, Jedermann zu überzeugen, dass es das höchste Bedürfnis in der Musik ist, in der Bezeichnung der Tempi eine gänzliche Reform vorzunehmen, und dazu sich des Mälzelschen Chronometers zu bedienen“⁸. Mälzel selbst preist die Vorteile seines Metronoms an, indem er in einer Tabelle zusammenstellt, wie weit die Tempi verschiedener Komponisten (die entsprechenden Kompositionen werden nicht genannt) innerhalb eines Bereiches auseinanderklaffen⁹

Zu 2 Der Begriff des „zu schnellen“ Tempos wird weder durch Talsma noch durch von Gleich definiert. Lediglich aus Tabellen kann man entnehmen, daß beide den Grenzwert für schnelle Sätze im Vierteltakt etwa bei $\downarrow = 90$ ansetzen¹⁰. Dieser Kritikpunkt trifft auch für Peter Stadlen zu, der von „66 absurd schnellen Beethoven-Ziffern“ spricht¹¹, um seiner Blickfehler-Theorie Gewicht zu verleihen. Sein einziges Kriterium ist, daß die entsprechenden Metronomangaben von keinem der zum Vergleich herangezogenen Interpreten (Schallplattenaufnahmen) erreicht werden. Bei 43 dieser Angaben weicht die schnellste Interpretation jedoch nur um kaum merkbare 1–2 Schläge pro Minute ab, bei weiteren 12 um 3 Schläge pro Minute¹². Stadlens Kriterium ist also unzureichend, zumal sich derzeit der Dirigent Michael Gielen für die Befolgung der Metronomisierungen von Beethovens Symphonien einsetzt und zeigt, daß sie bis auf ganz wenige Ausnahmen (z. B. Finale der 8. *Symphonie*) ohne weiteres technisch realisierbar sind¹³. Die (vermutlich) definitive Unspielbarkeit eines Werkes ist das einzige verlässliche Kriterium für „zu schnelle“ Metronomisierungen. Ästhetische Vorstellungen der heutigen Zeit von der Musik des frühen 19. Jahrhunderts können nicht als Basis für die Reduzierung von Tempi dienen, die dann als ‚authentisch‘ bezeichnet werden.

Bereits die damaligen Rezensenten neuerschienener Kompositionen warnten vor voreiliger Verurteilung der geforderten Tempi. Von Gleich meint zu dem *Scherzo* aus Mendelssohns *Trio*

⁴ W. Auhagen, *Chronometrische Tempoangaben im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *AfMw* 41 (1987), S. 40–57

⁵ Cl. von Gleich, *Die Theorie des variablen Metronomgebrauchs*, S. 47

⁶ W. Auhagen, *Chronometrische Tempoangaben*, S. 41f.; Hartmut Krones, *Interpretation im „klassischen Tempo“? Reaktionen auf einen umstrittenen Artikel*, in: *ÖMZ* 41 (1986), S. 489–492.

⁷ Cl. von Gleich, *Interpretation* (wie Anm. 2), S. 494.

⁸ *Nachrichten*, in: *AMZ* 15 (Leipzig 1813), Sp. 787

⁹ J. N. Mälzel, Anzeige im *Intelligenzblatt* VIII (September) zur *AMZ* 23 (Leipzig 1821).

¹⁰ W. R. Talsma, *Wiedergeburt der Klassiker*, S. 105ff., S. 135f.; Cl. von Gleich, *Die Theorie des variablen Metronomgebrauchs*, S. 49

¹¹ P. Stadlen, *Beethoven und das Metronom*, in: *Beethoven. Das Problem der Interpretation*, München 1979 (= *Musik-Konzepte* 8), S. 27

¹² Ebda., S. 18.

¹³ M. Gielen, *Hat sich Beethoven geirrt?* Fernsehsendung am 30. April 1988 (WDR III).

op. 49: „Die hohe Tempoangabe $\text{♩} = 120$ widerspricht dem tänzerischen Charakter des Satzes — die so deutlich unterschiedenen Artikulationsmerkmale [...] müssen in dieser Geschwindigkeit unbedingt verlorengehen.“¹⁴ Hingegen bemerkt der Redakteur der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Gottfried Wilhelm Fink, im Jahre 1840: „Man nehme ja keine gemässigeren tempi, als die vorgeschriebenen; die Sätze vertragen es nicht, wenn sie nicht zugleich aus ihrem Wesen gerissen werden sollen.“ Daß hierbei nicht die halbierende Tempolesart vorausgesetzt wird, geht aus der Fortsetzung hervor: „Es gehören also sehr fertige Spieler zu tüchtiger Ausführung; besonders muss sich der Pianist eines bedeutenden Schnellspiels rühmen können, wenn es wirken soll, was es vermag.“¹⁵ Extreme Schnelligkeit und dabei doch differenziertes Spiel verlangen die Kompositionen Frédéric Chopins, die schon bei ihrem ersten Erscheinen als nur von Virtuosen ausführbar beurteilt wurden. Fink schreibt z. B. über die *Etüden* op. 10: „Ja, es wird Manchen vorkommen, als wäre Einiges des Aufgegebenen für gute Ausführung gar nicht möglich. Er irrt und bedenkt nicht, was menschliche Kräfte zu leisten im Stande sind, wenn sie sich einmal vorzugsweise auf irgend etwas mit Eifer geworfen haben. Wir haben es mit unseren Ohren gehört und mit eigenen Augen gesehen, dass diese Studien ohne Ausnahme sehr wohl auszuführen sind, freylich nicht von Jedem, was auch nicht nöthig und nicht zu fordern ist. Sie sind für Virtuosen; Andere möchten sie schwerlich überwinden.“¹⁶

In ähnlicher Form urteilt Fink über Sigismund Thalbergs *Etüden* op. 26: „Ein nicht geringer Theil der Schwierigkeit dieser Etüden mag allerdings in der schnellen Bewegung liegen, die durch angezeigte Metronomisierung vorgeschrieben worden ist. Unausführbar kann man jedoch diese Angaben nicht nennen, da wir sie selbst daheim ausgeführt hörten und die Wirkung derselben schön und brillant fanden.“¹⁷ Robert Schumann führt die Wirkung dieser Bravourstücke allein auf das Tempo zurück¹⁸ Zu einem Satz aus Henri Bertinis *4. Sextett* op. 114 meint Fink schließlich: „Das Scherzo prestissimo, 2/4, A dur, ist gewaltig und herrlich. Nur lasse man sich nicht irren, wenn beim ersten Anblick des überaus schnellen Zeitmaasses ($\text{♩} = 138$) die Violinen behaupten, es sei in dieser Geschwindigkeit schlechthin unmöglich. Dass es geht, wenn nur tüchtige Geiger es ausführen, wissen wir nicht blos aus Erfahrung, wie die anfänglichen Einwendungen dagegen, sondern wir haben auch die Ueberzeugung, dass es in diesem Tempo vorgetragen werden muss, wenn dem Charakter des Stückes das durchgreifend Wirksame nicht entzogen werden soll.“¹⁹

Solchen Äußerungen über scheinbar unausführbare Kompositionen, die aber dennoch im vorgeschriebenen Tempo gespielt werden können und sollen, stehen Hinweise auf tatsächlich falsche Metronomisierungen gegenüber, die auf Druckfehlern beruhen. Bei Haslingers Neuauflage der *Etüden* von Johann Baptist Cramer z. B. wurden, wie der Redakteur der *Caecilia*, Jacob Gottfried Weber, bemerkt, neben fehlenden Bindebögen, falschen Akzidentien auch die Metronomisierungen folgender *Etüden* falsch angegeben: Nr. 3, *Moderato* $\text{♩} = 100$ statt $\text{♩} = 100$; Nr. 9, *Allegro moderato* $\text{♩} = 132$ statt $\text{♩} = 132$; Nr. 23, *Con brio*: $\text{♩} = 152$ statt $\text{♩} = 152$; Nr. 26, *Moderato* $\text{♩} = 60$ statt $\text{♩} = 60$. Als Vergleich dienten Weber frühere Auflagen²⁰. Die erste Mitteilung der Metronomisierungen in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*²¹ bestätigt seine Beobachtung. Zwei dieser Fehler sind noch in der Ausgabe von Hans von Bülow,

¹⁴ Cl. von Gleich, *Das Metronom und seine Deutung*, S. 18.

¹⁵ G. W. Fink, Rezension: *Felix Mendelssohn-Bartholdy, Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Oeuv. 49*, in: *AMZ* 42 (Leipzig 1840), Sp. 499

¹⁶ G. W. Fink, Rezension: *Douze grandes Études pour le Pianoforte composées par Fréd. Chopin. Oeuv. 10*, in: *AMZ* 36 (Leipzig 1834), Sp. 83.

¹⁷ G. W. Fink, Rezension: *XII Études pour le Piano composées par Sigism. Thalberg. Oeuv. 26 Liv. 1*, in: *AMZ* 39 (Leipzig 1837), Sp. 603.

¹⁸ R. Schumann, Rezension: *S. Thalberg, zwölf Etüden. Op. 26. 1stes Hft.*, in: *NZfM* 7 (1837), S. 47

¹⁹ G. W. Fink, Rezension: *Henri Bertini jeune [.] Quatrieme grand Sextuor etc. Oeuv. 114*, in: *AMZ* 41 (Leipzig 1839), Sp. 866.

²⁰ J. G. Weber, Rezension: *Études pour le Pianoforte [.] par J. B. Cramer. Nouvelle edition exacte [.] Vienne, chez Tobie Haslinger*, in: *Caecilia* 8 (1828), S. 49—50.

²¹ *Miscellen*, in: *AMZ* 19 (Leipzig 1817), Sp. 633—636.

revidiert durch Josef Venantius von Wöss, enthalten: in Nr. 3 (7 bei Bülow) und Nr. 23 (37 bei Bülow)²². Die *Etüde 23* ist in diesem fehlerhaften Tempo unspielbar, da die rechte Hand durchgehend 32tel Noten spielt (= ca. 20 Anschläge pro Sekunde), die *Etüde 3 (Moderato)*, ebenfalls mit 32tel-Ketten, schneller als Chopins *Etüden* op. 10 und damit an der Grenze des Ausführbaren. Auch in Etüden von Bertini tauchten Druckfehler auf, wie der Rezensent (vermutlich Fink) bemerkt. Er nimmt diese Fehler zum Anlaß, ein mahnendes Wort an die Verleger zu richten: „Wenn einmal das Zeitmaass nach einer Taktmesserscala bezeichnet ist — und wir halten den Taktmesser für ein gar beachtenswerthes Hülfsmittel zu rechter Ausführung eines Musikwerkes — so ist es, zumal bei Studienwerken, sehr verdriesslich, wenn bei Angabe des Taktmessers nicht ganz genau nach dem Willen des Componisten verfahren wird und der Lithograph leichtsinnigerweise z. B. bei 6/4 Takt, $\text{♩} = 92$, den Punkt an der halben Taktnote weglässt, oder anstatt $\text{♩} = 152$, das Häkchen des Achtels übersieht u. dafür ein Viertel setzt, oder umgekehrt [.] Aber sehr zu wünschen ist es, dass hinfüro die Verlagshandlungen auch den Angaben der Taktmesserstellung, des Fingersatzes und der Pedale mehr Aufmerksamkeit zuwenden, als bisher wohl überhaupt zu geschehen pflegte und auch in diesem Werke zu bemerken ist.“²³ Offensichtlich handelte es sich also bei solchen Nachlässigkeiten nicht um Einzelfälle. In den Kompositionen Beethovens tritt ein Druckfehler im vierten Satz der 9. *Symphonie (Presto)* auf: In seinem Brief an den Schott-Verlag (13. Oktober 1826) teilt Beethoven den Wert $\text{♩} = 66$ mit, in der Partitur steht $\text{♩} = 96$ ²⁴. Einen Metronomisierungsfehler im letzten Satz von Schumanns 2. *Symphonie* vermutete bereits der erste Rezensent Eduard Krüger: „Nur noch die bescheidene Anfrage: ist die Bezeichnung des Tempo für das Finale $\text{♩} = 170$ richtig? so ist's ungeheuer und unverständlich rasch, auch auf meinem Mälzel'schen Metronom diese Nummer nicht zu finden. soll es aber $\text{♩} = 120$ sein, so klingt's gut.“²⁵ Auch auf heutigen mechanischen Metronomen fehlt diese Zahl (auf 168 folgt 176). Ein Druckfehler scheidet in diesem Fall jedoch aus, da die Angabe bereits in einem Teilautograph der Partitur auftritt (Wien, NB, PHA 1281) — das Autograph gilt als verschollen —, in welchem der letzte Satz zwar von Kopistenhand geschrieben ist, aber autographe Korrekturen zeigt. Schumann, der mit Krüger in brieflichem Kontakt stand, hat sich, soweit dem Verfasser bekannt, nicht zu dieser Frage geäußert. Diese Beispiele machen deutlich, daß eine quellenkritische Überprüfung problematischer erscheinender Metronomisierungen notwendig ist, um sicherzugehen, daß die Angabe auch tatsächlich den Vorstellungen des Komponisten entspricht. Eine pauschale Halbierung solcher fehlerhaften Angaben ist nicht immer die richtige Lösung, wie das Beispiel Beethoven zeigt.

Noch deutlicher als die zitierten Rezensionen schwierig zu spielender Kompositionen des frühen 19. Jahrhunderts sprechen Ausführungsdauern aus der damaligen Zeit gegen die Theorie einer tempohalbierenden Metronomlesart. Außer den bereits an anderer Stelle erwähnten Angaben²⁶ sind noch einige weitere überliefert:

a) Eduard Krüger berichtet, eine Aufführung von Beethovens 5. *Symphonie, c-moll*, im Jahre 1829 in Emden habe eine halbe Stunde gedauert²⁷. Die berechnete Spieldauer (ohne Pausen) beträgt gemäß der Metronomisierung von 1817²⁸ etwa 29 Minuten, nach Talsmas Interpretation jedoch ca. 48 Minuten.

²² J. B. Cramer, *60 ausgewählte Klavier-Etüden*, hrsg. von Hans von Bülow, Neurevision von J. V. Wöss, Wien u. Leipzig 1926.

²³ Rezension: *25 Caprices études p. le Pianof. etc. comp. par H. Bertini: Oeuv. 94*, in: *AMZ* 38 (Leipzig 1836), Sp. 352 u. 368.

²⁴ *Beethovens sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe*, hrsg. von A. Chr. Kalischer, Bd. 5, Berlin u. Leipzig 1908, S. 279.

²⁵ E. Krüger, Rezension: *Robert Schumann, Zweite Symphonie. Op. 61, in C*, in: *AMZ* 50 (Leipzig 1848), Sp. 373.

²⁶ W. Auhagen, *Chronometrische Tempoangaben*, S. 52—54; Helmuth Weinland, *Halbe Tempi sind nicht des Rätsels Lösung*, in: *NZfM* 148 (1987), Oktober, S. 16—18; Alfred Gross, *Tempomessungen in Johann Peter Milchmeyers Klavierschule von 1801*, in: *Üben & Musizieren* 5 (1988), S. 191—195.

²⁷ E. Krüger, *Laien, Dilettanten, Künstler*, in: *NZfM* 11 (1839), S. 34.

²⁸ *Die Tempo's sämtlicher Sätze aller Symphonien des Hrn. L. v. Beethoven, vom Verf. selbst nach Maelzels Metronom bestimmt*, in: *AMZ* 19 (Leipzig 1817), Sp. 873—874.

b) August Kahlert meint 1842 in einer Rezension von Schumanns *1. Symphonie, B-dur*, „dass, wie uns die Aufführung belehrt hat, die Dauer des Ganzen, bei richtiger Wahl der Tempi, etwa den Zeitraum einer starken halben Stunde beträgt.“²⁹ Bei Zugrundelegung der Metronomisierung der Erstausgabe von 1853³⁰ ergibt sich eine Spieldauer von etwa 30 Minuten, nach Talsmas Interpretation von 53 Minuten.

c) Robert Schumann schreibt in einem Brief an Niels Wilhelm Gade, daß der erste und zweite Teil aus *Das Paradies und die Peri* „kaum mehr als 20 Minuten“ dauern würden³¹. Für den ersten Teil ergeben sich gemäß der Metronomisierung der Gesamtausgabe von Clara Schumann etwa 27 Minuten, nach Talsmas Interpretation (Nr. 5–9 im halben Tempo) etwa 45 Minuten.

d) Richard Wagner berichtet: „Aehnlich meldete man mir einst zur Charakterisirung einer Aufführung meines ‚Tannhäuser‘, daß die Ouverture, welche unter meiner Leitung in Dresden zwölf Minuten gedauert hatte, hier zwanzig Minuten währte. Hier ist allerdings von den eigentlichen Stümpfern die Rede, welche namentlich vor dem Allabreve-Takte eine ungemene Scheu haben [. . .]“³². Entsprechend der Metronomisierung ergibt sich eine Dauer von 14 Minuten, nach Talsmas Interpretation von 22 Minuten.

Alle diese Angaben zeigen, daß Talsmas Theorie mit der damaligen Praxis unvereinbar ist. Von Gleich wendet ein, daß eine Diskrepanz bestehe zwischen der Dauer der ersten Aufführung von Beethovens *3. Symphonie* (ca. 1 Stunde) und der berechneten Dauer entsprechend der Metronomisierung (ohne Pausen etwa 41 Minuten, nach Talsma 66 Minuten). Er zieht daraus den Schluß, daß Beethoven 1817 seine Werke langsamer metronomisiert habe, die Angaben der schnellen Sätze also halbierend zu lesen seien³³. Dieser Deutung widerspricht folgende Äußerung Gustav Adolph Kefersteins von 1842: „Durch sichere und tüchtige Leitung dieser Werke erwarb sich Herr Musikdirektor Golde den wohlverdientesten Beifall. Die Symphonie [Beethovens *3. Symphonie*, Anm. d. Verf.] wurde von ihm in jenen äussersten Bewegungsmaassen genommen, welche diese Zeitschrift [. . .] im Jahrgange 1816 oder 1817 nach des Meisters eigenen Angaben aufgestellt hat. Nach den Mittheilungen, welche Schindler in seiner Biographie Beethoven's über diesen Gegenstand niedergelegt hat, würden wir indess kein Bedenken tragen, zumal das Allegro con brio so wie das Andante im Finale in einem etwas gemässigten Tempo zu nehmen. Wir haben die Symphonie öfter von trefflich eingespielten Kapellmeistern auf's Sauberste vortragen gehört; allein in jenem äusserst raschen Tempo genommen, schien uns stets der erste Satz an Würde, Verständlichkeit und apprehensiver Kraft zu verlieren.“³⁴ Für diese Bemerkung gibt es drei Interpretationsmöglichkeiten: a) Beethoven metronomisierte nach der Lesart 2 Schläge = 1 Einheit, und im Konzert wurde auch so gespielt. Dann ist es unlogisch, daß Keferstein von „äußerst raschem Tempo“ spricht, das er sogar als zu schnell empfindet. b) Beethoven metronomisierte nach der Lesart 2 Schläge = 1 Einheit, die Dirigenten kannten aber diese Eigenart nicht und nahmen die Sätze folglich doppelt so schnell. Dann ist es verwunderlich, daß der Korrespondent die Sätze nicht als viel zu schnell empfand, sondern nur geringe Mäßigung fordert. c) Die Äußerung ergibt nur einen Sinn, wenn man die normale Lesart sowohl beim Komponisten als auch bei den Dirigenten voraussetzt. Dann zeigt Kefersteins Bemerkung, daß Beethovens Tempi tatsächlich gespielt wurden, andererseits aber bereits eine gewisse Skepsis gegenüber seinen Angaben aufkam, die offensichtlich durch Schindlers Biographie ausgelöst wurde. Dieser hatte behauptet, Beethoven habe 1825 seine früheren Metronomisierungen selbst als zu schnell empfunden³⁵. Für diese Behauptung gibt es keine Belege. Bereits der damalige Rezensent der

²⁹ A. Kahlert, Rezension: *Robert Schumann: Symphonie für grosses Orchester* [. . .] Op. 38, in: *AMZ* 44 (Leipzig 1842), Sp. 271.

³⁰ Brian Schlotel, *Schumann and the Metronome*, in: *Robert Schumann: The Man and His Music*, hrsg. v. Alan Walker, London 1972, S. 118.

³¹ F. Gustav Jansen (Hrsg.), *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, Leipzig ²1904, S. 245: Brief vom 28. Dezember 1844.

³² R. Wagner, *Ueber das Dirigiren*, in: *NZfM* 65 (1869), S. 425.

³³ Cl. von Gleich, Leserbrief, in: *NZfM* 149 (1988), Mai, S. 2.

³⁴ *Nachrichten* (Erfurt), in: *AMZ* 44 (Leipzig 1842), Sp. 943.

³⁵ G. W. Fink, Rezension: *Biographie von Ludwig van Beethoven. Verfasst von Anton Schindler*, in: *AMZ* 42 (Leipzig 1840), Sp. 578.

Biographie, G. W. Fink, kritisiert, daß Schindler hierüber nichts Genaues mitteile. Inzwischen wurde nachgewiesen, daß Schindler die entsprechenden Eintragungen in Beethovens Konversationsheft fälschte³⁶. In Konzertberichten kritisierte er, der sich wohl als der einzige wahre Kenner Beethovenscher Werke fühlte, die Tempowahl einiger Dirigenten. Heinrich Dorn und Louis Spohr z. B. warf er vor, die 7 *Symphonie* zu schnell dirigiert zu haben. Darauf antwortete Spohr, er habe noch unter Beethovens Leitung an Proben teilgenommen und halte die damaligen Tempi für richtig: Auf Schindlers Behauptung, „daß Beethoven in späteren Jahren die Tempi anders gewollt habe, erwiederte ich ohngefähr das, was in seinem Schreiben angeführt ist, setzte aber noch hinzu, daß Beethoven, der wegen seiner langjährigen Taubheit leider seine Werke nicht wieder hören konnte, ja viele derselben niemals gehört hat, wohl weniger wie jeder andere Componist berechtigt gewesen sei, über die Tempi derselben in spätern Jahren anders zu bestimmen, als es bei der ersten Conception geschehen sei.“³⁷ Auch Dorn verteidigte seine Interpretation gegen Schindlers Vorwurf³⁸. Solche Diskussionen um ‚das‘ authentische Tempo nahm Joseph Fischhof, Professor am Wiener Konservatorium der Musik, zum Anlaß, 1847 einen bemerkenswerten Artikel zu veröffentlichen, in dem er den Interpreten die Freiheit zugesteht, das Tempo einer Komposition auch in stärkerem Maße zu verändern. „Ein Künstler hört aber auf, Schüler zu sein, wird also weder demselben [dem Metronom, Anm. d. Verf.] buchstäblich gehorchen, noch seine Individualität [] und das Resultat seiner durch Studien geläuterten Auffassung unbedingt einer Bezeichnungswiese opfern, die doch nur das Tempo anzeigt, in welchem das Tonstück beginnen soll. [] Bekannt ist es, dass das vortreffliche Prager Conservatorium die Tempi der Allegro-Sätze in Mozart’schen Sinfonien weit schneller nahm (unter Webers Direktion), als man sie nach der Tradition und bisherigen Gewohnheit ausführte, und doch ward der geistige Inhalt in seinem Wesen nicht im Geringsten umgestaltet, Beweis genug von der Möglichkeit der Aenderung eines Tempo. Je bekannter übrigens das Tonstück, desto weniger schadet die Beschleunigung des Tempo, ja sie ist sogar in den Scherzi bei den Wiederholungen geboten; dasselbe möchte weniger bei einer aussergewöhnlichen Verzögerung der Fall sein.“³⁹ Auch andere Autoren gestanden den Interpreten Entscheidungsfreiheit bei der Tempowahl zu. Bereits 1819 meinte Georg Ludwig Peter Sievers in einer kritischen Stellungnahme zum Metronom, dasjenige Tempo sei richtig, das der Interpret als „zweyter Schöpfer“ des Werkes im Augenblick der Ausführung spüre. Es sei nicht so wichtig, ob dieses Tempo genau mit der Vorgabe des Komponisten übereinstimme⁴⁰. Toleranz gegenüber einer abweichenden Auffassung Bachscher Werke ist bei E. Krüger festzustellen. „Die C-Moll Fuge in der Haslinger’schen Sammlung (6 Präludien und Fugen), welche ich $\text{♩} = 76$ nahm, wollte Clara Schumann lieber wehmüthig fassen. $\text{♩} = 85$, was ich auch angemessener finde.“⁴¹ Gustav Nauenburg schließlich hält 1844 Wagners Tempoauffassung von Beethovens ‚Pastoralsymphonie‘ zwar für eigenwillig, lehnt aber eine Diskussion um ‚das‘ richtige Tempo ebenfalls ab: „Also darüber kein Wort — der Streit wäre ohne Ende!“⁴² Mit quellenkritischer Überprüfung auffälliger Metronomisierungen einerseits und der Toleranz des 19. Jahrhunderts, einen Tempobereich statt einer einzigen Metronomzahl für eine Komposition gelten zu lassen, sofern er deren Charakter nicht verändert⁴³, dürften die Probleme früher Metronomisierungen zu lösen sein.

³⁶ P. Stadlen, *Schindler und die Konversationshefte*, in: *ÖMZ* 34 (1979), S. 2—18.

³⁷ L. Spohr, *Das Schreiben des Hrn. Schindler* (Entgegnung auf einen Artikel von Anton Schindler), in: *NZfM* 13 (1840), S. 180; Schindlers Beitrag befindet sich im gleichen Band, S. 146—148.

³⁸ *Kleine Zeitung*, in: *NZfM* 21 (1844), S. 43f.

³⁹ Joseph Fischhof, *Einige Gedanken über die Auffassung von Instrumentalcompositionen in Hinsicht des Zeitmaßes, namentlich bei Beethoven’schen Werken*, in: *Caecilia* 26 (1847), S. 87 u. 88.

⁴⁰ G. L. P. Sievers, *Pariser musikalisches Allerley*, in: *AMZ* 21 (Leipzig 1819), Sp. 600.

⁴¹ E. Krüger, *Metronomische Fragen*, in: *NZfM* 20 (1844), S. 121.

⁴² *Nachrichten* (v. Gustav Nauenburg), in: *AMZ* 46 (Leipzig 1844), Sp. 308.

⁴³ Vgl. hierzu: Klaus-Ernst Behne, *Der Einfluß des Tempos auf die Beurteilung von Musik*, Köln 1972.

BERICHTE

Prag, 17. bis 19. Mai 1988:

Kolloquium „Musik europäischer Nationen nach dem Ersten Weltkrieg“

von Edelgard Spaude-Schulze, Freiburg i. Br.

Für das wie immer während des „Prager Frühlings“ stattfindende musikwissenschaftliche Symposium hatte sich ein neu gebildetes Arbeitsteam unter der Leitung von Jaroslav Jiránek für ein Thema entschieden, von dem man sich neue Aspekte im Blick auf die internationale Musikkultur in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen erhoffte. Daß diese Problemstellung und ihre Bearbeitung sich nicht ausschließlich auf musikalische und musikwissenschaftliche Fragen begrenzen lassen, sondern die Einbeziehung des historischen, soziologischen und politischen Kontextes geradezu verlangen, erwies sich bereits bei den ersten Referaten, die auf die festliche Eröffnung durch die Capella camerata Prag folgten. Sie befaßten sich mit den Auswirkungen, Schwierigkeiten und Chancen für die Musikkultur im neugebildeten tschechischen Staat, in dem nun tschechische und slowakische Kultur sich näher denn je gegenüberstanden. Die Wandlungen, die sich für die tschechische Musik daraus ergaben, analysierte Jaroslav Jiránek (Prag) in seinem Einleitungsreferat, und Ladislav Mokřý (Bratislava) ergänzte dies, indem er darlegte, wie sich weiterhin eine spezifisch slowakische Musik in der jungen CSSR herausbildete. Von den französischen Einflüssen in dieser Zeit und den teilweise recht massiven Widerständen dagegen berichtete Vladimír Štěpánek (Prag), und Jiří Vysloužil (Brno) hob Alois Hábas Tätigkeit nicht nur in der Musik, sondern auch für die Musik hervor. Einen sehr weit gefaßten, soziologisch orientierten Beitrag lieferte Jaroslav Střítěcký (Brno), indem er das alte und neue „Tschechentum“ einander gegenüberstellte und kritisch kommentierte. Jiří Fukač (Brno) fragte nach dem Verhältnis von Dynamik und Stabilität, nach Denkmodellen und Impulsen in den Jahren bis zum Zweiten Weltkrieg.

Die zweite Abteilung des Symposions war dem Überblick über Musikkulturen anderer Staaten in dieser Epoche gewidmet. So berichtete Rimma Georgijewna Kosatschewa (Moskau) über die Entwicklung der Musikkultur in der Sowjetunion, die dort insbesondere mit dem Namen Lunačarskijs verbunden ist. Guido Bimberg (Halle/DDR) schloß daran seinen Beitrag über deutsch-russische Kontakte in der musikalischen Avantgarde nach 1918 an, und durch das Referat von Eero Tarasti (Helsinki) bot sich den Teilnehmern die eher seltene Gelegenheit, Näheres über finnische Musik jener Zeit zu erfahren. Von einer anderen Seite her, nämlich von der des Publikums, versuchte Manfred Wagner (Wien) die Wandlungen im Musikgeschehen zu erfassen.

Die enge Verbindung von politischen Ereignissen und der Herausbildung eines nationalen Stils in der Musik kam in dem Vortrag von Primož Kuret (Ljubljana) zur Sprache. Sigrid Wiesmann (Wien) dagegen ging der Frage nach, inwieweit sich Metropolen wie Berlin oder Wien als „Hauptstädte der Musik“ behaupten konnten. Ob Festivals zeitgenössischer Musik als Spiegel der herrschenden Strömungen betrachtet werden können, untersuchte Peter Andraschke (Freiburg i. Br.) mit Blick auf jene, die zwischen 1926 und 1929 in Donaueschingen und Baden-Baden stattfanden, und Dieter Rexroth (Frankfurt a. M.) definierte Standort und Bedeutung Paul Hindemiths in der Entwicklung der Neuen Musik. Einen informativen und höchst abwechslungsreichen Akzent setzte János Maróthy (Budapest): Die Klangbeispiele, mit denen er sein Referat über die Rezeption von Musik bereicherte, gestaltete er selbst am Klavier, unterstützt von seiner Frau, die jeweils den Gesangspart übernahm. Auf den Sachverhalt, daß sich in den 1920er und 1930er Jahren Veränderungen nicht allein in der Kunstmusik, sondern genauso im Jazz und in der

non-artifiziellen Musik vollzogen, wies Miloš Štědroň (Brno) hin, und Jiří Pilka (Prag) machte auf Phänomene in der tschechischen Filmmusik nach dem Ersten Weltkrieg aufmerksam.

In der abschließenden Generaldiskussion wurden einige Fragen nochmals aufgegriffen, so z. B. die nach der neuen Rolle der Medien, insbesondere des Rundfunks, aber auch die nach den neuen und schier unbegrenzten Reproduktionsmöglichkeiten von Musik mit Hilfe der Schallplatte. Als ein Fazit des Kolloquiums kann festgehalten werden, daß die Zeit zwischen den beiden Kriegen, die sich im musikalischen Bereich allerdings wohl kaum durch Jahreszahlen definitiv eingrenzen läßt, noch immer zahlreiche Fragen aufwirft und es überaus verdienstvoll wäre, sich mit ihnen in absehbarer Zukunft eingehend auseinanderzusetzen.

Dresden, 25. bis 27. Mai 1988: „Opern und Musikdramen Verdis und Wagners in Dresden“ Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1988

von Siegfried Schmalzriedt, Karlsruhe

Anläßlich der Dresdner Musikfestspiele 1988, die unter dem Generalthema *Verdi und Wagner in Dresden* vom 21. Mai bis 5. Juni stattfanden, veranstaltete die Dresdner Musikhochschule „Carl Maria von Weber“, die Direktion der Dresdner Musikfestspiele und der Kulturbund der DDR unter der souveränen Leitung des Dresdner Musikwissenschaftlers Hans John eine internationale wissenschaftliche Konferenz, die im Kulturpalast am Dresdner Altmarkt durchgeführt wurde. Die Konferenz stellte die vierte ihrer Art zum Thema *Dresdner Operntraditionen* dar. Es beteiligten sich in sechs Sitzungen insgesamt 22 Referenten aus sechs Ländern.

