

Karl Geiringer (1899—1989)

von Theodor Göllner, München

Im kalifornischen Santa Barbara starb am 10. Januar fast neunzigjährig Karl Geiringer. An der dortigen University of California, wo er die letzten Jahrzehnte seines langen beruflichen Wirkens verbrachte, rüstete man sich schon zur Geburtstagsfeier am 26. April, aus der nun ein Gedenkkonzert wurde. Noch bei einem kürzlichen Gespräch kreisten seine Gedanken um wissenschaftliche Projekte, die ihn voll beanspruchten und auf deren Abschluß er drängte. Zuletzt war es ein Beitrag zur Jugendgeschichte von Johannes Brahms und Hermann Levi. Diese Arbeit steht somit am Ende eines Berufsweges, der 1930 in der Amtsnachfolge des noch mit Brahms befreundet gewesenen E. Mandyczewski bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien einen ersten markanten Akzent erhielt. Schon 1924 war Geiringer mit dem grundlegenden Abschnitt „Musikinstrumente“ im *Handbuch der Musikgeschichte* seines Lehrers Guido Adler hervorgetreten, nachdem er bei diesem ein Jahr zuvor über die *Flankenwirbelinstrumente in der bildenden Kunst der Zeit zwischen 1300 und 1550* an der Universität Wien zum Dr. phil. promoviert hatte. Die Anregung zu diesem Thema war während einiger Studiensemester in Berlin von Curt Sachs ausgegangen. Neben die Instrumentenkunde, der er sich wiederholt zuwandte, zuletzt noch in der instruktiven Darstellung *Instrumente in der Musik des Abendlandes* (München 1982), trat mit Beginn seiner Tätigkeit bei der Gesellschaft der Musikfreunde als zentrales Thema *Joseph Haydn*, dem auch seine erste große Buchveröffentlichung galt (Potsdam 1932). Er setzte damit eine Tradition fort, die seit C. F. Pohl die reichen Schätze der Gesellschaft der Musikfreunde für eine vornehmlich biographisch orientierte Darstellung der großen Wiener Meister auswertet. Hierher gehört auch Geiringers geradezu populär gewordene, in viele Sprachen übersetzte *Brahms-Biographie* (Wien 1935), durch die neben dem Fachkollegen ein breites internationales Konzertpublikum in allgemeinverständlicher Form angesprochen wurde.

Unter dem Zwang der politischen Verhältnisse mußte Geiringer 1938 Wien verlassen, ging für kurze Zeit nach London, u. a. als Gastprofessor am Royal College of Music, bevor er 1940 in die USA übersiedelte und 1941 auf eine Professur für Musikgeschichte an die Boston University berufen wurde. Hier entfaltete er über mehr als zwanzig Jahre eine fruchtbare Lehrtätigkeit, durch die dem in Amerika noch wenig bekannten Fach Musikwissenschaft ein reicher europäischer Erfahrungsschatz Wiener Prägung vermittelt wurde. Sein Bostoner Schüler H. C. Robbins Landon hat sich dies eindrucksvoll zunutze gemacht, wovon besonders die Haydn-Forschung reichlich profitierte. Aus der Distanz Amerikas entdeckte Geiringer bald noch ein anderes Thema, das diesmal außerhalb der großen Wiener Musikgeschichte lag: J. S. Bach, nicht als isoliertes Phänomen, sondern als Höhepunkt eines Traditionszusammenhanges, wie ihn die handwerkliche Organistenzunft der Bach-Familie darstellte (*The Bach Family*, London 1954; *J. S. Bach, the Culmination of an Era*, New York 1966).

Schon dem Pensionsalter nahe, brach der ständig bewegliche, mit Einladungen zu Gastprofessuren, Kongressen, Vorträgen wie auch mit Ehrungen reich bedachte Geiringer noch einmal zu neuen Ufern auf — sogar im wörtlichen Sinne: 1962 ging er an die unmittelbar am Strand des Pazifik gelegene University of California in Santa Barbara, wo er in kurzer Zeit die Musikwissenschaft mit organisatorischem Geschick und erstaunlicher Elastizität etablierte. Die neue Aufgabe erfüllte ihn mit überraschenden Energien, so daß er weit über die Emeritierung hinaus bis fast ins neunzigste Lebensjahr Lehrveranstaltungen abhalten konnte.

Zu seinem siebzigsten Geburtstag erschien eine Festschrift (*Studies in Eighteenth Century Music*, London 1970). Er war Präsident der American Musicological Society und später deren Ehrenmitglied, ferner Mitglied der American Academy of Arts and Sciences, Träger des Großen Ehrenzeichens für Verdienste um die Republik Österreich und korrespondierendes Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Mit Karl Geiringer ist knapp ein Jahr nach Willi Apel, dem Schicksalsgefährten in der Emigration, das letzte Mitglied jenes Kreises von Musikforschern dahingegangen, die, durch politische Umstände aus der deutschsprachigen Tradition verdrängt, die Musikwissenschaft nach Amerika verpflanzt haben. Seine Lebensgeschichte ist somit auch zu einem guten Teil die Geschichte unseres Faches, zu dessen Begründern sein Wiener Lehrer Guido Adler zählte und dessen Aufbau in der Neuen Welt Karl Geiringer ein halbes Jahrhundert lang mit unermüdlichem und bewundernswertem Eifer betrieb.

Christoph Bernhards Figurenlehre und die Dissonanz

von Hellmut Federhofer, Mainz

Unter den Figurentheoretikern des 17. Jahrhunderts nimmt Christoph Bernhard eine Sonderstellung ein, da er den aus der Rhetorik entlehnten Figurbegriff auf die Dissonanz als satztechnisches Phänomen bezieht: „Figuram nenne ich eine gewisse Art die Dissonanzen zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden, und des Componisten Kunst an den Tag legen“¹. Daher fällt schon das Vorkommen der Dissonanz im *stylus gravis* oder *antiquus*, den Bernhard nicht auf den Palestrinastil einengt, sondern auf die Kunst der Niederländer, der römischen und venezianischen Schule, von Nicolas Gombert und Adrian Willaert über Cristóbal Morales, Giovanni Pierluigi Palestrina, Francesco Soriano bis zu den beiden

¹ *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, eingeleitet und hrsg. v. Joseph Müller-Blattau, Kassel u. a. ²1963, S. 63. — Vgl. auch Carl Dahlhaus, *Die Figurae superficiales in den Traktaten Christoph Bernhards*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953*, Kassel u. Bamberg 1954, S. 154; Dahlhaus weist darauf hin, daß bereits Tinctoris (CS IV, 144b) „alle praktisch verwendeten Dissonanzen als Figuren“ bezeichnet

Gabrieli, Orazio Benevoli u. a. ausdehnt², unter seinen Figurbegriff. Bedeutung und weite Verbreitung erlangte seine, auch unter anderen Namen überlieferte Kompositionslehre³ weniger zufolge ihrer Darstellung der im *stylus gravis* gebräuchlichen Intervallfortschreitungen, die ohnehin in anderen Traktaten und dort z. T. noch ausführlichere Behandlung finden, sondern vielmehr wegen ihrer Systematisierung der neuartigen Dissonanzbildungen des *stylus luxurians*, den Bernhard in einen gewöhnlichen und theatralischen unterteilt. Seine Figurenbegriffe, die sowohl vertikale als auch horizontale dissonante Relationen betreffen können, blieben fast unverändert bis in das 18. Jahrhundert in Gebrauch. Noch Johann Baptist Samber (*Continuatio ad Manuductionem organicam*, Salzburg 1707) und Johann Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739) als spätere Zeugen aus weit voneinander entfernten Musikzentren im deutschen Sprachraum, bedienten sich ihrer zwecks Systematisierung der Dissonanzen⁴.

Bernhard bezieht sich auf Vokal- und Instrumentalmusik. Neue Figuren, die den Umkreis des *stylus gravis* überschreiten — die sogenannten *figurae superficiales* —, leitet er von künstlicher Veränderung der *figurae fundamentales* des *stylus gravis* durch Sänger und Instrumentalisten ab: „Nachgehends hat man observiret, daß künstliche Sänger auch Instrumentisten [...] von den Noten [des im *stylus gravis* gesetzten Satzes] hier und dort etwas abgewichen, und also einige anmutige Art der Figuren zu erfinden Anlaß gegeben“⁵. Und im Begriff des *stylus luxurians communis* wird das Adjektiv *communis* dahingehend verstanden, daß „derselbe nunmehr in singenden, sowohl Kirchen als Taffel-Sachen, ingleichen denen Sonaten gefunden wird“⁶. Bernhard kennt und schätzt selbstredend die Dissonanz als Mittel der Textdarstellung und ermangelt nicht allgemeiner Anweisungen, im *stylus luxurians theatralis* „die Rede aufs natürlichste [zu] exprimiren“⁷, was ihn jedoch nicht daran hindert, deren satztechnisch ähnliche, teilweise sogar kühnere Verwendung in der Instrumentalmusik zu beachten. Hier wird eine sonst beanstandete Verwendung von „zwey Dissonanzen loco impari“, nämlich einer Quarte und Sekunde, geduldet: „Jedoch da jemand fürhabens wäre, Schalmeyen, Trompeten etc. einzuführen, dem würde solches nicht zu verargen seyn, angesehen er dadurch solcher Instrumenten gemeinen Brauch desto eigentlicher exprimiren würde“⁸. Bernhard kann daher kein Vorwurf daraus entstehen, daß seine Beispiele zumeist textlos sind, auch wo sie der Vokalmusik entstammen. Denn sein theoretischer Ansatz zielt primär nicht auf das Verhältnis zwischen *oratio* und *harmonia*, dem Monodisten und Claudio Monteverdi ihr besonderes Augenmerk widmen, sondern bezweckt im Rahmen einer Kontrapunktlehre die satztechni-

² Die Kompositionslehre, wie Anm. 1, S. 90.

³ H. Federhofer, Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: *Mf* 11 (1958), S. 264 ff.

⁴ H. Federhofer, Ein Salzburger Theoretikerkreis, in: *AML* 36 (1964), S. 69 ff.; ders., Johann Joseph Fux und Johann Mattheson im Urteil Lorenz Christoph Mizlers, in: *Speculum Musicae Artis. Festgabe für Heinrich Husmann*, hrsg. v. Heinz Becker u. Reinhard Gerlach, München 1970, S. 115.

⁵ Wie Anm. 1, S. 147

⁶ Ebda., S. 71

⁷ Ebda., S. 83.

⁸ Ebda., S. 80 f

sche Begründung der als irregulär erkannten Dissonanzbildungen des *stylus luxurians*. Deren Reduktion (*reductio* = Zurückführung) auf satztechnische Sachverhalte des *stylus gravis* und der versuchte Nachweis der inneren Einheit beider Stilarten bilden die originellste Leistung Bernhards als Theoretiker. Die neuen Dissonanzfiguren werden als Lizenzen von den Regeln, denen *transitus* und *syncopatio* im *stylus gravis* unterliegen, aufgefaßt. Nur unwesentlich erscheint seine Inkonsequenz, den Moduswechsel (*mutatio toni*) innerhalb eines Stückes sowie dessen Beginn mit einer imperfekten Konsonanz (*inchoatio imperfecta*) und den ebenfalls generalbaßbedingten weiten Abstand zweier Stimmen voneinander (*longinqua distantia*) ebenfalls als Figuren zu bezeichnen, obwohl sie definitionsgemäß nicht unter seinen Figurbegriff fallen. Bernhard scheint sich dieses Widerspruchs bewußt geworden zu sein, denn in der gekürzten, späteren Fassung (*Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*) seiner Lehre finden sie keine Erwähnung mehr.