Nach der Eröffnung der Konferenz durch Hans John sprach Werner Wolf (Leipzig) am ersten Konferenztag über *Wagners ‚Tannhäuser‘ und Verdis ‚Räuber‘ — ein Vergleich* und legte dar, wie die beiden Komponisten in den genannten Opern die Auflösung der traditionellen Nummernoper versucht haben. Sodann referierte Guido Bimberg (Halle a. d. Saale) über *Die Bewegung des Risorgimento und der italienische Patriotismus bei Giuseppe Verdi* am Beispiel des *Attila*. Wolfgang Osthoff (Würzburg) legte in seinem Beitrag *Siegfrieds Tod und die Geburt der Musik aus dem Geist der Tragödie* überzeugend dar, daß manche musikalischen Situationen in Wagners Musikdramen nur aus der lebenslangen intensiven Beschäftigung des Komponisten mit der griechischen Tragödie (Sophokles, Aischylos) verständlich werden, ein faszinierender Gedanke, den auch Werner Breig (Bochum) in seinem Referat *Die Dresdner Ursprünge von Wagners ‚Ring des Nibelungen‘* verfolgte. Johannes Forner (Leipzig) thematisierte Wagners durchaus gespaltenes Verhältnis zu Dresden — nirgendwo lebte der Musikdramatiker so lange wie in Dresden —, indem er *Die Rolle Dresdens in Wagners Briefen der Exilzeit* kritisch beleuchtete. Wolfgang Marggraf (Eisenach) wies in seinem Beitrag *Zum Formproblem im Spätwerk Verdis* darauf hin, daß Verdis musikalische Motive keine Wagnerschen Leit motive sind, sondern vielmehr psychologische Motive, die mit der dramatischen Situation wandelbar sind.

Den zweiten Konferenztag eröffnete Hans John mit einer Studie über *Wagners frühe Schulzeit*, die zeigte, wie früh in Leipzig von z. T. hervorragenden Lehrern die Keime zu Wagners Griechenland-Enthusiasmus gelegt worden sind. Den Beitrag des inzwischen leider verstorbenen Martin Gregor-Dellin (München) *Wer war Kriegsrat Georgi? Anmerkungen zu einem Jugend Erlebnis Richard Wagners* verlas Hans John, da der renommierte Wagner-Biograph bereits erkrankt war. Eine im positiven Sinne rührende neue Facette zu Wagners Sympathien für die unter-

schiedlichen europäischen Freiheitsbewegungen steuerte Andrzej Wolanski (Breslau) mit seinem Beitrag *Wagners Beziehungen zu Polen, dargestellt am Beispiel der ‚Polonia‘-Ouvertüre* bei, während Vita Lindenberg (Riga) über *Wagners Wirken in Riga und Königsberg* sprach. In seinem Referat *Wilhelmine Schröder-Devrient als Wagner-Interpretin und ihre Konzertreisen durch England* schilderte Ewan West (Oxford) den geradezu patriotisch-heroischen Einsatz der großen Sängerin für die Bühnenwerke Beethovens und Wagners auf englischen Bühnen, die zuvor nur italienische Opern und französische Ballette aufgeführt hatten. Der Germanist Georg Seehase (Leipzig) bereicherte die Konferenz durch eine komparatistische Studie über *Shakespeares Falstaff-Figur als literarische Rezeptionsvorgabe*, während der Chefregisseur der Dresdner Staatsoper, Joachim Herz, sehr anregend und mit vielen Querverbindungen und Seitenblicken über *Falstaffs Materialwert* sprach. Mit einer wertvollen analytischen Studie über *Motivierung und Motiv. Zur Rolle von Schlüsselwörtern in Verdis ‚Aida‘*, die das spezielle Wort-Ton-Verhältnis bei Verdi beleuchtete, beschloß Hanns-Werner Heister (West-Berlin) den zweiten Konferenztag.

Die Beiträge am Vormittag des letzten Konferenztages waren ausschließlich dem Thema *Wagner in Dresden* vorbehalten: Andrea Harrandt (Wien) berichtete über *Wagners Dresdner Zeit im Spiegel der Wiener Presse*, Bodo Bischoff (West-Berlin) über *Dresdner Opern Wagners aus der Sicht Robert Schumanns*. Daß *Wagners Beziehungen zu Robert Schumann während dessen Wirken in Dresden* nicht die allerbesten waren, weil sich die beiden charakterlich sehr unterschiedlichen Meister gegenseitig nicht allzusehr mochten, ging neben vielen hochinteressanten Details aus dem Referat von Klaus Lenk (Ost-Berlin) hervor. Reinhard Kapp von der *Wagner-Gesamtausgabe* (München) sprach über *Wagners Dresdner Chorwerke und der Chor der Hofoper* und über Wagners Auffassung vom Orchester als dem Chor des Musikdramas. Am Nachmittag trug Günter Kliene (Dresden) *Eine motivgeschichtliche Studie zu Wagners Operventwurf ‚Die Bergwerke zu Falun‘* vor. Danach referierte Maria Zduniak (Breslau) über *Wagner in Breslau 1863 und die Rezeption seiner Werke in der schlesischen Hauptstadt*. Günther Zschackes (Lübeck) Beitrag *Das entscheidende Jahr: ‚Holländer‘ und ‚Nabucco‘ — Wagners und Verdis Schaffen im geistigen und kulturellen Umfeld 1841* enthielt interessante Vergleichsansätze. Siegfried Schmalzriedt (Karlsruhe) beschloß als letzter Referent die Konferenz mit dem Beitrag *Bologna — eine italienische Stadt zwischen Verdi und Wagner*.

Die Referate der gut disponierten und vorbildlich organisierten Konferenz werden innerhalb der Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden von Hans John veröffentlicht.

Israel, 29. Mai bis 3. Juni 1988:

George Herzog International Forum for Socio-Musical Sciences

von Detlef Gojowy, Köln

Veranstalter des Forums war die Bar-Ilan-Universität in Ramat Gan, Initiatoren waren die dortigen Musikwissenschaftler Uri Sharvit, Joachim Braun, der aus Lettland, und André Hajdu, der wie der Widmungsträger aus Ungarn stammt; gefördert wurde dieser erste internationale Kongreß für sozio-musikalische Forschungen vom Internationalen Musikrat für Traditionelle Musik der UNESCO, vom Ministerium für Erziehung und Kultur und vom privaten Shnitzer Fund. Im Verlaufe des intensiven Programms tagten die Teilnehmer nicht nur im Kongreßzentrum „Kfar Hamaccabiah“ nahe Tel Aviv, sondern lernten als Podium für ihre Referate weitere wichtige Zentren der Musikforschung und -pflege kennen: das Musikwissenschaftliche Institut der Hebrä-

ischen Universität Jerusalem, die gleichzeitig das Jewish Music Research Centre beherbergt, das Jerusalem Music Center (wie das Pariser IRCAM hauptsächlich unter der Erde gelegen — in Spezialkursen, angeregt von Isaac Stern, wird hier hochbegabter Interpretennachwuchs trainiert!) und das Jüdische Zentrum „Beit Hatefusoth“ im Komplex der Universität Tel Aviv, wo Zeugnisse jüdischer Kultur aus allen Erdteilen gesammelt und dokumentiert werden. Hier z. B. trugen Daniel Weil, Jerusalem (*Towards a Possible Musical Model for Ancient Hebrew Biblical Cantillation*) und Avigdor Herzog, Jerusalem (*A New Type of Readers of the Toarah in the Synagogue*), Forschungen zu den verschiedenen Traditionssträngen jüdischer liturgischer Gesänge (aschkenasisch, sephardisch und jemenitisch) und heutige Versuche vor, die musikalische Urgestalt der Bibel mittels Computern zu entschlüsseln. Mireille Helffer, Paris (*The Use of Musical Notation in Tibetan Tradition*) steuerte Untersuchungen zum parallelen Forschungsgebiet der tibetischen Tempelmusik bei. Judith Cohen (Kanada) trug originale sephardische — altspanische — Gesänge vor, die sich als Arbeitslieder und Gebrauchspoese in sephardischen Gemeinden Marokkos und des Balkans über fünfhundert Jahre nach der Vertreibung der Juden aus Spanien erhielten (Heines *Romanzero* kommt daher!) und auch in der Neuen Welt, manchmal mit aktualisierten Inhalten, Wurzel faßten. Taisir Elias spielte auf der europäischen Violine wie auf der arabischen Laute „Ud“ westöstliche Synthesen, das Klezmer-Ensemble Musa Berlin trug osteuropäische Hochzeitsmusiken vor, darunter einen von Joachim Braun aus den unveröffentlichten Sammlungen Moshe Beregovskijs neu erschlossenen *Taksim*. Und jüdische Diaspora reichte bis nach Kurdistan. Von dort bot eine jetzt in Israel ansässige Tanzgruppe Beispiele.

Israel mit seinen Einwanderern aus allen Diaspora-Gebieten wurde auf engstem Raum zum Vielkulturstaat. Orientalischer Sound ist in der Popmusik große (und aus Integrationsgründen sogar offiziell geförderte) Mode. Dies ergab einen ganzen Forschungskomplex der Bar-Ilan-Universität mit Hanna Adoni (*Patterns of Interaction between Local and Imported Popular Music*), Tova Bensky (*Taste Patterns in Israeli Popular Music*), Moti Regev (*The Production of Meaning in Israeli Popular Music*) und Pamela Kidron / Edwin Seroussi und Jeff Halperin (*Oriental Music on Cassettes: An Expression of Cultural Identity*) — das erste Mal übrigens, daß Popmusik in solchem Rahmen zur Debatte stand. Aber auch Komponisten der Avantgarde haben arabische Elemente in Klang und Strukturen aufgegriffen, wie ein Komponisten-Workshop mit Zippi Fleisher, Max Stern und Eitan Avizur lehrte. Unter solchen Voraussetzungen scheint das musiksoziologisch-ethnologische Thema des Kongresses nicht willkürlich.

Der Komponist und Chef des Musikwissenschaftlichen Instituts in Ramat Gan, André Hajdu, gab zusammen mit Bruno Nettel (Urbana, Ill.), dessen Referat in absentia von Hana Gaithman vorgelesen wurde, eine Einführung zu Leben und Werk von George Herzog, der in Budapest geboren wurde, in den 1920er Jahren Assistent an Hornbostels Berliner Phonogrammarchiv war und in Amerika zum Begründer der Musiksoziologie und ihrer Methoden wurde — dort unterstützte er Béla Bartók in seinem verzweifelten New Yorker Exil, worüber Yves Lenoir, Namur, referierte. Edgar Siskin trug aus der Perspektive des persönlichen Schülers Erinnerungen an sein Verhältnis zur jüdischen Musik bei (*George Herzog Remembered*).

Peter Etzkorn (*Recent Sociological Contributions*) setzte sein System in Beziehung zu den Gedanken Theodor W. Adornos, und Ruth Katz (*On Conceptualizing the Proposition that Music Reflects Its Social Context*) stellte Erwägungen über grenzenüberwindende Expressivität von Kulturen an. Wieso etwa dominierte italienische Musik in Europa, europäische Musik in Japan? Helmut Staubmann, Innsbruck, hinterfragte die vielschichtige Verbindlichkeit *Musik-ästhetischer Normen*, Dalia Cohen untersuchte *The Dialects between Levels of Comprehension in Ethnomusicology* und schrieb die Zwölftteilung der Oktave ursprünglich den Chinesen zu; Klaus Heimes entwarf *Aspects of the Sociology of Music* in seinem Heimatland. Sawomira Kominek (Warschau) ging den Spuren litauischer Volksmusik in Polen nach, Kay Kaufman Shelemay (New York) referierte Methoden der Feldforschung unter syrischen Juden in Brooklyn. Warum Juden mit den Händen reden, dafür fand André Hajdu in der frühen Thoraschulenerziehung Gründe (*Learning — Singing — Body Motions in Jewish Learning*). Michel Demeuldre (Brüssel) ging aus soziologischer Sicht Archetypen der verschiedenen Kulturen (*Urban Intergene-*

rational Oscillation and Immigration). Ann Buckley (Cambridge) reflektierte über Methoden der Musikarchäologie, Matthias Strauss (Freiburg/Istanbul) über das rein rituelle Vorkommen der Syrinx-Flöte auf antiken Abbildungen, Bathja Bayer über *The Dancer of Dan and the Distribution of the Lute in the Ancient Near East*. Jehoash Hirshberg (Jerusalem) nahm musikalische Trugschlüsse und ihre soziologische Bedeutung ins Visier (*My Name is Might-Have-Been*), Joachim Braun (Jerusalem) versteckten Doppelsinn in der baltischen Musik der Sowjetunion (*The Meaning of Style in Soviet Baltic Music*). Paul Nixon (Cambridge) referierte musikethnologische Feldforschungen in Rumänien. Im Jerusalem Music Center gab die Rundfunkredakteurin Michal Smoira-Cohen (Jerusalem) einen Erfahrungsbericht über *The Composer and the Mass Media*, der Berichterstatter sprach über *Leben und Schicksal des jüdischen Komponisten Arthur Lourié*, und Eliyahu Schleifer (Jerusalem) über den *Jüdischen Kantor und seine Gemeinde*.

Don Harrán (Jerusalem) stellte allgemeine Betrachtungen über *Redefining Terms as a Means of Redefining Goals* an, Shay Burstein über *Acculturative Processes in Medieval Music* (Wie sah im Mittelalter Hochkultur und Niederkultur aus, welche Rolle spielten arabische Einflüsse für Troubadours und Trouvères?) Zoltan Falvy (Budapest) hat aus der Wolfenbütteler Bibliothek Daniel Speers *Musikalisch-türkischen Eulenspiegel* als frühes musiksoziologisches Dokument des 17. Jahrhunderts entdeckt. Margaret Engeler (Zürich) untersuchte die Rolle von Zürich in der Kulturpolitik von 1900 bis 1950, und Ury Epstein und Shuhei Hosokawa, Tokio, beschäftigten sich mit den Anfängen der westlichen Musik in Japan und dem Beginn der japanischen Schallplattenindustrie. Hanoch Avenary stellte Modelle mündlicher Überlieferungsprozesse in der jüdischen Musik vor, Susana Weich-Shahak die soziale Funktion der jüdisch-spanischen Romanzen. Barry S. Brook (New York) schließlich legte den gegenwärtigen Stand des internationalen Buchprojekts *Music in the Life of Man* dar — Die reichhaltige Ernte dieses Kongresses in Form einer Publikation einzufahren, bleibt wahrscheinlich utopisches Ziel, aber schon die Broschüre mit den abstracts lohnt eine Kenntnisnahme.

Tel Aviv, 3. Juni 1988:

Arbeitstagung zum Buchprojekt „Music in the Life of Man“

von Peter Gradenwitz, Tel Aviv

Im Rahmen des *George Herzog International Forum for Socio-Musical Sciences* (s. den vorstehenden Bericht [Anm. der Schriftleitung]) berichtete Barry S. Brook (New York) über den gegenwärtigen Stand der Vorbereitungen zur Publikation der zwölf Bände einer „Welt-Musikgeschichte“, die in etwa fünf Jahren vorgelegt werden sollen. Das von dem International Music Council der UNESCO unterstützte Projekt wird unter der Generalüberschrift *Music in the Life of Man* — kurz *MLM* genannt — entwickelt. In allen Ländern und Regionen der Welt arbeiten Wissenschaftler an einer alle Gebiete der Musik umfassenden Darstellung der historischen Gegebenheiten und des aktuellen Zustands des Musiklebens und des Musikschaffens, und in einer zentralen Redaktion werden ihre Forschungsergebnisse abgestimmt und Querverbindungen von Region zu Region gezogen. Auch die so oft von verschiedenen Gesichtspunkten her beschriebene europäische Musikgeschichte soll von neuer, aktueller Warte her neu geschrieben werden.

Das erste Stadium der Vorbereitungen ist bereits abgeschlossen, und die wichtigsten Aufgaben sind den Forschern in den verschiedenen geographischen Gebieten schon zugeteilt worden. Auch die Gesamtanlage der zwölf Bände liegt bereits fest: Band I ist als *Introduction* geplant; die Bände

II—IV sollen Asien und Ozeanien umfassen; Band V ist Afrika gewidmet; Bände VI—VIII behandeln Europa (2 Bände) und Ostasien; Band IX soll die Musik in Nordafrika, Westasien und den arabischen Regionen darstellen; Band X gilt Nordamerika, Band XI Lateinamerika; Band XII wird Zusammenfassungen, chronologische Tafeln, Karten und Register enthalten.

Die Hauptsprache und Sprache der Erstveröffentlichung wird Englisch sein, doch sind bereits Vorbereitungen zur Übersetzung in andere Sprachen getroffen. Die Beiträge sollen streng wissenschaftlich fundiert, doch in einer auch dem interessierten Nicht-Fachmann verständlichen Diktion gehalten sein; fachterminologische Begriffe jeglicher Art werden speziell erklärt. Drei Appendices zu Band XII sind der Organologie, der Lexikographie und einer Diskographie gewidmet.

In der Aussprache zu Barry S. Brooks Ausführungen wurde die Frage aufgeworfen, wie in einer derart weitgespannten Musikgeschichtsdarstellung die ideologischen und politischen Beschränkungen überwunden werden können, denen Forscher in diktatorisch regierten Ländern ausgesetzt sind. Die Zentralredaktion hat auch dieses Problem bereits in Betracht gezogen, und sie wird dafür sorgen, daß in solchen Fällen gegensätzliche Auffassungen dargestellt werden.

Das bereits erreichte zweite Stadium im Projekt *Music in the Life of Man* — das Verfassen und Redigieren der Beiträge — wird den Ausführungen Barry S. Brooks zufolge noch etwa fünf Jahre beanspruchen, doch steht zu erwarten, daß bereits im Jahre 1992 ein erster Band von *MLM* vorgelegt werden kann.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übungen.

Angabe der Stundenzahl in Klammern, nur wenn diese von der Norm (2 Stunden) abweicht

Nachtrag Wintersemester 1988/89

Basel. Dr. L. Welker: Paläographie der Musik. mensurale Aufzeichnungsweisen des 14. und 15. Jahrhunderts.

Freiburg. Prof. Dr. R. Dammann: S: Beethoven: Klaviersonaten (Auswahl)

Göttingen. Dr. U. Konrad: Ü: Allgemeine Musiklehre — Ü: Orgeltabulaturen vom 15. bis 17. Jahrhundert, Quellenbestand und Übertragungen.

Heidelberg. Prof. Dr. L. Finscher: S: Bruckners Symphonien und ihre Fassungen. □ Frau Dr. A. Laubenthal: Pros: Satztechniken der Renaissance. □ Dr. Ziegler: Volksmusik des Balkan (3) (14-tgl.) — Pros: Einführung in die Musikethnologie (3) (14-tgl.) — S: Formen außereuropäischer Mehrstimmigkeit (3) (14-tgl.) — Musikethnologisches Kolloquium (3) (14-tgl.)

München. J. Nowaczek: Ü: Tänze der Barockzeit.

In das Verzeichnis werden nur noch die Lehrveranstaltungen derjenigen Hochschulen aufgenommen, an denen es einen Studiengang Musikwissenschaft als Hauptfach mit dem Abschluß Magister oder Promotion gibt. Theoretische und praktische Propädeutika und Übungen sind nicht mehr verzeichnet.

Sommersemester 1989

Augsburg. Lehrbeauftragte Dr. F. Brusniak: Franz Liszt (mit S). □ Frau Prof. Dr. M. Dankwardt: Joseph Haydns Messen — Haupt-S: Die Streichquartette von Debussy und Ravel (3) — Pros: Tanzkompositionen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert (Analyse) — Pros: Die akustischen Grundlagen der Musik (1). □ Prof. Dr. F. Krautwurst: Doktorandenseminar □ Prof. Dr. W. Plath: Aktuelle Fragen der Mozartforschung (1) — S: Quellenpraxis und Editionstechnik (1) □ Wiss. Mitarb. E. Tremmel M. A. S: Jüdische Musik — Ü: Musikpaläographie III (Modalnotation und schwarze Mensuralnotation). □ N. N.: Pros: Historische Satzlehre: Generalbaßspiel. □ N. N.: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (1).

Basel. Prof. Dr. H. Oesch: Das Schriftbild der Neuen Musik (mit Ü) — Einführung in die Musik Indiens (mit Ü) — Materialien und Arbeitsweise der Ethnomusikologie: Instrumente, Notation und Transkription. □ Prof. Dr. W. Arlt: Guillaume Dufay und die Musik seiner Zeit — Grund-S: Übungen zur Musik der Renaissance — Haupt-S: „Musik und Text-Musik als Text“ — Ü: Interpretation musikalischer Werke — Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musik (n. Vereinbarung). □ Prof. Dr. M. Haas: Ü: Grundprobleme der Musikgeschichtsschreibung — Übungen zu Theorie und Praxis des Kontrapunkts im 14. Jahrhundert. □ Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Romantische Musikanschauung (1) — Ü zur Vorlesung. Lektüre ausgewählter Schriften Robert Schumanns (1). □ Prof. H. P. Haller: Musikalische Akustik. □ Dr. D. Müller: Satzweisen und Kompositionsprobleme im späten 16. und 17. Jahrhundert. □ Dr. L. Welker: Übung zum Lesen musikalischer Texte des 17. und 18. Jahrhunderts.

Bayreuth. Dr. H.-J. Bauer: S: Musikpsychologie. □ Prof. Dr. S. Döhring: Pros: Giuseppe Verdi. □ Dr. R. Franke: S: Die Opern Francesco Cavallis. □ K. Kieser M. A.: Pros: Ballett in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Dr. M. Mäckelmann: S: Musikanalyse: Streichquartette von Haydn und Mozart. □ Frau Dr. G. Oberzaucher-Schüller: Pros: Einführung in die Gattungen des Tanzes. □ Th. Steiert M. A.: S: Formenlehre: Sonatenform in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. R. Wiesend: Musikgeschichte im Überblick. 1550—1700 — S: Musikanalyse: Mozart, Bastien und Bastienne — Besprechung ausgewählter Werke des Bayreuther Konzertspielplans — Kolloquium für Examenskandidaten.

Berlin. *Abteilung Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. R. Stephan: Die Symphonie im 20. Jahrhundert — Pros: Ü zur Vorlesung — Haupt-S: Bruckner: 8. Sinfonie und Mahler: 6. Sinfonie (Das Problem der „ Fassungen“) — Kolloquium. Besprechungen wissenschaftlicher Neuerscheinungen — Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. T. Kneif: Forschungsfreiemester □ Dr. A. Traub: Haupt-S: Die Musik von György Kurtág (gem. mit Prof. Dr. T. Kneif) — Grund-Kurs: Musikalische Palaeographie: Tabulaturen. □ Frau Dr. S. Oschmann: Pros: Musikzeitschriften im 19. Jahrhundert.

Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. J. Kuckertz: Volkslied und Volksmusik — Haupt-S: Rhythmusstrukturen in der orientalischen und afrikanischen Musik — Pros: Literatur zur Musik in Afrika — Ü: Melodietypologie. □ Frau Dr. R. Allgayer-Kaufmann: Pros: Instrumentalmusik in Ländern Lateinamerikas und Westafrikas — Grund-Kurs: Transkription II. □ Priv.-Doz. Dr. Schumacher: Musik auf dem südost-asiatischen Festland.

Berlin. *Technische Universität.* Dr. J. Stenzl: Die Musik in Italien zwischen 1922 und 1952/53 — Haupt-S: „Politische Musik“ in Geschichte und Gegenwart — Pros: Geschichte und Praxis der Musikkritik (mit Ü). □ Frau Prof. Dr. H. de la Motte-Haber: Kognitive Musikpsychologie — Pros: Wie beginnt und wie endet Musik? — Haupt-S: Methoden der Musikwissenschaft — Doktorandenkolloquium (nach Vereinbarung). □ Frau Dr. S. Leopold: Haupt-S: Laienchorbewegung und bürgerliches Musikfest im 19. Jahrhundert — Das Musikleben im Päpstlichen Rom (Einführungsveranstaltung mit allen Dozenten) □ Dr. R. Elvers: Haupt-S: Übung zur Geschichte des Notendrucks. □ Dr. S. Hinton: Pros: Die Anfänge der Englischen Oper — Pros: Heinrich Schenker II. □ Dr. M. Zimmermann: Ü: Analyse — Ü: Allgemeine Musiklehre — Ü: Musikalische Quellenkunde — Ü: Satzlehre I: Die Anfänge des Kontrapunkts — Ü: Satzlehre III: Der homophone Satz.

Berlin. *Hochschule der Künste. Fachbereich 8 KWE 1* Prof. Dr. W. Burde: Haupt-S: Musik der zwanziger Jahre. Das kompositorische Frühwerk Paul Hindemiths — Joseph Haydn. Leben und Werk — Pros: Einführung in die musikalische Analyse — Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. P. Rummenholler: Musik des Mittelalters und der Renaissance — Haupt-S: Musik und Musikpädagogik im

Nationalsozialismus (gem. mit Dr. Ott) — Kolloquium für Examenkandidaten. □ Wiss. Mitarb. Frau B. Barthelmes: Pros: Das Konzert — Pros: Musikalische Analyse. □ Lehrbeauftr. K. Angermann: Pros: Einführung in die Höranalyse. □ Dr. M. Baumann: Pros: Vergleichende/Außereuropäische Musik. □ H. Eichhorn: Musikalische Dialoge und Mehrhörigkeit der Barockzeit — Idee, Auffassung und Ausführung — Ü: Canzoni, Concerti und Sonaten seit Giovanni Gabrieli für Streicher, Bläser, Sänger und Generalbaßspieler — Pros: Tanz- und Spielmusik des 17. Jahrhunderts.

Fachbereich 8 KWE 2. Prof. Dr. E. Budde: Geschichte der Sinfonie und des Instrumentalkonzertes — Formen der Instrumentalmusik — Haupt-S: Franz Schuberts Kammermusik — Pros: Formenlehre. □ Prof. Dr. D. Schnebel: Musik der 60er Jahre — Haupt-S: Gustav Mahler □ Dr. R. Cadenbach: Max Reger — Haupt-S: Musikwerk und Biographie (gem. mit Dr. Richter) — S: Musikästhetik (Systematik und Geschichte) — Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. A. Simon: Pros: Konzeptionen afrikanischer Musik. □ Wiss. Mitarb. Frau E. Schmierer: Pros: Instrumentation und Instrumentenkunde anhand von Beispielen der Sinfonik des 19. Jahrhunderts — Pros: Oratoriumskompositionen im 19. Jahrhundert. □ G. Schröder: Instrumentation und Orchestration. □ Lehrbeauftr. Dr. G. Eberle: S: Stil- und Werkkunde für Tonmeister □ H. Eichhorn: Musikalische Dialoge und Mehrhörigkeit der Barockzeit — Idee, Auffassung und Ausführung — Ü: Canzoni, Concerti und Sonaten seit Giovanni Gabrieli für Streicher, Bläser, Sänger und Generalbaßspieler — Pros: Tanz- und Spielmusik des 17. Jahrhunderts. □ Frau Dr. E. Fladt: Pros: Einführung in Gattungen geistlich-weltlicher Musik des 20. Jahrhunderts.

Bern. Prof. Dr. St. Kunze: Musikalische Romantik. Epoche und Weiterführung — S: Mozarts Klavierkonzerte — Pros: Symphonie im 18. Jahrhundert □ Prof. Dr. V. Ravizza: S: Variationen. Bach „Goldberg“, Beethoven „Diabelli“, Schumann „Abegg“ — Ü: Zur Methodik der Analyse älterer Musik. □ Prof. Dr. W. Arlt: Ü: Musik, Schrift und Sprache: Guillaume de Machaut □ Dr. P. Ross: Grundlagen der Musikpsychologie. □ Dr. J. Maehder: Musiktheater nach 1950 — Untersuchungen zu dramaturgischer und musikalischer Struktur

Bochum. Prof. Dr. Chr. Ahrens: Polnische Musik des 20. Jahrhunderts — Pros: Zur Musik Griechenlands — Haupt-S: Zur Finalbildung in der Musik. □ Prof. Dr. W. Breig: Richard Wagners Dresdner Opern — Pros: Editionstechnik und Quellenkritik — Pros: Aktuelle Probleme der Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Chr. Ahrens, Dr. W. Winterhager, N. N.) — Haupt-S: Richard Wagners Schrift „Oper und Drama“ □ N. N.: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft — Ü zur Vorlesung. □ Dr. W. Winterhager: Pros: Tabulaturen — Pros: Die Serenade im 19. und 20. Jahrhundert.

Bonn. Prof. Dr. S. Kross: Einführung in die musikalische Akustik — Haupt-S: Vergleichende Lektüre zur Musiklehre des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. G. Massenkeil: Messe und Motette im 17. Jahrhundert — Haupt-S: Die Frühzeit des Oratoriums — Haupt-S: Die Liedkunst von Hugo Wolf — Haupt-S: Doktoranden-seminar □ Prof. Dr. E. Platen: Grund-S: Formenlehre der Musik. Periodische Formen (Lied-Rondau-Variation) — Haupt-S: Zur Geschichte der Passionsvertonung. □ Prof. Dr. W. Steinbeck: Musikgeschichte III — Grund-S: Streichquartette Joseph Haydns — Haupt-S: W. A. Mozart. „Le nozze di Figaro“ — Haupt-S: Forschungsseminar □ Prof. Dr. M. Vogel: Die Entstehung des abendländischen Tonsystems. □ Priv.-Doz. Dr. M. Zenck: Franz Schubert — Haupt-S: Musik im Exil (Weill, Schönberg, Eisler, Wolpe, Kahn und 250 andere) — Haupt-S: Doktorandenkolloquium □ Priv.-Doz. Dr. R. Cadenbach: Haupt-S: Joseph Joachim. □ Dr. G. Hartmann: Grund-S: Die polare Harmonielehre von Sigfrid Karg-Elert

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. G. Allroggen: Zur Oper in Deutschland im frühen 20. Jahrhundert. Schreker, Schillings, Korngold, Hindemith — S: Zu Mozarts Arien — Pros: Orchesterfassungen von Klavierwerken. □ Prof. Dr. D. Altenburg: Allgemeine Musikgeschichte II — S: Ludwig van Beethoven. Die Symphonien — Pros: Das Madrigal im 16. und frühen 17. Jahrhundert — Ü: Musikkritik in Paris 1830–1848 (gem. mit R. Kleinertz M. A.) □ Prof. Dr. A. Forchert: Geschichte der Passion und Passionsoratorien — S: Zur Geschichte musikalischer Institutionen im 17. und 18. Jahrhundert — Pros: Einführung in die evangelische Kirchenmusik. □ Frau I. Capelle M. A.: Ü: Lektürekurs: Anton Webern, Der Weg zur Neuen Musik. □ J. Veit M. A.: Ü: Analyse-Übung zu Sonatensatzproblemen der Klassik und Romantik. □ W. Werbeck M. A.: Ü: Weiße Mensuralnotation — Ü: Literaturkunde: Zur Geschichte der Suite. □ Prof. Dr. G. Allroggen, Prof. Dr. D. Altenburg, Prof. Dr. A. Forchert: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen.

Düsseldorf. Prof. Dr. H. Kirchmeyer: Überblick über die Geschichte der Neuen Musik.

Eichstätt. Prof. Dr. H. Unverricht: Musik und Musikanschauung vom Barock bis zur Moderne — Pros: Das Werk Carl Ditters von Dittersdorfs — Pros: Kompositions- und Aufführungskritik im 18. und 19. Jahrhundert — Haupt-S: Grundzüge der Musikästhetik seit dem 18. Jahrhundert und der Musikpsychologie seit Ende des 19. Jahrhunderts. □ Bauer: Ü: Musikinstrumentenkunde: Geschichte der Blas- und Saiteninstrumente — Pros: Untersuchungen zur Zweiten Wiener Schule (Schönberg, Berg, Webern)

Erlangen/Nürnberg. Prof. Dr. F. Reckow: Musik und Text — Musik als Text: Grundfragen der Musikgeschichte vom frühen Mittelalter zum Frühbarock — S: Einführung in die Musikästhetik: Sprachbegriffe und Musikkonzepte (3) — S: Tragédie, Tragédie lyrique und die Ästhetik der französischen Frühaufklärung (gem. mit Prof. Dr. Kapp, Institut für Romanistik) — Kolloquium für Hauptfachstudierende ab Zwischenprüfung (3) (gem. mit Prof. Dr. K.-J. Sachs und Dr. K. Schlager). □ Prof. Dr. K.-J. Sachs: „Mozart auf der Reise nach ...“ — Versuch über die Stilprägung Mozarts — Pros: Übungen zur Stilprägung bei Mozart — Musikgeschichte III (1700—1830), Volksliedkunde. □ Priv.-Doz. Dr. K. Schlager: Musikgeschichte im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert — Pros: Musiklexika als Zeugnisse ihrer Zeit — Ü: Geistliche Spiele des Mittelalters (1) □ Dr. Th. Röder: Pros: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation — Ü: Die Kirchenmusik Anton Bruckners — Historischer Tonsatz: Harmonik II — Historischer Tonsatz: Kontrapunkt I. □ Dr. G. Splitt: Pros: „The Rake's Progress“ — Strawinsky - Auden - Lichtenberg - Hogarth — Ü: Texte zur Opernästhetik des 20. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftr. Dr. W. Hirschmann: Pros: Die Generalbaßlehre.

Essen. Prof. Dr. H. J. Irmen: Tod und Verklärung in der Musik des Fin de siècle — S: Richard Wagner und das Judentum in der Musik, oder: Liest sich nach Auschwitz alles anders? — Kolloquium. Rheinische Musikgeschichte — AG: Musikhistorische Forschungsprojekte. □ Cl. Brinkmann: Musikgeschichte — S: Musikanalyse — S: Hören von Musikstrukturen. □ J. Hein: S: Zentren der Musikpflege in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. □ U. Migdal: S: Musik in der Diktatur (14-tgl.). □ Frau Dr. B. Münxelhaus: S: Musikalische Formenlehre III — S: Anfänge der Oper — S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (1). □ H. Schaffrath: S: Computer und Musik/Musikwissenschaft — S: Entwurf und Analyse von Referaten (1).

Frankfurt. Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Johann Sebastian Bach — S: Musikästhetik von Kant bis Huber — Pros: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation. □ Prof. Dr. W. Kirsch: Musikgeschichte im Überblick IV: 19. und 20. Jahrhundert — S: Die Klaviermusik von Johannes Brahms — S: Theorie und Musik des Neoklassizismus im 20. Jahrhundert — Kolloquium: Analysen neuerer Operninszenierungen. □ Prof. Dr. A. Riethmüller: Forschungsfreiemester □ C. Baecker: Pros: Einführung in die Musiksoziologie. □ Dr. A. Ballstaedt: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten — Pros: Chromatik. Theorie und Geschichte. □ Prof. Dr. H. Huckle: S: Reformation und Gegenreformation in der Musikgeschichte. □ Lehrbeauftr. Dr. P. Ackermann: Pros: Italienische Oper im frühen 19. Jahrhundert. □ Lehrbeauftr. Dr. P. Andraschke: S: Folklore und Neue Musik. □ Lehrbeauftr. Dr. H. Pauli: S: Musik und Musikdramaturgie im Hollywood-Film 1930—1945 (6x4).

Freiburg. Prof. Dr. R. Dammann: Musikgeschichte des europäischen Barock — Ü: Musikschrifttum zwischen 1770 und 1800: Sulzer - Schubart - Koch (Lektüreseminar) — Ü: Johann Sebastian Bach: Werke für Orgel — Ü: Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke. □ Prof. Dr. H. Danuser: Arnold Schönbergs Klavier- und Kammermusik — Haupt-S: Italienische Musik der Renaissance (gem. mit Dr. H. Möller) — Haupt-S: Studien zur Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der Musik Gustav Mahlers. □ Prof. Dr. Chr. Wolff: Haupt-S: Johann Sebastian Bachs „Johannes-Passion“ □ Dr. H. Möller: Pros: Grundlagen der Analyse atonaler Musik. □ Dr. Th. Seedorf: Pros: Claudio Monteverdis „Marienvesper“ □ Dr. M. Beiche: Ü: Bernd Alois Zimmermann. □ Dr. Chr. v. Blumröder: Lektürekurs: Weberns „Weg zur neuen Musik“ □ Dr. Chr. Schnell: S: Computeranwendung in der Musikwissenschaft.

Fribourg. Prof. L. F. Tagliavini: Orgue et plainchant dans la liturgie — S: Révision et élaboration d'œuvres musicales (1) — Pros: Analyse Cantus-firmus gebundener Werke (1). □ Prof. J. Stenzl: Die „Entdeckung und Ausbreitung der alten Musik“ im 19. Jahrhundert (14-tgl.) — Die Notation des mittelalterlichen Chorals (Neumen) (14-tgl.).

Gießen. Prof. Dr. E. Reimer: Geschichte des Oratoriums. □ Prof. Dr. P. Andraschke: Die Musik im späten Mittelalter und in der Renaissance — S: Das Melodram im 19. Jahrhundert — S: Beethovens späte Streichquartette — S: Kunstmusik und Folklore (Béla Bartók und Arnold Schönberg). □ Prof. Dr. E. Jost: Pros: Grundlagen der Systematischen Musikwissenschaft — S: Musikalische Gestaltungsmittel und theoretische Grundlagen des Jazz (Höranalyse und Transkriptionsübungen) — S: John Cage (Vorbereitungs-

seminar für eine Inszenierung der "Songbooks" im WS 89/90. □ Prof. Dr. P. Nitsche: Pros: Mozarts Don Giovanni — Pros: Probleme der Musikkritik — S: Wissenschaftstheoretische Probleme der Musikwissenschaft — S: Eduard Hanslick. □ OStR. i. R. G. Ritter: Pros: Geistliche Vokalkomposition im 20. Jahrhundert. □ Wiss. Mitarb. D. Krahl: Pros: Empirische Forschungsmethoden. □ Prof. Dr. A. Simon: Klangkonzeptionen und Klangstrukturen in außereuropäischen Musikkulturen. □ Frau Dr. M. L. Schulten: S: Geschichte der Musikpsychologie. □ Prof. Dr. E. Kötter: S: Hector Berlioz und die Programmsymphonie — S: Kognitive Musikpsychologie. □ Prof. Dr. W. Pape: Forschungsfreisemester

Göttingen. Prof. Dr. R. Brandl: Einführung in die Musik des Vorderen Orients (Das Makam-Konzept) — Pros: Grundlagen der systematischen Musikwissenschaft — Albanische Musik im 19. und 20. Jahrhundert — Haupt-S: Laufende vergleichend-musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Frau Prof. Dr. U. Günther: S: Musikgeschichte des Mittelalters bis 1430 — S: Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge — Ü: Notationskunde II: Modal- und Mensuralnotation bis 1300 — Ü: Analyse von Werken der Älteren Musikgeschichte. □ Prof. Dr. M. Staehelin: Ü: Lektüre von Sebastian Virdungs „Musica getutscht“ (1511) — S: Instrumentalmusik von Franz Schubert — Haupt-S: Deutsches mehrstimmiges Lied 1450–1550, mit 5-tägiger Exkursion in die UB Basel — Doktoranden-Kolloquium. □ Dr. U. Konrad: Pros: Einführung in die Historische Musikwissenschaft — Geschichte, Arbeitsmethoden, Bibliographie — S: Späte Kammermusik von W. A. Mozart. □ Prof. Dr. W. Boetticher: Die Musik der Renaissance und des Frühbarock (von Josquin bis Schütz) — Doktoranden-Kolloquium. □ Frau Prof. Dr. M. Bröcker: Ü: Bewegungsanalyse in der chinesischen Lokaloper. □ Prof. Dr. R. Fanslau: Ü: Lutosławski – Penderecki – Ligeti. □ Dr. B. Suchla: Ü: Theoretikerlektüre: Musiktheorie des 13. Jahrhunderts.

Graz. Prof. Dr. K. Kos: Musikhistorisches Seminar. □ Prof. Dr. W. Suppan: Magister- und Dissertanten-Konversatorium (1). □ Lehrbeauftragt. Dr. A. Mauerhofer: Vergleichende Musikwissenschaft II. Allgemeine Methodik — Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar. □ Dr. W. Jauk: Systematische Musikwissenschaft II — Systematisch-musikwissenschaftliches Seminar II. □ Dr. I. Schubert: Musikhistorisches Pros I. □ Doz. Dr. J.-H. Lederer: Gustav Mahler Thementypologie der Sinfonien I–IV — Musikgeschichte IV: Romantik/20. Jahrhundert — Notationskunde III. Modal- und schwarze Mensuralnotation — Kolloquium für Diplomanden — Übungen an Tonbeispielen (1). □ Lehrbeauftragt. Mag. G. Kühn: Musikwissenschaftliches Pros II: Analyse. □ Lehrbeauftragt. W. Winkler: Musik im Rundfunk (gem. mit Dr. W. Jauk).

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. W. Dömling: Gesamtkunstwerk und ästhetische Theorie (1) — S: Musiktheorie I: Mittelalter — Ü: Gesamtkunstwerk und ästhetische Theorie (1). □ Prof. Dr. C. Floros: Pros: Die romantische Oper (3) — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden — Ü: Notationskunde I (3). □ Prof. Dr. H. J. Marx: S: Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. P. Petersen: Haupt-S: Hans Werner Henzes „Voices“ (3) — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. J. Jürgens: Ü: Chormusik nach 1945.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. V. Karbusicky: Haupt-S: Semiotik der musikalischen Formen und Gattungen (3) — Pros: Grundlagen der Musikpsychologie — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. A. Schneider: Pros: Zur Soziologie und Sozialgeschichte populärer Musik, Teil I (3) — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden — Ü: Aspekte der musikethnologischen Instrumentenforschung (3). □ Prof. Dr. H.-P. Reinecke: Einführung in die Raumakustik — Ü: Einführung in die Raumakustik.

Hannover. Prof. Dr. K.-E. Behne: Einführung in die (empirische) musikpädagogische Forschung — Musik als zeitliche Wahrnehmung. □ Conrad: Analyse und Interpretation von ausgewählten Musikwerken — „Neue Musik“ des 20. Jahrhunderts. □ Frau Prof. Dr. R. Groth: Die Musiktheorie Jean-Philippe Rameaus. □ Frau R. Grotjahn: Zwischen „Alter“ und „Neuer“ Musik: Geschichte der Musik von 1750 bis 1900 (mit Ü) (4). □ Heilhund: Jazzgeschichte II: Von 1960 bis zur Gegenwart (Schwerpunkt Europa) — Jazztheorie. □ Frau Prof. Dr. E. Hickmann: Russische Kunst- und Volksmusik (18.–20. Jahrhundert) — Musikinstrumente und instrumentale Musizierformen des 19. und 20. Jahrhunderts — Die Vermischung der Stile und Kulturen in der Musik Lateinamerikas — Transkription und Analyse. □ Prof. Dr. G. Katzenberger: Musikgeschichte im Überblick IV: Die Musik des 19. Jahrhunderts — Die Wende zur Neuen Musik um 1900 (gem. mit Prof. Dr. R. Jakoby) — Erarbeiten einer Biographie: C. Ph. E. Bach (u. a.) — Analyseprobleme bei Neuer Musik. □ Dr. W. Konold: Kurt Weill — Die Oper der zwanziger Jahre. □ v. Magnus: Operndramaturgie: Mozart — Deutsche Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. P. Schnaus: Formenlehre II: Instrumentalformen bis zum Spätbarock: Die Fuge — Alban Berg — Ausgewählte Beispiele zur Geschichte

der barocken Kantate. □ Prof. G. Schumann: Liedkunde: Das Kunstlied von Mahler bis zur Gegenwart — Tanzmusik aus fünf Jahrhunderten — Kolloquium für Examenskandidaten, Besprechung von Diplomarbeiten.

Heidelberg. Prof. Dr. L. Finscher: Musik im 16. Jahrhundert — S: Der frühe Schönberg — Pros: St. Martial und Notre Dame — Doktorandenkolloquium. □ Dr. M. Bielitz: Semantik in der Musik. □ Dr. H. Haack: Pros: Liedkomposition und Liedinterpretation im 19. Jahrhundert (mit historischen Schallaufnahmen). □ Frau Dr. A. Laubenthal: Pros: Dufay — Pros: Englische Spätromantik. □ Dr. G. Morche: Ü: Harmonisch-totale Programme in Klavierliedern des 19. Jahrhunderts — Ü: Instrumentale Mehrstimmigkeit vom 16. bis 18. Jahrhundert — Pros: Musikhistoriographische Epochen. □ Prof. Dr. H. Schneider: Pros: Beethoven, Fidelio — Die Musik der französischen Revolution — S: Orpheus in der Musikgeschichte. □ Priv.-Doz. Dr. A. Mayeda: Urlaubssemester

Hildesheim. Lehrbeauftr. Dr. G. Batel: S: Musiktherapie — Pros: Musikleben im Medienzeitalter □ Akad. Rätin Frau Dr. F. Hoffmann: S: Musik und Musikwissenschaft im Nationalsozialismus — Pros: Musikalische Sozialisation — S: Musiklehrbücher für die Grund- und Hauptschule. □ Priv.-Doz. Dr. W. Keil: Musikgeschichte II (mit Pros) (3) — S: Grundzüge der Musikästhetik und Philosophie der Musik im 19. Jahrhundert (gem. mit Akad. Oberrat Dr. F. Bartig) — S: Beethovens Spätwerk. □ Prof. Dr. W. Löffler: Pros: Einführung in die musikalische Instrumentation. □ Prof. Dr. R. Weber: Zur Rezeptionsgeschichte der „Unvollendeten“ von Franz Schubert — S: Geschichte der Musikpädagogik.

Innsbruck. Prof. Dr. W. Salmen: Musikgeschichte von 1600 bis 1750 — S: Tanztraktate — Konversationsatorium. □ Dr. G. Andergassen: Gustav Mahler □ Frau Dr. M. Fink: Pros: Interpretationsprobleme. □ Mag. G. Mössmer: Pros: Gattungen und Formen der Musik. □ Dr. R. Gstrein: Paläographie I. □ Doz. Dr. E. Waibl: S: Ästhetik des deutschen Idealismus.

Karlsruhe. Prof. Dr. S. Schmalzriedt: Anton Bruckner — Haupt-S: Schopenhauer, Wagner, Nietzsche: Musikästhetik und kompositorische Realität (gemeinsam mit Prof. Dr. J.-E. Pleines) □ Prof. Dr. U. Michels: Die Wiener Klassik — Die Entwicklung der zeitgenössischen Musik von 1950 bis in die Gegenwart — Haupt-S: Mozarts Briefe. Schilderung und Wirklichkeit — S: Die Französische Revolution und ihre Auswirkungen auf die Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. K. Schweizer: „Musik des Trauerns und Gedenkens“ Requiem, Epitaph und Tombeau im Wandel der Jahrhunderte — Instrumentenkunde II (Schlagzeug, Chordophone) — Ü: Methoden musikalischer Analyse. □ Priv.-Doz. Dr. E. Reimer: S: Die Musik und Musikkultur Deutschlands im 19. Jahrhundert — Grund-Kurs: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten.

Kassel. U. Götte: Minimal Music — Analyse und Praxis. □ Prof. Dr. K. Kropfinger: Geschichte des Streichquartetts IV (mit S) — S: Kompositionen und ihre Rezeption: Händels Oratorium „Israel in Egypt“ — S: Anton Weberns Vorträge „Der Weg zur Neuen Musik“ □ Prof. Dr. A. Nowak: Die Symphonie im 19. Jahrhundert — S: Mozarts Opern — S: Kammermusik der Wiener Schule — Musiktheorie im 20. Jahrhundert. □ Dr. Th. Phleps: S: Musik im Umbruch III. Die braunen Jahre 1933–1945. □ Prof. Dr. H. Rösing: Musiksoziologie (Einführung in die Systematische Musikwissenschaft IV) — S: Theodor W. Adornos „Einleitung in die Musiksoziologie“ — S: Was macht Musik populär? Theorien zur Wirkungsweise von Meinungsbildung über Musik — Ü: Musik als „Gebrauchsgegenstand“ — Analysen von funktioneller Musik. □ Prof. W. Sons: S: Neue Musik — Annäherung und Verstehen.

Kiel. Dr. Chr. Berger: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. A. Edler: Die Musik zwischen 1750 und 1850 (1) — Ü zur Vorlesung (1) — S: Strawinsky — Kolloquium für Schulmusiker (1) (Veranstaltungen am Institut für Schulmusik der Musikhochschule Lübeck) — Das instrumentale Solokonzert von den Anfängen bis Mozart (1) — Ü zur Vorlesung (1). □ Prof. Dr. F. Krummacher: Von Dufay zu Josquin. Musikgeschichte im 15. Jahrhundert — Ü zur Vorlesung — S: Joseph Haydn und das klassische Streichquartett. □ Prof. Dr. H. W. Schwab: Geschichte des Kunstliedes II (1) — S: Liedtheorie und Liedanalyse. □ Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer: Zur Geschichte der Bach-Rezeption — S: Schuberts Klaviersonaten. □ Prof. Dr. A. Edler, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. F. Krummacher, Prof. Dr. H. W. Schwab, Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer: Doktorandenkolloquium (14-tgl.) □ Dr. Chr. Berger, Prof. Dr. A. Edler, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. F. Krummacher, N. N., S. Oechsle M. A., Prof. Dr. H. W. Schwab, Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tgl.)

Köln. Prof. Dr. K. W. Niemöller: Vom Organum zur isorhythmischen Motette. Die Entfaltung der abendländischen Motette — Pros: Die englische Clavier- und Kammermusik des 16. und 17. Jahrhunderts — Haupt-S: Das Werk Anton Weberns und seine Auswirkungen in der seriellen Musik. □ Prof. Dr. D. Kämper: Johannes Brahms. □ Prof. Dr. H. Schmidt: Das Streichquartett der Wiener Klassik — Haupt-S: Robert Schumann — Paläographische Ü: Tabulaturen. □ Dr. D. Gutknecht: Pros: Franz Schubert — Kammermusik. □ Prof. Dr. R. Günther: Die Musik der Indianerkulturen Nord- und Südamerikas — Haupt-S: Das Individuum in der Musikpflege Außereuropas — Pros: M. Hood, *The Ethnomusicologist*. □ Prof. Dr. J. Fricke: Aufnahmetechnik und spezielle Probleme der Hörwahrnehmung — Pros: Klanganalyse — Kolloquium: Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft — Ü zur Vorlesung „Aufnahmetechnik“ □ B. Gätjen M. A. Ü: Tonsysteme aus akustischer, historischer und musikethnologischer Sicht (gem. mit Dr. M. Gervink und H. D. Reese M. A.). □ Dr. M. Gervink: Pros: Die Musik nach 1945 (mit Ü) — Quellentexte von Komponisten dieser Zeit. □ M. Struck-Schloen M. A. Pros: Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts — Pros: Helden, Bürger, Femmes fatales. Das deutsche Musiktheater vom Tod Wagners bis zum Ende des I. Weltkrieges. □ H. D. Reese M. A. Pros: Analyse traditioneller japanischer Musik — Ü: Transkription.

Mainz. Prof. Dr. Chr.-H. Mahling: Die „Neudeutsche Schule“ und ihr Umkreis — Pros: Zur Problematik der Salonmusik — S: Gustav Mahler — Ober-S: Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. F. W. Riedel: Kirchenmusik und geistliche Musik im 19. Jahrhundert — Pros: Musikalische Landeskunde: Die Musikkultur im Mainzer Oberstift und im Hohenloher Land — S: Weltliche und geistliche Trauerkompositionen — Ober-S: Kolloquium für Doktoranden, Magistranden und Staatsexamenskandidaten — Ü: Orgelkundliche Exkursion an die Mosel. □ Prof. Dr. W. Ruf: Freisemester □ Prof. Dr. R. Walter: Formenlehre-Liedformen. □ H. J. Bracht M. A. Ü: Lektürekurs: Traktate des Mittelalters. □ Dr. J. Neubacher: Pros: Ausgewählte Kompositionen über das B-A-C-H-Motiv (18.–20. Jahrhundert) — Ü: Einführung in die Musikbibliographie und die musikwissenschaftliche Arbeitsweise. □ H. Pöllmann M. A. Ü: Musik und Medien II: Theorie und Praxis der Musikaufnahme.

Marburg. Prof. Dr. H. Heussner: Johann Sebastian Bach: „Six Concerts avec plusieurs Instruments“ — Pros: Der Beginn des Individualrepertoires. Paläographische Übungen zur Trecentomusik — S: Werkbegriff und Werkgehalt □ Prof. Dr. W. Seidel: Musik und Ästhetik im 18. Jahrhundert — Pros: Die Harmonik klassischer Musik — S: Beethoven: Werk und Wirkung — Kolloquium: Besprechung eigener Arbeiten und ausgewählter Neuerscheinungen.

München. Prof. Dr. Th. Göllner: Mozarts späte Sinfonien — Haupt-S: Die Musik des 15. Jahrhunderts in Deutschland (3) — Pros: Zum Thema der Vorlesung — Ober-S: □ Prof. Dr. R. Bockholdt: Was brachte das 19. Jahrhundert musikalisch Neues? — Ü: Franz Schuberts „Schwanengesang“ (3) — Ü: Schopenhauer über Musik (Lektüre einschlägiger Texte — Kolloquium für Magistranden und Doktoranden □ Prof. Dr. J. Eppelsheim: Instrumentalkompositionen Georg Friedrich Händels — Haupt-S: Formen der Klavierbegleitung in Franz Schuberts Liedern (3) — Ü: Tabulaturen — Absolventenseminar □ Dr. R. Schlötterer: Ü: Palestrinasatz II (3) — Ü: Beschreiben harmonischer Zusammenhänge in Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts (3) — Ü: Der Wiener Walzer: Herkunft, Strauß-Dynastie, Nachleben — Richard-Strauss-Arbeitsgruppe (3) □ Dr. R. Nowotny: Ü: Joseph Haydns frühe Sinfonien (3) □ Dr. B. Edelmann: Ü: Karl Amadeus Hartmann — Ü: Witz und Humor in der Musik. □ Dr. F. Büttner: Ü: Die Klauseln des St. Victor-Manuskriptes II. □ F. Körndle M. A. Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft — Ü: Geistliche Musik um 1600. □ Dr. R. Traimer: Ü: Generalbaß II — Ü: Partiturspiel. □ Dr. I. El-Mallah: Ü: Feldforschung am Golf: Qatar, Kuwait, Oman, Vereinigte Emirate. □ Dr. M. Bernhard: Ü: Musiktheorie des *Ars nova*. □ Dr. K. P. Richter: Ü: J. S. Bachs Musik für Tasteninstrumente in ihrer Editions- und Aufführungsgeschichte. □ Dr. R. Schulz: Ü: Orchesterwerke der Wiener Schule (Schönberg, Berg, Webern). □ Dr. R. Forster: Ü: Das Klavierkonzert im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — Entstehung, Entwicklung, Formen. □ J. Nowaczek: Ü: Tänze der Barockzeit.

Münster. Prof. Dr. Chr. Ahrens: Pros: Die Musik Griechenlands und der Türkei. □ Prof. Dr. K. Hortschansky: Haupt-S: Lektüre lateinischer Texte zur Musiktheorie der Renaissance und des Humanismus (gem. mit Dr. A. Beer) — Haupt-S: Leoš Janáček — Haupt-S: Musik am Hof der Margarete von Österreich in Mecheln. □ Prof. Dr. W. Schleppehorst: Johannes Brahms — Pros: Methoden der Analyse — Haupt-S: Übungen zum Spätwerk J. S. Bachs — Haupt-S: Die friesische Orgellandschaft. □ Priv.-Doz. Dr. W. Voigt: Geschichte der Suite — Pros: Akustik der Musikinstrumente — Haupt-S: Forschungsbereiche der Musikpsychologie — Haupt-S: Methoden der Musiktherapie. □ Dr. A. Beer: Pros: Die europäischen Musikfeste

— Pros: Geschichte der Kirchenkantate — S: Besprechung ausgewählter Texte und Fragestellungen zur Musiktherapie. □ Dr A. Gerhard: Pros: Die Sinfonien Joseph Haydns — Einführung in die musikalische Analyse. □ Dr U. Götz: Pros: Musikästhetik des 17./18. Jahrhunderts. □ Dr. D. Riehm: Musikgeschichte im Überblick II — Ü: Partiturlinien. □ Dr M. Witte: Ü: Modalnotation.

Oldenburg. Prof. Dr G. Becerra-Schmidt: Beziehungen zwischen Folklore, Populärer und Kunstmusik anhand ausgewählter Beispiele — S: Soziale Grenzen der Musikästhetik. Was ist für wen schön? (zugleich Grundlagen der Kompositionskritik) □ Brinkmann: S: Brecht/Dessau: Puntilla — Szenische Interpretation. □ Friedel: Kinder, Küche, Konservatorium — Frauen im Musikleben des III. Reiches. □ Prof. Dr U. Günther: Die Situation des Musikunterrichts und der Musikerziehung 1939 und ihre Auswirkungen auf die Gegenwart. □ F. Hoffmann: Musik und Musikwissenschaft im III. Reich. □ Knolle: S: Radiotheorie. □ Lüderwaldt: S: Außereuropäische Musik — Materialien, Theorien, Tendenzen. □ Mergner: Geschichte des Jazz im Überblick. □ Prof. Dr F. Ritzel: Projektplenum (gem. mit Dr P. Schleuning) — „Ich steh' im Regen und warte“ — Unterhaltungsfilm der Nazi-Zeit — S: Walzer zum Hören — Walzer zum Tanzen — S: Kompositionen der 80er Jahre. □ Dr P. Schleuning: Soldatenlieder — Die letzten beiden Jahre: Mozart und die Französische Revolution. □ Stroh: S: Theorien der Kulturkritik — S/Ü: Acht-Uhr-Meditation. Vorbereitung, Durchführung, Auswertung (gem. mit Meyberg). □ Teeling: Von Ives bis Adams — Orchestermusik in den USA. □ N. N.: S: Empirische Musikpsychologie.

Osnabrück. Prof. Dr W. Heise: S: Einführung in die Musikpädagogik — S: Kolloquium. □ Priv.-Doz. B. Enders: S: Klangprogrammierung, -speicherung und -steuerung mit Mikrocomputersystemen (ADAP II / BAC 245). □ Prof. Dr H. Kinzler: S: Analyseprobleme älterer Neuer Musik — S: Adornos „Philosophie der neuen Musik“ □ Prof. Dr H.-Ch. Schmidt: S: Modelle und Materialien zur Didaktik der Oper — S: Forschungsseminar „Audiovisuelle Wahrnehmung“ II — S: Musikalische Hörertypologien. □ Frau Prof. Dr S. Schutte: S: Analyse ausgewählter Instrumentalwerke Joseph Haydns — S: Fanny und Felix Mendelssohn — S: Die Jugendmusikbewegung (gem. mit Prof. Dr W. Heise).

Regensburg. Prof. Dr Dr W. Kirkendale: Instrumentalmusik von Haydn und Mozart (3) — S: Igor Strawinski (3) — Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr D. Hiley: Britische Musik des 20. Jahrhunderts (3) — Ü zur Vorlesung — Musiktheorie des Mittelalters, insb. die Schriften Wilhelms v. Hirsau. □ Dr S. Gmeinwieser: Das Generalbaßspiel. □ Dr P. Tenhaef: Pros: Der Kanon bis zum 17. Jahrhundert — Ü: Einführung in die Editionspraxis.

Saarbrücken. Prof. Dr W. Braun: Beurlaubt. □ Prof. Dr W. Frobenius: Geschichte von Rhythmus und Notation — Pros II: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 — S: Notre-Dame-Epoche — Doktoranden-seminar (gem. mit Prof. Dr W. Braun). □ Dr H. Bruhn: Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft — Kurse: Allgemeine Musiklehre — Musik und Kognition. □ M. Waldura: Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer □ Dr D. Strauß: Musikwissenschaft und Rundfunk IV (gem. mit W. Korb) — Quellentexte zum Orgelbau. 16./17. Jahrhundert. □ G. Loida: Musiktheater aktuell. □ Dr T. Schmitt: Analysen zur Musik seit 1960. □ A. Schneider: Quellentexte zur Musikanschauung: Strawinsky □ B. Meilchen-Neu: Komponistinnen im mittleren und späten 19. Jahrhundert (gem. mit A. Scheib).

Salzburg. Prof. Dr G. Croll: Seminar für Diplomanden — Seminar für Doktoranden. □ Prof. Dr F. Födermayr: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft IV — Musik der chinesischen Hochkulturen II. □ Prof. Dr G. Gruber: S: Musik 1918 bis 1938. □ Prof. Dr S. Mauser: Max Reger: Persönlichkeit und Werk. □ Prof. Dr A. Dauer: Pros: Einführung in die Geschichte des Jazz II — Konversationsforum zum Thema des Pros. □ Prof. Dr S. Paul: Musik im Märchen. □ Dr P. R. Frieberger: OPraem: Passionsmusiken vom 16. bis zum 20. Jahrhundert — Pros: Notationskunde II. St. Gallener Neumen. □ Doz. Dr. Dahms: Operngeschichte bis Metastasio — S: Ausgewählte Kapitel zur Tanzgeschichte. □ Dr E. Hintermayr: Pros: Grundkenntnisse der musikwissenschaftlichen Archivarbeit. □ Dr A. Lindmayr: Pros: Notationskunde I: Weiße Mensuralnotation — Musikwissenschaftliches Praktikum. □ Dr G. Winkler: Pros: Musikalische Satzlehre II — Ü zum Pros — Pros: Musikanalyse. □ Dr N. Nagler: Einführung in die Musiksoziologie — Pros: Reflexionen über Musik in der Literatur und Philosophie des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Dr R. Weigl: Pros: Musik und Medien.

Salzburg. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr W. Roscher: Vergleichende Musikforschung und musikalische Bildung heute — Kulturgeschichte und musikalische Tradition — Musikdenken

und Musikschaffen im 20. Jahrhundert — Geschichte musikalischer Improvisation in Beispielen — S: Dissertantenseminar: Historische und systematische Aspekte der Polyaisthesis in der musikpädagogischen Forschung — S: Musikästhetik und Musikpädagogik — Rezeptionsästhetik und Rezeptionsdidaktik (gem. mit Dr P M. Krakauer) — Ü: Schulpraktische Erfahrungen zur Musiktheaterimprovisation (gem. mit LB Mag. Chr. Gruber und LB Mag. Dr Dr W Mastnak) □ H. Ass. Dr P M. Krakauer: Die Künste in Kultur und Kulturen — Pros: Einführung in die Technik wissenschaftlicher Arbeiten — Ü: Einführung in die Schulpraxis der Musikerziehung (gem. mit LB Mag. E. Lachinger).

Siegen. Prof. Dr H J. Busch: S: Die italienische und französische Oper im 19. Jahrhundert Prof. Dr J Heinrich: S: Musikunterricht in der Primarstufe — S: Das Wort-Ton-Verhältnis in der Vokalmusik des 16. bis 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr W Klüppelholz: S: Mahler □ Dr O. Schumann: S: Alban Berg — Kompositionen und Schriften.

Tübingen. Univ.-Doz. Dr A. Gerstmeier: Musikgeschichte IV (19. und 20. Jahrhundert) — S: Madrigal und Chanson im 16. und 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr M H. Schmid: Mozart — Die Wiener Jahre (1) — S: Grundbegriffe der Formenlehre am Beispiel der Wiener Klassiker (3). □ Prof. Dr U Siegele: S: Zur ökonomischen Situation von Musikern im 17. und 18. Jahrhundert (3) — S: J. S. Bach, Ausgewählte Fugen. — S: Beethoven, Eroica (3). □ Priv.-Doz. Dr Th. Kohlhas: S: Musikalische Kinderszenen bei Musorgskij und Cajkovskij. □ Hon.-Prof. Dr W. Dürr: S: Einführung in die Editionstechnik — Dr A. Sumski: S: Rundfunk als Medium für Musik, Konzeption, Planung, Produktion, Sendung (1)

Wien. Prof. Dr O. Wessely: S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Vorgeschichte und Frühzeit des Oratoriums (4) — S: Dissertantenseminar — Musikwissenschaftliches Praktikum. Archiv- und Bibliothekskunde (4) (gem. mit Ass. Haas und Doz. Seifert). □ Prof. Mag. Dr F. Fördermayr: Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft II — Notationskunde IV: Außereuropäische Musiknotationen (mit Ü) — S: Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar — Die Musik Südasiens II — S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium — Musikwissenschaftliches Konversatorium: Neue Fachliteratur und Forschungsergebnisse (1) — Kolloquium (gem. mit Doz. Antonicek, Doz. Elschek, Doz. Seifert, Lektor Dr M. Angerer, Lektor Dr Deutsch). □ Prof. Dr W. Pass: Pros: Musikwissenschaftliches Einführungspros II (1) — Musikgeschichte II — Pros: Historisch-musikwissenschaftliches Pros — S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar Zur Methode der Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr Wallner) — Mozart IV (1) — Konversatorium zu den Vorlesungen — Dissertanten und Diplomandenkolloquium □ Prof. R. Monterosso: Die Musik des liturgischen Dramas des Mittelalters — S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Konversatorium „Monteverdi“ □ Prof. Doz. DDr J. Angerer: S: Diplomanden- und Dissertantenseminar □ Doz. Dr Th. Antonicek: Pros: Musikwissenschaftliches Einführungspros (1) — S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Musikwissenschaft in Österreich (mit Ü) — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar □ Doz. Dr Ch. Hannick: Die Musik der Ostkirchen. □ Doz. Dr G. Kubik: Afro-amerikanische Musikkulturen. □ Doz. Dr H. Seifert: Historischer Tonsatz II. Kontrapunkt (mit Ü) — Einführung in die Methoden der Analyse (mit Ü) — Archiv-Praktikum (1) — S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium (1). □ Doz. Dr L. Kantner: L. Cherubini: Kirchenmusik — Cherubini und die Spätklassik in der Oper — S: Dissertanten- und Diplomandenseminar □ Doz. Dr E. Haselauer: Einführung in die Musiksoziologie II — S: Dissertanten- und Diplomandenseminar □ Frau Doz. Dr S. Großmann-Vendrey: Musiktheater und Oper im 20. Jahrhundert □ Doz. Dr N. Tschulik: Geschichte, Theorie und Praxis der Musikkritik. □ Doz. Dr O. Elschek: Volksmusik und Volksmusikforschung Mittel- und Osteuropas — Methoden der Musikforschung. □ Doz. Dr E. Hilmar: Die internationalen Auswirkungen der Wiener Musikverlagstätigkeit im 20. Jahrhundert. □ Dr H. Knaus: Musikgeschichte I (mit Ü) — Formenlehre II (mit Ü). □ Prof. R. Seitz: Übungen zum Tonsatz II — Übungen zum Tonsatz IV □ Dr J. Kubik: Übungen zum Tonsatz II — Übungen zum Tonsatz IV — Übungen zum Tonsatz VI. □ Dr W. Deutsch: Psychoakustik II — Psychoakustik IV □ Dr G. Haas: Archiv-Praktikum (1) □ Dr M. Handlos: Musikwissenschaftliches Pros. □ Dr Ch. Harten: Archiv-Praktikum (1). □ Dr H. Ristory: Notationskunde I: Einführung in Geschichte und Probleme (mit Ü) — Notationskunde III: Einführung in die polyphone Musik des Mittelalters und ihre Paläographie (mit Ü). □ Dr M. Angerer: Einführung in neue Methoden der Musiktheorie und Musikanalyse. □ Dr H. Kowar: Ethnomusikologie in Beispielen III (mit Ü). □ Lektor Prof. L. Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts II. □ Mag. G. Béres: Ü: Semiologia Gregoriana II. □ Dr I. Wasserberger: Einführung in die Populärmusik II: 1970–1990. □ Dr D. Schüller: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros: Die Tonaufnahme als Quelle für Musikwissenschaft — Schall-

archivpraktikum II. □ Dr. G. Stradner: Ü: Spielpraxis und Instrumentarium bei Alter Musik II. □ Dr. E. Lebej: Ü: Musikwissenschaftliche Laborübungen.