Bereits rund 50 Jahre vor Bernhard rechtfertigt der von Giovanni Maria Artusi zitierte Ottuso Academico eine Dissonanz, die stellvertretend den Platz einer Konsonanz einnimmt — z. B. eine unvorbereitete Septime anstelle der Oktav — als Lizenz⁹ und vergleicht diese mit der Metapher eines Poeten. L'Ottuso schließt sich als „one of the very few Italian writers who associates musical licences with rhetorical figures“¹⁰ Monteverdi an und verteidigt gegenüber Artusi die Neuerungen der *seconda pratica*. Ob Monteverdi, dessen vermutete Identität mit L'Ottuso Claude V. Palisca zu Recht bezweifelt, in seiner vielleicht nur beabsichtigten, jedenfalls verschollenen *Melodia, ovvero seconda pratica musicale* deren Rechtfertigung ähnlich jener des *stylus luxurians* durch Bernhard auf satztechnischer Ebene anstrebte, bleibt ungewiß. Da sich jedoch der Begriff des *stylus luxurians* auf die *seconda pratica* bezieht, ist es sachlich gerechtfertigt, Monteverdis Werk der Reduktionsmethode Bernhards zu unterziehen. Aus einem Schreiben von 1633, in dem Monteverdi den Inhalt seiner genannten theoretischen Schrift erläutert, geht hervor, daß drei Teile geplant waren: „divido il libro in tre parti rispondenti alle tre parti della Melodia, nella prima discorro intorno al oratione, nella seconda intorno all' armonia, nella terza intorno alla parte Rithmica“¹¹. Entsprechend diesem Plan bildete — im Gegensatz zu Bernhard — zweifellos die Textdarstellung das Hauptanliegen Monteverdis, was bereits dessen bekannte Vorrede zum *Fünften Madrigalbuch* und die von seinem Bruder Giulio Cesare verfaßte „Dichiarazione“ in den *Scherzi musicali à tre voci* hinlänglich bezeugen. Es ist aber unwahrscheinlich, daß Monteverdi in dem der *armonia* gewidmeten zweiten Teil seiner angekündigten Abhandlung neuerlich nur auf das Wort-Ton-Verhältnis gezielt haben sollte, trug er doch auch selbst wesentlich zur Entwicklung der Instrumentalmusik bei, deren freierer Dissonanzgebrauch als satztechnisches Problem ebenfalls eine Erklärung erheischte. Sie erfordert keine prinzipiell neue oder andere Methode. Ein Vergleich zwischen vokaler und instrumentaler Diminution in Orfeos berühmtem Gesang *Possente*

⁹ Claude V. Palisca, *The Artusi-Monteverdi Controversy*, in: *The Monteverdi Companion*, hrsg. v. Denis Arnold u. Nigel Fortune, London (1968), S. 155.

¹⁰ Ebda., S. 156.

¹¹ Emil Vogel, *Claudio Monteverdi*, in: *VfMw* 3 (1887), Repr. (1966), S. 439.

spirto (Bd. 11, S. 95¹²) zeigt, daß sich beide voneinander nur durch größere tonräumliche Entfaltung letzterer, aber nicht in der Stimmführung unterscheiden. Es ist daher legitim, die von Bernhard entwickelten Kategorien ebenfalls auf die Instrumentalmusik zu beziehen und z. B. die „Auslaßung der sonst erfordernten Consonantz“¹³ an den mit * bezeichneten Stellen des dritten Ritornells (siehe Notenbeispiel 1) als *ellipsis* zu bezeichnen, ohne daß die Figur hier textlich motiviert wäre. Die fehlenden Töne *g'* bzw. *G* werden als in beiden Stimmen verschwiegene Ausgangskonsonanzen vorausgesetzt. Die Stimmführung darf daher lizenziös genannt werden. Ohne Rückbeziehung auf den *stylus gravis* hätte eine derartige Bezeichnung keinen Sinn.

Notenbeispiel 1: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (GA, Bd. 11, S. 95)



Wenngleich unbekannt bleibt, wie sich Monteverdi in seinem der *armonia* gewidmeten Teil mit dem Dissonanzproblem auseinandersetzte oder dies zu tun beabsichtigte, geht doch aus seinen eigenen Worten und seinem geistlichen Werk hervor, daß ihm ein Bruch zwischen altem und neuem Stil völlig fern lag. Selbst Gegner des letzteren, wie Artusi, wußten, daß mit der *seconda pratica* nur eine Erweiterung und Vertiefung des Ausdrucks beabsichtigt war. Auch wenn Artusi die damit verbundenen satztechnischen Freiheiten ablehnte, so kannte er doch die Argumente, welche die *moderni* als Rechtfertigung vorbrachten, sehr gut, und er war — trotz seiner engen Bindung an Gioseffo Zarlino — objektiv genug, um auch die Gegenseite zu Wort kommen zu lassen. In deren Argumentation werden Parallelen zu Bernhard erkennbar, auf die im folgenden hingewiesen wird.

Im ersten Teil seiner Streitschrift *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica* (Venedig 1600) wählt der Autor die Dialogform zwischen fiktiven Gesprächspartnern, von denen Vario Artusis Partei, Luca jedoch jene von Monteverdi ergreift. „Throughout the controversy the treatment of dissonances was the most bitterly contested territory“¹⁴. Die bekannte, mehrfach zitierte Stelle aus Monteverdis fünfstimmigem Madrigal *Cruda Amarilli* (T. 12–14), deren textbedingt frei eintretende und zur

¹² Hier und in den folgenden Beispielen wird Bezug genommen auf *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, hrsg. v. Gian Francesco Malipiero.

¹³ Wie Anm. 1, S. 84.

¹⁴ C. V. Palisca, a. a. O., S. 135f.

Septime abspringende None Vario verurteilt, rechtfertigt Luca mit dem Hinweis auf die in der sängerischen Praxis üblichen *accenti*, deren Anwendung Lodovico Zacconi, Tenorist der Grazer Hofkapelle Erzherzog Karls II., ebenfalls bestätigt.

Notenbeispiel 2: Claudio Monteverdi, *Cruda Amarilli* (GA, Bd. 5, S. 1), T. 11–14 (Außenstimmen)

Canto
(D'a-)mar ahi las - so

Basso
(D'a-)mar ahi las - - so

Artusi zitiert dieses Beispiel an erster Stelle von insgesamt neun abgelehnten Proben aus Monteverdis erst einige Jahre später in dessen viertem und fünftem Madrigalbuch wiedergegebenen Madrigalen¹⁵. Artusi und die von ihm verworfenen Beispiele erwähnt Bernhard zwar nicht, wie er überhaupt keine Theoretiker, sondern nur namhafte, meist italienische und deutsche Komponisten als nachahmenswerte Vorbilder anführt. Jedoch ist nicht ausgeschlossen, daß Bernhard während seines Aufenthaltes in Italien Artusis Traktate kennenlernte. Es fällt nämlich auf, daß er den *accentus* (als Figur des *stylus luxurians communis*) ebenfalls an erster Stelle anführt: „Superjectio, welche sonst insgemein Accentus genennet wird, ist, wenn einer Con- oder Dissonantz im nächsten Intervallo drüber eine Note gesetzt wird [...]. Diese Figur hat ihre Gültigkeit hergenommen aus dem Brauch der Sänger und Instrumentisten, welche im Stylo gravi zuweilen einen Accent genommen, welches hernach die Componisten gut befunden und also in ihren Sätzen imitiret haben“¹⁶. Eben diese Figur liegt in Monteverdis obigem Beispiel vor. Wird es der sängerischen Verzierung entblößt — ein zutreffendes Reduktionsmodell bietet bereits Palisca¹⁷ —, entfällt die von Vario beanstandete None, die nur scheinbar frei eintritt, als *accentus*, nämlich als melodische Auszierung vielmehr die obere Nebennote zu g'' des Canto bildet, während die Septime f'' (T. 13) sich als ein im *stylus gravis* beheimateter Durchgang zwischen g'' (T. 11–12) und e'' (T. 14) erweist. Die melodische Beziehung von g'' (T. 12) zu a'' (T. 13) wird durch die Pause (T. 13) nicht aufgehoben. Luca deutet sie zu Recht als textbedingte Verschweigung von g'' , wie sein von ihm mitgeteiltes Notenbeispiel¹⁸, das er seinen Erklärungen als Rechtfertigung hinzufügt, bezeugt:

¹⁵ *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica* (2 Teile), Venedig 1600–1603, Repr. Bologna 1968 (= *Biblioteca Musica Bononiensis* II, N. 36), Teil 1, fol. 39^v–40.

¹⁶ Wie Anm. 1, S. 71f.

¹⁷ C. V. Palisca, a. a. O., S. 137, Ex. 4.

¹⁸ Wie Anm. 15, fol. 40^v.

Notenbeispiel 3: *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, Venedig 1600, fol. 40^v



Die Entgegnung Varios (= Artusi) „che il senso dell'vdito, non riceue quelle cose, che non ode“¹⁹, geht am vorliegenden Problem vorbei und ist nur ein Scheinargument. Jedoch bleibt zu beachten, daß Artusi das Notenzitat auf die Takte 13–14 beschränkt, obwohl sich der melodische Zusammenhang erst unter Berücksichtigung der Takte 11–12 dem Verständnis erschließt. Einem ähnlichen Fehler unterliegt Martin Vogel, der ebenfalls nur die Takte 13–14 anführt und daher zu dem irrigen Schluß gelangt, Monteverdi habe hier die große None und die Septime „wie Konsonanzen“²⁰ behandelt. Vielmehr behält Luca als Verteidiger Monteverdis, dessen Rechtfertigung kaum anders ausgefallen sein dürfte, wäre er zu einer derartigen genötigt gewesen, recht. Lucas Deutung obiger Dissonanz *a*“ entspricht jener Bernhards des *accentus*. Die Behauptung: „Die Dissonanz in *Cruda Amarilli* [gemeint ist obige Stelle] entzieht sich den Kriterien Christoph Bernhards“²¹ läßt sich nicht rechtfertigen. Der Canto bildet an dieser Stelle nur die *variatio* einer häufigen melodischen Wendung, die übrigens in demselben Stück mehrere Takte später (T. 41–42) in konsonanter Gestalt begegnet.

Inwieweit Bernhards Figurenlehre, die am melodischen Material entwickelt worden ist, eine vom *stylus gravis* abweichende Verwendung der Dissonanz zu erklären vermag, ist bisher noch nicht systematisch untersucht worden. Aber es besteht kein Anlaß, ihre Bedeutung und ihren Wert abzuschwächen. Mit Recht bemerkt Carl Dahlhaus: „Die betonte Durchgangsdissonanz, der ‚Transitus inversus‘, ist eines der unterscheidenden Merkmale des modernen Kontrapunkts“²². Er hält jedoch die Begründung Bernhards, der diese Figur auf den *transitus* des *stylus gravis* zurückführt und dadurch rechtfertigen möchte, für trügerisch²³. Bernhard führt aus: „Transitus inversus ist, wenn das erste Theil eines Tactes im Transitu böse, das andere gut ist. Welcher darum in Stylo recitativo zugelassen, weil darinnen kein Tact gebraucht wird, und also nicht observiret wird, welches deßen erste oder andere Helffte ist“²⁴. Tatsächlich wäre dieser Figurbegriff illusorisch, falls Bernhards obiger Kommentar wörtlich gemeint sein sollte, was Dahlhaus voraussetzt. Aber die Wahrscheinlichkeit, daß mit dem zweiten Satz die Aussage des ersten praktisch annulliert werden sollte, ist gering. Weshalb hätte Bernhard es sonst für notwendig befunden, die Figur, die noch Samber erwähnt,

¹⁹ Ebda.

²⁰ Martin Vogel, *Die Lehre von den Tonbeziehungen*, Bonn-Bad Godesberg 1975 (= *Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik* 16), S. 276.

²¹ C. Dahlhaus, *Seconda pratica und musikalische Figurenlehre*, in: *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Laaber 1986, S. 145.

²² C. Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a. 1968 (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft* 2), S. 114f.

²³ C. Dahlhaus, *Seconda pratica*, a. a. O., S. 143.

²⁴ Wie Anm. 1, S. 86.

umständlich auf den unbetonten Durchgang zurückzuführen? Auch läßt sich nicht übersehen, daß das *Lamento d'Arianna* Monteverdis als berühmtestes und bekanntestes monodisches Beispiel im *stylo recitativo* auch in einer mehrstimmigen Fassung überliefert wird. Ihr Vortrag setzt einen geregelten Wechsel von Nieder- und Aufschlag, wie im Madrigal, voraus, dessen Übergang zum rhythmisch sorgfältig notierten Rezi-tativ des frühen 17. Jahrhunderts bruchlos erfolgte. Daß sich Monteverdi gelegentlich eigens zur Bemerkung „si canta senza battuta“ veranlaßt sah, läßt darauf schließen, daß diese Forderung nicht als Selbstverständlichkeit, sondern eher als Ausnahme zu verstehen ist. Und gerade in den wenigen, von dieser Vorschrift betroffenen Stücken, wie in *Lettera amorosa* und *Partenza amorosa* aus dem *Siebten Madrigalbuch*, begegnen betonte Durchgangsdissonanzen oder frei eintretende Vorhalte in wesentlich geringerem Ausmaß als in anderen rezitativischen Monodien. In bezug auf solche des Florentiner Kreises mit Giulio Caccinis programmatischer Forderung *in armonia favellare* stellt schon Hans Heinrich Eggebrecht fest, daß „über den liegenden Bässen auf lange Strecken hin der Deklamationsduktus intervallisch richtig geführt“ werde²⁵. Monodie gestattete zwar leichter eine beabsichtigte deklamatorisch und rhythmisch freiere Interpretation, im *tempo dell'affetto dell'animo* als mehrstimmiger Vortrag, ohne deshalb notwendigerweise in einen Gegensatz zum Takt treten zu müssen. Er bleibt zumindest subintellekt wirksam. Sonst wäre die Taktstrichsetzung, die sich im 17. Jahrhundert durchsetzte, im Rezi-tativ unverständlich, weil zwecklos. Kaum anders lassen sich die von Bernhard zum *transitus inversus* mitgeteilten und mit Taktstrichen versehenen Beispiele samt den zugehörigen Reduktionsmodellen verstehen.