Wien. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. G. Gruber: Einführung in Musikanschauung und Werk Mozarts — S: Zur Musik der Zwischenkriegszeit — Diplomanden- und Dissertantenseminar □ Prof. Dr. G. Scholz: S: Slawische Komponisten nach 1880 (gem. mit Dr. G. W. Gruber) — S: Musikalische Ausdrucksformen und Kunstauffassungen in der Romantik — dargestellt an ausgewählten Beispielen (gem. mit Dr. M. Saary). □ Dr. G. W. Gruber: S: „Klassische“ und „romantische“ Stilelemente bei Beethoven (1802/3: „Von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen“) □ Prof. Dr. F. C. Heller: Problemstellungen der Musikgeschichte — Musik der 30er und 40er Jahre (Ringvorlesung) — S: Konzepte musikalischer Vermittlung (gem. mit Dr. C. Knotik) — Diplomanden- und Dissertantenseminar □ Mag. M. Permoser: Pros: Rezeptionsprobleme zeitgenössischer Musik. □ Frau Prof. Dr. I. Bontinck: Systeme der Musiksoziologie — Musiksoziologie 4 — Musiksoziologie 2 (gem. mit Mag. E. Ostleitner) — Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Prof. K. Blaukopf). □ Prof. Dr. D. Mark: S: Elektronische Medien in der kulturellen Kommunikation — S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens. □ Prof. Mag. Dr. H. Krones: Allgemeine Stilkunde und Aufführungspraxis — Aufführungspraxis der Vokalmusik II — S: Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik der Wiener Klassik — S: Notationskunde II (Mensuralnotation) — Diplomanden- und Dissertantenseminar

Würzburg. Prof. Dr. W. Osthoff: Beethoven und die poetische Idee — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) — Haupt-S: Deutsche dramatische Musik in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts — Ü: Schuberts Verhältnis zur Wiener klassischen Musik. □ Prof. Dr. M. Just: Forschungsfreiemester □ F. Heidlberger M. A. Ü: Carl Maria v. Weber — Musikhistorischer Kurs: Die Lieder von Beethoven und Schubert. □ Lehrbeauftragte Frau Dr. P. Bockholdt: Beethovens Lieder und Liedbearbeitungen.

Zürich. Prof. Dr. M. Lütolf: Geistesgeschichtliche und kompositionstechnische Aspekte in der Musik von Dufay bis Josquin Desprez (1) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft II — Notationen im 13. und 14. Jahrhundert — S: Aus der Geschichte des Tropus: Text und Musik in ein- und mehrstimmigen Gesängen vom 9. bis 16. Jahrhundert. □ Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Musik und Musikdenken des 18. Jahrhunderts — Ü: Der Schweizer Schlager der letzten fünfzig Jahre (in Zusammenarbeit mit dem volkskundlichen Seminar Basel) — S: Palestrina und „Palestrinastil“ □ Prof. Dr. K. von Fischer: Geschichte der Passionsvertonung (1) □ Dr. R. Bannwart: Ü: Collegium musicum: Gregorianischer Choral (1). □ B. Hangartner: Pros: Einführung in den Gregorianischen Choral. □ Dr. Dorothea Baumann: Ü: Historische Instrumentenkunde (1). □ Dr. U. Asper: Pros: Mensural- und Tabulturnotationen im 15. und 16. Jahrhundert II — Ü: Harmonielehre II □ P. Wettstein: Ü: Analytisches Musikhören II (1). □ H. U. Lehmann: Pros: Analyse ausgewählter Musikwerke des 19. Jahrhunderts — Ü: Kontrapunkt. □ Prof. Dr. W. Laade: Die Frage der „Bedeutung“ in der Musik und in anderen Künsten — Ü: Musik und Tanz in Afrika — Tradition und Gegenwart □ Prof. Dr. A. Mayeda: Zwischen Notation und Vortrag — am Beispiel der japanischen Musik (1). □ Dr. A. Rubeli: Ü: Einführung in die moderne Musikpädagogik. □ Prof. Dr. Susanne Strasser-Vill: Ausdruck und Gestaltung in der Operninterpretation (Über die Arbeit des Sänger-Darstellers in der Rolle) (1).

BESPRECHUNGEN

Sándor Veress. Festschrift zum 80. Geburtstag. Hrsg. von Andreas TRAUB. Berlin. Verlag K. Haseloff (1986). 265 S., Abb., Faksimilia, Notenbeisp.

Festschriften, die einen Komponisten ehren, richten sich auf das Werk des Geehrten, wie diejenigen, die einem Wissenschaftler gewidmet sind, den thematischen Gleichklang mit dessen Lebensleistung suchen. So nimmt die von Andreas Traub herausgegebene *Veress-Festschrift* eine Chance wahr: die Chance, eine Bewußtseinslücke zu schließen. Der Beitrag Ungarns zur Musik dieses Jahrhunderts besteht nämlich nicht nur aus Bartók (1881) und Kodály (1882), Ligeti (1923) und Kurtág (1926), die Generationenlücke — eine Bewußtseinslücke! — schließt sich mit Seiber (1903) und Farkas (1905) und vor allem mit Veress (1907)

Der Sammelband, der Veress zum 80. Geburtstag ehren möchte, stellt Materialien bereit und unternimmt Deutungsversuche und Positionsbestimmungen. Die Diskussion um das Gesamtwerk des Komponisten dürfte er spürbar beleben.

Die entscheidenden Impulse dazu gehen vom Herausgeber aus. Als Schüler und Vertrauter von Veress verfügt er über die nötige Quellenbasis. Ihm ist auch das Zustandekommen des Bandes zu danken, den er engagiert und sorgfältig, zuverlässig und konsequent betreut hat. Traub aktualisiert das (vom Komponisten kontrollierte) Werkverzeichnis, er steuert einen Exkurs bei (*Eine Anmerkung zur Fuge in C-dur, BWV 547, von Johann Sebastian Bach*), und er gibt mit einem umfassenden Versuch, die Lebensstationen und den Werkfächer von Veress darzustellen, dem Sammelband die Grundierung (*Sándor Veress, Lebensweg — Schaffensweg. Anhang: Zum ersten Satz des Streichtrios*). (Eine Unschärfe unterläuft ihm bei der Behandlung der *Sonatine* für Violoncello und Klavier von 1933, wenn er eine markante Überleitungsfigur als Seitenthema deklariert.)

Jeweils eine Werkanalyse als *pars pro toto* liefern auch Susanne Ziegler, die die Unterschiede zu Bartók und Kodály in der komposi-

torischen Auseinandersetzung mit folkloristischem Material herausarbeitet (*Einige Bemerkungen zur Transsylvanischen Kantate von Sándor Veress*), und Wolfgang Rathert (*Zum Zweiten Streichquartett von Sándor Veress*). Max Uwe Stieren befaßt sich mit den Ballettkompositionen (*Aurél M. Milloss und Sándor Veress*), und Ferenc László analysiert *Béla Bartóks neun Violinduos über rumänische Volksweisen* in Synopse mit den Veress-Analysen von 1972. Zahlreiche Grußworte runden die Festschrift; sie geben Zeugnis von einer Reputation, die in der Stille gewachsen ist.

Angesichts der folkloristischen Sammelarbeit und der wissenschaftlichen Leistung des akademischen Lehrers Veress hätte dem Band ein Schriftenverzeichnis gutgetan, wie eine Ergänzung des Werkverzeichnisses um Uraufführungshinweise sinnvoll gewesen wäre. NB: Ungarische Namen und Worte in nicht-ungarischen Publikationen orthographisch korrekt lesen zu dürfen, bleibt wohl ein immerwährender Wunschtraum.

(Januar 1988)

Jürgen Hunkemöller

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

Die Internationale Joseph Martin Kraus-Gesellschaft veranstaltete vom 21. bis 24. Juni 1984 ihr zweites interdisziplinäres Symposium in Buchen (Odenwald). Im Mittelpunkt der Referate und Diskussionen von Historikern, Kunst- und Musikwissenschaftlern stand die große Italienreise (November 1783 bis April 1784) des späteren schwedischen Hofkapellmeisters Joseph Martin Kraus.

In seiner Einführung vermittelt Friedrich W. Riedel einen anschaulichen Überblick über die führende Rolle Italiens. Die Reise von Kraus läßt sich nur andeutungsweise rekonstruieren.

In seinen Briefen wird eine gewisse Enttäuschung deutlich, kannte er doch italienische und von Italien beeinflusste Musik von Jugend an. Die politischen und gesellschaftlichen Zustände Italiens um 1780 charakterisiert der Historiker Karl Otmar Freiherr von Aretin. Von der geistigen Lebendigkeit dieses Landes wird erstaunlicherweise von den zahlreichen Bildungsreisenden jener Jahre kaum etwas bemerkt oder berichtet. Ihre Themen sind Musik, Malerei und Kunst. Joseph Martin Kraus mußte seinem König, Gustav III. von Schweden, regelmäßig von seinen Reiseindrücken berichten. Hierbei ist allerdings von der Begeisterung und dem Erlebnishunger vieler Zeitgenossen, wie etwa Goethe, wenig zu spüren. Da Kraus seinen Briefpartnern nur selten Einblicke in seine ästhetische Erlebniswelt gewährte, ist es für den Kunsthistoriker Hartmut Biermann schwierig, Konkretes über das Kunsterlebnis von Kraus auszusagen. Helmut Brosch berichtet über die Italienreise von Marianne Kraus, der Schwester des Komponisten. Ihre Reise von 1791 als Hofdame der Gräfin Charlotte von Erbach läßt sich von Tag zu Tag verfolgen, da ihr Reisetagebuch genaue Informationen gibt. Im Gegensatz zu ihrem Bruder, der, wenn er nicht im Gefolge seines Königs war, alleine reiste, hatte Marianne Kraus stets sachkundige Begleitung.

Über *Italienische Musik im Spiegel von Reiseberichten der Goethezeit* informiert Friedrich W. Riedel. Informativ lange Zitate vermitteln lebendige Eindrücke der damaligen Reisenden. Seinen ausführlichsten Bericht über die musikalische Situation schrieb Kraus an seinen Freund Johann Samuel Liedemann. Auch darin fällt sein etwas rhapsodischer Sprachstil, seine Neigung zu Spott und zu abfälligen Urteilen auf. Das Interesse von Kraus galt in erster Linie der italienischen Kirchenmusik, vor allem dem konzertierenden Stil von Padre Giovanni Battista Martini und seiner Schule; die italienische Oper beeindruckte ihn weniger. Das ‚ungezogene‘ Verhalten der Italiener in Kirche und Oper verärgerte allgemein die aus dem Norden kommenden Besucher. Über die italienische Oper in den Jahren 1780–1785 informiert Klaus Hortschansky. Eine Liste im Anhang führt jene

Opern auf, die Kraus in Italien gesehen hat. Joseph Martin Kraus war 1768–1773 als Auswärtsschorist oder -instrumentalist des Mannheimer Jesuitenkollegiums tätig. Gerade um 1770 war das Spektrum höfischen Musiktheaters in Mannheim besonders farbig; Roland Würtz berichtet darüber.

Helga Lühning geht in ihrem Beitrag *Kraus' Verhältnis zur italienischen Arienkomposition seiner Zeit* unter anderem auf seine anonym erschienene Streitschrift *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777* ein. Hatte Kraus darin ungewöhnlich heftig gegen die Arie italienischer Prägung polemisiert, so komponierte er in Stockholm selbst italienische Arien. In zahlreichen Notenbeispielen werden Charakter und Details einzelner der 25 erhalten gebliebenen Konzertarien wiedergegeben. Bertil van Boer berichtet über das dramatische Hauptwerk von Kraus *Aeneas i Carthago*. Für Kraus war es eine große Enttäuschung, daß seine monumentale Oper nicht wie geplant 1782 zur Einweihung der neuen königlichen Oper zur Aufführung gelangte (sondern erst posthum 1799 anlässlich der Taufe des Kronprinzen). Nach dem Vorbild der französischen Tragédie lyrique gestaltete Kraus seinen *Aeneas* mit ausgedehnten Chorpartien und auf die Handlung bezogenen Ballettsätzen. Bengt Dahlbäck beleuchtet das Theaterklima Schwedens in der Zeit Gustavs III. und berichtet über Gönner und Freunde von Joseph Martin Kraus; in erster Linie sind dies der König selbst, aber auch der Bühnenarchitekt Louis Jean Desprez und der führende schwedische Bildhauer Johann Tobias Sergel. Über die bühnentechnischen Voraussetzungen von *Aeneas i Carthago* informiert Ture Rangström. Er bezeichnet diese Oper als ein „Maschinenspektakel“ im besten Sinne des Wortes. Die Bühnenanweisungen des Librettisten Johan Henrik Kellgren sind vollständig realisierbar, sowohl im neuen Opernhaus in Stockholm als auch im gut ausgestatteten Sommertheater zu Drottningholm. Zahlreiche schwarz-weiß Abbildungen und ein Personen- und Ortsregister beschließen diesen Band, der informativ und anschaulich viel Wissenswertes vermittelt.

(Februar 1988)

Susanne Staral

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

Der Name Bodmer hat unter Bibliothekaren, Bibliophilen und Autographensammlern, aber auch unter Musikwissenschaftlern einen guten Klang. Letztere werden bei seiner Nennung wohl unmittelbar an den Arzt und Kunstmäzen Dr. Hans C. Bodmer aus Zürich denken, dessen unschätzbare reiche Beethovensammlung seit über dreißig Jahren der Forschung im Bonner Beethoven-Haus zur Verfügung steht. Diese Sammlung wurde erstmals 1939 von Max Unger, dann nochmals im Zuge einer breiter angelegten Handschriftenerfassung von Hans Schmidt katalogisiert (*Beethoven-Jb* 1969/70). Hans C. Bodmers Bruder Martin steht mit seiner in Cologny bewahrten, feinen Kollektion von Musikhandschriften aus fünf Jahrhunderten vielleicht nicht so exponiert im Bewußtsein der breiteren wissenschaftlichen Öffentlichkeit. Das mag auch daran liegen, daß seine Sammlung bislang noch nicht in einem Katalog bibliographisch aufgearbeitet worden war. Nun hat Tilmann Seebass mit einem entsprechenden Werk in der vornehm aufgemachten Reihe der *Publikationen der Bibliotheca Bodmeriana* diese Lücke geschlossen.

In seinem knappen Vorwort skizziert der Herausgeber die Geschichte der Sammlung (ihren Grundstock bilden die 1937 erworbenen Stücke aus der Sammlung Stefan Zweigs) und erläutert ihre Charakteristika. „Die Bedeutung des Erwerbs liegt gleichermaßen in der Quantität und der Ausgewogenheit zwischen Kleinem und Großem, Skizzen, endgültigen Niederschriften, Bekanntem und Unbekanntem“ (S. 10). Bodmer hatte — bei aller Zufälligkeit manchen Erwerbs — klare Vorstellungen von dem, was in seine Kollektion gehören sollte und was er von ihr fernhalten wollte; er „bekennt sich zu Beethoven und Wagner, zieht Oper und Vokalmusik der Instrumentalmusik vor und das 19. Jahrhundert dem Rokoko und atonaler Musik“ (S. 12). Musikerbriefe schloß er, ganz im Gegensatz zu seinem Bruder, völlig aus (abgesehen von wenigen, bestimmten Autographen beiliegenden Widmungsschreiben). Gerade weil der Bestand in seinem über Jahrzehnte hin gewachsenen Inhalt so deutlich von Zu- und Abneigungen des Sammlers ge-

prägt ist, mithin auch das Zeugnis einer profilierten Persönlichkeit ablegt, wäre man über einige Angaben zur Person und zum Leben Bodmers dankbar gewesen.

Der eigentliche Katalogteil enthält die Beschreibungen der insgesamt 95 Handschriften. Jene sind, einem sinnvollen Schema folgend, stets in sechs Abschnitte gegliedert. Auf die (1.) Titelei und (2.) Bestimmung des Manuskripttypus folgen (3.) die Angaben zum Umfang und zu den äußeren Merkmalen. Daran schließen sich an (4.) die Kollation mit Inhaltsangabe, Datierung und Signierung, (5.) die Materialien zum Besitzerstammbaum der Handschrift und zuletzt (6.) der Fußnotenteil mit näheren Auskünften u. a. zur Sekundärliteratur. Was der Suchende zu wissen begehrt und was er vernünftigerweise erwarten kann — hier wird im folgenden allerdings noch einigen Fragen nachgegangen werden müssen —, bekommt er geboten. Angesichts der klaren Disposition ist es allerdings verwirrend, daß die Manuskripte, die in der *Bodmeriana* alphabetisch nach Autorennamen aufgestellt sind, im Katalog nach dem Geburtsjahr der Komponisten aufgelistet werden, also beginnend mit Orlando di Lasso als dem Ältesten und endend mit Benjamin Britten als dem Jüngsten. Diese Bearbeitersentscheidung ist nicht recht einsichtig (sie wird nicht begründet), erschwert die Benutzung und steht außerdem im Widerspruch zur Ordnung des Abbildungsteils: Hier folgt die Darbietung der Reproduktionen nämlich dem Namensalphabet.

Bei einer, immer noch die äußere Form der Beschreibungen berücksichtigenden Durchsicht des Kataloges überzeugen die einzelnen Beiträge durchaus. Umfangreiche Manuskripte, beispielsweise dasjenige von Alessandro Scarlatti's Oratorium *S. Cecilia*, werden codicologisch und paläographisch sorgfältig erschlossen; allein die Lagenordnungen lassen hier schon interessante Schlüsse zu. Vertieft man den Blick in die Texte und beschäftigt sich mehr mit den inhaltlichen Aussagen zu den Handschriften, drängen sich bald einige bibliographische Ergänzungen und sachliche Verbesserungen auf, die in den wichtigsten Fällen mitgeteilt werden sollen. Vorab sei festgehalten, daß Seebass sein Manuskript Ende 1982 fertiggestellt, später aber offensichtlich noch geringfügige Ergänzungen vorgenommen

hat. Den Großteil der folgenden Informationen hätte er leicht einholen können.

Der Kataloganordnung nachgehend sei angemerkt:

1) Zu W. A. Mozart, *Bandelutzerzett* KV 441 (S. 32f.) Bei diesem Autograph klafft im Besitzerstammbaum zwischen den Jahren 1887, dem Zeitpunkt des Handschriftenerwerbs durch Heinrich Henkel, und 1928, demjenigen der Versteigerung des Manuskriptes im Hause Leo Liepmannssohn, eine Lücke. Diese läßt sich zum Teil schließen. Nach Henkels Tod (1899) wurden erstmals 1921 einzelne Stücke aus dessen Sammlung auf einer Auktion bei Sotheby (21. Dezember) verkauft. Wer das seinerzeit unter der Nummer 690 aufgerufene *Bandelutzerzett* ersteigert und dann von 1921 bis 1928 besessen hat, bleibt vorerst noch ungeklärt. Auf diese Zusammenhänge wies schon hin Wolfgang Plath, *Mozartiana in Fulda und Frankfurt (Neues zu Heinrich Henkel und seinem Nachlaß)*, *MJb* 1968/70, S. 333—386, bes. S. 338, 340.

2) Zu W. A. Mozart, *Streichquintett D-Dur* KV 593 (S. 34—36). Diesem Manuskript wurde, noch bevor es in den Besitz Bodmers gelangte, eine genaue Untersuchung gewidmet; s. Ernst Hess, *Die Varianten im Finale des Streichquintetts KV 593*, *MJb* 1960/61, S. 68—77. Hess hat sich vor allem den Fremdeintragungen zugewandt und diese detailliert beschrieben.

3) Zu D. Cimarosa, *Rondo* aus der Oper *Angelica e Medoro* (S. 36). Seebass' Feststellung, die Komposition wie die ganze Oper seien „bis heute nicht nachgewiesen, mit Ausnahme einer kurzen Notiz über unser Manuskript und seinen Vorbesitzer“ in der Cimarosa-Biographie von Mary Tibaldi Chiesa (1939), trifft in dieser Ausschließlichkeit nicht zu. Alfred Loewenberg wies die Aufführung einer „Kantate“ *Angelica e Medoro*, komponiert von Cimarosa und Guisepppe Millico, für 1783 in Wien nach. Jennifer Johnson äußerte daraufhin 1976 die Vermutung, „that Cimarosa's contribution to the Viennese performance comprised items inserted into Millico's score“. (J. Johnson, *Domenico Cimarosa [1749—1801]*, Diss. University College, Cardiff 1976, S. 660; vgl. *New Grove Dictionary* 4 [1980], S. 402). Wie Cimarosas *Rondo* und Millicos Komposition zusammenhängen — vorausgesetzt, der Aufführungs-

nachweis läßt sich wirklich auf die beiden Werke beziehen —, muß noch untersucht werden.

4) Zu L. Cherubini, *Credofragment* (S. 41f.): Als Grundlage für eine Identifikation dieses Fragmentes könnte die Studie von Hans Terne, *Die Messen von Luigi Cherubini*, Phil. Diss. Bonn 1980, dienen, die dreizehn Ordinariumszyklen und drei Credo-Sätze mit Fundortangaben verzeichnet. Das von Seebass herangezogene Cherubini-Verzeichnis von Bottée de Toulmon (Paris 1843) ist übrigens ersetzt durch die Kataloge von Cornelia Schröder (*Beiträge zur Mw* 3 [1961], S. 24—60) und von François Lesure/Claudio Sartori (s. Adelmo Damerini [Hrsg.], *Luigi Cherubini nel II centenario della nascita*, Florenz 1962, S. 139—187).

5) Zu R. Schumann, *Zwei Liedskizzen* zu op. 79 (S. 54). Seebass liest Schumanns Vermerk zur ersten Skizze „Vom Reitersmann (Altdeutsch) S. 106 (Schnorr)“ und kommentiert die Autorenangabe „oder ‚Schnoor‘? [...] Mit dem Namen ist vielleicht Heinrich Christian Schnoor gemeint“. Es handelt sich hierbei um eine Verlesung; Schumann notiert nämlich richtig: „S. 106 (Scherer)“. Nun läßt sich auch die Textquelle identifizieren. *Alte und neue Kinderlieder, Fabeln, Sprüche und Räthsel. Mit Bildern und Originalzeichnungen von C. v. Heideck [..]. Herausgegeben von Georg Scherer*, Leipzig 1849, und hier steht auf den Seiten 106f. das von Schumann vertonte Gedicht. (Herr Dr. Joachim Draheim, dem ich für seine wertvollen Hinweise bestens danke, bereitet eine Edition des noch unpublizierten Liedes vor.)

6) Zu R. Wagner, *Skizze zur Ouverture des Fliegenden Holländer* (S. 58f.): Die Zuweisung des ganzen Inhalts von S. [II] zum *Fliegenden Holländer* ist irrig. Vielmehr handelt es sich hier, über die *Holländer*-Skizzen hinaus, um von diesem Werk gänzlich unabhängige Kontrapunktstudien Wagners, darunter eigene Kombinationsversuche mit dem thematischen Material des Finales aus Mozarts *C-Dur-Symphonie* KV 551 (vgl. inzwischen das *Wagner Werk-Verzeichnis* [WWV], S. 78, 228).

7) Zu R. Wagner, *Textbuch zu Tristan und Isolde* (S. 59): Seebass hat übersehen, daß es sich bei diesem Stück gar nicht um ein Autograph Wagners handelt, sondern um eine Kopie der Erstschrift des Textbuches von der Hand

Hans von Bülow's. Diese mag auf den ersten Blick eine gewisse Ähnlichkeit mit derjenigen Wagners aufweisen, doch führt ein Vergleich etwa bloß des Textbeginns zwischen Bodmeriana-Abschrift und Komponistenreinschrift (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz; Faksimile bei Julius Kapp, *Richard Wagner, Sein Leben, sein Werk, seine Welt in 260 Bildern*, Berlin 1933, S. 72) zu dem eindeutigen Befund. Da der Komponist selbst von der Abschrift in *Mein Leben* (Vollständige Ausgabe, München 1976, S. 566) berichtet, läßt sie sich ziemlich genau auf den Spätsommer 1857 (August/September) datieren (vgl. inzwischen *Wagner Werk-Verzeichnis* [WWV], S. 431f.). Nachsatz: Im *Wagner Werk-Verzeichnis* (WWV) 91 AVc wird die autographe Reinschrift-Zweitfassung des Liedes *Im Treibhaus* mit dem Standort „Bodmeriana“ (S. 452) aufgeführt. Im Katalog von Seebass fehlt diese Handschrift jedoch zu Recht — sie befindet sich im Besitz von Dr. Daniel Bodmer, Feldbach/Schweiz (s. *Wagner-GA*, Bd. 17).

8) Zu H. Wolf, *Heine-Lied „Aus meinen großen Schmerzen“* (S. 74) Der von Seebass nicht eindeutig geklärte Zusammenhang zwischen dem Bodmeriana-Manuskript und demjenigen aus der Sammlung Wilhelm Heyer, zu denen sich übrigens noch ein drittes gesellt, wäre wohl zu erhellen unter Hinzuziehung des Revisionsberichtes von Hans Jancik im Band 7/1 der *Sämtlichen Werke* (S. 67) Jedenfalls steht eine Kollation der drei Autographen in Cologny, Wien, Stadt- und Landesbibliothek sowie Wien, Österreichische Nationalbibliothek, noch aus.

Soweit die ergänzenden Hinweise; bei manchen Beschreibungen wären dem Benutzer noch einige zusätzliche Informationen hilfreich gewesen. Ob jeder auf Anhieb mit Namen wie Carl Seelig (R. Strauss, Brief und Skizzenblatt, S. 78), Henry Prunières (I. Strawinsky, Postkarte S. 82) oder dem unkommentierten Textquellennachweis „Suffolk./Oxford Book Light Verse“ (B. Britten, Arrangement S. 87) etwas anfangen kann, sei dahingestellt.

Der Abbildungsteil enthält sechzehn schwarz-weiß Reproduktionen von guter Qualität. Bei schwierigeren Vorlagen, wie etwa den Bleistiftskizzen von R. Strauss (Abb. 13), ließen sich freilich mit den aufgewendeten technischen Mitteln keine wirklich befriedi-

genden Ergebnisse erzielen. Dafür entschädigt dann der Anblick einiger höchst „sprechender“ Abbildungen, von denen lediglich diejenige aus G. Meyerbeers *Notenbüchlein zu Robert der Teufel* (Abb. 11) eigens erwähnt sei. Werkstattskizzen als Zeugnisse kompositorischer Schwerarbeit.

Den Musikhandschriften-Katalog der Bibliotheca Bodmeriana wird man nicht als ein bibliographisches Meisterwerk bezeichnen können. Nichtsdestoweniger kommt dem Herausgeber das Verdienst zu, das Tor zu diesem Thesaurus scriptorum geöffnet zu haben. Der forschende Umgang mit dem Schatz lohnt sich gewiß.

(März 1988)

Ulrich Konrad

Jan Dismas Zelenka. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (ZWV), zusammengestellt von Wolfgang REICH Dresden Sächsische Landesbibliothek 1985. Textteil: 65 S., Notenteil: 73 S. (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens. Heft 6.)

Die Sächsische Landesbibliothek Dresden ist bemüht, ihren trotz der Kriegsverluste reichen Notenbestand der musikwissenschaftlichen Forschung bekannt und zugänglich zu machen. Jüngst erschien nun das *Zelenka-Werkverzeichnis*. Die beiden schmalen Bände (Textteil und ein gesonderter Notenteil, der aus der fotokopierten Wiedergabe eines Kataloges aus dem 18. Jahrhundert besteht) verweisen schon äußerlich auf den eher bescheidenen Umfang von Zelenkas Oeuvre (212 ZWV-Nummern) Den größten Teil des kompositorischen Nachlasses bewahrt die SLB; er besteht überwiegend aus Autographen, etwa die Hälfte der Werke ist datiert. Einzigartig ist die zeitgenössische Dokumentation des Schaffens in drei Katalogen aus dem 18. Jahrhundert, von denen einer durch den Komponisten selbst angelegt ist. Wolfgang Reich gibt im Vorwort über Entstehung, Inhalt und Zusammenhang dieser Kataloge präzise und detailliert Auskunft.

Die Ausgangssituation erleichterte die zeitliche Fixierung der meisten vom Komponisten nicht datierten Werke. Dennoch zogen der Herausgeber und seine Mitautoren Wolfgang

Horn, Thomas Kohlhase und Ortrun Landmann es vor, die leidige Problematik eines chronologischen Verzeichnisses zu umgehen und eine systematische Konzeption zu wählen. Ordnungskriterium ist der Bestimmungszweck der Kompositionen. Doch nötigt die geringe Anzahl und unsichere Überlieferung der Begleitumstände die „Weltliche Vokalmusik“ und die „Instrumentalmusik“ in Rubriken, die nicht einem Bestimmungszweck gewidmet sind. An Zelenkas eigenhändigem *Inventarium* ausgerichtet sind die übrigen Rubriken, die in sich unterschiedlichen Ordnungsgesichtspunkten folgen. Der Benutzer steht hier vor der — kleinen — Mühe, jedesmal den Ordnungsgesichtspunkt erst erschließen zu müssen, einer Mühe, der er durch entsprechende Hinweise zu Beginn jeder Rubrik leicht hätte entgehen können.

Datierungs- und Echtheitsfragen scheinen zu großen Teilen beantwortet. Papieruntersuchungen, die Ermittlung der für Zelenka tätigen Kopisten, die Beachtung der Veränderungen seiner Handschrift zeitigten solide Ergebnisse, die in der Zukunft wohl eher erweitert als korrigiert werden dürften. Denn das ZWV entstand als Vorläufer einer „Großen Ausgabe“, weshalb jetzt nur knapp gehaltene Informationen zu den einzelnen Kompositionen gegeben sind. Angaben zu Aufführungen, Verbreitung durch Drucke und Abschriften, Literaturhinweise fehlen; Parallelüberlieferungen sind nur erwähnt, wenn sie von der Hauptquelle abweichen. Zunächst sollte das vorhandene Quellenmaterial dokumentiert und der wissenschaftlichen Bearbeitung zur Verfügung gestellt werden.

Sowohl das ZWV wie die projektierte „Große Ausgabe“ sind, bei Arbeiten dieser Dimension heutzutage selbstverständlich, das Ergebnis der Zusammenarbeit mehrerer Wissenschaftler, in diesem Falle einer deutsch-deutschen Zusammenarbeit. Als eine weitere Frucht dieses Zusammenwirkens und Vorstufe zur „Großen Ausgabe“ soll 1988 eine „Zelenka-Dokumentation“ erscheinen. Hier dürfen Aufschlüsse über die Rezeption Zelenkas und neue Erkenntnisse zur Situation der außerhalb Dresdens überlieferten Quellen erwartet werden, die im „Kleinen ZWV“ zu bewerten noch nicht möglich war. Doch bietet das ZWV schon in seiner jetzigen Gestalt eine Reihe von Schluß-

folgerungen an über das Schaffen des Komponisten, die Anstoß für detaillierte Untersuchungen dieses in den Streit um die „Kleinmeisterei“ Geratenen sein können.

Das ZWV trägt in der Reihe der Publikationen der SLB zu einer weiteren Erhellung des musikalischen Lebens der sächsischen Residenz im 18. Jahrhundert bei und schafft die Grundlagen auch für Untersuchungen zum musikgeschichtlichen Umfeld Bachs.

(März 1988)

Susanne Oschmann

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

In der deutschsprachigen musikgeschichtlichen Literatur klaffen noch wesentliche Lücken: Länder, Gebiete, Gattungen, bedeutende Musiker der Vergangenheit und Gegenwart harren wissenschaftlicher Darstellung. Am schlechtesten ist es um historische und analytische Studien zur Geschichte und Entwicklung der Musik und Musikpflege in Ländern außerhalb der engen westeuropäischen Welt bestellt; aber es fehlen ja selbst aktuelle Untersuchungen über die Musikgeschichte Frankreichs oder Italiens, Spaniens oder Englands. Es scheint, als ob die Musikwissenschaft — ähnlich aber auch die Literaturwissenschaft — die enormen Einflüsse noch nicht zur Kenntnis genommen hat, die durch die weltweite Ausbreitung der „Mediengesellschaft“ auf die schaffenden Künstler einwirken und damit alles in den Schatten stellen, was man in früheren Zeiten als gegenseitige Beeinflussung verschiedener Stilrichtungen finden konnte.

In der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts hat die europäische Musik Amerika entdeckt — und zwar nicht nur den Jazz Nordamerikas, sondern auch die Sinfonik bedeutender Komponisten, die Experimente einer ideenreichen Avantgarde. Aber nicht nur die Musik der Vereinigten Staaten, sondern auch Folklore und musikalische Schöpfungen des mittel- und südamerikanischen Kontinents sind weltweit bekannt geworden und haben die zeitgenössischen Komponisten nachhaltig beeinflusst.

Die Sammlung von Studien über amerikanische Musik, die einen ersten Schritt zu einer Erfassung der vielfältigen und vielfarbigem Musik Nordamerikas darstellt, hätte im Titel darauf hinweisen sollen, daß hier nur von Musik und Musikern der Vereinigten Staaten die Rede ist. Die Herausgeber haben sich dabei bemüht, möglichst viele Aspekte des Musiklebens, der stilistischen musikalischen Entwicklung, der verschiedenen Strömungen und der verschiedenen Stilrichtungen darzustellen. Die überragende Persönlichkeit des erst spät in seiner Bedeutung erkannten — und noch viel zu wenig bekannten — Charles Ives haben die Herausgeber und Autoren zum Ausgangspunkt ihrer Studien gewählt; sie sehen — mit gewissem Recht — in der Periode seines Schaffens den Beginn einer über Amerika hinausragenden Musik.

Ein guter Gedanke war es, den umfangreichen Band mit einem Aufsatz über *Amerikanische Musik bis 1900* (Edith Borroff) einzuleiten, jedoch ist dieser Aufsatz leider allzu dürftig geraten, und die Bibliographie beweist auch die sehr limitierte Kenntnis der Verfasserin über die historisch orientierte Literatur. So sind unwesentliche Personen der Vergangenheit — noch dazu mit Familiengeschichten — ausführlich behandelt, und einige wichtige und einflußreiche Komponisten bleiben unerwähnt; in neuerer Zeit hat Leonard Bernstein in seinen Fernsehsendungen und historisch orientierten Konzerten mit den New Yorker Philharmonikern eine ausführliche und lebendige Darstellung der amerikanischen Musik von Anbeginn angeboten. In einem — historisch allerdings überholten — Aufsatz (1933 verfaßt) analysiert der Komponist Henry Cowell *Die verschiedenen Richtungen amerikanischer Musik*; dieser Essay und die Wiedergabe des Aufsatzes von Charles Ives über *Die Musik und ihre Zukunft* zählen zu den wesentlichsten Beiträgen unter der Kapitelüberschrift „Quellentexte amerikanischer Komponisten“ Edgar Varèse, Aaron Copland, Roger Sessions, Milton Babbitt, John Cage, Elliott Carter, Steve Reich und George Crumb sind hier mit weiteren wichtigen Beiträgen vertreten.

Aus der Fülle der größtenteils interessanten und gut dokumentierten Aufsätze stechen die beiden Beiträge Hermann Danusers (*Auf der Suche nach einer nationalen Musikästhetik*

und *Gegen-Traditionen der Avantgarde*), Andres Briners (*Amerikanische Moderne und Traditionskritik*) und Giselher Schuberts besonders wichtige Untersuchung über die Probleme der in den dreißiger und vierziger Jahren in die USA emigrierten Komponisten (*Ein bißchen daheim sein* überschrieben) hervor. Amerikanisches Musiktheater, Jazz und „Großstadt“-Musik sind weitere Themen. Fünf Autoren haben charakteristische Werke ausgewählt, um „Werkinterpretationen“ zu versuchen: Dietrich Kämper zu den 114 Liedern von Ives, Monika Fürst-Heidtmann zur Musik für präpariertes Klavier von John Cage, Renate Groth über die Konzerte Elliott Carters und Paul Terse über *Makrokosmos I* von George Crumb. Karl Dietrich Gräwe bietet eine dem Werk zukommende profunde Analyse der Musik zu Leonard Bernsteins *West Side Story* unter der kühnen Überschrift *Ein Mozart für Amerika*.

Einige Fehler in Text und Personenregister: Die Komponisten Sigmund Romberg und Richard Rodgers sind durchwegs falsch genannt (Romburg, Rogers), und in *Anatevka* (*Fiddler on the Roof*) sind keine Elemente israelischer, sondern eher osteuropäisch-jiddischer Musik zu bemerken (was an der deutschen Übersetzung des Beitrags Carolyn Raney über *Amerikanisches Musiktheater* durch Ingeborg Neumann liegen mag).

Der Band ist als interessantes musikhistorisches Lesebuch und nützliches Nachschlagewerk zu begrüßen.

Peter Gradenwitz

THEODOR GÖLLNER. „Die Sieben Worte am Kreuz“ bei Schütz und Haydn. München. Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1986. 130 S., Notenbeisp. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen. Neue Folge, Heft 93.)

Den Anfang dieser Akademie-Abhandlung macht eine ausführliche Darstellung der Vorgeschichte von Schützens *Sieben Worten*. Aus Einzelzügen der liturgischen Passionslesung mit verteilten Rollen, der motettischen Passion, der mehrstimmigen Passion mit verteilten Rollen und den Versuchen der Eindeut-

schung des lateinischen Modells leitet der Verfasser das Schütz'sche Werk überzeugend ab. Dessen Sonderstellung sieht er in der Loslösung der Sieben Worte aus der Passionsgeschichte, vor allem aber in dem solistischen, von Instrumenten mehrstimmig begleiteten, den Gegebenheiten der deutschen Sprache gemäßen, ausdrucksvollen, nicht bloß rezitierenden Vortrag der biblischen Jesu-Worte. Er weist dies im einzelnen nach und liefert zu diesem Zweck eingehende Beschreibungen. Deren Einzelheiten führen allerdings nicht immer zu Erklärungen. So bleiben an einigen Stellen Fragen offen, z. B. warum Schütz — was schon mehreren Kritikern aufgefallen ist — am Schluß des ersten Wortes („ denn sie wissen nicht, was s i e tun“) das Wort „sie“ betont. Sollten hierfür nicht doch Erfordernisse der Musik eher als solche der Sprache bestimmend gewesen sein?

Ebenso ausführlich und mit Heranziehung fast aller einschlägigen Literatur wird die Vertonung Haydns untersucht. Sie hat mit derjenigen von Schütz die selbständige Behandlung der biblischen Sieben Worte gemeinsam, beschränkt sich aber auf rein instrumentale Mittel. Das Fazit des Vergleichs beider Werke: Schütz wollte „das einzelne Kreuzeswort als von einer Person gesprochen kompositorisch erfassen“ (S. 89); in Haydns Orchestersonaten wird „das Kreuzeswort gleichsam zur Diskussion gestellt, analytisch behandelt und durchgeführt“ (S. 90). Bemerkenswert ist des Verfassers Hinweis auf die Ähnlichkeit der ursprünglichen Zweckbestimmung von Haydns Instrumentalwerk mit derjenigen des mittelalterlichen Tropus und Conductus (S. 39). Etwas überzogen erscheint seine These, daß es sich nicht um einen einheitlichen Zyklus handle (ebda.). Sie gestattet es ihm aber, die Rahmensätze „Introduzione“ und „Terremoto“ unberücksichtigt zu lassen und sich auf die eigentlichen Worte zu konzentrieren. Wie bei Schützens Werk sind seine minutiösen Beschreibungen teils selbstzwecklich, teils zielen sie, von Georgiades beeinflusst, auf den Sprachcharakter der Musik und den Rhythmus. Haydn selbst hat bekanntlich dem Hauptthema jeder der sieben Sonaten das betreffende Wort unterlegt. Obwohl der Verfasser anerkennt, daß es sich um „genuine Instrumentalthemen“ handelt (S. 87), läßt er die Frage unberührt, ob sie

Note für Note und in Gänze wortgezeugt sind. Warum wiederholt Haydn in der zweiten Sonate die Anfangsworte? Warum reicht der Text trotzdem nicht für das ganze Thema aus? Vermutlich, weil die musikalische Formung es so will. Der Verfasser unterlegt zwar dem Rest des Themas eine Wiederholung des Wortes „Paradiso“, wird aber auf dem ungünstigen Vokal „i“ zu einem langen Melisma gezwungen (S. 45), das der Komponist schwerlich beabsichtigt hat. Wenn der Verfasser einigen Takten aus dem weiteren Verlauf der Sonate das ganze zweite Wort unterlegt, kommt es zu einer gezwungenen Betonung der unwichtigen Präposition „in“ (ebda.). Um seine problematische Kernthese: „Die Sprache durchdringt das instrumentale Material und verleiht ihm seinen Sinn“ (S. 48) auf weitere Instrumentalwerke Haydns auszudehnen, leitet der Verfasser, wie schon 1982 auf dem Haydn-Kongreß in Wien, das Thema des Adagios der *Sinfonie Nr. 98* von den Worten „Deus meus“ (S. 89) ab. Dabei übersieht er, daß der langsame Satz der *Sinfonie Nr. 75*, vor den *Sieben Worten* entstanden, bereits auf einer ähnlichen rhythmisch-harmonisch-melodischen Formel wie der Satz aus der Londoner *Sinfonie* beruht und seinerseits ein speziell dem vierten Wort nach Gestalt und Gehalt sehr ähnliches Thema aus dem Adagio der *Sinfonie Nr. 61* (Takt 36ff. und 114ff.) weiterbildet. Akzeptabler erscheint dem Rezensenten die These: „Der Instrumentalpart ist zwar autonom, aber doch zugleich das Ergebnis von sprachgebundener Musik“ (S. 87). Den autonomen musikalischen Sinn thematischer Arbeit (ein vom Verfasser gemiedener Terminus) erweisen seine eigenen Beobachtungen: Bei der dritten Sonate verfolgt er mit feinem Gespür die Wandlungen im rhythmischen Vortrag des Hauptmotivs, bei der sechsten den Prozeß, den die thematisch gebrauchte Kadenzformel bis zu ihrer vollen Harmonisierung kurz vor dem Schluß zurücklegt. Immer wieder behandelt er auch den auf- und abtaktigen Rhythmus und sein Verhältnis zum Takt, vor allem „das Auseinandertreten von Taktmetrum und Rhythmus“ (S. 51), mit aufschlußreichem Ergebnis besonders beim vierten Wort. Phänomene der Harmonik und des Klangs kommen dagegen weniger zur Sprache. So erwähnt der Verfasser „die eigentümlich dunkle Färbung“ am Anfang des Wortes

„Hodie mecum eris in Paradiso“ (S. 44), sagt aber nichts über den hier vorliegenden Fall einer „Beleuchtungsregie“ (wie H. J. Moser dies in bezug auf Schubert und die Romantik nannte) mit ihrer sich steigernden Kontrastierung von Moll und Dur, die zu einer musikalisch ebenso formvollendeten wie ausdrucksvollen Darstellung des Paradieses führt (vgl. des Rezensenten Beitrag zum *Kongreßbericht Leipzig 1966*, S. 278f.)

Die Umwandlung von Haydns Instrumentalmusik in eine Passionskantate durch Joseph Frieberth interpretiert der Verfasser als eine „Rückführung auf die etablierte Karfreitagsandacht der *Tre Ore*“ (S. 90) Haydns eigene Bearbeitung zu einem Oratorium verweist er — ebenso wie andere Kritiker in unserem Jahrhundert — gegenüber der ursprünglichen Instrumentalmusik auf den zweiten Rang. Im Vergleich der einzelnen Chorsätze mit den ursprünglichen Sonaten, und unter Einbeziehung der zuerst von Adolf Sandberger, dann von Dénes Bartha beschriebenen Änderungen Haydns an Frieberths Bearbeitung begründet er diese Kritik mit genau erfaßten Einzelheiten. Die Falsobordone-Intonationen leitet er aus seiner tiefen Kenntnis der mehrstimmigen liturgischen Lesungen historisch überzeugend ab. Ob er auch ihrem ästhetischen Wert gerecht wird, bleibe dahingestellt.

Die Quellenangaben für die dankenswert reichen, in den Grundsätzen der Transkription unterschiedlichen Notenbeispiele sind über die Fußnoten verstreut und nicht leicht aufzufinden. Eine textkritische Begründung für die Auswahl der jeweiligen Ausgabe fehlt, obwohl sie bei so subtilen Analysen, besonders in der Frage der Taktstriche, nicht überflüssig gewesen wäre. Auch hätte man sich ein Literaturverzeichnis sowie ein Register gewünscht. Im übrigen entspricht die Ausstattung dem wichtigen Gegenstand und seiner anspruchsvollen Behandlung.

(März 1988)

Georg Feder

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.)*

Es handelt sich um eine von Heinz Becker angeregte und geförderte Bochumer Arbeit. Während sich Theodor Göllner in seiner Abhandlung (s. die vorstehende Besprechung [Anm. der Schriftleitung]) auf die Vorgeschichte, Untersuchung und Gegenüberstellung der beiden Hauptwerke, der Vertonungen von Schütz und Haydn, beschränkt, stellt Klaus Langrock alle Vertonungen der Sieben Worte, biblische und freie, selbständige und solche im Rahmen größerer Werke, gedruckte und verdienstlicher Weise auch ungedruckte, zusammen und widmet ihnen ausführliche oder knappe, oft aufschlußreiche und treffende Bemerkungen. Bei Schützens Werk und auch sonst geschieht dies teilweise in der Form, daß wichtige Aussagen aus der bisherigen Literatur zusammengestellt werden, so daß der Leser eine kurze Einführung in den Stand der Forschung und Kritik erhält. Für den Kenner geht dies Verfahren allerdings kaum über ein kritisches Referat vorhandener Forschungsergebnisse hinaus, so jedenfalls bei Haydns Werk, das der Verfasser nur hinsichtlich der Introduction selbständig (und mit anfechtbarem Ergebnis) analysiert. So liegt der Ertrag dieser Arbeit in der Untersuchung bisher noch nicht oder unzureichend bekannter Werke. Der Verfasser behandelt die Vertonung der Sieben Worte in Kirchenliedern, Passionskompositionen, deutschen Kantaten und Oratorien des 18. Jahrhunderts, französischen Motetten und Oratorien des 19. Jahrhunderts sowie in italienischen Werken. Der Bogen erstreckt sich von dem Lied *Da Jesus an dem Kreuze stund* und Ludwig Senfls Motette darüber bis zu der Rock-Oper *Jesus Christ Superstar* von Andrew Lloyd Webber. Besonders eng — und darin decken sich seine Ergebnisse mit denen von Göllner — sieht er den musikgeschichtlichen Zusammenhang der Sieben Worte mit der Passionsmusik. Eine nähere Besprechung erfahren außer den Werken von Schütz und Haydn die Passionen von A. de Longueval, Resinarius, Leonhard Lechner, Jacobus Gallus, die Passionsmusik über die Sieben Worte von Augustin Pfleger, Christoph Graupners Kirchenkantaten-Zyklus über die Sieben Worte, die Vertonungen von K. W. Ramlers *Tod Jesu*, die Passionsoratorien von Joh. Ernst Bach und E. W. Wolf, die *Tre ore d'agonia di N. S. G. C.* von G. Giordani(ello) und *La Passione* von Jos. Weigl — um nur

einige der Werke aus der Zeit bis um 1800 zu nennen. Aus dem 19. Jahrhundert werden u. a. Werke von Gounod und C. Franck behandelt. — Die bescheidene äußere Ausstattung entspricht derjenigen vieler musikwissenschaftlicher Buchveröffentlichungen von heute. Die Notenbeispiele, soweit es sich nicht um Fotokopien von gedruckten Vorlagen handelt, bleiben wegen ihrer teilweise großen Fehlerhaftigkeit unter dem Standard. Lob verdient das Namenregister — Im ganzen trotz einiger Vorbehalte ein materialreicher, quellkundlich und bibliographisch gut fundierter Versuch.

(März 1988)

Georg Feder

SABINE HENZE-DÖHRING. *Opera seria, Opera buffa und Mozarts Don Giovanni. Zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts. Laaber. Laaber-Verlag (1986). VIII, 274 S., Notenbeisp. (Analecta musicologica. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band 24.)*

Mozart vollendet — das ist das Fazit der Dissertation von Sabine Henze-Döhring — im *Don Giovanni* die Tendenz der italienischen Operngattungen, wechselseitig ihre Errungenschaften zu nützen. Anders als im Sinne dieser Tendenz hätte die Oper dramaturgisch nicht verwirklicht werden können. Sie ist nicht nur, aber auch das Ergebnis eines glücklichen historischen Moments.

Im ersten, historischen Teil der Arbeit untersucht die Autorin die Geschichte der opera seria und opera buffa nach 1750 im Blick auf ihren Beitrag zur Dramaturgie des *Don Giovanni*. Dies nicht unter dem Vorurteil, das Werk Mozarts lasse alles Vorausgehende verblasen, sondern mit Respekt vor den älteren Werken, mit Kenntnis und Verständnis. Die Verfasserin behandelt den Bruch der *Seria* mit der *Metastasianischen Ästhetik*: den Dramatisierungsprozeß der Gattung vor und neben der Gluckschen Reform. An *Niccolò Jommellis Attilio Regolo* hebt sie die neuartige Exposition des Hauptkonflikts durch eine auf Steigerung bedachte Disposition der Arien hervor. In der *Armida abbandonata* wird auf die Transparenz

des dramatischen Prozesses hingewiesen. Jommelli arbeitet die dramatisch bedeutsamen Szenen in *Accompagnati* heraus. An *Gian Francesco de Majos Ipermestra* und *Adriano in Siria* führt Sabine Henze-Döhring die neue Kunst der ‚naturnahen‘, nuancierenden Gefühlsdarstellung vor. Diese geht einher mit der Auflösung der herkömmlichen dreiteiligen Arienform und dem Bestreben, auch in der *Seria* dramatische Ereignisse, an denen mehrere Personen beteiligt sind, in Ensembles zu fassen. Am *Idomeneo* wird Mozarts Kunst beschrieben, die ‚innere‘ Handlung, die fluktuierende Bewegung der Gefühle, in Arien und Ensembles auszudrücken.

Ein zweiter Abschnitt gilt der *Buffa*. An *Niccolò Piccinnis La buona figliola* interessieren die Exposition und Integration verschiedener „caratteri“ im Ensemble, am frühen *Giovanni Paisiello* die musikalische ‚Inszenierung‘ phantastischer Handlungsmomente und die Entwicklung der Ensembletechnik. Besondere Aufmerksamkeit widmet die Autorin *Paisiellos Il barbiere di Siviglia*, der ersten Oper, die sich entschieden vom gängigen Schema löst. Hier werden auch Aktionen in ‚Nummern‘ gefaßt und zum Teil in großen ‚musikalisch-dramatischen‘ Einheiten wie der „Introduzione“ vereint. An *Paisiellos* so anziehender Oper *Il Re Teodoro in Venezia* werden erste Versuche aufgezeigt, durch Musik *couleur locale* ins Bild zu bringen. Von Mozarts ‚Vorarbeiten‘ zum *Don Giovanni* bespricht Sabine Henze-Döhring *Le nozze di Figaro*, im allgemeinen die „Gratwanderung“ zwischen Drama und Musik und im besonderen die Technik der Finalbildung.

Vor diesem Hintergrund wird die Dramaturgie des *Don Giovanni* behandelt. Zunächst das Libretto: Sabine Henze-Döhring bestimmt seine Distanz von der opera buffa. Es tritt aus ihr heraus, weil „das aufgeworfene dramatische Potential nicht in planvolles Handeln umgesetzt“ wird (S. 145). Nicht Intrigen leiten das Drama, sondern die Bewegungen einer ‚inneren Handlung‘, die Rache, die Donna Anna dem Mörder ihres Vaters schwört. Sie ruft endlich — das ist die dramaturgische Bedeutung der Arie vor der Katastrophe, in der Donna Anna das Erbarmen des Himmels ersehnt — auch den Eingriff der metaphysischen Mächte herbei.

Die musikalisch-dramatische Analyse konzentriert sich auf die Konflikte, die Don Giovanni provoziert. Die Autorin beschreibt ihre Exposition, ihre Integration, ihre Konfrontation, ihre Desintegration und endlich ihre Überwindung in der Katastrophe. Das *Accompagnato* Donna Annas und ihr Duett mit Don Ottavio exponieren demnach das dramatische Potential, von dem die innere Handlung zehrt. Die äußere Handlung, Don Giovannis Konflikt mit Donna Elvira und Masetto, vollzieht sich zunächst davon unabhängig nach den Gesetzen der Buffo-Dramaturgie. Erst das Quartett *Non ti fidar, o misera* nähert das äußere Geschehen wieder dem inneren an. Ihm folgt die große Seria-Szene Donna Annas, in der die innere Handlung wieder hervortritt: Donna Anna erkennt in Don Giovanni den Mörder ihres Vaters und schwört ihm Rache. Vollends tritt das erste Finale aus dem Gewohnten heraus. Es treibt zwar wie üblich den äußeren Konflikt ins Extrem, nicht aber nach und in einem ‚ordentlichen‘ Intrigenspiel, sondern aus Anlaß eines Festes, das die Kontrahenten zufällig vereint. Danach, im zweiten Akt, laufen die Handlungsstränge auseinander. Der Konflikt zwischen Masetto und Don Giovanni endet mit der Arie Zerlinas *Vedrai, carino*. Donna Elvira trennt sich von den unversöhnlichen Rachegeistern, weil sie bis zuletzt hofft, Don Giovanni wiederzugewinnen. Das Sextett *Sola, sola in bujo loco* setzt die Desintegration der Konflikte ins Werk. Danach treiben allein noch die inneren Motive die Handlung voran. Da — so Sabine Henze-Döhring — ihre Träger nicht in der Lage sind, ihr Ziel, den Untergang Don Giovannis, zu erreichen, kommt es „zu einer Transzendierung der inneren Handlung“ (S. 257) Sie vollzieht sich nach den dramaturgischen Gesetzen der opera seria. Das heißt: Die dramatische Entwicklung äußert sich wie in den modernen Seria-Opern Jommellis allein im Verhältnis der musikalischen Nummern zueinander

Sabine Henze-Döhring schaut auf die dramaturgische Verfassung der Oper. Sie läßt sich — das unterscheidet ihr Buch etwa von dem Pierre Jean Jouvès — tief auf die Musik ein, aber stets in der Absicht, deren Beitrag zur Konstitution des Dramas zu beschreiben. Offensichtlich deshalb hält sie Distanz zur Theorie der Instrumentalmusik. Wäre es mög-

lich, so würde ich mit der Autorin darüber diskutieren. Ich würde ihre Kritik an Leo Schrade in Zweifel ziehen. Schrade wollte die Neuerung, die Mozarts große Opern darstellen, „dem Ausgleich zwischen dem neuen Instrumentalstil und der Tradition des Vokalen“ zugeschrieben wissen. Sabine Henze-Döhring betont den Primat der Dramaturgie. Sie leugnet die Eigengesetzlichkeit der musikalischen Nummern nicht. Ihre Analysen weisen sie auch auf, scheuen aber den letzten Schritt. Sie enden in Buchstabenschemata. Sabine Henze-Döhring hält ein, bevor sie die formale Organisation der Nummern ‚instrumental‘, mit Kategorien der Sonatentheorie, erklären müßte. Die Ouvertüre, die nur so analysiert werden kann, bleibt — eine Konsequenz wohl der Methode — außer Betracht. Diese Methode läßt zwar deutlich werden, „wie sich die Aktion — sei es die das Gefühlspotential der Personen vergegenwärtigende innere, sei es die am Handlungsverlauf ausgerichtete äußere — in der Komposition ‚abdrückt‘“ (S. 1) Aber wird sie der Eigengesetzlichkeit der Musik wirklich ganz gerecht? Käme man da mit Kategorien der Sonatentheorie nicht einen Schritt weiter? Könnten diese nicht beides leisten, nämlich einerseits die Organisation und Eigenständigkeit der Musik und andererseits den musikalischen Anteil an der Konstitution des dramatischen Geschehens evident machen? Einer dramaturgisch orientierten Analyse stünden sie jedenfalls nicht im Wege. Denn die musikalisch-dramatischen Gestaltungsprinzipien, die der *Don Giovanni* vereint, die Steigerung im Rahmen einer Nummer und die von Nummer zu Nummer, kennt auch die Instrumentalmusik. Sie würden zudem zu der vielleicht nicht ganz abwegigen Frage führen, ob und wie die musikalischen Formen ihrerseits den Gang der inneren und äußeren Aktionen beeinflussen.

Aber um kein Mißverständnis aufkommen zu lassen: Sabine Henze-Döhring ist eine intelligente, urteilssichere Autorin. Ihr Buch ist nicht trotz, sondern wegen seiner Konzentration aufs Musikalisch-Dramatische so gut und lesenswert. Es ist gedanklich und formal klar disponiert, vom ersten bis zum letzten Satz. Es spricht eine konzise Sprache. Alles kommt aus erster Hand. Nichts wird gesagt, was nicht auch gezeigt wird. Das setzt Sabine Henze-

Döhring instand, frei und selbstbewußt mit der Forschung zu dialogisieren und manches Fehltrug zu berichtigen.

(April 1988)

Wilhelm Seidel

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

Noch 1980 beklagte Niels Martin Jensen auf dem Kieler Kongreß das Fehlen ausführlicher Untersuchungen über Dietrich Buxtehudes zu Unrecht vernachlässigte Kammermusik — immerhin zählen die beiden als Opus 1 und 2 am Ende des 17. Jahrhunderts veröffentlichten Sammlungen von zweimal sieben *Sonaten für Violine, Viola da Gamba und B. c.* zu den ganz wenigen Werken, die zu Lebzeiten Buxtehudes im Druck erschienen. Inzwischen ist diese Forschungslücke durch gleich zwei unabhängig voneinander entstandene und im selben Jahr (1984) fertiggestellte Dissertationen geschlossen worden. durch Eva Linfields (Brandeis University) Arbeit *Dietrich Buxtehude's Sonatas: A Historical and Analytical Study* sowie durch die hier zu rezensierende Kieler Arbeit von Christine Defant. Während Linfield in ihren Untersuchungen sämtliche Aspekte der Buxtehudeschen Ensemblemusik in gleichem Maße zu berücksichtigen sucht, konzentriert sich Defant, wie schon der Titel ihrer Arbeit verrät, primär auf die Analyse von Buxtehudes gedruckten Sonaten, und zwar als Darstellungen des Stylus phantasticus im Bereich der Kammermusik.

Es waren bislang vor allem die freien Orgeltoccaten Buxtehudes, die — insbesondere von Friedhelm Krummacher — als exemplarische Beispiele für den von Kircher und vor allem von Mattheson beschriebenen Stylus phantasticus gerühmt worden sind. Gestützt erstens auf Krummachers Ergebnisse und zweitens auf die offenkundigen Ähnlichkeiten zwischen Buxtehudes Toccaten und seinen Sonaten (stets handelt es sich um Werke, die jede äußerliche Regelmäßigkeit vermissen lassen und durch scheinbar willkürliche Gliederungen in zahlreiche, auf den verschiedensten Ebe-

nen kontrastierende Teile geprägt sind) entwickelt die Verfasserin im ersten Kapitel die These, Buxtehude habe in seinen Sonaten auf die in den Toccaten erprobte Kompositionsart zurückgegriffen; wie diese, so seien folglich auch jene angemessen allein unter Zugrundelegung der Kriterien des Stylus phantasticus zu analysieren. Wesentliche Ursache für diese Stilübertragung (wie auch für den Druck von Opus 1 und 2) sei der Wunsch Buxtehudes gewesen, auf diese Weise öffentlich seine Gelehrsamkeit durch besondere kompositorische Kunstfertigkeit beweisen zu können.

Die Frage, ob dieses Verfahren auch theoretisch zu legitimieren sei, beschäftigt die Verfasserin im zweiten Kapitel. Auch wenn Kircher und Mattheson (ihre beiden Hauptgewährsleute) den Stylus phantasticus primär mit der solistischen Instrumentalmusik, vor allem der für Tasteninstrumente, in Verbindung brächten, so seien doch vor allem Matthesons Betonung, dieser Stil sei „allenthalben einerley“, sowie sein Hinweis, auch in einer Triosonate könne man seine freien Einfälle „nach dem Stylo phantastico“ hören lassen, genügende Begründung dafür, daß Buxtehude nicht gegen die Lehre seiner Zeit gehandelt habe. Letztlich, so das Fazit der Verfasserin, müsse man den Stylus phantasticus nicht bloß als einen unter verschiedenen Stilen, sondern als eine sämtliche Instrumentalstile einbeziehende „Methode“ verstehen, die „der Umwandlung konventioneller musikalischer Bildungen in unkonventionelle Ausprägungen diene“ und deshalb allein „an den Normen der jeweils zugrunde liegenden Ordnungen“ (S. 115) gemessen werden könne.

Eine erste Musteranalyse im dritten Kapitel, in welcher sie das Nebeneinander von Normen und Normüberschreitungen zu zeigen versucht, bestätigt die Verfasserin in ihrem Vorgehen und bildet zugleich die Voraussetzung für das Resultat von Kapitel vier (einer Darstellung „zeitgenössischer Tendenzen“ in der Kammermusikkomposition): Buxtehudes Sonaten seien mit denen seiner italienischen sowie nord- und süddeutschen Zeitgenossen, die entweder dem Ideal ausgewogener Proportionen nachstreben oder Virtuosität demonstrieren, letztlich nicht vergleichbar und könnten daher auch nicht an deren kompositorischen Maßstäben gemessen werden. In den restli-

chen Kapiteln fünf bis acht versucht die Verfasserin, mit weiteren detaillierten Analysen, in welche zuletzt auch die handschriftlich überlieferten Sonaten einbezogen werden, das planvolle Vorgehen Buxtehudes bei der jeweiligen Realisierung des *Stylus phantasticus* aufzudecken; vor allem die beiden gedruckten Sammlungen, so ihr Resümee, sind in der Tat als ein einheitliches, gelehrtes Werk zur Demonstration der Möglichkeiten dieses Stils anzusehen.

Die zentrale These, Buxtehude habe seine Sonaten ganz ähnlich wie seine Orgeltoccaten, also gleichfalls im *Stylus phantasticus* komponiert, leuchtet durchaus ein. Ob er allerdings damit zugleich Gelehrsamkeit zeigen wollte, bleibt eine Hypothese; die von Kerala Snyder angeregte alternative Interpretation der Toccaten — und damit auch der Sonaten — als „Dramen ohne Worte“ (immerhin hat der *Stylus phantasticus* in Matthesons *Vollkommener Capellmeister* seinen Platz hauptsächlich „in den Schauspielen“) wird von Defant nicht berücksichtigt.