Entgegen den Regeln des *stylus gravis* auf betonten Takteilen eintretende Dissonanzen und aufsteigend aufgelöste Vorhalte, die Bernhard als *mora* („umgekehrte Synco-patio“) dem *stylus luxurians theatralis* zuweist, lehrte schon Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Physikers. Zwar bemühte sich erst Bernhard, die neuen Disso-nanz-Figuren dadurch zu rechtfertigen, daß er sie als stimmungsmäßig begründbare Lizenzen vom *stylus gravis* darstellte, was jedoch nicht hindert, auch Galileis Bei-spiele einem ähnlichen Verfahren, wie es Bernhard anwandte, zu unterwerfen. Wie Frieder Rempp nachweist, gestatten Galileis frei eintretende Dissonanzen im zwei-stimmigen Satz die Rückführung auf ein dem *stylus gravis* entsprechendes dreistimmiges Modell²⁶. Ebenso lassen sich mit einer Ausnahme, der möglicherweise ein Druck-fehler zugrundeliegt, „alle bei Galilei auftretenden aufsteigend aufgelösten Vorhalte [...] stets auf ein im Sinne des klassischen Kontrapunkts reguläres Modell zurück-führen [...]. Sie sind entweder als Schritte in eine (notierte oder auch nicht notierte) Gegenstimme bzw. in die Bezugsstimme zu verstehen oder als Auflösung der Quarte mit weggelassener Basis“²⁷. Trotz Galileis Ablehnung einer zahlhaften Begründung des Kontrapunkts, dessen Regeln er als Empiriker vielmehr allein dem ästhetischen Urteil unterwirft, scheint daher die Kluft zwischen ihm und seinem Lehrer Gioseffo Zarlino

²⁵ Hans Heinrich Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, in: *AfMw* 14 (1957), S. 77

²⁶ Frieder Rempp, *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*, Köln 1980 (= *Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 9), S. 291

²⁷ Ebda., S. 263.

nicht unüberbrückbar zu sein. Nur blieben im Eifer der Polemik Gemeinsamkeiten zwischen beiden unberücksichtigt. Galileis durch *sensus* statt durch *ratio* erfolgte Begründung musikalischer Phänomene schließt satztechnische Normen nicht aus.

Zur Zeit, als Bernhard seinen Traktat verfaßte — gewiß erst nach seiner Rückkehr (1657) aus Rom —, war die zu Beginn des Jahrhunderts zwecks intensiver Textdarstellung manieristische Häufung von Dissonanzen und Querständen bereits einem geglätteten, fließenden Satz gewichen. Bernhard begrüßte eine derartige Entwicklung, die sich auch in Monteverdis Schaffen widerspiegelt. Denn der „für nicht allzuvielen Jahren“ entstandene *stylus luxurians theatralis*, „auch sonst Stylus recitativus oder Oratorius genannt“, sei „erst [= anfangs] ziemlich rauh gewesen, heutiges Tages aber durch wackere Ingenia trefflich excoliret, und expoliret worden“²⁸. Solche Formulierung läßt erkennen, daß Bernhard manche Härten der Stimmführung in der Frühmonodie mißbilligte, ohne jedoch Namen oder — wie Artusi — Gegenbeispiele anzuführen. Aber er äußerte sich präzise genug: Die *figurae superficiales* „haben die alten Componisten zu ihrem Grunde, und was durch solche nicht kann excusiret werden, dasselbige soll billich aus der Composition als ein Ungeheuer außgemustert werden“²⁹. Bernhard verfährt gelegentlich so rigoros, daß er sogar dort, wo „*loco impari*“ eine übermäßige Quarte „in saltu“ erreicht wird, Bedenken über die Zulässigkeit derartiger Stimmführung äußert³⁰, obwohl der Sprung sich zwanglos als *heterolepsis* (als sprungweise erreichte Dissonanz, „so von einer andern Stimme in transitu könnte gemacht werden“) in seinem Sinn verstehen läßt:

Notenbeispiel 4: Christoph Bernhard, *Die Kompositionslehre*, a. a. O., S. 80



Man braucht nur in einer mitgedachten oder vom Generalbaß zu realisierenden Stimme *h'* als zweite Viertelnote zu ergänzen, um *cis''* kontrapunktisch, nämlich als relativ betonten Durchgang, rechtfertigen zu können. Offensichtlich umfaßt daher seine Figurenlehre einen größeren Geltungsbereich, als Bernhard sich selbst eingestehen wollte. Daß er in sie ebenfalls die Instrumentalmusik einbezog, obwohl hier eine Rechtfertigung der Dissonanz durch den Text ausscheidet, geht aus seiner mehrfach gemeinsamen Erwähnung von Sängern und Instrumentalisten im gleichen Zusammenhang hervor. Er warnte jedoch vor „Härtigkeiten“ und bekannte freimütig,

²⁸ Wie Anm. 1, S. 82f.

²⁹ Ebda., S. 147.

³⁰ Ebda., S. 80.

„bißweilen übel genug genommene Freyheiten unmöglich in Regeln“ fassen zu können³¹. Gestatten deshalb extreme Dissonanzhäufungen, die er zweifellos ablehnte, keine satztechnische, sondern nur eine psychologische Begründung, die sich allein auf das Formgefühl des Komponisten berufen könnte?

Die Kontrapunktlehre des *stylus gravis* befaßt sich — wie späterhin die Lehre des strengen Satzes — mit Intervallprogressionen im *contrapunctus aequalis* und *inaequalis*. In letztgenanntem ist eine auf *transitus* und *syncopatio* beschränkte Verwendung der Dissonanz eingeschlossen. Daß der im *stylus luxurians* erweiterte Gebrauch der Dissonanz die Stimmführung nicht zerstört oder zumindest nicht zerstören sollte, lehrt Bernhard. Gewiß würde niemand die von ihm dargestellten *accenti* (obere Nebennoten), die als improvisatorische Zutat schon im *stylus gravis* beheimatet waren, als Intervallprogressionen mißverstehen. Artusis Mißverständnis der None als Intervallprogression in Monteverdis *Cruda Amarilli* wurde bereits erwähnt. Die betreffende None ist, wie Artusis fingierter Kontrahent deutlich macht, als ein mittels Pause erweiterter *accentus* aufzufassen. Das genannte Madrigal verzichtet noch auf einen Basso continuo. Durch dessen Einbeziehung, die Monteverdi bereits in seinem *Fünften Madrigalbuch* vornimmt (in dieser Sammlung erschien auch obiges Madrigal), gewinnt der Satz eine harmonische Stütze. Diese bietet den Oberstimmen Gelegenheit zu einer breiteren melodischen Entfaltung, als sie bisher möglich war. Die Freiheit der Oberstimmen in einem von Dreiklängen über den Grundtönen verfestigten Klangablauf bedeutet aber nicht die Abdankung des Kontrapunkts, der vielmehr — wie ehemals die Intervallprogressionen — nun die Akkordfolgen reguliert. Sie gründen auf einem aus Ober- und Fundamentstimme zusammengesetzten Außenstimmensatz als kontrapunktischem Gerüst.

Bereits Antonio Bertali unterscheidet eine *Compositio regularis*, „welliche ohne Basso continuo oder beyhilff einer accompagniamenth für sich selber kan gemacht werden“, von einer *Compositio irregularis*, die „erst durch den undtergezogenen Bassum continuum rectificiert würd“, ohne allerdings auf letzteren näher einzugehen³². Dieser Aufgabe widmete sich erst der um rund 20 Jahre jüngere Bernhard, der ebenfalls erkannte, daß eine durch den Basso continuo gewährleistete Klanggrundlage eine neue Art von Stimmführung rechtfertigte. Wie erwähnt, lehnte er aber deren allzu weitgehende Freiheiten ab oder erklärte sich außerstande, Regeln für sie aufzustellen. Auf einige Beispiele, die von seinem Verdikt betroffen sein dürften, weil sie nicht oder nur schwer mit seinem Figurenkodex in Einklang zu bringen sind, sei nachstehend hingewiesen.

Läßt sich eine Häufung von Dissonanzen, wie in Takt 3 von Monteverdis *Ohimè dov'è il mio ben, Romanesca a 2, Seconda parte* (Bd. 7, S. 154), kontrapunktisch rechtfertigen oder bleibt nur die Möglichkeit, sie als textbedingte *vitia* zu deuten?

³¹ Ebda., S. 82.

³² H. Federhofer, wie Anm. 3, S. 274

Notenbeispiel 5: Claudio Monteverdi, *Ohimè dov'è il mio ben* (GA, Bd. 7, S. 154), 2. p., T. 1–4

Dun - que dun - que dun - - que ha po - fu - to sol

dun - que dun - - que ha po - fu - to sol

Hier versagt eine Analyse, die nur das Fortschreiten von Intervall zu Intervall oder von Akkord zu Akkord verfolgt. Denn die vier Takte bilden — zufolge des vorgegebenen Basses, der den Quartraum $b-f$ stufenweise abwärts durchmißt — eine melodisch-harmonische Einheit, die vom B -Klang (T. 1) zum F -Klang (T. 4) als (Teil-)Ziel reicht. Die beiden Oberstimmen horizontalisieren in Terzparallelen zunächst den B -Klang ($b''-d''$), anschließend den F -Klang ($f'-c''$), wie folgende Skizze verdeutlicht:

Notenbeispiel 6

Die Besonderheit der Gestaltung ergibt sich aus der beabsichtigten harmonischen Inkongruenz zwischen den Oberstimmen und dem Baß: Während erstere am B -Klang von Takt 1 bis zum Beginn von Takt 3 festhalten, indem sie ihn horizontal entfalten, ist der Baß in Takt 3 bis zum Durchgangston g fortgeschritten, über dem in den Oberstimmen der F -Klang bereits vorausgenommen wird. Der melodische Parallelismus verhindert es, f'' (T. 3) als Dissonanz, der eine Auflösung fehlt, zu mißdeuten.

Das Beispiel steht für eine Reihe weiterer, deren Verlauf die Verbindung eines Anfangs- und Zielklanges darstellt und einen harmonischen Sinn offenbart, welcher aus deren Verhältnis zueinander entsteht. Die dadurch ermöglichte neue Satztechnik erschließt sich erst aus der Erkenntnis dieses Zusammenhanges dem Verständnis. Hierher zählen auch jene melodischen Fortschreitungen, die sich als Horizontalisierung eines einzigen Klanges interpretieren lassen, z. B. des d -Klanges in *Mentre vaga*

Angioletta, à doi Tenori, Takt 37–47 (Bd. 8,2, S. 247 f.). Daß Bestandteile von gleichzeitig Erklingendem — je nach Zusammenhang — vor- oder auch rückwärts zu beziehen sind, demonstriert Bernhard allerdings bereits an den Figuren der *anticipatio* und der *ellipsis*. Jedoch beschränkt er erstere auf die *anticipatio notae*, während Monteverdi diese Figur in mannigfachen Abwandlungen zur Textdarstellung heranzieht, dabei auch mehrere Bestandteile des folgenden Akkords vorausnimmt:

Notenbeispiel 7: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (GA, Bd. 11, S. 66)

- o - sa a me stes-sa o - ve m'ascon - - do

Hier realisieren die drei letzten Achtelnoten des ersten Taktes bereits den *D*-Klang des folgenden Taktes. Der Abschluß desselben Abschnitts, dem vorige Takte entnommen sind, verbindet über einem von *A* zu *D* stufenweise fallenden Baß eine Kette von Antizipationen nebst *transitus* mit dem durch eine Pause erweiterten *accentus*, ähnlich jenem von Artusi in *Cruda Amarilli* beanstandeten, auf welchen bereits hingewiesen wurde:

Notenbeispiel 8: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (GA, Bd. 11, S. 67)

- rò vi - taal mio do-lor con-for-me.

Der Satzverlauf steht für:

Notenbeispiel 9

Im folgenden Beispiel wird der Sextakkord über *Es* durch die Töne *es''* – *c''* und jener über *D* durch den Sechzehntellauf antizipiert:

Notenbeispiel 10: Claudio Monteverdi, *L'Incoronazione di Poppea* (GA, Bd. 13, S. 73)

The image shows a musical score for a vocal line and a bass line. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "che minac-cia-no te che minaccia-no te d'al - - - - te ru - i - ne,". The bass line is in bass clef with the same key signature. The music consists of two measures. The first measure features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and a sixteenth rest. The second measure is simpler, with a half note and a quarter note.

Die beiden Takte horizontalisieren den *B*-Klang, der sich aus der Grundstellung in die Sextakkordlage bewegt. Die melodischen Spitzentöne *d''* – *es''* – *f''* bilden einen Terzzug mit *es''* als Durchgangston:

Notenbeispiel 11

The image shows a musical score for a vocal line and a bass line. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bass line is in bass clef with the same key signature. The music consists of two measures. The first measure features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and a sixteenth rest. The second measure is simpler, with a half note and a quarter note.

Jene Figur der *ellipsis*, die aus der *syncopatio* herrührt, bezieht Bernhard nur auf die Quarte, der die Resolution durch die Terz fehlt. Textbedingt findet ähnlich aber auch die Septime Verwendung, der die Auflösung in die Sexte fehlt:

Notenbeispiel 12: Giulio Caccini, *Ohimè, begli occhi* (*Nuove Musiche*, 1614)

The image shows a musical score for a vocal line and a bass line. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "quan - - t'io v'a - ma - - i". The bass line is in bass clef with the same key signature. The music consists of two measures. The first measure features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and a sixteenth rest. The second measure is simpler, with a half note and a quarter note. Below the bass line, there are four notes: 6, 4, #, #.

Notenbeispiel 13: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (GA, Bd. 11, S. 4)

- mo-re pos - - - s'in fiammar le più ge-la- te men- ti.

Eine nachträgliche Auflösung erfolgt im anschließenden Beispiel:

Notenbeispiel 14: Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna* (GA, Bd. 11, S. 162)

- le - i che lasciato ha per te la Patria e il re- gno, E in que- ste a-

- re- neanco - ra ci- bo di fe- re dis- pie- ta- te e cru- de la- scie-

-rà l'os- sa i- gnu- de.

Wie mehrfach, so läßt sich auch hier nicht bereits aus dem Gefüge von ein oder zwei Takten, sondern erst an einer Teilphrase der satztechnische Zusammenhang sinnvoll interpretieren. Die Oberstimme horizontalisiert den Tonraum *h'—e'* des *E*-Klanges zuerst in absteigender, dann in aufsteigender Richtung, so daß *h'* als gleichsam

liegende Stimme erscheint, die sich erst im letztzitierten Takt zu *a'* und *gis'* senkt. Unterdessen führt die von *e* ausgehende Unterstimme dreimal den Schritt *e—cis* und zurück aus: Aber erst beim dritten Eintritt des *cis* erscheint — gewissermaßen verspätet — der bis dahin unterdrückte Auflösungsston *a'*³³. Das Gemeinte läßt sich folgendermaßen schematisch darstellen:

Notenbeispiel 15



Die wenigen hier angeführten Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, daß extremen Dissonanzen eine satztechnische Begründung nicht versagt werden kann, auch dort nicht, wo sie Bernhards Figurenhorizont überschreiten. Weder vokale noch instrumentale Melodik des *stylus luxurians* sind dem Kontrapunkt entzogen. Selbst dort, wo sich eine fehlende Auflösung der Dissonanz unmöglich rekonstruieren läßt, wie gelegentlich in extremen Beispielen der Frühmonodie — z. B. die sprungweise verlassene verminderte Oktav³⁴ —,

Notenbeispiel 16: Orazio del'Arpe (Orazio dell'Arpa)

gewinnt die Dissonanz ihren Ausdruckswert immer noch durch Bezugnahme auf ein konsonantes Intervall, an dessen Stelle sie tritt.

Reinhard Müller versucht hingegen, den Dissonanzbezug der Oberstimmen zum Fundament, sofern keine rhythmische Verschiebung vorliegt, „durch eine Überlagerung zweier verschiedener harmonischer Vorgänge“ zu erklären³⁵. Die Oberstimmen könnten fallweise auch einen dem angenommenen Dreiklangsfundament wider-

³³ Vgl. zu dieser Stelle Notenzitat und die Stellungnahme bei C. Dahlhaus, *Seconda pratica*, a. a. O., S. 144.

³⁴ Zitiert nach Robert Haas, *Die Musik des Barocks*, Wildpark-Potsdam 1929, S. 56.

³⁵ Reinhard Müller, *Der stile recitativo in Claudio Monteverdis Orfeo*, Tutzing 1984 (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 38), S. 113.

sprechenden Klang ausprägen, so daß anstelle einer stimmführungsmäßigen Interpretation der Dissonanz eine klangliche tritt. Sie steht jedoch im Widerspruch zum Intervallgerüst der Außenstimmen, das Müller durch mechanische Eliminierung aller Dissonanzen gewinnt. Infolgedessen verbleibt einerseits deren Baßbezug ohne Erklärung, wie andererseits die klangbestimmende Rolle des Basso continuo verkannt wird. Beispielsweise soll an folgender Stelle

Notenbeispiel 17: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (GA, Bd. 11, S. 19)

(gen)-til can-tor s'a tuoi la-men-ti

„das e der Singstimme über dem F-Klang des Basses bei ‚tuoi‘ den Klang der I. Stufe C“ vertreten³⁶. Sinnvoller erscheint die Auffassung der punktierten Viertelnote *e'* als Vorhalt vor *d'*; die in Takt 2 den G-Klang antizipierende, sprungweise erreichte Note *g'*, die sich zwischen *e'* und *d'* einschleibt, verhindert den Vorgang der Auflösung nicht. — Der Kommentar zu einem weiteren Beispiel aus demselben Werk lautet:

Notenbeispiel 18: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (GA, Bd. 11, S. 141)

Non ho pian-to pe-rò tan-to che ba-sti

Es „umschreibt der Baß den Klang der V. Stufe E durch deren klangliche Nebenstufen (F—E—D—E), während die Singstimme zwischen der V. (*d'* —h—gis) und der I. Stufe (*a—c'*) wechselt“³⁷. Anders eine stimmführungsmäßige Interpretation: Ihr zufolge ist die erste Note *d''* Durchgangsdissonanz mit fehlender, aber im C-Klang enthaltener Ausgangskonsonanz (nach Bernhard die Figur der *ellipsis*), *h'* frei eintretender Vorhalt

³⁶ Ebda., S. 118.

³⁷ Ebda., S. 118f.

mit a' als Auflösungston, und c'' Vorhaltsnote vor h' . Sogar der Anfang des *Lamento d'Arianna*

Notenbeispiel 19: Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna* (GA, Bd. 11, S. 161)

Lascia - - te mi mo - ri - re

b

soll doppelklinglich zu verstehen sein, da f' angeblich „den Dreiklang der I. Stufe D repräsentiert“³⁸, obwohl f' Durchgangsdissonanz ist, deren Einführungskonsonanz in einer Stimme des Generalbasses enthalten ist (nach Bernhard die Figur der *heterolepsis* = „Ergreifung einer anderen Stimme“)³⁹.

Der Fundamentcharakter des Basses verhindert eine ihm widersprechende Klangform über sich. Was sich als eine solche scheinbar darstellt, fällt unter den Begriff des Durchgangs, der Nebennote (einschließlich *accentus* und *subsumtio*), der *Cambiata*, der Antizipation oder einer liegenden Stimme. Im 17. Jahrhundert gibt es noch keine Bitonalität. Die doppelklingliche These Müllers setzt außerdem voraus, daß über unbezeichneten Noten des Basso continuo stets Dreiklänge vorauszusetzen seien, weshalb Gian Francesco Malipieros Generalbaßaussetzung abgelehnt wird. Aber schon Finn Mathiassen gibt zu bedenken: „Mit der einfachen Regel: unbezeichnete Baßnote = Grundakkord oder (in gewissen Kontexten) Sextakkord, kommt man bei Monteverdi nicht weit“⁴⁰.

Wie jeder manieristischen Übertreibung meist nur eine verhältnismäßig kurze Lebensdauer beschieden ist, so verschwanden auch rasch die von Bernhard in der Frühmonodie beanstandeten „Härtigkeiten“ aus dem Satzbild. „Für den Monteverdi nach 1620 war das harmonische Problem — im Gegensatz zu Gesualdo und den reinen Madrigalisten der ‚klassischen‘ Periode — nur mehr Mittel zum Zweck architektonischer Gestaltung, nicht mehr Anlaß zu affektuöser Wortinterpretation“⁴¹. Dadurch veränderte sich auch sein Verhältnis zur Dissonanz, deren Verwendung in seinen beiden Spätopern zwar nicht ausdrucksärmer, wohl aber geglätteter als in seinem *Orfeo* erscheint.

³⁸ Ebda., S. 114 u. 119. Vgl. dazu auch C. Dahlhaus, *Seconda pratica*, a. a. O., S. 144.

³⁹ Wie Anm. 1, S. 87.

⁴⁰ Finn Mathiassen, Diskussionsbeitrag zum Round Table *Der Generalbaß um 1600*, in: *Bericht über den neunten internationalen Kongreß Salzburg 1964*, Bd. 2, Kassel u. a. 1966, S. 207.

⁴¹ Hans Ferdinand Redlich, *Claudio Monteverdi. Ein formgeschichtlicher Versuch*, Bd. 1: *Das Madrigalwerk*, Berlin 1932, S. 249.

In diesem Zusammenhang darf der Anteil der Instrumentalmusik, die Bernhard mitberücksichtigt, an der Entstehung neuer Dissonanzfiguren nicht übersehen werden. Deren Kodifizierung widmete Johann David Heinichen das umfangreiche Kapitel „Von Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien“⁴². Seine Hauptregel, „daß ordentlicher Weise kein, in Dissonantien bestehender Theatralischer Satz oder Gang vor richtig passiren könne, wo nicht zugleich eine legale Resolution der Dissonanz darauff erfolget“⁴³, expliziert Heinichen ähnlich wie Bernhard, zwar ohne dessen Figurenbegriffe zu übernehmen, aber in derselben Absicht, durch Rückführung auf die „fundamental-Noten“ den freien Satz zu rechtfertigen. Heinichen sieht sieben Möglichkeiten einer den Kammer- und Theaterstil eigentümlichen Verwendung der Dissonanz vor:

- „1) Wie jedwede Dissonanz vor ihrer Resolution könne, und möge variret werden.
- 2) Wie man mit guten Grunde in eine Dissonanz springen, auch diese, wieder die Regel der Alten, gar wohl mitten im Sprunge stehen könne.
- 3) Wie man die Harmonie vor der Resolution der Dissonanz sicher verwechseln möge.
- 4) Wie dergleichen Verwechslung bey der Resolution selbst geschehe.
- 5) Von der Anticipation des Transitus im Basse.
- 6) Von der retardation und Anticipation der obern Stimmen.
- 7) Von der resolution der Dissonantien bey Verwechslung der musicalischen Generum“⁴⁴.

Ähnlich wie schon der von Artusi zitierte Ottuso eine vom *stylus gravis* abweichende, frei eingeführte Septime als Stellvertreterin der Oktav interpretiert, rechtfertigt Heinichen eine lizenziöse Fortschreitung, „wenn man die mittlere per transitum durchpassirende Note mit Hinweglassung der ersten fundamental-Note so gleich anschlage, und also den transitum per ellipsin anticipire“⁴⁵, d. h. anstelle des ergänzbaren *e* in der Unterstimme sofort die Durchgangsnote *d* ergreift:

Notenbeispiel 20:
Johann David Heinichen,
Der General-Bass
in der Composition, S. 604



anstatt:

Notenbeispiel 21:
Johann David Heinichen,
op. cit., S. 603



⁴² Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, Repr. Hildesheim u. New York 1969, S. 585.

⁴³ Ebda., S. 587.

⁴⁴ Ebda., S. 587f.

⁴⁵ Ebda., S. 604.

Seine zahlreichen textlosen Notenbeispiele beziehen das Rezitativ ein. Auch dessen Beispiele werden stets ohne Text, jedoch mit genauer Takteinteilung als Voraussetzung für eine Erörterung der Dissonanzbehandlung wiedergegeben. Insgesamt bezwecken seine Ausführungen den Nachweis der Einheit zwischen altem und neuem Stil: „Es ist nichts gemeiners, als daß man den Stylum Theatralem blamiret, er observe keine Regeln, und verfare man mit denen Dissonantien und derselben schönen resolutionibus nicht fundamental. Wir wollen aber allhier solcher Leute Unwissenheit deutlich zeigen, und beweisen, daß dieser Stylus gar fundamentale, und zugleich weit künstlichere und schönere Resolutiones Con- & Dissonantiarum habe, als der regulirteste antique stylus selbst“⁴⁶.