Die ausführlichen Analysen nachzuvollziehen, die den Hauptteil der Arbeit ausmachen, fällt nicht immer leicht. Das liegt wohl vor allem an der Überzeugung der Verfasserin, jede Sonate sei von Buxtehude einem logischen Kompositionsplan, der nichts dem Zufall überlasse, unterworfen worden. Ganz abgesehen von der Frage, ob diese Vorstellung einer ausnahmslos geplanten und kalkulierten Phantastik immer dem historischen *Stylus phantasticus* entspricht, verwickelt sich die Verfasserin bei der Aufdeckung dieser individuellen Pläne gelegentlich in Widersprüche, die zumindest zu Zweifeln daran führen, ob die — wie gesagt, einleuchtende — These, die Sonaten seien kammermusikalische Exempel für den *Stylus phantasticus*, wirklich notwendig zu solch extremen Konsequenzen führen muß. So erscheint es z. B. wenig überzeugend, wenn die zu Beginn des Allegros von op. 1 Nr. 3 zunächst konstatierte Fugendisposition später wieder geleugnet wird, nur weil im weiteren Verlauf des Satzes dem Fugenthema ein kadenzierender Generalbaß unterlegt ist und die Verfasserin daraus schließt, auch der Satzanfang sei nicht durch die Fugierung, sondern bereits durch Akkordfortschreitungen geprägt (S. 317–321). Ähnlich irritiert es den Leser,

wenn, wie im *Poco Presto* von op. 2 Nr. 6, in einem Formschema AA'BA' der Teil A' beim ersten Auftreten als klar geordnet und abgeschlossen gilt, im nachhinein aber, allein wegen des Kontrasts des folgenden B, ein „zu Auflösung und Veränderung“ führender Abschnitt genannt wird, den man erst bei seiner Wiederkehr als Ordnung empfinde (S. 380); und dies, weil es Defant zufolge „jeder Logik“ widerspricht, „wenn ein Entwicklungsgang, wie ihn Buxtehude vollzieht, nochmals von vorne aufgerollt würde“ (S. 205), weshalb auch wörtliche Wiederholungen ganz anders gehört werden müßten. In solchen und ähnlichen Fällen scheint die Verfasserin der Gefahr zu erliegen, bei der Analyse weniger das Werk als vielmehr allein das selbstgesteckte Ziel im Auge zu haben.

Schließlich noch einige Bemerkungen zur äußeren Präsentation der Arbeit. Es ist zu bedauern, daß vor der Drucklegung offenbar jede Endredaktion gefehlt hat. Anders sind die zahlreichen Druckfehler sowie andere störende Mängel kaum zu erklären. Aus Vincenzo Galilei wird Vincenzo Gabrieli (S. 73 und 504), Willi Apel wird mehrfach als A. Apel zitiert (Anm. 284 f.), das Morley-Zitat auf S. 71 fehlt, der Aufsatz *Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint* ist nur von Kerala Snyder und nicht, wie in Anm. 12 angegeben, von ihr und Christoph Wolff verfaßt, und die Seitenzahlen dieses Aufsatzes fehlen sowohl hier als auch im Literaturverzeichnis. Dort sucht man überhaupt Seiten- oder Spaltenangaben nahezu vergeblich; merkwürdigerweise fehlt auch das eingangs erwähnte Kongreßreferat Jensens. (März 1988) Walter Werbeck

57 / kxx 13

Antonio Caldara. *Essays on his life and times*. Edited by Brian W. PRITCHARD. Aldershot: Scolar Press (1987). 424 S., Notenbeisp.

Zu Unrecht steht Caldara, dessen Werk vorläufig nur ungenügend bekannt ist, im Schatten von Johann Joseph Fux. Um so erfreulicher, daß rund zwanzig Jahre nach der grundlegenden Monographie von Ursula Kirken-dale (*Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*, Graz-Köln 1966) eine speziell Caldara gewidmete umfang-

reiche Publikation mit zwölf teils englischen, teils deutschen Beiträgen (dazu Zusammenfassungen in der jeweils anderen Sprache) von zumeist überseeischen Kollegen erscheinen konnte, fast genau 250 Jahre nach seinem Tod. Der Zufall fügte es, daß fast gleichzeitig der Kongreßbericht Graz 1985 *Johann Joseph Fux und die barocke Bläsertradition* (*Alta Musica* 9, Tutzing 1987) erschien, mit dessen Beiträgen sich vielfältige Berührungspunkte, die nachfolgend Erwähnung finden, ergeben.

Der von Brian W. Pritchard eingeleitete, vorbildlich betreute Sammelband gliedert sich in drei Hauptabschnitte, von denen der erste auf „Caldara's compositions“ zielt: A. Peter Brown, *Caldara's trumpet music for the Imperial celebrations of Charles VI and Elisabeth Christine*; Reinhardt G. Pauly and B. W. Pritchard, *Antonio Caldara's Credo à 8 voci. a composition for the Duke of Mantua?*; Hisako Serizawa, *The overtures to Caldara's secular dramatic compositions, 1716—1736: a survey and thematic index*. Brown erweitert die im Titel seines Beitrags angedeutete Thematik durch namentlichen Nachweis der Hoftrompeter sowie aller Overtüren und Arien mit Trompeten in Opern und Oratorien Caldaras für den Kaiserhof. Die von Zeremoniell und Charakter abhängige Verwendung dieses Instruments reicht von der virtuos eingesetzten Clarintrompete bis zur doppelchörigen Besetzung mit je vier Trompeten und Pauken in der Oper *Lucio Papirio dittatore* (1719). Überzeugend wird die nahezu ausnahmslose Beschränkung auf höchstens zwei Trompetenchöre — obwohl dem Personalstand zufolge vier bis sechs zur Verfügung standen und solche für nicht-kaiserliche Feste auch Verwendung fanden — als „symbolic/allegorical interpretation“ von Kaiser Karls VI. Motto „Fortitudo et Constantia“ und damit des Imperiums gedeutet. Ergänzungen zu Browns Ausführungen enthält Detlef Altenburgs Studie *Instrumentation im Zeichen des Hofzeremoniells. Bemerkungen zur Verwendung der Trompete im Schaffen von J. J. Fux* (im oben erwähnten Kongreßbericht Graz 1985, S. 157 bis 168). — Pauly konnte das kürzlich von ihm veröffentlichte *Credo à 8 voci* (F. C. Schirmer, Boston 1986), dessen undatiertes Autograph aus dem Besitz Erzherzog Rudolphs sich in A-Wgm befindet, zweifelsfrei Caldaras letzten Monaten

des Jahres 1707 zuordnen, als dieser noch im Dienst des Herzogs von Mantua stand. — Der nächste Beitrag — die erweiterte Fassung eines im *Journal of the Japanese Musicological Society* 16 (1970) erschienenen Aufsatzes — führt in die Wiener Zeit (1716 bis 1736). In Caldaras Wiener Opernouvertüren, die den umfangreichsten Teil der Instrumentalmusik in dessen Reifezeit darstellen, unterscheidet Serizawa den am häufigsten begegnenden italienischen Sinfonie-Typus vom französischen Overtüren- und venezianischen Fanfarentypus, die alle von meist leichterem Faktur als bei Fux sind.

Der zweite Hauptabschnitt „Caldara, Vienna and the Habsburg Empire“, der Caldaras Schaffen in einen breiteren kultur- und kompositionsgeschichtlichen Kontext stellt, umfaßt folgende fünf Beiträge: Eleanor Selfridge-Field, *The Viennese court orchestra in the time of Caldara*; Andrew D. McCredie, *Nicola Matteis, the younger: Caldara's collaborator and ballet composer in the service of the Emperor, Charles VI*; Lawrence E. Bennett, *The Italian cantata in Vienna, 1700—1711. an overview of stylistic traits*; Robert N. Freeman, *The Caldara manuscripts at Melk Abbey*; Jiří Sehnal, *Das mährische Musikleben in der Zeit Antonio Caldaras*. Speziell auf Caldara bezieht sich nur Freeman, der im Organisten Joseph Weiss (1729—1759) den ältesten und produktivsten Kopisten der über dreißig Caldara-Handschriften in der dem Kaiserhof engstens verbundenen Benediktiner-Abtei Melk/Niederösterreich nachzuweisen vermag und dadurch zugleich eine Rekonstruktion des musikalischen Repertoires dieses Klosters im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts ermöglicht. Der beigelegte thematische Katalog gibt nach Möglichkeit Konkordanzen wieder. — In Erweiterung des im Titel angeführten Zeitraumes bietet Selfridge-Field Statistiken über Anzahl und Zusammensetzung der kaiserlichen Hofinstrumentisten, die oft mehrere Instrumente beherrschten, von 1680 bis 1770 sowie ein Verzeichnis der „Obbligato instruments used by Caldara“ (S. 138) nebst ausgewählten Beispielen. Speziell zu den dortigen Angaben über die Bläser sei als Ergänzung auf folgende Beiträge im erwähnten Kongreßbericht hingewiesen: Herbert Seifert, *Die Bläser der kaiserlichen Hofkapelle zur Zeit von J. J. Fux*; Gunther

Joppig, *Die hohen Holzblasinstrumente (Chalumeau und Oboe) im Schaffen von J. J. Fux*; Michael Nagy, *Holzblasinstrumente der tiefen Lage im Schaffen von J. J. Fux*; Ernst Kubitschek, *Block- und Querflöte im Umkreis von J. J. Fux. Versuch einer Übersicht*; Markus Spielmann, *Der Zink im Instrumentarium des süddeutsch-österreichischen Raumes 1650 bis 1750*. Die dort mitgeteilten Forschungsergebnisse betreffen vielfach auch Caldaras Werk. — Anknüpfend an eigene Studien und an Peter Keuschnigs Dissertation (Wien 1966) beschäftigt sich McCredie mit den zu Suiten gegliederten Balletten von N. Matteis, die als Einlagen zu Caldaras und anderer Komponisten Operndienten. Obwohl rund die Hälfte der 426 Suitensätze nur die Bezeichnung „Aria“ tragen, vertreten Matteis Tänze fast alle damals gängigen Genres. Bezeichnenderweise fehlen Allemande und Courante. (Das noch in *The New Grove Dictionary* mit Fragezeichen versehene falsche Sterbedatum [†1749 nach Charles Burney] konnte bereits Keuschnig an Hand der Totenprotokolle von St. Stephan/Wien — beerdigt am 23. Oktober 1737 — widerlegen.) — In die Zeit vor Caldaras Wiener Aufenthalt führt L. Benett, die rund 100 italienische weltliche Kantaten aus der Zeit von 1700 bis 1711 am Wiener Kaiserhof nachzuweisen vermag. Das nach längerer Pause wiedererwachte Interesse für gesungene weltliche Kammermusik wird in Verbindung mit der liberalen Gesinnung Kaiser Josephs I. gesehen und als besonderes Merkmal dieses Repertoires die mehrfache Heranziehung obligater Instrumente bezeichnet. — J. Sehnals sozial- und kulturgeschichtlicher Beitrag, der auf entlegener und im Westen kaum bekannter Literatur fußt, betrifft die von der Wiener Musikkultur abhängige Musikpflege an den Adelshöfen, Kirchen, in geistlichen Orden und Städten Mährens zur Zeit von Caldara.

Im dritten Hauptabschnitt, der vier Studien umfaßt, wird „Caldara in a wider context“ gesehen: Wolfgang Horn, *Das Repertoire der Dresdner Hofkirchenmusik um 1720—1730 und die Werke Antonio Caldaras*; Glennys Ward, *Caldara, Borosini and the One Hundred Cantici, or some Viennese canons abroad*; Frauke Gerdes, *Aspekte der Bühnenbildentwicklung in Italien bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts*; Olga Termini, „*L'Irene in Venice*

and Naples: tyrant and victim, or the rifacimento process examined. Erst der aus politischen Gründen erfolgte Glaubenswechsel des Kurfürsten von Sachsen erforderte ein entsprechendes Repertoire katholisch-geistlicher Musik, an deren Sammlung Jan Dismas Zelenka, ein Fux-Schüler, maßgeblich beteiligt war. Infolgedessen sind musikalisch die Zusammenhänge mit Wien und Prag gegeben sowie Dresden als wichtiger Fundort von Caldaras Werken ausgewiesen. Gestützt auf seine Dissertation *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720—1745, Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire* (Tübingen 1986), weist W. Horn auf die den Dresdner Aufführungsverhältnissen angepaßte Bearbeitungspraxis hin. „Die Hinzufügung von Bratschen- und Oboenstimmen bzw. zur colla-parte-Führung gehören zum Grundbestand jeder Dresdner Bearbeitung“ (S. 284), was u. a. Caldara-Bearbeitungen von der Hand Johann David Heinichens bezeugen. Ergänzungen zu Horn finden sich bei Herbert Heyde, *Blasinstrumente und Bläser der Dresdner Hofkapelle in der Zeit des Fux-Schülers Johann Dismas Zelenka (1710—1745)* im angeführten Grazer Kongreßbericht. — Im folgenden Beitrag gelingt G. Ward die Identifizierung von fast neunzig Kanons als Werke Caldaras in Borosinis undatiertem Druck. Letzterer läßt sich nunmehr auf das Jahr 1747 datieren und der Herausgeber mit dem Tenor Francesco Borosini (ca. 1690—1754) identifizieren. Ferner konnten zwei *RISM* unbekannte Nachdrucke (A. Simpson, Randall und Abell) festgestellt werden. — Die Entwicklung der Renaissancebühne mit ihrer Unveränderlichkeit des Bühnenbildes zur wechselnden Kulissenbühne mit ihrem scheinbar ins Unendliche erweitertem Bühnenraum stellt F. Gerdes in verschiedenen Entwicklungsphasen und letztere in ihrer Beziehung zur absolutistischen Regierungsform im Zeitalter des Barock einleuchtend dar. Im Anhang werden Bühnenbilder der frühen Caldara-Opern mitgeteilt. — Den Beschluß bildet O. Terminis minutiöser Vergleich von Carlo Francesco Pollarolos venezianischer Oper *L'Irene* (1695) mit einer für Neapel vorgenommenen Umarbeitung (1704) durch den jugendlichen Domenico Scarlatti. Letzterer erweist sich als „rather timid in his revisions. Several of the arias attributed to him are only his

modifications of Pollarolo's music, not entirely new pieces ... There is as yet no sign of the largescale da capo, the sweeping melodic line or the enhanced vocal virtuosity of eighteenth-century aria" (S. 395)

Das mit zahlreichen Notenbeispielen, Bildbeigaben und einem Index ausgestattete, auch drucktechnisch hervorragende Werk vertieft entscheidend die Kenntnis von Caldaras Wirken und Oeuvre. Mehrere Beiträge bilden zugleich wichtige Vorarbeiten für Pritchards in Vorbereitung befindlichen thematischen Katalog der Werke von Antonio Caldara.

(April 1988)

Hellmut Federhofer

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

„Die Gefühle des Menschen sind eitel und unnützlich, wenn sie nicht dazu dienen, Gott zu erkennen und zu lieben, sich selbst zu vergessen und zu hassen.“

„Das Verlangen, gewandt zu erscheinen, hindert uns oft, es zu sein. La Rochefoucauld“

„Diejenigen, welche die Zeit schlecht nutzen, sind die ersten, die sich über ihre Kürze beklagen. Diejenigen, welche guten Gebrauch von ihr machen, behalten ihrer noch übrig (La Bruyère)“

Solche und ähnliche Zitate, durchweg in französischer Sprache gehalten, finden sich im vorliegenden und hiermit erstmals veröffentlichten Tagebuch des jungen Liszt. Sonderbare Zeugnisse eines bildungshungrigen, religiös-idealistischen noch nicht einmal Sechzehnjährigen! Und (vermutlich) keine einzige Zeile Originaltext Liszt! Stets die Vorgaben der (großen) Vordenker und die totale Identifikation mit ihren kernigen Sätzen. La Bruyère, La Rochefoucauld, Bouhours, Nepveu, Bossuet, Pascal, Arnauld, Fénelon, Gonnellieu, Liguori, Kempis, Augustinus, Tertullian, Seneca, Bias; daneben die Bibel und als einziger Zeitgenosse: Alexander von Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst. Man stelle sich zum Vergleich Robert Schumanns Notizen aus etwa derselben Zeit vor, z. B. die Tagebucheintragung vom 6. Dezember 1828: „Toccata v. Mayer u. das

Schubertische Trio — Nachmittags feierliches Ehrengericht u. Vater Voi deprecirt — großes Laster u. Diamantenmacherey — Plauischer Hof — Schütz — Die Schismatiker — Bayerisches Bier — große allgemeine Knillität — Poët Walther — Rölller — großer Disput mit Müller — Thränen über Bechers Bierhetze u. allgemeines Versöhnungsfest — das tanzende Tanzen — Zu Hause Moral gelesen u. Schinken gegessen" (*Tagebücher*, Bd. I, hrsg. von G. Eismann, Leipzig 1971, S. 152).

Plaudereien aus dem Nähkästchen waren die Sache nicht des aufstrebenden, erfolgsorientierten jungen Liszt. Und dennoch ist dieses Tagebuch nicht untypisch: Auch bei Schumann finden sich moralistische und religiöse Zitate. Die Ausschließlichkeit bei Liszt hingegen weist auf etwas Spezifisches hin. Denn das Sich-Ausdrücken über andere, das Benutzen von Fremdmaterialien kennzeichnet auch den ‚reifen‘ Liszt, ist eine — wenn auch umstrittene — Grundkonstante: „Er [= Liszt] übersetzte die unmittelbar anschauende durch die poetisch-fühlende Persönlichkeit, diese durch den Dichter und schließlich den Dichter durch die Dichtung" (A. Schönberg, *AMZ* 38, 1911, Sp. 1008). Insofern ist dem Herausgeber Detlef Altenburg zuzustimmen, wenn er in seinem überaus informativen Vorwort zum Tagebuch zusammenfaßt: „Bis hin zu dem Verfahren, statt eines selbstformulierten freien Programms ein Zitat von Byron oder Sénancour, von Chateaubriand oder Schiller zu wählen, um den Interpreten und Zuhörer auf die poetische Idee einer Komposition hinzuweisen, hat das Zitat als Träger großer Ideen, zeitlos gültiger Erkenntnisse und als vollendete Formulierung erhabener Gedanken bei Liszt auch Bedeutung für seine Konzeption der Programmmusik gewonnen. In der Verknüpfung von Zitat und Komposition manifestiert sich hier nicht mehr und nicht weniger als der ästhetische Anspruch, in der Musik den großen Themen der Weltliteratur Ausdruck zu verleihen.

Daß Fremdformulierungen im übertragenen Sinne als Transkriptionen bei Liszt immer wieder auch Ausgangspunkt für spätere und parallele selbständige Kompositionsversuche sind, ist keine neue Erkenntnis. Daß dies ein Grundelement des schöpferischen Prozesses bei Liszt ist, dokumentiert auch das Tagebuch." (Textedition, Nachwort, S. 961).

Hier wird wieder einmal deutlich, daß für Liszts Kunstverständnis, Lebenswerk und -inhalt die Anfänge entscheidend sind. Einzuwenden ist lediglich, daß im Tagebuch eine schöpferische Auseinandersetzung mit den Zitaten selbst noch fehlt. Die Person Liszt verschanzte sich hier blind hinter den Autoritäten; eigene Bemerkungen, Akzentuierungen oder Kommentare, wie sie in vergleichbaren späteren Aufzeichnungen nicht untypisch sind, fehlen. Damit stellt sich die Frage, wie eigenständig der Fünfzehnjährige bereits bei der Auswahl der Zitate gewesen war. Hat da vielleicht der (ehrgeizige) Vater Adam mitgeholfen, ihn vor privaten Schnurren gar geschützt („Zeit schlecht nutzen“)?

Noch in anderer Hinsicht ist das Tagebuch bemerkenswert. Neben Hinweisen über den Besuch von Messe und Offizium enthält es auch Notizen zu bestimmten Andachtsübungen Liszts. Anhand immer wiederkehrender Zahlenfolgen von 1–7 konnte Altenburg einen einleuchtenden Bezug rekonstruieren zu den *Sieben Litaneien von den vornehmsten Tugenden* im Andachtsbuch des Fürsten Alexander von Hohenlohe. Als eine Aufzeichnung des religiösen Tagesablaufs Liszts (als das im übrigen einzig ‚Private‘!) erweist sich somit das frühe Tagebuch von zweiter Qualität.

Ansprechend: die Übersetzung von Rainer Kleinertz. Vorbildlich: die wissenschaftliche Betreuung durch Detlef Altenburg (der z. B. die Herkunft fast aller von Liszt nicht mit Autorennamen versehenen Zitate klären konnte). Übersichtlich: der Druck, die Einteilung in Faksimile- und Textedition, die synoptische Gegenüberstellung von französischem und deutschem Text in der Textedition.

(April 1988)

Dieter Torkewitz

Richard-Wagner-Handbuch. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler hrsg. von Ulrich MÜLLER und Peter WAPNEWSKI. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag (1986). XIV, 904 S.

Der Inhalt des Bandes gliedert sich im wesentlichen in drei Teile: Teil eins „Die wichtigsten Voraussetzungen und Bezüge“ besteht aus einer Reihe von *Wagner und* -Artikeln. Die behandelten Themen sind. *Antike* (Ulrich Müller), *Mittelalter* (Volker Mer-

tens), *Stellung in der Musikgeschichte* (Carl Dahlhaus), *Revolution von 1848/49* (Rüdiger Krohn), *Schopenhauer* (Hartmut Reinhardt), *Nietzsche* (Dieter Borchmeyer), *Antisemitismus* (ders.), *König Ludwig II.* (Manfred Eger). Der zweite Hauptteil umfaßt „Das Werk I: Grundzüge und Entwicklungen“ von *Wagners Sprache* (Peter Branscombe) und *Musik* (Carl Dahlhaus) sowie „Das Werk II: Die einzelnen Werke“ als *Dichtung* (Peter Wapnewski), das *kompositorische Werk* (Werner Breig), die *Schriften* (Jürgen Kühnel). Nach dem Einschub eines kurzen Zwischenteils über die *Bayreuther Festspiele* und die *Familie Wagner* (Manfred Eger) folgt der dritte Hauptteil „Wagner und die Folgen“ mit den Themen *Wagnerismus* (Erwin Koppen), die *politisch-ideologische Wirkung* (Ernst Hanisch), *Aufführungsgeschichte* (Oswald G. Bauer), *musikalische Wirkung* (Carl Dahlhaus), *Klangreligion* (Dieter Schnebel) sowie eine weitere Reihe von *Wagner und/in* -Artikeln mit den Themen *Literatur und Film* (Ulrich Müller), *Bildende Kunst* (Günter Metken), *Parodie und Karikatur* (Manfred Eger), *Tiefenpsychologie* (Josef Rattner, Dieter Schickling). Den Beschluß bildet ein Überblick über die *Wagnerforschung*, dem ein *Werkverzeichnis* sowie eine *Bibliographie* angefügt ist (John Deathridge).

Das Spektrum der Themen ist also weit gespannt; Überschneidungen und Wiederholungen wurden laut Vorwort (S. XIV) absichtlich nicht getilgt. Daneben sind jedoch Lücken zu konstatieren. So ist das Thema der Rezeption vor allem des musikalischen Aspekts von Wagners Werken im 19. Jahrhundert unterbelichtet geblieben. Bereits die substanzreichen Kritiken Eduard Hanslicks hätten ein Kapitel „Wagner und Hanslick“ rechtfertigen können; auch für ein weniger personenzentriertes Kapitel „Wagner und die zeitgenössische Musikkritik“ hätte sich weiteres reiches Material angeboten in Gestalt der jeweils mehrbändigen, umfangreichen Dokumentationen von Helmut Kirchmeyer (*Das zeitgenössische Wagner-Bild*) und Susanna Grossmann-Vendrey (*Bayreuth in der deutschen Presse*). Andererseits begegnet zumindest ein Kapitel (*Religiöse Klänge — Klangreligion*), das — mit seinem Untertitel *Einige Ideen und Einfälle zu Wagner* bereits das eigene Urteil sprechend — ohne jeden Verlust hätte wegbleiben können, ja sollen.

Zuweilen drängen sich *ira et studium* etwas unziemlich vor. So läßt sich Dieter Borchmeyer den Nachweis angelegen sein (S. 129f.), der Grund für Nietzsches ‚Abfall‘ von Wagner, den Nietzsche selbst durch eine von Wagner erfahrene „tödliche Beleidigung“ motivierte, könne entgegen der Behauptung in Gregor-Dellins Wagner-Biographie nicht in einem Briefwechsel zwischen Wagner und Nietzsches Arzt Dr. Otto Eiser zu erblicken sein (in dem Eiser Details aus Nietzsches Geschlechtsleben an Wagner weitergegeben hatte). In der Hitze des Gefechts übersieht Borchmeyer, daß jedenfalls eines doch „schlüssig zu beweisen“ ist, nämlich, daß Nietzsche von dem Briefwechsel Wagner-Eiser wußte (s. Nietzsches bei Gregor-Dellin, S. 753, abgedruckter Brief an Peter Gast v. 21. April 1883). Auch bei Manfred Eger kommt gelegentlich ein positives Vorurteil seinem Helden gegenüber zum Vorschein, wenn er z. B. meint (S. 169), in Sarnberg im Juli 1864 sei Cosimas „Bund“ mit dem „anfänglich offenbar überraschten und zögernden Wagner“ (Hervorhebung I. V.) vollzogen worden. Richard — ein Opfer Cosimas? Aber vielleicht gibt es ja wirklich irgendeinen Beleg dafür.

Peinlich aber wird es, wenn in Peter Branscombes Beitrag fehlerhafte Zitate aus Wagners Jugenddrama *Leubald* als Eigentümlichkeiten von Wagners Sprache ausgegeben werden! Wagner dürfte auch im größten pubertären Überschwang nicht die grammatikalisch unmögliche Zeile „Woher um mich dies wonniglicher Wahn“ geschrieben haben (S. 176). Das müßte einfach aufgefallen sein — wenn nicht dem (englischen) Autor, so doch dem (deutschen) Lektor (richtig: „dies wonnigliche Wehen“; auch das zweite Zitat enthält einen — geringfügigeren — Fehler.) Anschließend bringt Branscombe zu dem Werk — wie vor ihm schon x-mal geschehen — wiederum nur ein Zitat aus Wagners Autobiographie, ohne erstens auch nur mit einer Silbe anzudeuten, daß bei Wagner selbst bereits zu lesen ist, daß ihm das *Leubald*-Manuskript bei Abfassung seiner Autobiographie nicht zur Verfügung stand — woraus für einen seriösen Forscher folgen müßte, daß er Wagners lediglich aus dem Gedächtnis geschöpfte Aussagen nicht ohne weiteres für bare Münze nehmen darf. (Tatsächlich sind die Angaben Wagners teils ungenau,

teils unzutreffend.) Zweitens aber versucht auch Branscombe wieder — genau wie ungezählte seiner Vorgänger — auf diese Weise das Eingeständnis zu vermeiden, daß er nennenswerte eigene Erkenntnisse über das Werk schwerlich gewonnen haben kann, da die unerwartet schwer zu entziffernde Handschrift des Schülers Wagner bisher noch niemals vollständig übertragen, geschweige denn gedruckt worden ist, sondern daß *Leubald* der Öffentlichkeit bis jetzt nur in Form einiger Dutzend Zeilen Faksimile (plus deren von Fehlern wimmelnder Übertragung) zugänglich ist. (Da das *Handbuch* aber über Ausgaben der Wagnerischen Bühnentexte ohnehin kein Wort verliert — vgl. weiter unten —, ist ja auch nicht damit zu rechnen, daß einem durchschnittlichen Benutzer die Unzugänglichkeit des *Leubald*-Textes auffallen könnte . .).*

In seinem Buch *Dekadenter Wagnerismus* hatte Erwin Koppen in außerordentlich erhellender Weise deutlich gemacht, in welchem Maße die Ideen der literarischen *Décadence* sich der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herrschenden medizinisch-psychiatrischen Lehre von der Degeneration (und angeblichen Nähe des Genies zum Irrsinn) verdankten. Hier im *Handbuch* unterläßt Koppen leider jeden Hinweis auf diese ganz konkrete Quelle für die damals von Krankheit und Verfall ausgehende Faszination, die somit als beliebiger, isolierter Einfall einer exzentrischen Kunstrichtung erscheinen muß.

Unzweifelhaft ist im vorliegenden Band eine beeindruckende Menge von Gelehrsamkeit versammelt. Trotzdem handelt es sich nicht eigentlich um ein Handbuch, sondern um eine Essay-Sammlung. In einem Essay darf und soll erstens die persönliche Ansicht des Verfassers zum Gegenstand im Mittelpunkt stehen; zweitens richtet er sich an die Fachwelt und/oder eine interessierte Laienwelt, bei der ein nicht geringes Maß an Kenntnissen über den Gegenstand bereits vorausgesetzt werden darf. Ganz anders dagegen die Aufgabe eines Handbuches bzw. einzelnen Handbuchartikels. Hier soll ein umfassender Überblick geboten werden

* Inzwischen liegt die Erstveröffentlichung des *Leubald* vor (Übertragung: Isolde Vetter und Egon Voss) in: Programmheft *Die Meistersinger* der Bayreuther Festspiele 1988, S. 95—207

sowohl über den Stand der Forschung zum jeweiligen Gegenstand als auch über die Vielfalt bisheriger Interpretationen, Meinungen, etwaiger politischen Vereinnahmungen usw. Dabei hat die persönliche Ansicht des Referierenden naturgemäß zurückzutreten, d. h. sich in eine Reihe zu stellen mit den referierten Ergebnissen und Meinungen anderer Daten und Fakten wie auch die einschlägige Literatur sollen möglichst genau und umfassend dokumentiert und belegt werden, um gleichermaßen dem Anfänger zu dienen, der sich mit dem Gebiet erstmals vertraut machen möchte, wie dem Fachmann, der für seine Überlegungen oder Forschungen einen zuverlässigen und leicht handhabbaren ‚Datenpool‘ benötigt. Diese Forderungen an ein Handbuch sind beim vorliegenden Band nicht in befriedigendem Maße erfüllt. Vielmehr stellen die Autoren zum großen Teil ihre persönliche Meinung dar und erwähnen davon abweichende Interpretationen höchstens in ablehnender Weise und vorwiegend nur am Rande und lückenhaft. (So wird beispielsweise mit Hartmut Zelinsky verfahren.) Ganz besonders aber fehlt es an einer durchdachten und durch das ganze Werk hindurch sorgfältig durchgeführten Dokumentations- und Zitierungspraxis. Wenn die einzelnen Autoren dies — aus welchen Gründen auch immer — nicht im erforderlichen Maße getan haben, wäre es die selbstverständliche Aufgabe des Lektorats gewesen, die bestehenden Lücken aufzufüllen. Es genügt eben für ein Handbuch ganz und gar nicht, die bei Fachwissenschaftlern einzeln in Auftrag gegebenen Beiträge aneinanderzureihen und eine von einem weiteren Fachwissenschaftler unabhängig erstellte Bibliographie anzuhängen. Eine allererste Folge dieses Vorgehens ist die, daß die von den einzelnen Autoren zusätzlich angeführte Literatur völlig unübersichtlich auf die Anhänge zu den Artikeln verstreut bleibt. Zusammengekommen enthält das *Wagner-Handbuch* eine solche Menge von Unstimmigkeiten, Ungereimtheiten und Unübersichtlichkeiten, dazu ein solches Maß an Schludrigkeiten und Fehlern jeglichen Grades, daß der Eindruck entsteht, eine Lektorierung habe überhaupt nicht stattgefunden. Hier kann dem Verlag ein herber Tadel nicht erspart werden.

So fehlen bibliographische Angaben zu erwähnten Schriften von Autoren aus dem 19.

Jahrhundert in großer Zahl (etwa Friedrich de la Motte-Fouqué S. 32, Ludwig Ettmüller S. 33) Oder: Was sind die „einschlägigen antisemitischen Schriften“ von Constantin Frantz, Paul de Lagarde, Wilhelm Marr oder Eugen Dühring (S. 138)? Nur ein einziger Titel des letztgenannten Autors wird zitiert. Ferner fehlen die bibliographischen Angaben fast ausnahmslos bei Briefen und Schriften Richard Wagners („venetianisches Tagebuch für Mathilde Wesendonck“ S. 105), Nietzsches („ein 1980 erstmals von Montinari publizierter Brief“ S. 129 — aber die Montinari-Briefausgabe ist nicht einmal im Ganzen genannt, geschweige denn die genaue Stelle angegeben), Hermann Levis (S. 599) u. v. a. m. Von wem und wo ist Wagners *Judentum in der Musik* „wiederholt“ mit der Schrift von Karl Marx *Zur Judenfrage* verglichen worden (S. 149), von wem und wo „Wagners Judenfeindschaft immer wieder auf einen Selbsthaß zurückgeführt worden“ (S. 151)? Wo bezeichnete Catulle Mendès Wagners „Lustspiel“ *Eine Kapitulation* als „blödsinnige Hanswurstiade“ (S. 626)? Es ist zwar interessant, daß Berlioz eine Kritik von Wagners Pariser Konzerten im *Journal des débats* vom 9. Februar 1860 veröffentlichte (S. 526) — noch interessanter für den Benutzer wäre freilich die zusätzliche Mitteilung, in welcher heute gängigen Ausgabe er diese Berlioz-Schrift (vielleicht sogar in deutscher Übersetzung?) finden kann. Ähnliches gilt für Baudelaires *Tannhäuser*-Schrift, von der erstaunlicherweise wenigstens eine moderne französische Ausgabe angegeben wird (S. 614 — welche gute Absicht jedoch durch die fehlerhafte Jahreszahl 1861 — statt 1961 — wieder zunichte gemacht wurde; leicht zugängliche deutsche Übersetzung z. B. in *Richard Wagner Tannhäuser*, hrsg. v. Dietrich Mack, Frankfurt 1979, Insel Taschenbuch 378) Wer außer dem absoluten Spezialisten kann ahnen, wo Oskar Panizzas *Tristan und Isolde in Paris* im Jahre 1900 (S. 715) veröffentlicht wurde? (Das Geheimnis soll daher auch hier streng gewahrt bleiben.) Warum wird nicht erwähnt (S. 488), daß die „gehässige Kritik“ einer *Figaro*-Aufführung unter Wagners Leitung 1846 im *Dresdner Tageblatt*, auf die Wagner eine Entgegnung verfaßte, leicht zugänglich ist, und zwar bei Kirchmeyer (*Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikali-*

schen Pressewesens in Deutschland, IV Teil: Das zeitgenössische Wagner-Bild, Dritter Band. Dokumente 1846—1850, Regensburg 1968, Nr. 680/81, Sp. 89—95)? Diese Beispiele, die sich noch beliebig verlängern ließen, erweisen den Wunsch der Herausgeber (S. XIV), „möglichst viele Leser“ möchten in den Seiten des Handbuchs „diejenigen Informationen und Anregungen finden, die sie in ihnen suchen“, als weitgehend uneingelöst. Erfreulicherweise verspricht das Vorwort, die Beiträge sollten „sich freihalten von allem Fachjargon und für den interessierten Laien lesbar bleiben“ Trotzdem ist beispielsweise S. 133 „vis a tergo“, S. 522 „apotropäisch“, S. 546 „Exemption“ und S. 785 „Eregi recte: Exegi monumentum aere perennius“ stehengeblieben.