Auch wenn Heinichen sich nicht auf Bernhard beruft, so herrscht doch bei beiden Übereinstimmung in Auffassung und Deutung der Dissonanz als eines stimmführungsmäßigen Phänomens. Kontrapunkt und theatralischer Stil bilden keine Gegensätze. Die Einwände, die sowohl Bernhard gegen manchen Dissonanzgebrauch in der Frühmonodie als auch Heinichen in einem abschließenden achten Punkt: „Von einigen dunckeln, und zweifelhaften Casibus in heutiger Praxi“⁴⁷ erheben — letzterer mit entsprechenden Negativ-Beispielen —, bestätigen nur diese Feststellung. Bereits Remppe weist darauf hin, daß es bei manchen instrumentalen Manieren der Zeit um 1600 „offensichtlich nicht so genau darauf an[kam], ob die einzelnen Töne den Regeln gemäß dissonierten“⁴⁸. Jedoch veranlassen weder exorbitante Ausdrucksdissonanzen noch aus der instrumentalen Improvisation entstandene Manieren, in denen inmitten eines Laufwerks eine Septime gelegentlich unaufgelöst bleibt, Bernhards Figurenlehre zu mißtrauen, weil sie derartige satztechnische Erscheinungen nicht erwähnt. Auf einige schwer erklärbare Stellen, welche die Anwendung der Reduktion keineswegs als eine überflüssige theoretische Bemühung entlarven, wurde oben hingewiesen. Eine systematische Überprüfung dürfte ferner etliche von ihnen als Druckfehler (u. a. in der Monteverdi-Gesamtausgabe) entlarven. Aber selbst dort, wo die Dissonanz keine stimmführungsmäßige Resolution findet oder in einer anderen Stimme ermöglicht, was selbst in der Frühmonodie nur vereinzelt vorkommt, emanzipiert sie sich nicht von der Konsonanz, sondern bleibt auf diese bezogen. Ausnahmen begründen keinen Paradigmenwechsel. Artusi leugnete zu Unrecht den Zusammenhang zwischen altem und neuem Stil⁴⁹, den Bernhard erkannte. Spätere Theoretiker schätzten dessen Methode der Reduktion, indem sie diese als brauchbares Instrument der Analyse in ihren eigenen Kompendien anwandten und darüber hinaus teilweise weiterentwickelten.

⁴⁶ Ebda., S. 586.

⁴⁷ Ebda., S. 588.

⁴⁸ F. Remppe, a. a. O., S. 296.

⁴⁹ Vgl. dagegen C. Dahlhaus, *Seconda prattica*, a. a. O., S. 150.

Johann Adam Reinckens „Hortus Musicus“ Versuch einer Deutung als Metapher für die hochbarocke Musikauffassung in Deutschland

von Christine Defant, Kiel

Von Johann Adam Reincken (1623–1722), dem Organisten und Scheidemannschüler, der von 1658 an zunächst als Assistent und dann als Nachfolger seines Lehrers an der Hamburger Katharinenkirche wirkte¹, sind Orgel-, Klavier- und Vokalwerke, aber auch eine gedruckte Suitensammlung für 2 Violinen, Viola da gamba und B. c. überliefert. Obgleich Reincken zu seiner Zeit vor allem als Orgelvirtuose geschätzt wurde², gilt diese Ensemblesmusik heute als sein Hauptwerk. Eine derartige Beurteilung entstand wohl einerseits wegen der geringen Anzahl der erhaltenen Werke für Tasteninstrumente. Andererseits wurde sie aus der Tatsache abgeleitet, daß Reincken die Suitensammlung als einziges seiner Werke unter dem Titel *Hortus Musicus* drucken ließ³. Außerdem spielt noch eine Rolle, daß dieser Druck ein Vorwort an den Leser und „Musices Cultor“ enthält, in dem Reincken seine musikalischen Ziele darlegt und sich zugleich von nicht näher bezeichneten Vertretern einer neuartigen, von den tradierten Grundlagen abweichenden Kompositionsweise distanziert. In diesem Vorwort heißt es:

1. "[...] in DEI O. M. honorem, ad quem merito, tanquam ad fontem omnis boni, omnia nostra cogitata, dicta et facta referimus; tum in illorum gratiam, qui rectam, puram et solidam amant atque exosculantur Compositionem. Hi enim magnopere delectantur [...] quae [qui] nativa gaudent origine, certisque nituntur fundamentis [...].
2. Eo ipso, commodis ac usibus genuinae Musices amatorum atque aestimatorum inservire volui [...].
3. [...] nihil [...] aliud, nisi meras compositiones, harmonias, fugas, contrapuncta et quae sunt his similia [...] sit [...] ridiculum, temere de iis [...], quae [qui] captum nostrum quam longissime excedunt [...] "4

Daß Reincken mit Johann Theile und Dietrich Buxtehude zum norddeutschen Kreis der sogenannten ‚gelehrten Kontrapunktisten‘ zählte, ist mehrfach Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen gewesen⁵. Ebenso ist bekannt, daß gerade in die

¹ Vgl. Johann Mattheson, *Critica Musica*, Hamburg 1722, Reprint Amsterdam 1964, S. 232–255; ders., *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Nachdruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 292; Geoffrey B. Sharp, Art. *Reincken*, in: *The New Grove*, Bd. 15, London 1980, S. 717–718.

² Christoph Wolff, *Johann Adam Reincken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks*, in: *Bach-Jb.* 71 (1985), S. 99–118.

³ Jean Adam Reincken, *Hortus Musicus*, Hamburg [1687], Neudruck hrsg. von Johan Cornelis Marius van Riemsdijk, Amsterdam 1886 (= *Noord Nederlandsche Meesterwerken* 13). Vgl. dazu das Vorwort von van Riemsdijk, S. I–IV; Johann Adam Reincken, *Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1982.

⁴ J. A. Reincken, „Benevolo cuius Lectori, et solerti Musices Cultor“, Vorrede zum *Hortus Musicus*, a. a. O., ohne Seitenzahl.

⁵ Max Seiffert, *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*, in: *VfMw* 7 (1891), S. 178–186; Hermann Gehrmann: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Gesamtausgabe*, Bd. 10, s'Gravenhage 1901, Einleitung; Werner Braun, *Zwei Quellen für Christoph Bernhards und Johann Theiles Satzlehren*, in: *Mf* 21 (1968), S. 460f.; Kerala Snyder, *Buxtehude's Studies*

Sonaten- und Suitenkompositionen der genannten Meister bestimmte kontrapunktische Probleme als essentielle Satz- oder auch Werkgrundlage eingeflossen sind. In dessen gewinnt man schon bei der Untersuchung von Matthias Weckmanns im selben Umfeld, aber mit Sicherheit wesentlich früher entstandenen Ensemblewerken⁶ zugleich den Eindruck, daß die profunde Kenntnis handwerklicher Möglichkeiten über diese hinaus mit einem umfassenden Wissen um die Musiktheorie und -auffassung der Zeit verbunden gewesen sein muß. Ja, offenbar setzte die Praxis eine solche ‚Gelehrtheit‘ voraus, wenn ein Komponist in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als *Musicus perfectus* gelten wollte⁷. Im Blick auf Reinckens Vorwort verwundert es daher auch nicht sonderlich, daß dem *Hortus Musicus* ein Titelkupfer vorangestellt wurde, das diese Haltung widerspiegelt. Das Blatt zeigt die wesentlichen Bestandteile eines mathematisch-theologisch fundierten Musikbegriffes in der Verknüpfung mit dem Symbol einer barocken Gartenanlage⁸ (Abb. 1, S. 130). Daß dieses Frontispiz zumindest nach Reinckens Angaben entworfen wurde, läßt sich den Inschriften auf den Sockeln der beiden vorderen Säulen entnehmen: „Sum[p]tibus — Autoris“.

Das Titelkupfer lenkt die Aufmerksamkeit des Beschauers zunächst auf ein prächtiges Eingangsportal, dessen Gestaltung teils an einen Tempel und teils an eine dreibogige Triumphpforte erinnert. Vom Beschauer aus erhebt sich dieses Portal altarartig auf einem Podest, das über einige Stufen zu erreichen ist. Hinter diesem Gebäude, wieder auf tieferem Niveau, breitet sich der rechteckige, von hohen Mauern eingeschlossene Garten aus. Phantasievoll geformte Beete sind symmetrisch rechts und links eines die Mittelachse betonenden Weges angelegt. Im Zentrum der Gartenanlage wird der Weg von einem Springbrunnen unterbrochen. Von dort aus führt der Weg weiter zu einem rundbogigen Tor, hinter dem die freie Landschaft angedeutet ist. Über dem Tor erhebt sich in der Art barocker Torhäuser ein rechteckiges Türmchen, dessen Spitze von einer Engelsfigur gekrönt wird.

Beginnt man eine Detailbeschreibung und Interpretation dieses Titelkupfers mit dem Portal, so ähnelt der eigentliche Eingang einem auf drei Säulenpaaren ruhenden, kreuzgratgewölbten Langhaus etwa einer Kirche, dem wie eine Art Querhaus rechts und links der Mitte zwei gleichartige Seitenflügel angefügt wurden. Dieses Querhaus ruht auf zwei äußeren Säulenpaaren, die jeweils über die Gewölbeformationen mit den mittleren Säulen des Langhauses verbunden sind. Festzustellen ist daher ein kreuz-

in *Learned Counterpoint*, in: *JAMS* 33 (1980), S. 544–564; Chr. Wolff, *Das Hamburger Buxtehudebild*, in: *MuK* 53 (1983), S. 8–19; Amfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel 1982 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 23), bes. S. 272f.; Christine Defant, *Kammermusik und Stylus phantasticus. Studien zu Dietrich Buxtehudes Triosonaten*, Frankfurt a. M. 1985, bes. S. 213–221

⁶ Ch. Defant, *Red' und Antwort. Ein Beitrag zu Matthias Weckmanns Kammermusik*, in: *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit*, Kassel (in Vorbereitung) (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*).

⁷ Zum Begriff eines *Musicus perfectus* im 17. Jahrhundert vgl. Athanasius Kircher, *De Musurgia universalis*, Rom 1650, S. 47. Deutsche Teilübersetzung von Andreas Hirsch, Schwäb. Hall 1662, Repr. Kassel 1988 (= *Bibliotheca musica-therapeutica. Neudrucke zum Thema Musik und Medizin* 1), S. 72: „[...] ein practicus ist dargegen / der sich allein auf seinen Gehör-sinn verläst / weiß die Ursach seiner Musicalischen Würckung so fern nicht / so fern er diß tractiret [...] ist aber die theori mit der praxi verbunden / so machts einen vollkommenen musicum, der nemlich nicht nur zu setzen weiß / sondern gibt auch von iedem Satz Red und Antwort.“

⁸ Das offenbar einzige Original des *Hortus Musicus* befindet sich in der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin. Zur Emblematisierung vgl. Albrecht Schöne, *Emblematisierung und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1964, S. 17–59.



Abbildung 1: Johann Adam Reincken, *Hortus Musicus*, Hamburg 1688 (Titelkupfer)

förmiger Grundriß, dem, nach mathematischen Gesichtspunkten konstruiert, die Sockel des Gebäudes eingepaßt wurden. Denkt man an eine Analogie zur Musik, so könnten die Sockel die mathematischen Fundamente der Musik bedeuten, die dem Symbol des Göttlichen, dem kreuzförmigen Grundriß, folgen⁹.

⁹ Wie die Grundrißzeichnung zeigt, werden die Kreuzarme aus insgesamt acht Sockeln gebildet. Vorstellbar wäre, daß hiermit die harmonischen Grundzahlen 1.2.3.4.5.6.—8. gemeint sind, die alle perfekten und imperfekten Konsonanzen

Die Vorderansicht des Portals vermittelt zunächst vor allem Pracht, dargestellt durch korinthische Kapitelle, girlandentragende Engel und einen Blumenfries, der die Mauerteile nach oben abschließt. Diese Pracht wird noch gesteigert durch zwei Medaillons, die an und über einem tonnenförmigen Aufbau über dem Eingang angebracht sind. Auf dem üppig gerahmten unteren Oval sind der Titel, der Inhalt und der Verfasser der vorgestellten Komposition verzeichnet. Das obere, das gleichsam über dem Gebäude schwebt und von trompetenden Engeln gehalten wird, trägt — palmenumkränzt — die Inschrift „Soli Deo Gloria“.

Der Garten der Musik verherrlicht also Gottes Ruhm. Und diese theologische Vorstellung entspricht, ebenso wie die Verbindung mit der Symbolik der Portalfundamente, genau der Musikanschauung der Zeit¹⁰. Man glaubte, in der Schöpfung Gottes eine alle Erscheinungen umfassende und auf mathematisch errechenbaren ‚harmonischen‘ Proportionen beruhende Ordnung erkannt zu haben, die daher sowohl den Makrokosmos, also die Gestirne, als auch in analoger Weise den Mikrokosmos, zu dem die belebte und selbst die unbelebte Natur zählte, bestimme. Aus der Vorstellung, daß der Mensch als Teil des Mikrokosmos denselben Gesetzen unterliege wie die übrigen Erscheinungen der Schöpfung, leitete man etwa seit dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts¹¹ auch das Phänomen des Affektes ab, also die durch äußere Umstände, wie z. B. auch Musik, ausgelösten Erregungszustände wie Freude oder Trauer, von denen man annahm, sie seien von bestimmten Proportionsverhältnissen abhängig. Daher finden in Reinckens Darstellung auch Allegorien der Affekte ihren Platz. Sie werden versinnbildlicht durch zwei Frauengestalten, die auf den Ecksockeln des durch eine Balustrade abgeschlossenen Querhauses stehen. Überdies fällt auf, daß die Zone der Affekte zwischen der göttlichen und der Fundamentzone, und zwar genau in der Höhe der Autorenangabe, angebracht ist.

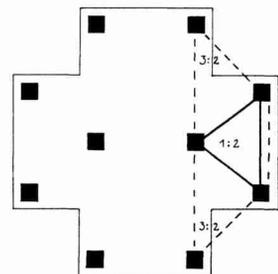
Die Darstellung der eigentlichen Gartenanlage spiegelt dann dieselben Vorstellungen wider. Der Hortus musicus liegt etwa auf der Höhe des Beschauers zwischen hohen Mauern eingefriedet. Offenbar soll er nur über den Haupteingang oder die Fundamente betreten werden, die im Vergleich zu allem anderen so überdeutlich im Vordergrund stehen. Erkennbar ist, daß die schweren Mauern nach maßvoller Planung errichtet

enthalten. In dieses Bild würde auch die Anordnung von fünf Sockeln auf jeder Seite passen, indem sie eine Beziehung von 1 : 2 (Oktave; Mittelsockel und beide Außensockel) sowie 3 : 2 (Quinte; 3 Innensockel — 2 Außensockel) ermöglichen. Das Verhältnis von 1 : 2 : 3 wird bei Andreas Werckmeister noch als *Trias harmonica* behandelt, wobei der theologische Schlüsselbegriff der Trinität mit eingeschlossen ist. Wolfgang Caspar Printz lehnte allerdings diese Definition der Trias ausdrücklich ab und forderte, daß die Trias eine Terz enthalte (4 : 5 : 6). Vgl. auch Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, S. 35 ff. u. S. 44.

¹⁰ R. Dammann, *Der Musikbegriff*, bes. Kap. I.

¹¹ René Descartes, *Musicae Compendium* [1618], Utrecht 1650; ders., *Les passions de l'âme*, Paris 1649, Neuausgabe: *Oeuvres de Descartes*, Bd. 10, hrsg. von Ch. Adam und P. Tannery, Paris 1908, Faks. hrsg. von G. Birkner nach der Ausgabe von 1650, Straßburg [1965]; Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636 (Gekürzte Ausgabe: *Harmonicorum libri XII*, 1648, 1652), Faks. hrsg. von Fr. Lesure, Paris 1963.

Vgl. auch Walter Serauky, Art. *Affektenlehre*, in: *MGG*, Bd. 1, Kassel u. a. 1949, Sp. 113—118; R. Dammann, *Der Musikbegriff*, Kap. IV; U. Scharlau, *A. Kircher*, Kap. XI.



sind und daß sie Nischen enthalten, in denen vielleicht die Standbilder der berühmten ‚Alten‘ Aufstellung finden. Auch diesen Symbolen einer mathematischen Ordnung und Tradition ist wieder die göttliche Zone überlagert, und zwar in Gestalt von weite- ren Statuen auf den Mauerkronen, unter denen Engel mit Posaunen auszumachen sind. Möglicherweise handelt es sich an der rückwärtigen Mauer auch um Allegorien der Affekte.

Die gärtnerische Anlage zeigt, daß die einzelnen Beete zwar vielgestaltig in der Form, dabei aber immer symmetrisch und wohlgeordnet der Gesamtplanung einge- paßt sind. Dies wiederum entspricht der Vorstellung, daß Ordnung das Urprinzip alles Schönen sei und daher den Menschen erfreue¹². Alles Außerordentliche, so meinte man, sei auf das Ordentliche reduzierbar. Und indem das ‚Sonderbare‘ die Affekte schüre, stelle die Ordnung zugleich eine Balance her. Der Springbrunnen in der Mitte des Gartens spendet offenbar das Wasser — *fons omnis boni* —, das die Blumen zum Blühen bringt.

Reinckens Titelkupfer ist also aus der Kenntnis der wichtigsten Topoi des barocken Musikbegriffes nicht allzuschwer zu dechiffrieren. Doch erhebt sich für den Musik- wissenschaftler die Frage, in welcher Weise der Inhalt der Suitensammlung zu diesem Frontispiz in Beziehung stehen könnte.

Zunächst fällt auf, daß alle sechs Suiten nach einem einheitlichen Formschema gestaltet sind. Wie den Notenbeispielen aus der *Suite Nr. I* zu entnehmen ist, folgen einer langsamen Einleitung eine rasche Fuge und zwei tongetreu identische Soli der ersten Violine und der Gambe. Als Tanzsätze erscheinen *Allemand*, *Courant*, *Saraband* und *Gigue* jeweils mit zwei Wiederholungsteilen. Die Fuge wird innerhalb dieses Sche- mas in allen Suiten, abgesehen von der Motivik und geringfügigen Varianten in der An- lage, immer in derselben Weise streng durchgeführt. Dasselbe gilt auch für die ab- schließende *Gigue*. Hier wandert in jedem Teil ein *Soggetto* entweder regelmäßig sechsmal durch die Stimmen, so daß bei freien Gegenstimmen ein Reihungscharakter entsteht, oder es wird mit Subjekt und Kontrasubjekt regelmäßig und streng wie in der ersten Fuge fugiert. Jeweils im zweiten Teil der *Giguen* erscheint das *Soggetto* oder ge- gebenenfalls auch das Subjekt und das Kontrasubjekt in Umkehrung. Diesen immer gleich streng gearbeiteten Teilen steht eine größere Variabilität der übrigen Sätze gegenüber. Mit Ausnahme der Fugen, die immer dreistimmig mit einem mehr oder minder strengen Basso seguente gearbeitet sind, und selbstverständlich der Soli, ist auch die Stimmenzahl variabel. Die Einleitungen zu den *Suiten Nr. I, II* und *IV* sind dreistimmig mit Basso seguente, die *Suiten Nr. III, V* und *VI* weisen Vierstimmigkeit auf. Außerdem sind die Tanzteile *Nr. I* bis *V* dreistimmig (mit Basso seguente) und nur der Tanzteil der letzten *Suite Nr. VI* zeigt Vierstimmigkeit. Bei den Soli wird eben- falls in der *Nr. VI* als Abschluß ein vierstimmiges *Largo* eingefügt. Die Einleitungs- sätze stehen immer in geradem Takt (vgl. Notenbeispiel 1: *Adagio*, S. 134). Sie sind alle mehrgliedrig, wobei keine wiederholungsartigen Abschnitte auftreten. Offenbar wird im Gegenteil eine Vielfalt an Bewegungsabläufen und rhythmischen Bildungen

¹² R. Dammann, *Der Musikbegriff*, S. 56.

angestrebt. Es finden sich Melodiebögen, deren abgespaltene Motive in kunstvollen Varianten weiterverarbeitet werden (III), oder auch eher voneinander unabhängige Satzglieder (I). Bei einer kontrapunktisch regelhaften Setzweise sorgen meist Synkopen, gelegentlich auch chromatische Gänge (IV) für Spannungsmomente. Wenn die Tonart vorgestellt worden ist, werden nicht selten Abschnitte mit reinen Klangfortschreitungen eingeschoben, häufig in der Ausprägung von trillerartigen Wechselklängen (I), oder die Klangfortschreitungen werden durch Spielfiguren verbunden (V). Im ganzen werden die I., IV. und V. Stufe kaum überschritten, und Trugschlüsse (Nr. V, T. 15) bilden die Ausnahme. Es handelt sich also um feierliche Eröffnungen, um das Vorausstellen vielfältiger Möglichkeiten von Bewegung, Rhythmus und Klangverbindungen ohne formalen Zwang.

Deshalb wirkt dann auch der Eintritt der Fugen mit der Strenge ihrer Durchführungen als starker Kontrast (vgl. Notenbeispiel 1: *Allegro*, S. 135). Die Subjekte dieser Fugen sind drei- oder viertaktig, nur in Nr. II wird ein zweieinhalbtaktiges Subjekt verwendet, was zu einer Überlappung mit dem Kontrasubjekt führt. Bei der Motivbildung überwiegen Achtel und Sechzehntel, so daß durch den Akzentstufentakt im Satzverband ein motorischer Duktus entsteht. Alle Fugen stehen im zweiteiligen Taktmaß. Der Ablauf wird in Gruppen zu je drei Durchführungen geregelt. Ein Subjekt a und ein Kontrasubjekt b werden, durch die Stimmen wandernd, mit einer freien Gegenstimme x in Verbindung gebracht. Nach mehreren Durchführungen wird ein halber Takt frei eingefügt, was eine geringe Akzentverschiebung zur Folge hat. Dann wird dieselbe Abfolge wie zuvor fortgesetzt, so daß zum Teil eine fast tongetreue Wiederholung entsteht. Als Ausnahme erscheint in der Fuge I das Glied x nie in den beiden Oberstimmen. In der Fuge IV kommt als quasi Konstante ein Glied c dazu, und Variantenbildungen werden von hier an häufiger. Gelegentlich läuft nun auch der Basso seguente nicht mit der untersten Stimme, sondern er bildet mit der obersten ein Stimmpaar. Generell handelt es sich also bei allen Fugen um ein sehr streng geregeltes Gerüst, in dem nur eine einzige Stimme frei ist, und selbst diese gerät meist zur Variante oder Füllstimme.

Mit den auf die Fugen folgenden tongetreu identischen Soli der 1. Violine und der Gambe endet der Einleitungsteil, und es folgen die Tanzsätze. Indessen ergibt sich allein schon wegen der Zweistimmigkeit kaum eine überzeugende Schlußformulierung, so daß Riemsdijks Ansicht¹³, die Sonaten seien eventuell in der Kirche und die vollständigen Suiten bei weltlichen Gelegenheiten gespielt worden, wenig wahrscheinlich ist. Daß dennoch mit den Soli ein gewisser Abschluß erreicht ist, ergibt sich andererseits aus der Beobachtung, daß die Soli II bis VI, sieht man vom Generalbaß ab, stets im Einklang enden. Nur in Nr. I wird ein sechsstimmiger Dreiklang vorgeschrieben.

Bei den Soli handelt es sich mit Ausnahme von Nr. IV immer um einen einleitenden langsamen Abschnitt, dem dann ein virtuoser folgt (vgl. Notenbeispiel 2: *Solo, Largo-Presto*, S. 136). Die langsamen Teile beginnen gesanglich. Sie können in dieser Weise abgeschlossene, selbständige Einschübe darstellen (I und VI) oder, das motivische

¹³ J. C. M. van Riemsdijk, Vorwort zu *Hortus Musicus*, S. II.

Sonata 1^{ma}
Adagio. J. A. Reincken.

Violino primo.

Violino secundo.

Viola (da gamba).

Bassus continuus.

5

10

Notenbeispiel 1: J. A. Reincken, *Hortus Musicus*, Suite Nr. I, Sonata, Adagio, T. 1–12 und 17–19; Allegro, T. 1–9. Reincken zählt die Sonate jeweils als eine Nummer und die Suitensätze fortlaufend. In dieser Weise wird das ganze Werk durchnummeriert, so daß die Sonata der Suite Nr. II als 6^{ta} erscheint usw.

Material weiterentwickelnd, das folgende rasche Spielwerk vorbereiten (II). Die Spielfiguren bestehen dann überwiegend aus regelmäßigen Motivreihen, die gelegentlich beschleunigt (V) oder aufgelockert (III) werden. Da meist ein rhythmisch differenzierter Baß zugrunde liegt, ist wohl kaum an Temposchwankungen in der Art eines

17 Allegro.

Figured bass notation: 6 5 6 6 4 4 # 6 6 7 9 6 7 9 8 7 4 2 3 6 6

Figured bass notation: 6 6 7 9 6 7 9 8 7 4 2 3 6 6

Figured bass notation: 6 6 5 6 7 7 4 8 7 7 6 7 6 4 # 3 7 6

Performance markings: a, x, 5b, x(bv), a, b, a, 1 1

Sämtliche Notenbeispiele aus den Werken von J. A. Reincken veröffentlichen wir mit freundlicher Genehmigung von Breitkopf & Härtel Buch- und Musikverlag, Wiesbaden.

„Con discrezione“¹⁴ zu denken. In den *Suiten Nr. II* und *IV* erfolgt mit den Soli jeweils der erste Taktwechsel. Als Folge zeigt dann das Solo II im 6/8-Takt ein gigueartiges Spielwerk, und im Solo IV im dreiteiligen Takt verzichtet Reincken überhaupt auf einen raschen Teil und nimmt den Sarabandentypus voraus. In beiden Suiten wird demnach auf den Tanzteil vorausgewiesen, d. h. Einleitung und Tanzfolge sollen als Einheit gesehen werden. Daß in der *Suite Nr. VI* ein vierstimmiges *Largo* in homorhythmischer Verarbeitung den Soloteil abschließt und einen ebenso vierstimmigen Tanzteil einleitet, wurde bereits erwähnt.