Da eine ordnende, für das Ganze verantwortliche Hand anscheinend fehlte, wurden konzeptuelle Mängel der Gesamtanlage offenbar nicht bemerkt. So kann ein Benützer des Handbuchs z. B. nicht feststellen, an welcher Stelle der Ausgaben von Wagners Schriften die vertonten oder unvertonten musikalischen Texte Wagners abgedruckt sind. Im Werkverzeichnis Abschnitt A—K (S. 831—843), der die musikalischen Werke betrifft, sind keine Druckorte der Texte (übrigens auch keine Ausgaben der Musik!) angegeben; im Abschnitt „L Schriften“ (S. 843—851) sind die in den Schriftenausgaben abgedruckten Texte von musikalischen Werken — übrigens auch die Prosaentwürfe u. ä. — weggelassen. (Von dieser Ausnahme seltsamerweise wiederum ausgenommen ist *Der Nibelungen-Mythus als Entwurf zu einem Drama* S. 844; genauer Titel lautet: *Mythus. Als . . .*). Ebenso fehlen Angaben über die innerhalb der Ausgabe *Sämtliche Briefe* sowie innerhalb der alten, unvollständig gebliebenen *Gesamtausgabe* erschienenen Bände sowie über Konzeption und Veröffentlichungsstand der neuen (noch unvollendeten) Ausgabe *Sämtliche Werke*. Das Werkverzeichnis (S. 831ff.) nennt zwar die WWV-Nummern des im selben Jahr erschienenen *Wagner-Werk-Verzeichnisses* von Deathridge/Geck/Voss; aber diese Nummern werden an keiner sonstigen Stelle des Handbuchs aufgegriffen, so daß sie, anstatt als Orientierungsmittel Verwendung zu finden, zu bloßem Zierat verkommen.

Bei den Abkürzungen herrscht Unübersichtlichkeit und Konfusion. Selbst die wenigen, für den ganzen Band gültigen werden an verschiedenen, unvorhersehbaren Stellen erklärt: Auf der (unbezeichneten) S. XV werden acht Abkürzungen erklärt; darunter fehlen jedoch „GSD“ und „SSD“ für Wagners Schriftenausgaben, obwohl diese selben Ausgaben am Fuße der gleichen Seite mit ihrem vollen Titel genannt werden. Die betreffenden Abkürzungen finden sich dann schließlich am Beginn von Abschnitt „L Schriften“ des Werkverzeichnisses (S. 843) Ansonsten kreiert jeder Autor in den seinem Beitrag folgenden speziellen Literaturhinweisen seine eigenen Kürzel, die er bald auflöst, bald aber auch nicht. So begegnen z. B. einzig im Artikel S. 353ff. die (vom Autor aufgelösten) Kürzel „SBr“ und „SW“ für *Sämtliche Briefe* und *Sämtliche Werke*. S. 101ff. jedoch darf man mehrmals über Angaben wie „Sch. I, 25“ rätseln: Nicht eine Wagner-Schriftenausgabe ist gemeint, sondern offenbar eine Schopenhauer-Ausgabe — die in den vom Autor selbst angefügten Literaturhinweisen allerdings mit „A. Sch.“(!) abgekürzt wird. S. 27 taucht die unerklärte Buchstabenfolge „Mitt. a. m. Fr.“ auf (in normaler Schrift, auf S. 30 und 31 dasselbe dann der Abwechslung halber kursiv ..)

Durch das ganze Buch verteilt findet sich eine Vielzahl von Irrtümern und Fehlern. Da selbstverständlich keine vollständige Überprüfung auch nur aller Zahlenangaben erfolgen konnte, ist die tatsächliche Fehlerzahl noch weitaus höher einzuschätzen. Inwieweit es sich im Einzelfall ‚bloß‘ um Druckfehler handelt, kann und braucht hier nicht entschieden zu werden, denn das Ergebnis für den Benutzer ist in jedem Fall dasselbe: Er wird irreführt. Wagners *Annalen* (S. 540 Nr. 118) sind nicht „zuletzt“ in der *Mein Leben*-Ausgabe von 1963 veröffentlicht, sondern auch in der anschließend genannten Nr. 119 *Das braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865—1882* von 1975. S. 549: Sowohl bei Ernst von Weber als auch bei Wagner stehen „Die Folterkammern der Wissenschaft“ im Plural und nicht im Singular. Im Beitrag *Wagners Schriften* werden Erstveröffentlichungsorte häufig nur pauschal mit dem Jahrgang der Zeitschrift angegeben, ohne das genaue Monats- und/oder Tagesdatum. Bei der *Revue et Gazette Musicale* ist

willkürlich bald die Nummer, bald das Datum genannt. Das könnte zumindest in einem Fall einen Irrtum begünstigt haben. Der Aufsatz über Halévy's Oper *La Reine de Chypre* kann nicht in den Nrn. 9—18 [= Februar—April] des Jahres 1841 erschienen sein (S. 482; richtig: 1842), denn die Oper wurde erst am 22. Dezember 1841 uraufgeführt. S. 481 Der Titel von Wagners Aufsatz, wie er in der *Revue et Gazette Musicale* erschien, lautet nicht *Der Freischütz*, sondern *Le Freischutz*. Wagners Novelle *Ein glücklicher Abend* ist nicht am „18. und 24. 10. und 7. 11. 1841“ erschienen (S. 481), sondern nur an den beiden letztgenannten Daten (nebenbei. eine Nummer vom 18. existiert überhaupt nicht; das Blatt erschien regelmäßig wöchentlich und damit am 17.) Wagners Schrift *Die Wibelungen* erschien nicht 1848 (S. 491), sondern 1850. Der Berliner Generalintendant hieß nicht „von Hülsenbusch“ (S. 587), sondern „von Hülsen“ (S. 611 geht es um Wagners Schrift *Lettres sur la musique*. Richtig wäre *Lettre*; aber warum wird der Titel der französischen Übersetzung benützt, wo es sich doch um die wohlbekannte Schrift *Zukunftsmusik* handelt? (Im Personen- und Werkregister stehen der deutsche und der französische Titel an separaten Stellen, ohne gegenseitigen Hinweis!) Auf S. 616 trägt Gabriele d'Annunzio plötzlich den Vornamen „Giuseppe“ — und diese Erwähnung des Dichters fehlt dann auch im Personenregister (S. 887; — einen „Giuseppe d'Annunzio“ gibt es dort aber trotzdem nicht.) S. 240 und 250 wird der Titel von Dietschs ‚Holländer‘-Oper mit *Vaisseau phantôme* angegeben (richtig: *fantôme*). Heinrich Heines Titel *Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski* unterliegt einem kontinuierlichen Schrumpfungsprozeß: S. 239 lautet er wenigstens noch „Herrn von Schnab“, S. 242 dann nur noch „Herrn Schnab“ (Hervorhebungen jeweils I. V.) Wagners erstes Werk firmiert im Text (S. 176) und dementsprechend auch im Register als *Leubald und Adelaide*; der korrekte Titel *Leubald* steht — vom Register unberücksichtigt — nur im Werkverzeichnis (S. 834) Constantin Frantz wird S. 168 mit „K“ geschrieben; S. 621 heißt es „Edouard Schuré“, S. 707 „Eduard Schure“ Die Premiere des *Tristan* fand nicht am 19. (S. 650), sondern am 10. Juni 1865 statt, usw. usf.

In der Bibliographie sind die erfaßten Bücher und Schriften bibliographisch unüblich ohne Ort verzeichnet, was die Titel völlig unnötigerweise schlechter auffindbar macht. Da die Bibliographie chronologisch und nicht alphabetisch angelegt ist und die dortigen Autorennamen nicht in das Personenregister aufgenommen wurden, läßt sich kein Überblick über die aufgeführten Schriften eines bestimmten Autors gewinnen. Die Bibliographie ist überhaupt ein Hort besonderer redaktioneller Schlamperei. Aus dem offenbar englischsprachigen Manuskript sind englische Bezeichnungen stehengeblieben. S. 854 (bei „Helbing“) „auction catalogue“; S. 871 wird (bei „Dahlhaus“) an erster Stelle der englische Titel *Wagner and program music* genannt, dann erst folgt das „Deutsche Original“; S. 843 und 844 werden Wagners Novellen *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* und *Ein glücklicher Abend* jeweils als „Novella“ bezeichnet. S. 874 steht (bei „Grossmann“) zweimal die Jahreszahl 1970 ohne unterscheidende Kleinbuchstaben a und b. S. 876 lautet (bei „Breig“ unten) der Titel lapidar *Das verdichtete Bild des ganzen Dramas*. Erst durch den hier unterschlagenen Untertitel *Die Ursprünge von Wagners ‚Holländer‘-Musik und die Senta-Ballade* erfährt man, worum es sich überhaupt handelt. Außerdem wurde noch zusätzlich die Kennzeichnung eines Zitats („verdichtete Bild“) im Titel unterschlagen. S. 876 (bei „Breig“ oben) *Allg. Musik-Zt.* (richtig: *Archiv für Musikwissenschaft*) Für ein und dasselbe Objekt heißt es S. 875 (bei „Vetter“) *Festspielheft*, (bei „Voss“) *Programmhefte der Bayreuther Festspiele*, S. 878 (bei „Metken“) „PhdBf“, welche Abkürzung auf S. XV „PhdBf“ lautet. S. 877 fehlt (bei „Abbate“) der Akzent auf *Vénus*, S. 878 (bei „Drusche“) im Titel „Richard Wagner 1983“ das Komma vor der Jahreszahl (die nicht mehr zum Titel gehört) S. 870 (bei „Dahlhaus“) Der Titel heißt *Musikanschauung* (nicht: „anschauungen“); er ist nicht Band 1 einer gleichnamig betitelten Reihe, sondern der Reihe *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. S. 844 ist *Le Freischutz* fälschlich mit „ü“ geschrieben; S. 878 weist (bei „Metken“) der Titel *Musik als Befreiung* . [sic] in Wahrheit keine drei Punkte auf, sondern setzt sich fort mit *Wagners Nachwirken in der*

Kunst — ohne diesen Untertitel bleibt er unverständlich.

Des beschränkten Platzes wegen konnte hier nur ein Teil der bisher aufgefundenen Fehler mitgeteilt werden. Eine zweite, gründlich verbesserte Auflage des Handbuches ist dringend anzuraten.

(März 1988)

Isolde Vetter

5 - 1 / 177 5

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

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

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

Es ist unverkennbar, daß sich seit einigen Jahren das Interesse an der Musik Pfitzners neu belebt und eine selbständige Pfitznerforschung konsolidiert. Die Veröffentlichung der Lieder in zwei Bänden und einiger bisher kaum zugänglicher Werke in Studienpartituren (*Violinkonzert, Sinfonie cis-moll*) belegt dies ebenso wie das Erscheinen des bereits vierten Bandes der *Veröffentlichungen der Pfitzner-Gesellschaft* und eines sehr umfang- und inhaltsreichen vierten Bandes der *Schriften* des Komponisten.

Die drei hier anzuzeigenden Bücher haben wenig Gemeinsames, gleichwohl sind sie Beiträge zum Verständnis einer schwierigen Komponistenpersönlichkeit und zur Erkenntnis seines Wollens und Schaffens. Albrechts *Anmerkungen und Hinweise* sind für Interpreten unentbehrlich, für Analytiker nützlich. Sie sind das Ergebnis langer praktischer Erfahrung mit den (dem Autor nahestehenden) Werken, bei deren Niederschrift der Komponist „äußerst großzügig, um nicht zu sagen nachlässig“ verfahren ist (S. 8). Dies führt Albrecht darauf zurück, daß Pfitzner, einer älteren Praxis folgend, den Interpreten größere Freiheit einräumt, als

zu seiner Zeit üblich (vgl. z. B. S. 47). Albrecht bietet einerseits Lesarten aus verlässlichen Quellen (darunter ganz entscheidende Textbesserungen), andererseits Verbesserungsvorschläge, die sich der künstlerischen Praxis verdanken. Beides ist, wenn auch verschieden zu bewerten, dankenswert. Daß auch die Vorspiele zu *Palestrina* und zum *Armen Heinrich* (sowie die beiden *Schauspielmusiken*) berücksichtigt werden, ist erfreulich.

Das geschickt disponierte und hübsch ausgestattete Buch von Ermen, eine Kölner theaterwissenschaftliche Dissertation, hat eher einführeren als durchführenden Charakter. Eingeführt wird nicht nur in das im Untertitel genannte Problem, sondern auch in die nicht nur benutzte, sondern auch ausführlich zitierte (etwas zufällig ausgewählte) Literatur. Im Zentrum steht dabei die Auseinandersetzung mit Paul Bekker, während die mit Julius Bahle so gut wie unberücksichtigt bleibt. Von Musik freilich ist ohnehin nicht weiter die Rede.

Volker Freunds Arbeit über *Pfitzners Eichendorff-Lieder* zeichnet sich durch gründliche (wenn auch etwas schulmäßige) Analysen sämtlicher einschlägiger Kompositionen in chronologischer Folge aus. Sie lädt daher eher zum Nachschlagen als zu zusammenhängender Lektüre ein. Freund fühlt sich dem „Denkmodell eines Drei-Bereiche-Bildes“, wie es Werner Diez in seiner Pfitzner-Dissertation (1968) entwickelt hat, verpflichtet: „Außenbereiche“ sind der Text (das Gedicht) und die Musik, der „Mittelbereich“ die „Bindung zwischen Text und Musik“ (vgl. S. 13f.). Freund „will die beiden Außenbereiche (als) gleichwertig betrachten, mißt aber dem Beziehungsbereich ganz besondere Bedeutung zu“ (S. 15).

Eingeleitet wird die Arbeit mit einer knappen Darstellung der Ästhetik Pfitzners, wobei die Beobachtung, daß die Autographe (nicht: Autographen) die Kürze der Einfälle erkennen lassen, ferner die Tatsache, daß einem Lied mehrere Motive (bei Freund hier gleichbedeutend mit Einfällen) zugrunde liegen (S. 40) festgehalten zu werden verdient. (Über das Verhältnis von Motiv und Einfall hätte sich wohl noch einiges sagen lassen.)

Das Kapitel „Aspekte der Eichendorff-Forschung“ beginnt mit dem (freilich unverzeihlichen) Satz: „Die Geschichte der Eichendorff-Rezeption zeigt, daß der Dichter nur selten

ein angemessenes Verständnis gefunden hat" (S. 41) Das Folgende blieb von der mittlerweile selbst schon historischen neueren Rezeptionsforschung unberührt. — Der Hauptteil mit den Einzelanalysen wird eingeleitet durch eine Einteilung der Eichendorffvertonung in „drei Schaffensphasen" (S. 60f.): 1. 1888/89 (bis op. 9), 2. 1901—16 (op. 10—26), 3. 1931 (op. 40, 41) Eine Bemerkung über die verschiedenartige Struktur dieser Phasen hätte sich gelohnt! — Die Analysen selbst sind, wie gesagt, an Einzelheiten ertragreich, aber es fehlt eine zusammenfassende Würdigung von Pfitzners Leistung als Eichendorffkomponist. Diese wäre wohl am besten durch eine Gegenüberstellung mit Wolfs bedeutenden Gesängen, die ebenfalls von Schumann ausgingen, zu erkennen gewesen. (Wolf wurde von Pfitzner als Antipode empfunden.) Dann hätte sich Freund auch die Bedeutung der These Alexander Berrsches von Pfitzners „absoluter Musik", die er einfach nicht verstanden hat — und dieses Mißverständnis belastet die Arbeit —, erschlossen.

(April 1987) Rudolf Stephan

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

Hans Werner Henze ist, was man nicht von allen schreibenden oder gar dichtenden Komponisten sagen kann, ein virtuoser Schriftsteller, der, ähnlich wie als Komponist, über einen ungewöhnlichen Reichtum stilistischer Mittel verfügt. Es war darum eine naheliegende Idee, eine Festschrift zu seinem 60. Geburtstag nicht nur mit Artikeln über ihn oder über Gegenstände, die mit seinem musikalischen Werk eng zusammenhängen, zu bestreiten, sondern die Beiträge anderer Autoren mit Stücken aus seinen eigenen Schriften zu mischen. Außerdem kommen natürlich seine Librettisten, von Ingeborg Bachmann über H. W. Auden bis zu Edward Bond, zu Worte: Librettisten, bei deren Wahl Henze, selbst ein Literat von Rang, immer eine besonders glückliche Hand bewies.

Selbst in einem umfangreichen, repräsentativ ausgestatteten und sorgfältig redigierten

Buch ist es schwierig, wenn nicht unmöglich, sämtlichen Werken oder Werkgruppen eines so vielseitigen Komponisten wie Henze gerecht zu werden. Immerhin kommt eine größere Anzahl von Aspekten in dem Buch zur Geltung. Giselher Schubert, wie immer ebenso reich an Kenntnissen wie an interpretatorischen Ansätzen, schreibt über Henzes frühe Werke, Zeugnisse einer erstaunlich raschen Entwicklung in den Jahren unmittelbar nach Kriegsende. Wolfgang Schreiber geht dem Verhältnis zwischen Musik und Sprache nach, das für Henze, in dessen Oeuvre trotz der Symphonien und Streichquartette die Vokalmusik den entscheidenden Teil darstellt, von zentraler Bedeutung ist. Harald Goertz stellt Henzes *Boulevard Solitude* in den Zusammenhang einer Geschichte der *Manon*-Opern, eine Geschichte, die nicht unwesentlich dazu beigetragen hat, daß *Manon* von einer Romanfigur zu einem Mythos wurde. Wolfram Schwinger zeigt durch eine Interpretation der Urfassung von *König Hirsch* die Schwierigkeiten, die mit dem Versuch, Gozzis Märchen in eine Oper umzuformen, vorhanden waren. Peter Andraschke nimmt die *Bassariden* zum Anlaß, die Umriss der Antikenrezeption in der Oper nach dem Zweiten Weltkrieg zu skizzieren. Ingo Assmann analysiert Henzes Liederzyklus *Stimmen*, wobei er besonders der Frage nachgeht, durch welche Motive Henzes Auswahl der Texte bestimmt war. Dieter Rexroth, der Herausgeber des Bandes, untersucht am Beispiel *Wir erreichen den Fluß* die Möglichkeiten und Grenzen, die Utopien und Illusionen, die in der Idee einer politisch wirksamen Musik enthalten sind. Über ein ähnliches Thema schreibt, mit etwas anderer Wendung, Hans-Klaus Jungheinrich, der dem Problem der ‚angewandten Musik‘ im Sinne von Hanns Eisler, einer Musik, die sich nützlich zu machen sucht, bei Henze nachgeht. Die Aufsätze über einzelne Gattungen — von Max Nyffeler über die Chorkomposition, von Wulf Konold über die Streichquartette und von Hanspeter Krellmann über die Symphonien — kreisen um die Problematik, die mit der Tradierung älterer Formen unter den Bedingungen der neuen Musik verbunden ist. Bei Wolfgang Burde wird dann das Verhältnis zur Überlieferung — oder genauer: zu durchaus verschiedenen Überlieferungen, deren Verschränkung Henze manch-

mal als Eklektizismus zum Vorwurf gemacht worden ist — zum Thema eines Versuches, der 7. *Symphonie* als einem neuen repräsentativen Werk der letzten Jahre gerecht zu werden.

Der Band wird ergänzt durch ein Werkverzeichnis, dessen Nutzen sich dadurch erhöht, daß auch Besetzungen, Daten der Uraufführung und Bedingungen der szenischen Realisierung angegeben werden.

(Februar 1988)

Sigrid Wiesmann

51 / XXX

EASLEY BLACKWOOD: *The Structure of Recognizable Diatonic Tunings*. Princeton: Princeton University Press (1985). 318 S.

Der Titel des Buches läßt zunächst vermuten, daß es sich hier um die Erkennbarkeit von Stimmungen innerhalb musikalischer Kontexte, also um Hörexperimente handeln könnte. Spätestens im zehnten Kapitel („The General Family of Recognizable Diatonic Tunings“) der in zwölf Kapitel eingeteilten Arbeit wird dann jedoch restlos klar, daß mit „Recognizable Diatonic Tunings“ ein besonderer Bereich von Stimmungen gemeint ist, deren Struktur abhängig ist von der Größe der Quinte als ‚Erzeugerintervall‘. Erkennbare diatonische Stimmungen werden demnach nur von solchen aufeinandergeschichteten und in die Ausgangsoktave zurückversetzten Quintintervallen gebildet, die innerhalb des Bereiches $\frac{4}{7}$ Oktave $<$ reine Quinte $<$ $\frac{3}{5}$ Oktave liegen. An den Grenzen ergeben sich sieben gleiche Stufen bzw. fünf gleiche Stufen innerhalb der Oktave, welche von den Erzeugerintervallen der Größe 685, 714 cent ($\frac{4}{7}$ Oktave) bzw. 720 cent ($\frac{3}{5}$ Oktave) gebildet werden. Innerhalb dieses Bereiches liegen eben auch die abendländischen Stimmungssysteme, deren Haupttypen Blackwood in seinem Buch, z. T. mit neuartigen mathematischen Ansätzen, darstellt.

Bevor eine Behandlung der pythagoräischen Stimmung erfolgt, werden im ersten Kapitel u. a. fundamentale Methoden zur rechnerischen Erfassung von Intervallen bzw. Intervallkombinationen erörtert (Addition und Subtraktion von Intervallen, Cent-Rechnung, Berechnung von Schwebungsfrequenzen). Am Schluß dieses Kapitels sind Tabellen aufgeführt, welchen die Zusammenhänge zwischen

Cent-Werten und Schwingungszahlen zu entnehmen sind. Im zweiten und vierten Kapitel werden die diatonische bzw. die erweiterte chromatische Skala in pythagoräischer Stimmung entwickelt. Eingeschoben ist mit dem dritten Kapitel ein Exkurs zur zahlentheoretischen Kongruenzrechnung („Algebra of Congruences and Residues“). Hier werden u. a. Formeln abgeleitet, welche die Skalen mit der erzeugenden Quintenfolge in Beziehung bringen und eine schnelle Berechnung von Einzelintervallen in Cent-Werten gestatten, welche sich durch Quintschichtung (Quintenzirkel aufwärts und abwärts) und entsprechende Oktavreduktion ergeben. Kapitel fünf und sechs sind der reinen Stimmung gewidmet, deren Darstellung mit umfangreichen Tabellen der Cent-Werte und Schwingungszahlen abgeschlossen wird. Anhand von Notenbeispielen mit einfachen harmonischen Fortschreitungen werden u. a. auch die Grenzen der reinen Stimmung aufgezeigt. Z. B. müßte zu dem Ton *d* noch ein weiteres um ein syntonisches Komma tieferes *d* eingeführt werden, um möglichst viele reine Dur- und Moll-Dreiklänge innerhalb von C-dur zu gewinnen. Solche unterschiedlichen Töne können dann aber bei melodischen Fortschreitungen zu unbefriedigenden Ergebnissen führen. Eine weitere Differenzierung erfährt dieser Aspekt in Kapitel sieben, in welchem die Anwendbarkeit der reinen Stimmung anhand von Beispielen aus Vokal- und Instrumentalkompositionen des 14. bis 19. Jahrhunderts überprüft wird. Obgleich er dies nicht näher erläutert, hat der Autor die Klangwirkung der Beispiele offenbar mit Hilfe eines entsprechend gestimmten Instrumentes selbst beurteilt. Nicht in jedem Falle wirken Akkorde in schwebungsfreier reiner Stimmung für Blackwood als optimal gestimmt. Die Septimen von Dominantseptakkorden beispielsweise erscheinen ihm deutlich zu tief. Wenn dann aber die Glätte einzelner Harmonien in reiner Stimmung doch als sehr angenehm empfunden wird, geht dies meist auf Kosten der melodischen Fortschreitung. Blackwood kommt zu dem Schluß, daß die reine Stimmung lediglich geeignet sei für drei- und mehrstimmige Stücke in langsamem Tempo mit nicht zu komplexen Harmonien, im Hinblick auf das Gesamtrepertoire der abendländischen Musik aber kaum eine praktische Bedeutung habe.

Zu ähnlichen Ergebnissen kam Jobst Fricke schon 1968 in seiner Habilitationsschrift *Intonation und musikalisches Hören*, der aufgrund von Hörversuchen mit mehreren beurteilenden Personen nachweisen konnte, daß die als optimal empfundene Realisierung unterschiedlicher Akkordfortschreitungen, die sich mit keinem der theoretischen Stimmungssysteme vollkommen deckt, zur pythagoräischen Stimmung in einzelnen Fällen sogar eine größere Affinität als zur reinen Stimmung aufweist.

In den Kapiteln acht und neun entwirft Blackwood eine analytische Darstellung der mitteltönigen Temperatur mit um ein viertel syntonisches Komma verkleinerten Quinten. Außerdem erfolgt eine Diskussion der Werckmeister-Stimmung mit einer Kombination aus reinen und um ein viertel pythagoräisches Komma temperierten Quinten, der sich in Kapitel zehn dann noch eine Analyse der Silbermann zugeschriebenen ein sechstel Komma Temperatur anschließt. Neben einer ausführlichen Stimmanweisung für Cembalo oder Orgel sind hier wiederum mehrere musikalische Beispiele aus Vokal- und Instrumentalkompositionen von Frescobaldi, Hassler, Scheidt und Gesualdo zu finden, die hinsichtlich ihrer Intervallstrukturen und Klangwirkung in mitteltöniger Stimmung untersucht werden. Blackwood hebt u. a. die eigentümliche Wirkung beim melodischen Wechsel zwischen chromatischem Halbton (~ 76 Cent) und der kleinen Sekunde (~ 117 Cent) sowie den Kontrast zwischen den milden Dreiklängen und den scharfen Dissonanzen hervor, so daß sich für ihn ein exotischer Reiz ergibt, der bei gleichstufiger Stimmung verlorengehe.

In den beiden letzten Kapiteln elf und zwölf werden gleichstufige Stimmungen mit zwölf und mehr Stufen innerhalb der Oktave behandelt und ihre Annäherungen an historische Stimmungssysteme untersucht. Einbezogen ist hier auch eine Stimmanweisung für Klavier mit Angabe der Schwebungsfrequenzen, die sich innerhalb der eingestrichenen Oktave für Terzen und Sexten ergeben.

Easley Blackwood, Komponist und Professor of Music an der Universität Chicago, hat mit dieser umfangreichen Abhandlung über die wichtigsten abendländischen Stimmungssysteme ein Kompendium vorgelegt, welches den Musiktheoretiker durch die mathemati-

sche Strenge und Originalität der Darstellung beeindruckt, mit der Realisierung einiger Stimmungen anhand von Notenbeispielen und Stimmanweisungen aber auch für den Praktiker interessante Aspekte aufgreift.

(März 1988)

Wolfgang Voigt

VEIT ERLMANN: *Music and the Islamic reform in the early Sokoto empire. Sources, ideology, effects.* Stuttgart. Kommissionsverlag Franz Steiner, Wiesbaden GmbH 1986. XII, 68 S., 22 Facsimilia arabischer Texte. (Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes. Band XLVIII, 1.)

Einer Aufforderung J. H. Kwabena Nketias folgend, beabsichtigt das Büchlein, unsere Kenntnis der Musikgeschichte Afrikas durch Auswertung interner Quellen zu erweitern. Hierzu hat Veit Erlmann 16 Texte zusammengetragen, deren ältester auf das Jahr 1493 zurückgeht. Die meisten Schriften gehören dem 19. Jahrhundert an; acht von ihnen entstammen Werken des Fulani-Diplomaten und -Heerführers 'Uthmān ben Fūdī (gesprochen. Osman dan Fodio), der 1754 in Gobir geboren wurde und schon mit 20 Jahren als großer islamischer Gelehrter eine Schar gläubiger Anhänger um sich versammelte. Bald gewann die religiöse Gemeinde eine unerwünscht starke Kraft, die der Sultan von Gobir nicht zügeln konnte. Er vertrieb deshalb die Gläubigen im Jahre 1804, und darauf begann 'Uthmān ben Fūdī 1808 einen „heiligen Krieg“ (*jihād*) gegen die Fürstentümer der „ungläubigen“ Hausa. Nach ihrer Unterwerfung ließ sich der Fromme in Sokoto nieder, und als er im Jahre 1817 starb, übernahm sein Sohn Muhammad Bello das Sokoto-Kalifat als erster Emir.

Musikausübung und Musikleben vor und nach dem „heiligen Krieg“ sucht Veit Erlmann an den im Anhang mitgeteilten Texten ins Licht zu rücken. Hinsichtlich der Quellen bemerkt er aber sogleich in der Einleitung, sie behandelten zumeist islamische Theologie und Jurisprudenz, dazu die Sūfī-Lehren, und da sie sich hiermit in einem Gegensatz zu den „heidnischen“ Hausa befanden, könne man sie nur bedingt als objektive historische Dokumente betrachten. Einfach ist die Rekonstruktion der Verhältnisse im frühen 19. Jahrhundert schon

deshalb nicht, weil die Schriften von der allbekanntesten islamischen Ablehnung der Musik durchzogen sind und weil dort neben den arabischen Musiktermini nur wenige Hausa-Worte benutzt werden.

Für den Gesang jedoch ist das Hausa-Wort *wāk'a* gegeben, und dies schon in einem frühen Gedicht des 'Uthmān, das er in der Hausa-Sprache verfaßte. Mit seinen zahlreichen Spielarten greift der Begriff wohl weiter aus als das arabische Wort *ghinā'*; besonders erstreckt er sich auf die Preisgesänge der Hausa, die von den islamischen Führern stark angegriffen wurden. Dagegen findet man für die Musikinstrumente fast nur arabische Bezeichnungen. Anscheinend haben die frommen Autoren auch über solche Instrumente gesprochen, die es in Afrika nicht gab, doch ist es Erlmann gelungen, vier Hausa-Namen auf die entsprechenden Klangwerkzeuge zu beziehen. Diese sind die einsaitige Streichlaute *goge*, die dreisaitige Laute *molo*, die hölzerne Kesseltrommel *tambari* und das runde Eisenidiophon *zari*.

Im Anschluß an andere Forscher stellt Erlmann fest, der soziale Kontext der Musik sei einer schärferen Kritik unterzogen worden als die Musik selbst. Verpönt waren vor allem der Bori-Besessenheitskult als Zeichen eines heidnischen Polytheismus und mit ihm die Instrumente *goge* und *molo* sowie die zahlreichen Becken, die im Kult geschlagen wurden (S. 15f.) Abgelehnt wurden auch Treffen, die die Geschlechter zusammenbrachten; denn Alkoholgenuß, dazu das Spiel von *gogo* und *molo* begleiteten sie (S. 16–17). Als zulässig galt dagegen der Klang der Rahmentrommel bei Hochzeiten, und gut war Trommelspiel, vielleicht zur Begleitung von Blasinstrumenten, beim „heiligen Krieg“ (S. 17–20). Im Ritual und bei Festen des Islam ließ man Hymnengesang zu, solange er nicht von professionellen Musikern geboten wurde; Instrumentalmusik wurde — nach vielem Überlegen — meist abgelehnt (S. 20–23). Eine beziehungsreiche Untersuchung widmet Erlmann der musikalischen Kultur nach dem „heiligen Krieg“, zum Teil anhand von Berichten der ersten europäischen Afrika-Forscher im 19. Jahrhundert, Clapperton, Barth und Daumas (S. 24–29). Danach hatte „the *jihād* ... a rather limited impact“, wie der Autor in seiner „Conclusion“ (S. 31) bemerkt; denn die

Hausa-Bevölkerung blieb bei den alten Bräuchen, und die neue Fulani-Oberschicht übernahm trotz der Ermahnungen ihrer geistlichen Führer viele Sitten der Hausa zur Stärkung ihrer sozialen Position. Nur im Kleinen wandelte sich also das Bild, und dies beleuchtet die vorliegende Arbeit in übersichtlicher Weise.