¹⁴ Mit der Spielanweisung *Con discrezione* wurden in der Tastenmusik solche Abschnitte versehen, die ohne feste Bindung an den Takt gespielt werden sollten. J. Mattheson spricht von *Con-discrezione*-Abschnitten im Zusammenhang mit dem *Stylus phantasticus* (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 89). In der Kammermusik kommt in Buxtehudes Sonate op. 1/6 ein *Con-discrezione*-Teil als dritter Satz vor (vgl. Ch. Defant, *Stylus phantasticus*, S. 276f.).

Solo Largo. (Adagio.)

Presto.

Notenbeispiel 2: J. A. Reincken, *Hortus Musicus*, Suite Nr. I, Solo, Largo-Presto, T. 1–10.

Eigenartigerweise beginnen die Tanzteile fast ebenso frei wie die vorausgegangenen Soli (vgl. Notenbeispiel 3: *Allemand*, S. 137). Der erste Tanzsatz wird zwar als *Allemand* bezeichnet, doch verweisen eigentlich nur das Taktmaß und die Zweiteiligkeit auf den Tanztyp, wobei die beiden Teile auch noch ungleich lang sind. Allenfalls ließe sich die rhythmische Gestaltung des Basses — zumindest größtenteils — noch auf ein Schreiten projizieren. In allen Allemanden werden die Oberstimmen stark koloriert, und die kleingliedrigen Motive erscheinen vielfach im Wechsel zwischen den beiden Violinen, wo sie z. B. auch zu Spielmotiven (III) oder zu Folgen trillerartiger Wechselnoten (V) erstarren können. Die Couranten wirken dann bereits ruhiger und klarer, wengleich auch sie noch nicht streng organisiert sind (vgl. Notenbeispiel 3: *Courant*, S. 137). Melodiezüge und instrumentale Bildungen können durchaus miteinander wechseln. In den Nummern IV und V stehen Allemand und Courant zudem in einem

Allemand 2 da
Allegro.

Courant 3 tia

Notenbeispiel 3: J. A. Reincken, *Hortus Musicus*, Suite Nr. I, Allemand, T.1–7; Courant T.1–13.

Variationsverhältnis. Dieses setzt sich in anderer Weise in Nr. V auch noch bis zur Saraband fort, indem die Wechselklänge aus der Allemand auch in der Courant erscheinen und später in der Saraband ihre Entsprechung in einem Pianoanhang finden.

Saraband 4^{ta}

Gigue 5^{ta}
Presto. (Allegro.)

Notenbeispiel 4: J. A. Reincken, *Hortus Musicus*, Suite Nr. I, Saraband, T. 1–8; Gigue, T. 1–8.

Noch geordneter als die Courant wird die Saraband behandelt (vgl. Notenbeispiel 4: *Saraband*). Nun ist die Oberstimme gesanglich und gegliedert. In Nr. I wird sogar ein ausgewogenes Schema von viermal vier Takten verwendet. Es zeigt sich also ein satzweiser Abbau der freien Gestaltung, der dann in der Gigue zu dem eingangs beschriebenen Reihungs- bzw. Fugierungsverfahren führt und damit eine Analogie zu den Fugen herstellt.

Die typischen Gigue-Subjekte sind in den *Suiten Nr. I–V* jeweils drei- oder viertaktig (vgl. Notenbeispiel 4: *Gigue* aus *Suite Nr. I*). Mit oder ohne Kontrasubjekte wandern sie entweder reihend oder fugiert durch die Stimmen. Die beiden Teile sind in den Gigen immer gleich lang, und sie unterscheiden sich nur durch die Umkehrung

Notenbeispiel 5: J. A. Reincken, *Hortus Musicus*, Suite Nr. VI, Gigue, T.10 bis Schluß.

des Subjektes und gegebenenfalls dann auch des Kontrasubjektes. In Nr. V wird dem Soggetto ein chromatisches Kontrasubjekt beigegeben, nachdem leiterfremde Halbtonschritte auch in den vorausgegangenen Sätzen bereits eine Rolle gespielt haben. Eine Ausnahme in der Themenkonzeption bildet die Gigue der Suite Nr. VI (vgl. Notenbeispiel 5: Gigue aus Suite Nr. VI, Umkehrungsvariante und Schluß), wo in zweimal acht

Takten ein eintaktiger Themenkopf ohne feste Gegenstimme durch die Stimmen wandert. Ordnung und Freiheit werden dadurch in noch komprimierterer Weise als in den anderen Suiten miteinander verknüpft.

Wie aber ist die Gesamtdisposition von Reinckens Suiten aus musikalischer Sicht zu verstehen, und wie ist das Verhältnis der einzelnen Sätze zueinander aufzufassen? Zunächst sieht das Schema in allen sechs Suiten jeweils zwei identische, freie Soli und drei Tänze mit steigender Regulierungstendenz zwischen zwei streng regulierten Sätzen vor. Zwar könnte man die Gigue auch als logische Konsequenz aus der zunehmend regulierteren Folge von Tanzsätzen sehen, doch entsteht durch ihre Verarbeitung gleichzeitig eine Verklammerung mit der Fuge, und wie oben bereits erörtert, besitzen die Soli keine wirkliche Schlußkraft, d. h. der Beginn der Tanzfolge stellt weniger einen Neuanfang dar, als die Benennungen angeben. Die Gesamtheit der Mittelsätze bildet daher eine Einheit, die bei allen individuellen Unterschieden im Gegensatz zu den fugierten Sätzen steht oder in den Rahmen der regulierten Sätze eingespannt ist. Wodurch aber unterscheiden sich die beiden Rahmensätze? Die Tendenz der Giges als Tanzsätze ist selbstverständlich freier als diejenige der Fugen, das zeigt sich auch bei Reincken an der variableren Technik bei den Giges, die mehrfach keine Kontrasubjekte aufweisen, gegenüber den im Kern immer gleichen Fugenabläufen. Doch scheint der Unterschied letztlich weniger im Ablauf oder in der Technik als in der verschiedenartigen Funktion der Gattungen zu liegen. So galten Fuge und Kanon im Barockzeitalter als der perfekte Ausdruck des Rationalen und Architektonischen¹⁵. Und dies kommt selbst noch bei Mattheson zum Ausdruck, wenn dieser bemerkt, die Fuge sei ein „künstliches [kunstvolles] Sing- oder Spielstück“¹⁶, das offenbar im Gegensatz zu einer „Spielmelodie“¹⁷ steht, indem diese „zwar der eigentlichen Worte, aber nicht der Gemütsbewegung entbehren kann“. Zu den Spielmelodien zählt Mattheson unter anderen auch die Tänze, wobei er feststellt, daß die Giges auf eine „fliessende und keine ungestüme Art“ zu „Schnelligkeit oder Flüchtigkeit“ zwingen, „etwa wie der glattfortschliessende Strom-Pfeil eines Bachs“¹⁸. Mit anderen Worten heißt das, die Fuge sei ein kompositionstechnisches Kunststück per se, von hohem Wert, aber im Blick auf eine Gemütsbewegung eher neutral. Anders die Gigue, deren durchlaufende Dreiachtelbewegung den Hörer im Sinne eines heiteren Einheitsaffektes¹⁹ mitreißen könne.

¹⁵ R. Dammann, *Der Musikbegriff*, S. 438.

¹⁶ J. Mattheson wird im vorliegenden Zusammenhang herangezogen, weil ältere Lexika wie jenes von Thomas Balthasar Janowka (*Clavis ad Thesaurum*, Prag 1701) oder Sébastien de Brossard (*Dictionnaire de Musique*, Paris 1703) sich ausschließlich auf die Beschreibung verschiedener Fugenarten beschränken. Bei Mattheson, der in seinem *Capellmeister* die Musik vorwiegend unter dem Aspekt der Melodie und des Affektes betrachtet, hat die Fuge selbstverständlich nicht mehr den Symbolwert wie im 17. Jahrhundert, wo sie als Analogie zur Weltordnung das rationale Prinzip gegenüber dem Formlosen oder Irrationalen vertrat. J. Mattheson, *Capellmeister*, S. 366, § 1 „Die Fuge ist ein künstliches Sing- oder Spiel-Stück [...]“; § 2: „Solche Kunst-Stücke werden darum Fugen genennet, weil [...]“ *Capellmeister*, S. 394, § 3: Fugen gehören zu denjenigen Stücken, die „grosse Fertigkeit in der Setz-Kunst“ verlangen. In § 4 desselben Abschnittes verweist Mattheson auf „die besten Verfasser [...], die von der [dieser Art] Music auf eine gelehrte Art geschrieben haben, als nemlich: Zarlino, Penna, Zaccani, Kircherus, Tevo, Bononcini, Artusi, Berardi und andre“

¹⁷ J. Mattheson, *Capellmeister*, S. 207, § 30.

¹⁸ J. Mattheson, *Capellmeister*, S. 227–228, § 102.

¹⁹ R. Dammann, *Der Musikbegriff*, S. 309ff. Dammann verweist bei seinen Erläuterungen auf A. Werckmeister, *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*, Merseburg 1687, S. 129–132.

In Reinckens Giges kreuzen sich demnach ein vorwiegend aus der gattungsimmanenten Metrik und Melodik über eine Bewegungsanalogie abgeleiteter Affektcharakter und ein eher affektneutrales Ordnungsprinzip. Im Grundsatz gilt dies für alle Giges der Zeit, doch werden für gewöhnlich die Motive variantenreicher gestaltet und der Ablauf wirkt dadurch weniger starr²⁰. Der Gesamteindruck der Fugen des *Hortus Musicus* wird dagegen von der kunstvoll-strengen Verarbeitungstechnik bestimmt, die bei einer freudigen (Allegroanweisung), aber nicht näher spezifizierbaren Affekttendenz keinerlei andere Assoziationen zulässt. Berücksichtigt man die architektonische Strenge des Fugenbaues, so wäre es im Blick auf die Musikauffassung des 17. Jahrhunderts und auf Reinckens Anspruch einer „mera compositio“ durchaus denkbar, daß diese Fugen als Prototypen einer nach rationalen Gesichtspunkten gearbeiteten Musik in einem Analogieverhältnis zu der untersten Zone des Eingangsportales auf Reinckens Titeltupfer stünden. Denn ebenso wie die Fugen auf die mathematischen Grundlagen der Musik verweisen, zeigt diese Sockelzone die Proportionen, die den Grundriß des Gebäudes bestimmen und die Fundamente, die das Bauwerk tragen. Aus diesem Symbolcharakter ließe sich gleichzeitig auch erklären, weshalb Reincken für seine Suiteneröffnungen ausschließlich langsame Sätze wählte, wie sie eher doch in der Gattung der Kirchen-sonate am Platze wären: Vielleicht sollte die Aufmerksamkeit des Hörers auf die ‚Reinheit‘ des Fugensatzes gelenkt werden, und dies geschähe durch die feierlich getragene, affektbetonte Einleitung in Analogie zu der Metapher des geschmückten Säulenportals.

Die Frage ist, ob eine solche Deutung zulässig ist und ob sie sich erhärten läßt. Auf jeden Fall müßten sich dann Konsequenzen für die Folgesätze ergeben. Geht man zunächst von der bildenden Kunst und Architektur des späten 17. Jahrhunderts in Mitteleuropa aus, so weist diese zwei unterschiedliche Blickrichtungen auf. Der eine Maßstab ist die Natur, wie sie besonders in der niederländischen Malerei bevorzugt dargestellt wird. Die andere Richtschnur sind Maß und Zahl, verkörpert in der Bau- und Gartenkunst in Frankreich, Deutschland und Österreich²¹. Hier dominieren als Weiterentwicklung der italienischen Renaissance und des italienischen Barock axial-symmetrische Gliederungen, mathematisch errechnete Proportionen und geometrische Gestaltungsprinzipien. Dazu kommen eine Vorliebe für kapriziöse Ornamentik im Detail und ein illusionistischer Zug im Großen. Der Skulpturenschmuck auf Mauerkronen, in Nischen oder als freistehende Plastik angebracht, zeigt vorwiegend allegorische Figuren. Daß die Kunstäußerungen dieser Zeit nicht zuletzt von den Vorstellungen des zeitgenössischen Weltbildes beeinflußt waren, verdeutlicht ein Zitat von Athanasius Kircher:

²⁰ Werner Danckert, *Geschichte der Gigue*, Leipzig 1924 (= *Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Erlangen* 1), bes. Kap. IV.