(April 1988)

Josef Kuckertz

Das Erbe deutscher Musik, hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Band 88, Abteilung Mittelalter Band 25. *Antiphonale Pataviense* (Wien 1519). Faksimile, hrsg. von Karlheinz SCHLAGER. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1985. VII S., 275 fol., 25 S.

Dem in Band 87 publizierten *Graduale Pataviense* von 1511 folgt im *Erbe deutscher Musik* nun das Faksimile eines Antiphonale, das von dem gleichen Drucker Johann Winterburger in Wien 1519 gedruckt wurde. Karlheinz Schlagers Vorwort gibt eine kurze und präzise Einführung: Das Antiphonar gehört (ebenso wie das Graduale von 1511) zu einer Reihe von Inkunabeln und Frühdrucken, die von den Passauer Bischöfen angeregt wurden, um die Liturgie in ihrer Diözese zu vereinheitlichen (die Diözese reichte bis an die ungarische Grenze, Wien wurde erst 1469 zum Bischofsitz erhoben und bildete seitdem eine Enklave im Passauer Gebiet). Der Grundbestand der Gesänge verweist, liturgiehistorischen Vorarbeiten zufolge, auf die Tradition von Metz und ist über die Klöster des Bodenseeraums an die Donau gelangt. Dazu kommen hochmittelalterliche Ergänzungen und regionales Eigen Gut. Die Melodien zeigen die Spuren des ostfränkischen Choraldialekts. Schlager meint aber, daß Varianten gegenüber der älteren Überlieferung „zumindest partiell als redaktionelle Eingriffe in den Melodieverlauf zu betrachten sind“ (S. VI), und er belegt das am Beispiel einer Responsorienmelodie: Melismen erscheinen gekürzt, unbetonte Silben „dekoloriert“. Es scheint sich um humanistische Verbesserungen der Melodien zu handeln. Aber das ist ein bisher kaum in Angriff genommenes Feld der Forschung. Und wir wissen nicht, ob das eine eigentümliche Passauer Redaktion ist, ob diese Redaktion mit anderen in Verbindung steht, wie solche Redaktionen überhaupt einzuschätzen sind.

Während eine ganze Reihe von Meßgesangbüchern in Neuausgaben vorgelegt worden ist, sind bis heute nur wenige Offiziums-gesangbücher publiziert worden. An Quellen mit Intervallnotation (auf Linien) waren es bisher insgesamt drei, zwei englische und eine italienische aus dem 12. und 13. Jahrhundert. Der vorliegende Band ist die erste Neuausgabe eines Antiphonars im ostfränkischen Choral-dialekt überhaupt. Es wäre ein dringendes Desiderat, daß *Das Erbe deutscher Musik* die ostfränkische Melodieüberlieferung des Offiziums in einer frühen Quelle vorlegt, damit die Eigenheiten des „Deutschen Choral-dialekts“ und die Melodien erst einmal dokumentiert werden, die humanistischen Redaktionen zugrundelagen.

(März 1988)

Helmut Hucke

ARCANGELO CORELLI: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke. Band II: Sonate da Camera, Opus II und IV* Hrsg. von Jürg STENZL. Laaber: Laaber-Verlag (1986). 158 S.

Hoherfreut nimmt man den sehr schön ausgestatteten Band zur Hand, ist doch seit über 100 Jahren in Sachen Corelli kaum etwas geschehen. Dann will man den Fortschritt feststellen, der seit der 1869 in Bergedorf bei Hamburg erschienenen Partiturausgabe von Joseph Joachim — sie wurde unter Joachims und Friedrich Chrysanders Namen 1888—1891 vom Londoner Verlag Augener übernommen — geschehen ist und ist etwas enttäuscht. Die neue Gesamtausgabe weicht nur unerheblich von der alten ab, und man fragt sich, ob sich der Arbeitsaufwand und die Kosten — es wurde der Schweizerische Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung bemüht — gelohnt haben und ob es nicht besser gewesen wäre, die alte Ausgabe nachzudrucken, wenn wirklich ein Bedarf vorhanden sein sollte.

In vielen Fällen, in denen Unterschiede in den beiden Ausgaben bestehen, ist die von Joachim/Chrysander besser oder zumindest interessanter, vor allem was die Artikulation betrifft. Auch von Druckfehlern ist die neue Ausgabe nicht ganz frei, obwohl für die Korrektur Spezialisten herangezogen wurden.

So steht in Opus IV, *Sonata Quarta, Corrente*, Takt 8, ein g^2 statt e^2 , was sicher falsch ist (siehe die analoge Stelle im fünftletzten Takt!). Bei Joachim/Chrysander steht diese Stelle richtig.

Auch der Einleitungstext gibt zu denken. Da heißt es: „Jedes Opus ist vielmehr doppelt bestimmt: Einmal als ein Denkmal, zum andern als ein Kunstbuch“ Wo hat Corelli das gesagt? In dem so gründlichen Buch von Pincherle kommt nichts dergleichen vor. Man hat überdies nicht den Eindruck, daß der Komponist, der mit einer neuen Publikation bieder und brav wartete, bis er zwölf Kompositionen zusammen hatte, mit „Tanzmodellen (Vokabeln‘), die als ‚Vorkompositionen‘, durchaus vergleichbar einem Libretto in der Vokalmusik, damit eine Erwartung schafft, deren Bestätigung oder Nichtbestätigung für den Hörer zu einer Ambivalenz und Spannung führt, die als Vorstufe zu ‚reiner‘, ‚absoluter Musik‘ zu verstehen ist. Die kompositorische Leistung Corellis liegt wesentlich in diesem ‚artificialen Prinzip‘, diesem Spiel mit und gegen die Norm“ Was würde wohl der Komponist denken, wenn er dies alles lesen könnte?

(März 1988)

Walter Kolneder

Eingegangene Schriften

JOHANN SEBASTIAN BACH Orgelwerke. Band 1 Orgelbüchlein. Sechs Choräle von verschiedener Art (Schüler-Choräle), Choralpartiten. Hrsg. von Heinz-Harald LÖHLEIN. Kassel-Basel-London Bärenreiter (1987). XXIV, 157 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV, Band 1 Orgelbüchlein. Sechs Choräle von verschiedener Art (Schüler-Choräle), Orgelpartiten. Kritischer Bericht von Heinz-Harald LÖHLEIN. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter 1987. 240 S.

Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld. Perspektiven und Probleme. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, Duisburg 28.—30. Mai 1986. Hrsg. von Christoph WOLFF. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter (1988). 195 S., Notenbeisp.

WALTER BECK. Richard Wagner Neue Dokumente zur Biographie. Die Spiritualität im Drama seines Lebens. Tutzing. Hans Schneider 1988. 339 S., Abb.

Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Rainer CADENBACH und Helmut LOOS. Bonn Voggenreiter Verlag 1986. IX, 595 S., Notenbeisp.

Clavier-Stimmbuch oder deutliche Anweisung wie jeder Musikfreund sein Clavier-Flügel, Fortepiano und Flügel-Fortepiano selbst stimmen, reparieren, und bestmöglichst gut erhalten könne. Hrsg. von GALL. Nebst einer Nachricht von einigen neu erfundenen musikalischen Instrumenten des Herrn Joseph WACHTL. Reprotechnischer Nachdruck. Straubenhardt Antiquariat / Verlag Zimmermann 1988. 128 S.

ALAN CURTIS. Sweelinck's Keyboard Music. Third Edition. Leiden-New York-Kopenhagen-Köln. E. J. Brill (1987). XII, 243 S., Abb., Notenbeisp. [Publications of the Sir Thomas Browne Institute Leiden. General Series No. 4.]

CARL CZERNY Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte vom Anfange bis zur Ausbildung als Anhang zu jeder Clavierschule. Reprotechnischer Nachdruck. Straubenhardt Antiquariat / Verlag Zimmermann 1988. 82 S.

GRAZIA DISTASO De l'altre meraviglie. Teatro religioso in Puglia (secoli XVI—XVIII) Milano: Associazione Amici della Scala (1987) 176 S. [Musica e Teatro. Quaderni degli Amici della Scala 6 — Dicembre 1987.]

MARIA LETIZIA DORSI I libretti d'opera dal 1800 al 1825 nella biblioteca del Conservatorio „G. Verdi“ di Milano. Milano: Associazione Amici della Scala (1987) 334 S. [Musica e Teatro. Quaderni degli Amici della Scala 4/5 — Febbraio 1987.]

ANNETTE VON DROSTE-HÜLSHOFF Historisch-kritische Ausgabe. Werke — Briefwechsel. Band XIII/2 Musikalien. Dokumentation. Bearbeitet von Armin KANSTEINER. Tübingen. Max Niemeyer Verlag 1988. IX, S. 387—753, 4 Abb.

JOHN A. EMERSON Catalog of Pre-1900 Vocal Manuscripts in the Music Library, University of California at Berkeley Berkeley-Los Angeles-London University of California Press (1988). XXIII, 348 S. [University of California Publications Catalogs and Bibliographies. Volume 4.]

MARK EVERIST French 13th-Century polyphony in the British Library A Facsimile Edition of the Manuscripts Additional 30091 and Egerton 2615 (folios 79—94^v). London. The Plainsong and Medieval Society (1988). XI, 71 S.

DAVID FANNING: The Breath of the Symphonist Shostakovich's Tenth. London. Royal Musical Association 1988. 90 S., Notenbeisp. [Royal Musical Association Monographs 4.]

Finnish Music Quarterly 1/88 und 2/88. Helsinki Offset/PKK 1988. 72 und 64 S.

HELEN GEYER-KIEFL Die heroisch-komische Oper ca. 1770—1820. Tutzing: Hans Schneider 1987 Textband 252 S.; Beispielband 154 S. [Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 9.]

HUGO GMEINDER Schwebestöße. Tabellen für Terzen, Quarten, Quinten und Sexten der gleichschwebend temperierten Stimmung mit Erläuterung und Anleitung zur Cent-Berechnung. Neusäß: Selbstverlag Hugo Gmeinder (1988) 47 S.

CLYTUS GOTTWALD Laudatio zum 60. Geburtstag von Pierre Boulez / JÜRGEN STENZL Ein „neuer“ Luigi Nono? Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter (1987) 20 S. (Teilton 5.)

CECIL HILL: Sonata Form. An Introduction. Calgary, Alberta/Canada. Detselig Enterprises Ltd. (1987). 159 S.

International Review of the Aesthetics and Sociology of Music Vol. 18, No. 1, June 1987, und No. 2, December 1987 Zagreb Institute of Musicology, Zagreb Academy of Music 1987 177 S. und S. 181—275.

Jazzforschung 19 (1987). Hrsg. vom Institut für Jazzforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Graz und Internationale Gesellschaft für Jazzforschung. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1987 211 S.

Katalog der Sammlung Anton Dermota. Musikhandschriften und Musikerbriefe. Bearbeitet von Thomas LEIBNITZ und Agnes ZIFFER. Tutzing: Hans Schneider 1988. IX, 190 S., Abb.

IVAN KLEMENČIĆ: Slovenski glasbeni ekspresionizem od zacetkov do druge vojne. Ljubljana. Cankarjeva založba 1988. 182 S., Notenbeisp.

WULF KONOLD Felix Mendelssohn Bartholdy. Symphonie Nr. 4 A-Dur op. 90 „Die Italienische“ München: Wilhelm Fink Verlag (1987). 62 S., Notenbeisp. [Meisterwerke der Musik. Heft 48.]

JOSEF KUPELWIESER. *Fierrabras. Heroisch romantische Oper in drei Akten. Musik von Franz Schubert (D 796). Textbuch, hrsg. von Christian POLLACK. Tutzing Hans Schneider (1988). 77 S. (Publikationen des Internationalen Franz Schubert Institutes. Band 3.)*

THOMAS LEIBNITZ. *Die Brüder Schalk und Anton Bruckner Dargestellt an den Nachlaßbeständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Tutzing Hans Schneider 1988. 335 S., 9 Abb.*

Lettera dall'Italia Anno III, numero 10, aprile-giugno 1988. Rom Istituto della Enciclopedia Italiana (1988). 64 S.

Das Liebhaberorchester 32. Jahrgang, Heft 1, April 1988 Hrsg. vom Bund Deutscher Liebhaberorchester Bremerhaven Selbstverlag des Bundes Deutscher Liebhaberorchester 32 S.

György Ligeti. *Personalstil — Avantgardismus — Popularität. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien-Graz Universal Edition 1987 237 S., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 19.)*

DIETHER DE LA MOTTE. *Manuale di Armonia. Edizione Italiana a cura di Loris AZZARONI. Scandicci (Firenze) La Nuova Italia Editrice (1988) 374 S., Notenbeisp. (Discanto/Contrappunti 23.)*

Franz Liszt in seinen Briefen Eine Auswahl, hrsg. von Hans Rudolf JUNG Berlin Henschelverlag 1987 523 S.

Liszt heute. Bericht über das Internationale Symposium Eisenstadt 8. — 11 Mai 1986. Hrsg. von Gerhard J. WINKLER und Johannes-Leopold MAYER. Eisenstadt Burgenländisches Landesmuseum 1987 167 S. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland. Heft 78.)

Mozart Kritische Berichte Serie IV Orchesterwerke. Werkgruppe 12. Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester Band 1 Hrsg. von Ernst HINTERMAIER (für Günter HAUSSWALD) und Wolfgang PLATH. Kassel-Basel-London-New York Bärenreiter 1988. a/67 S.

Mozart. Kritische Berichte. Serie V Konzerte. Werkgruppe 15 Klavierkonzerte. Band 6. Hrsg. von Horst HEUSSNER. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter 1986. f/95 S.

Mozart Kritische Berichte. Serie VII Ensemblemusik für größere Solobesetzungen. Werkgruppe 17

Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente. Band 1 Hrsg. von Franz GIEGLING. Kassel-Basel-London-New York Bärenreiter 1987 a/54 S.

W. A. Mozart. Die Entführung aus dem Serail. Hrsg. von Thomas BAUMANN. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney Cambridge University Press (1987) XIII, 141 S., Notenbeisp.

Mozart-Jahrbuch 1987/88 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel-Basel-London-New York Bärenreiter 1988. 320 S., Abb., Notenbeisp.

Musicologica Austriaca. Band 7 Hrsg. im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft von Josef-Horst LEDERER. Föhrenau E. Stiglismayr 1987 175 S., Abb., Notenbeisp.

La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento. Atti del convegno internazionale di studi. Como 31 maggio — 2 giugno 1985. A cura di Alberto COLZANI / Andrea LUPPI / Maurizio PADOAN Como Antiquae Musicae Italicae Studiosi 1987 420 S., Notenbeisp. (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. 4.)

Musica sacra in Sicilia tra rinascimento e barocco. Atti del convegno di Caltagirone 10—12 dicembre 1985. A cura di Daniele FICOLA. Palermo S.F. Flaccovio, Editore 1988. 259 S. (Puncta 5.)

Musique et Société. Hommages à Robert Wangermée. Edités par Henry VANHULST et Malou HAINE. Bruxelles Editions de l'Université de Bruxelles (1988). 278 S.

Musikgeschichte in Bildern. Band II Musik des Altertums, Lieferung 9 Mittelasien Hrsg. von F. M. KAROMATOV, V. A. MESKERIS und T. S. VYZGO. Leipzig. VEB Deutscher Verlag für Musik (1987). 178 S.

Musiktheater im 20. Jahrhundert. Schriftleitung Peter PETERSEN. Laaber Laaber-Verlag (1988) 283 S., Notenbeisp. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Band 10.)

FRITS NOSKE. Sweelinck. Oxford Oxford University Press 1988. 141 S., Notenbeisp. (Oxford Studies of Composers. No. 22.)

Notizie dall'Archivio Sonoro della Musica Contemporanea. Anno I, N. 4, Dicembre 1987 Rom Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale 1987 12 S.

JACOB OBRECHT. New edition of the collected works. Volume 7 Missa Malheur me bat, Missa Maria zart. Edited by Barton HUDSON. Utrecht Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (1987) XLV, 96 S.

Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 43, Heft 6, Juni 1988. Wien Verlag Elisabeth Lafite 1988. 64 S.

ARNE PEDERSEN. Tetractys und Quintgattung. Vierer- und Fünfteilung. Köln Gerhard Möbius Verlag. Band I 1986. 123 S., zahlreiche Abb.; Band II 1988. 36 S., zahlreiche Abb.

WERNER PÖHLERT / JOCHEN SCHULTE. Analyse der Skalen „Theorie“ auf Basis der Pöhlertschen Grundlagenharmonik. Bensheim Werner Pöhlert 1988. 491 S., Abb.

Polyglottes Wörterbuch der musikalischen Terminologie. 2. Auflage. Hrsg. von der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken und der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Budapest Akadémiai Kiadó / Kassel-Basel-Tours-London Bärenreiter 1980. 69, 798 S.

Revista Musical Chilena. Año XLI, No. 167, Enero-Junio 1987, Santiago de Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes (1988) 71 S.

La Revue Musicale No. 405—407. Actes du colloque international Franz Liszt. Paris Editions Richard Masse 1987. 367 S.

HEINZ RISTORY. Post-franconische Theorie und Früh-Trecento. Die Petrus de Cruce-Neuerungen und ihre Bedeutung für die italienische Mensuralnotenschrift zu Beginn des 14. Jahrhunderts. Frankfurt-Bern-New York-Paris Peter Lang (1988) 460 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI. Musikwissenschaft, Band 26.)

Rostocker Liederbuch. Niederdeutsche Handschrift des 15. Jahrhunderts aus dem Bestand der Universitätsbibliothek Rostock. Nach den Fragmenten der Handschrift neu hrsg. von F. RANKE und J. M. MÜLLER-BLATTAU (1927). Kassel-Basel-London-New York Bärenreiter 1987. 114 S., 5 Tafeln. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe Handschriften-Faksimiles XVIII.)

MICHAEL ROSKE. Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. Mit Dokumentation. Mainz-London-New York-Tokyo Schott (1985). 424 S. (Musikpädagogik. Band 22.)

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

ULRICH RÜGNER. Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934. Hildesheim-Zürich-New York Georg Olms Verlag 1988. 398 S., Notenbeisp. (Studien zur Filmgeschichte. Band 3.)

Die Sammlung historischer Musikinstrumente in der Landesfürstlichen Burg zu Meran. Hrsg. vom Museum Meran, Text Wilhelm ROOS. Meran 1987. 56 S., Abb.

HANS-PETER SCHMITZ. Fürstenu heute. Flötenspiel in Klassik und Romantik. Kassel-Basel-London-New York Bärenreiter 1988. 167 S.

HANS WOLFGANG SCHNEIDER. Instrumentale Trauermusik im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Dargestellt an 18 Klavierkompositionen zwischen 1797 und 1936. Regensburg Gustav Bosse Verlag 1987. 383 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 148.)

MECHTHILD VON SCHOENEBECK. Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik. Frankfurt-Bern-New York-Paris. Verlag Peter Lang (1987) IX, 416 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI. Musikwissenschaft, Band 31.)

FRANZ SCHUBERT. Lieder. Heft 7. Lieder nach Texten aus dem Schubert-Kreis op. 22, 23, 43, 71, 70, 80, 95, 96, 105, 106. Hohe Stimme (Originallage) Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe, hrsg. von Walther DÜRR. Kassel-Basel-London-New York Bärenreiter Verlag / München G. Henle Verlag (1988) 145 S.

CLARA und ROBERT SCHUMANN. Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe. Band II: 1839. Hrsg. von Eva WEISSWEILER unter Mitarbeit von Susanne LUDWIG. Basel-Frankfurt Stroemfeld / Roter Stern (1987) XXXIII, S. 341—836.

ROBERT SCHUMANN. Konzert für Violine und Orchester a-moll nach dem Konzert für Violoncello und Orchester a-moll op. 129. Violine und Klavier. Violinfassung und Klavierauszug vom Komponisten. Erstdruck, hrsg. von Joachim DRAHEIM.

Wiesbaden Breitkopf & Härtel (1987). Violinstimme 15 S., Klavierauszug 40 S. (Edition Breitkopf Nr. 8329.)

ROBERT SCHUMANN. Konzertstück nach Opus 86 für Klavier und Orchester. Ausgabe für zwei

Klaviere (Klavierauszug vom Komponisten). Hrsg. von Marc ANDREA. Frankfurt-New York-London Henry Litolff's Verlag / C. F. Peters (1986). (Edition Peters Nr. 8576.)

ROBERT SCHUMANN Tagebücher Kritische Gesamtausgabe. Band 2. 1836—1854. Hrsg. von Gerd NAUHAUS. Basel-Frankfurt Stroemfeld / Roter Stern / Leipzig VEB Deutscher Verlag für Musik 1987

NICOLAS SLONIMSKY Perfect pitch. A life story Oxford-New York Oxford University Press 1988. 263 S., Abb.

RUDOLF STEPHAN Alban Berg. Violinkonzert (1935) München Wilhelm Fink Verlag (1988). 56 S., Notenbeisp. (Meisterwerke der Musik. Heft 49.)

Studi Pergolesiani 2. A cura di Francesco DEGRADA. Scandicci (Firenze): La Nuova Italia Editrice (1988). 238 S., Notenbeisp.

Studia musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae. Tomus XXVIII. Budapest Akadémiai Kiadó 1986. 487 S., Notenbeisp.

RUBENS TEDESCHI D'Annunzio e la Musica. Scandicci (Firenze) La Nuova Italia Editrice (1988). 229 S. (Discanto / Contrappunti 22.)

Tradition in den Musikkulturen — heute und morgen. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz des Internationalen Musikrates 2. bis 4. Oktober 1985 in Berlin/DDR. Leipzig VEB Deutscher Verlag für Musik (1987). 182 S.

JOHN TYRRELL Czech Opera Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney Cambridge University Press (1988). XVI, 352 S., Abb., Notenbeisp. (National Traditions of Opera.)

ALAN TYSON Mozart. Studies of the Autograph Scores. Cambridge/Mass.-London Harvard University Press 1987. 381 S., Abb.

JÜRGEN UHDE / RENATE WIELAND Denken und Spielen. Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung. Kassel-Basel-London-New York Bärenreiter (1988). 503 S., Notenbeisp.

Fritz Volbach (1861—1940). Komponist, Dirigent und Musikwissenschaftler Festschrift zum 60jährigen Bestehen des Musikwissenschaftlichen Seminars der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster Hrsg. von Klaus HORTSCHANSKY Hagen Kommissionsverlag v. d. Linnepe 1987 VII, 211 S., Abb.

WALTER WIORA. Die vier Weltalter der Musik. Ein universalhistorischer Entwurf München Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel-Basel-Tours-London Bärenreiter Verlag (1988). 195 S.

Mitteilungen

Es verstarben

am 31. Juli 1988 Professor Dr. Ernst KLUSEN, Neuss, im Alter von 79 Jahren,

am 19. Oktober 1988 Professor Dr. Helmut GOLDMANN, Nürnberg, im Alter von 59 Jahren.

Wir gratulieren

Professor Dr. Hans Heinrich EGGBRECHT, Freiburg i. Br., am 5. Januar 1989 zum 70. Geburtstag.

*

Frau Professor Dr. Marianne DANKWARDT, München, hat zum Wintersemester 1988/89 den Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Augsburg angenommen

Professor Dr. Arnfried EDLER, Kiel, hat einen Ruf auf die C4-Professur für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Hannover erhalten

Privatdozent Dr. Reinhard WIESEND, Würzburg, hat den Ruf auf die C3-Professur für Musikwissenschaft an der Universität Bayreuth zum Wintersemester 1988/89 angenommen. Er hat die Professur seit Mai 1988 vertreten

Privatdozent Dr. Siegfried GMEINWIESER, München, vertritt im Wintersemester 1988/89 den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg, da sein Inhaber, Professor Dr. Dr. h. c. Warren KIRKENDALE, ein Akademiestipendium der Stiftung Volkswagenwerk wahrnimmt

Professor Dr. Rudolf STEPHAN, Präsident unserer Gesellschaft, wurde in seinem Amt als Präsidiumsmitglied des Deutschen Musikrates bestätigt

Professor Dr. Christoph-Hellmut MAHLING, Vizepräsident unserer Gesellschaft, wurde von der Generalversammlung des Deutschen Musikrates zum persönlichen Einzelmitglied gewählt

Professor Dr Vladimir KARBUSICKY, Hamburg, wurde in den Beirat der Deutschen Gesellschaft für Semiotik (DGS) gewählt

Professor Dr Franz KRAUTWURST, Augsburg, wurde am 1. Oktober 1988 anlässlich seines am 7. August begangenen 65. Geburtstages eine Festschrift *Quaestiones in musica* überreicht.

Dr Wolfgang RATHERT, Berlin, wurde am 25. November 1988 für seine Dissertation *Ives-Studien* vom Senat von Berlin der Joachim-Tiburtius-Preis verliehen.

Die Mitgliederversammlung der deutschen Gruppe der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken (AIBM) hat am 23. September 1988 in Münster einen neuen Vorstand berufen. Zum Präsidenten wurde Dr Joachim JAENECKE (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz/Musikabteilung), zum Schriftleiter Frau Dr Bettina von SEYFRIED (Deutsche Bibliothek/Deutsches Musikarchiv) und zum Schatzmeister Eckehard BAER (Sender Freies Berlin/Archivleitung) gewählt.

*

Vom 26. September bis 8. Oktober 1988 wurde im Rahmen der Herbstlichen Musiktage Bad Urach von der Präsidialabteilung der Stadt Zürich erstmals in der Bundesrepublik Deutschland eine Othmar-Schoeck-Ausstellung präsentiert. Neben Professor Werner Zimmermann vom Stadtarchiv Zürich, der einen umfassenden Einblick in Leben und Schaffen des Schweizer Komponisten gab und die in Zürich vorhandenen Bestände erläuterte, sprach Dr. Andres Briner über *Othmar Schoeck als Liederkomponist*.

Vom 28. April bis 7. Mai 1989 findet in der Pfalz das 31. Internationale Heinrich-Schütz-Fest statt, veranstaltet von der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft gemeinsam mit der Evangelischen Kirche der Pfalz und der Stadt Landau unter maßgeblicher Beteiligung des Landes Rheinland-Pfalz und des Landkreises Südliche Weinstraße. Der Ministerpräsident des Landes Rheinland-Pfalz Dr. Carl-Ludwig Wagner und der Kirchenpräsident der Ev. Kirche der Pfalz Werner Schramm haben die Schirmherrschaft übernommen. Neben Kompositionen von Heinrich Schütz (1585–1672) erklingen Werke aus dem unmittelbaren Umkreis des Komponisten bis hin in die Gegenwart. Im Rahmen des Schütz-Festes finden zwei Uraufführungen mit Werken von Rolf Schweizer und Helmut Zapf statt. Für die mehr als zwanzig Konzerte konnten internationale Ensembles und Künstler, insbesondere auch

aus der DDR und der VR Polen, gewonnen werden. Ein ausführlicher Prospekt ist erhältlich beim Amt für Kirchenmusik der Ev. Kirche der Pfalz, Marienstraße 1, D-6720 Speyer

Am 29. und 30. Juni 1989 veranstaltet das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Münster eine Tagung mit dem Thema *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Perspektiven der Libretto-Forschung*, an der unter der Leitung von Professor Dr. Klaus Hortschansky Literatur- und Musikwissenschaftler aus dem In- und Ausland teilnehmen werden.

Vom 30. Juni bis 2. Juli 1989 findet in Coburg die Jahrestagung 1989 der Internationalen Draeseke-Gesellschaft statt. Nähere Auskünfte: Dr. Helmut Loos, Herwarthstraße 19, D-5300 Bonn 1.

Vom 16. bis 25. August 1989 findet in Wien das 7. Sommer-Seminar für Neue Musik statt, das von einem musikwissenschaftlichen Seminar über die Musik der 1950er Jahre begleitet wird. Auskünfte und Anmeldung: Prof. Konrad Musalek, Wiener Sommer-Seminar für Neue Musik, Postfach 345, A-1061 Wien.

„Die Deutsche Gesellschaft für Semiotik (DGS) sieht eine Sektion für die Zeichenprobleme der Musik auf ihrem 6. Internationalen Kongress vom 8. bis 12. Oktober 1990 in Passau vor. Als Beiratsmitglied der DGS habe ich folgendes Rahmenthema vorgeschlagen: *Musikalisches Zeichen als Gestalt und Konstruktion*. Ich bitte die Interessenten, sich schon jetzt bei mir mit thematischen Vorüberlegungen anzumelden. Über die bisherigen Aktivitäten auf dem Gebiet der Musik in der DGS und der International Association for Semiotic Studies kann man sich anhand folgender Schriften informieren: *Zeichen und Musik*, als Band 9/Heft 3–4 (1987) der *Zeitschrift für Semiotik*; *Basic Concepts of Studies in Musical Signification. A Report on a New International Research Project in Semiotics of Music*, compiled by Eero Tarasti, als Sonderband *The Semiotic Web*, 1986, ed. by Th. A. Seboek and J. Umiker-Seboek, Amsterdam Mouton de Gruyter 1987 — Adresse: Prof. Dr. Vladimir Karbusicky, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg, Neue Rabenstraße 13, D-2000 Hamburg 36.“

Die Deutsche Gesellschaft für Semiotik (DGS) hat einen „Förderpreis Semiotik“ für Arbeiten jüngerer Wissenschaftler zum Thema *Simulation* ausgeschrieben. Detaillierte Unterlagen beim Geschäftsführer der Gesellschaft: Dr. Jochen Mecke, Universität Heidelberg, Seminarstraße 3, D-6900 Heidelberg 1

Mozart-Kongreß 1991 in Salzburg

Das Zentralinstitut für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg veranstaltet im Mozart-Jahr 1991 einen

Internationalen Mozart-Kongreß 1991
Salzburg 2. bis 6. Februar

Programmausschuß. Rudolph Angermüller, Eva Badura-Skoda, Dietrich Berke, Otto Biba, Gerhard Croll, Marius Flothuis (Vorsitz), Franz Giegling, Wolfgang Plath, Wolfgang Rehm.

Dieser internationale musikwissenschaftliche Kongreß ist in erster Linie auf *Freie Referate* ausgerichtet, für die der Programm-Ausschuß folgende Themenschwerpunkte formuliert hat (doch kann auch jedes andere auf Mozart bezogene Referat angemeldet werden)

Analytische Fragestellungen / Mozarts Spätwerk / Mozart. Interpretation und Klang / Mozart und der Tanz / Rezeptionsgeschichte / Jugendopern (einschließlich „Il re pastore“ KV 208) / Mozart-Forschung am Ende des 20. Jahrhunderts.

Kongreß-Sprachen Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch.

Referat-Anmeldung mit Abstract (von maximal einer Schreibmaschinenseite) bis zum 31. Januar 1990 an Internationale Stiftung Mozarteum „Mozart-Kongreß 1991“ (c/o Editionsleitung der „Neuen Mozart-Ausgabe“), Getreidegasse 14/II, A-5020 Salzburg.

Der Programm-Ausschuß wird bis zum 15. April 1990 maximal 40 Freie Referate auswählen und the-

matisch auf die im Zeitrahmen des Kongresses möglichen sieben Sitzungen verteilen (auf Parallelsitzungen wird verzichtet) Die Autoren der zugelassenen Referate werden spätestens zum 1. Mai 1990 unterrichtet. Maximale Dauer der Referate: jeweils 20 Minuten, was sechs Schreibmaschinenseiten entspricht. Die Manuskripte der Referate sind bis zum 31. Dezember 1990 an die oben genannte Adresse abzuliefern, nicht im Manuskript vorliegende Referate können nicht gehalten werden!

Die freien Referate (mit Diskussionen, für die nach jedem Referat 10 Minuten eingeplant sind) und die drei öffentlichen Kongreß-Vorträge erscheinen 1992 im *Mozart-Jahrbuch 1991*, das neben seinem Besprechungsteil ausschließlich dem „Internationalen Mozart-Kongreß 1991“ gewidmet ist

Die Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg wird sich bemühen, den aktiven Kongreßteilnehmern die Reisekosten (Bahnfahrt zweiter Klasse, für Kongreßteilnehmer aus Übersee: ab europäischem Flughafen) sowie Übernachtungskosten in Salzburg zu erstatten.

Während des Kongresses findet die „Mozartwoche 1991“ statt (26. Januar bis 5. Februar) Den Kongreßteilnehmern werden für die Konzerte und Opernaufführungen während der Kongreßtage rechtzeitig Karten angeboten.

Ein Prospekt mit dem endgültigen Programm des „Internationalen Mozart-Kongresses 1991“ erscheint im Mai 1990; dieser Prospekt wird auch Anmeldekarten zur Teilnahme am Kongreß enthalten.