²¹ Vgl. z. B. Ernst H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Oxford 1972, deutsche Übersetzung Stuttgart 1977, Kapitel XX: „Spiegel der Natur: Holland im siebzehnten Jahrhundert“ und Kapitel XXII: „Macht und Herrlichkeit: Frankreich, Deutschland und Österreich, spätes siebzehntes und frühes achtzehntes Jahrhundert.“

„Wir sagen / die Natur aller Ding sei nichts anderster / als eine gemeine / grosse und warhaftige Kunst deß allweisen Schöpfers / und deroselben Kraft / so allenthalben durchtringet / sei nichts anderster / als eine Harmonische Proportion / dadurch alles ordentlich disponiret und erhalten wird / welches auch der einige Ursprung ist aller der jenigen Wunder-Würckungen / so in dem Schos der Natur verborgen ligen“²².

Diese Gedanken, von dem umfassend gebildeten Kircher bereits im Blick auf die Musik geäußert, faßt Andreas Werckmeister vier Jahrzehnte später folgendermaßen zusammen:

„Causa efficiens ist GOTT selbst / darnach die Natur / die Kunst und der Verstand des Menschen. Finis ist die Ehre Gottes / die Anreizung zur Tugend / und zulässige Ergetzlichkeit des Gemüths“²³

Wesentlich war demnach die Vorstellung, daß in Gottes Schöpfung alle Dinge von den harmonischen Proportionen durchdrungen seien. Dem Menschen als Ebenbild Gottes aber sei es gegeben, die göttlichen Zusammenhänge über die Ratio zu erkennen. Daraus wurde abgeleitet, daß es auch für den Komponisten zwingend sei, Gottes Ordnung als höchstes Wertmaß anzulegen. Der musikhörende Mensch aber, gleichermaßen als Ebenbild Gottes und nach den harmonischen Proportionen geschaffen, reagiere, gleich dem Beispiel einer mitschwingenden Saite²⁴, mit Affekt, d. h. die „Wunder-Würckung“ einer „ordentlichen“ Disposition versetze ihn in Erregung, sei es „als Anreizung zur Tugend“ oder „zur zulässigen Ergetzlichkeit“.

Die Anschauung, daß als Folge der analogen Beschaffenheit aller Naturerscheinungen die Natur auch eine Fülle von Beispielen bereithalte, führte besonders in der bildenden Kunst zu einer Vielzahl von idealtypischen Darstellungen, wie sie u. a. auch auf den Titelkupfern von Werken philosophischen oder auch musiktheoretischen Inhalts zu finden sind. Ein Beispiel bietet Kirchers Frontispiz zu seiner 1650 gedruckten *Musurgia universalis*, auf dem das Weltbild in Symbolen und Metaphern dargestellt ist²⁵ (Abb. 2). Bereits 1651 fand ein Ausschnitt dieses Titelblattes Nachahmung als Frontispiz zu Johann Rists *Sabbathischer Seelenlust*²⁶. Ebenfalls bei Kircher²⁷ wird der Kosmos durch eine riesige Orgel dargestellt, mit der Vorstellung, daß auf ihr Gott als Organist wirke. Diese Darstellung wiederum wurde 1666 von Alessandro Poglietti

²² A. Kircher, *Musurgia*, in der Übersetzung von A. Hirsch, a. a. O., S. 252.

²³ A. Werckmeister, *Mus. math. Hod.*, S. 12; bei R. Dammann, *Der Musikbegriff*, wird diese Vorstellung einer Weltenharmonie durch eine Fülle weiterer Zitate belegt.

²⁴ A. Kircher, *Musurgia*, Bd. 2, S. 211 Kircher spricht von zwei räumlich getrennten Saiteninstrumenten (in duobus poly-chordis exactissime concordatis). Wenn ein Instrument angerissen werde, gebe das andere, unberührte, genau denselben Ton wieder. Übertragen auf das Verhältnis von Mensch und Musik soll der Vergleich ausdrücken, daß Mensch und Natur nach denselben Prinzipien der harmonischen Proportion geschaffen seien, und daß dadurch ein Kontaktverhältnis bestehe. Vgl. R. Dammann, *Der Musikbegriff*, S. 248.

²⁵ Das Titelkupfer zeigt die Weltkugel in der Mitte als Symbol des Makrokosmos (Tierkreiszeichen). Der obere Bereich wird der himmlischen Sphäre zugeordnet, in deren Zentrum sich das Symbol der Trinität befindet. Das untere Drittel der Darstellung zeigt die irdische Natur (Berge, Wasser, Feuer, Mensch). Und die unterste Zone wird von der Schmiede des Pythagoras beherrscht. Eine Fülle von Zeichen und Symbolen ermöglicht die Dechiffrierung dieses Titelblattes als Metapher für die *Musica coelestis*, die *Musica mundana* und die *Musica instrumentalis*. Vgl. R. Dammann, *Der Musikbegriff*, S. 406–411

²⁶ Johann Rist, *Sabbathische Seelenlust*, Lüneburg 1651

²⁷ A. Kircher, *Musurgia*.



Abbildung 2: Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650 (Frontispiz)

für seine Orgelschule²⁸ übernommen. Andere ‚Embleme‘ zur Versinnbildlichung der Weltenharmonie waren das Monochord oder die Harfe. Von derartigen Titelblättern abgesehen, wurde aber auch in lehrhafter Absicht z. B. die ‚irdische und die himm-

²⁸ Alessandro Poglietti, *Compendium oder kurtzer Begriff und Einführung zur Musica*, 1666, Ms. überliefert im Benediktiner-Chorherrenstift Kremsmünster, Regenterei L 147. Die Abschrift eines Poglietti-Traktates fand sich in Reinckens Nachlaß. Dazu: Max Seiffert und Hermann Gehrman, vgl. Anm. 5, Friedrich Wilhelm Riedel, Art. *Poglietti*, in: *The New Grove*, Bd. 15, London 1980, S. 19. Die Abschrift zählt zu den Verlusten des Zweiten Weltkrieges.

lische Musik' dargestellt, Blätter, in denen Mensch, Natur, kirchliche und himmlische Sphäre durch eigene Zonen getrennt erscheinen. Aufschlußreich ist Sigmund Theophil Stadens Kupferstich von 1658, auf dem die Verbindung der himmlischen Zone mit der irdischen durch drei auf ein von Musikanten getragenes Monochord gerichtete Strahlen dargestellt wird²⁹ (Abb. 3).

Eine Verbindung des barocken Naturbegriffes mit der Musik wird zudem in den Titeln mancher Ensemblewerke, die nicht allzu lange vor oder nach Reinckens *Hortus Musicus* entstanden sind, sichtbar. Zu denken ist etwa an Esaias Reusners *Musicalischer Blumenstrauss* von 1673, an Johann Jakob Walthers *Hortulus violinicus chelicarum modulationum floribus curioso amoenus* von 1687 (nach Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564–1759 angezeigten Musikalien*, Bd. 2, Leipzig 1902, verschollen), an Johann Caspar Fischers *Musicalisches Blumen-Büschlein* von 1698 (neuer Titel der 2. Auflage von *Les Pièces de Clavessin* von 1696) und an den 1695 in Hamburg gedruckten *Giardino del piacere, overo Raccolta di diversi Fiori Musicali* des Flensburger Organisten Johann Friedrich Meister. Doch auch schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts finden sich Titel wie *Lust- oder Venusgarten* z. B. bei Hans Leo Haßler 1601 bzw. 1617. Und gerade für die Organisten war vielleicht auch Girolamo Frescobaldis Titel *Fiori musicali* (1635) nicht ohne Bedeutung.

Die Benennung einer Suitensammlung als *Hortus Musicus* steht damit zunächst durchaus in der Tradition musikalischer Titel bei Werken mit einem vorwiegend unterhaltenden oder auch schmückenden oder geschmückten Inhalt. Für gewöhnlich zeigen dann allerdings solche Gebrauchssammlungen keine aufwendigen Titelblätter, sondern sie begnügen sich, wie z. B. die mit wenigen Blütenornamenten verzierte Titelseite von Meisters *Giardino* zeigt, mit dekorativen Elementen, die den Charakter des Werkes kennzeichnen. Hieran gemessen, deutet nun freilich Reinckens aufwendiges Titelpuffer mit der Allegorie eines prächtigen, aber nur dem Eingeweihten zugängigen Gartens, der Gottes Ehre gewidmet und mit einer Vielzahl von Metaphern versehen ist, in keiner Weise auf ein speziell unterhaltendes oder zerstreues Werk voraus. Auf jeden Fall aber macht das Blatt — dem Kenner im späten 17. Jahrhundert offenbar durchaus noch verständlich — durch seine emblematisch verschlüsselte Darstellung auf Reinckens musiktheoretisches Wissen und auf die Art seines Musikverständnisses aufmerksam. Gleichzeitig wird damit allerdings an die Tradition symbolhafter oder allegorischer Titelbilder zu theoretischen Schriften angeknüpft. Und bei solchen Titelpuffern handelt es sich meist, wie am Beispiel von Kirchers Frontispiz zu den *Musurgia* zu sehen ist, zugleich um Darstellungen, die sich in sinnbildhafter Weise auf den Inhalt des betreffenden Werkes beziehen. Es wäre deshalb für einen so ‚gelehrten‘ Organisten wie Reincken gewiß vorstellbar, daß er bereits mit dem Titelblatt seines *Hortus Musicus* auf die im Vorwort postulierte Absicht, „meras compositiones, harmonias, fugas, contrapuncta et quae sunt his similia“ vorzustellen, hingewiesen

²⁹ Sigmund Theophil Staden, *Poetische Vorstellung der irdischen und himmlischen Musik*, Nürnberg 1658 (Einblattdruck in Großformat), Ausschnitt, wiedergegeben bei R. Dammann, *Der Musikbegriff*, S. XI.



Abbildung 3: Sigmund Theophil Staden, *Poetische Vorstellung der irdischen und himmlischen Musik*, Nürnberg 1658 (Einblattdruck in Großformat: Ausschnitt)

hätte. Doch geben andererseits auch die immer wieder gleiche formale Anlage der Suiten und vor allem die Begrenzung der frei behandelten Sätze durch Fugen oder Fugierungen Anlaß, an eine vom programmatischen Inhalt des Titelkupfers abgeleitete musikalische Einlösung der bildlich vorgestellten Metaphern zu denken. Diese Einlösung müßte dann durch Idealtypen oder Analogien mit den handwerklichen Mitteln der Komposition, angefangen bei den kontrapunktischen Setzweisen, über Metrum, Rhythmus und melodische Gestaltung, Form und Ablauf vorgenommen worden sein.

Die Hypothese, Reincken könnte in einer idealtypischen musikalischen Darstellung die Anforderungen und Eigenschaften sowie die Zweckbestimmung des kostbar behüteten „Captum nostrum“ der Musik in der Gestalt eines Hortus musicus versinnbildlicht haben, geht zunächst von der Prämisse aus, der feierliche Einleitungssatz

bedeute das tempelartige Portal und die Fuge sei eine Metapher für die ‚Fundamente‘ der Musik. Wäre dies wirklich der Fall, so müßten dann die übrigen Sätze ebenfalls in irgendeiner Weise mit der bildlichen Darstellung in Übereinstimmung stehen.

Zunächst folgen auf die Fuge die beiden tongetreu gleichen Soli. Sie teilen gewissermaßen einen einzigen Satz in zwei übereinstimmende Hälften. Und diese Ordnung der Form wird gleichzeitig mit spielerischen Motiven erfüllt. Zweigeteilt ist nun freilich auch der Garten. Die Beete zu beiden Seiten weisen ebenfalls freie, aber der Ordnung des Gartens angepaßte Formen auf. Damit könnten die Maße festgelegt sein. Ordnung und Freiheit verhalten sich in perfekter Harmonie zueinander. Der Einklang am Schluß der Soli — und selbst der ausgeschriebene, sechsstimmige Akkord in Nr. I (der also nicht durch den Generalbaß zustande kommt) — könnte diesen Zustand versinnbildlichen. Nachdem auf diese Weise die äußeren Bedingungen des Hortus musicus festgelegt worden sind, können die Tänze beginnen. Dabei widerspräche es der „zulässigen Ergetzlichkeit“ keineswegs, daß auf einen periodischen Satzbau verzichtet wird, denn mit den Wiederholungsteilen wird zugleich auch der Ordnungsgedanke berücksichtigt.

Mit der Tanzfolge Allemand, Courant, Saraband und Gigue folgt Reincken dem inzwischen geläufigen Suitenschema ebenso wie in allen von ihm bekannten Suiten für ein Tasteninstrument³⁰. Obgleich diese Abfolge keineswegs als bindend angesehen wurde, könnte es doch sein, daß Reincken in ihr aufgrund der eingetretenen Verfestigung eine Art Ordnung sah, die seiner Vorstellung von einem geregelten Durchmessen des Gartens entsprach. Generell fügen sich die Tanzsätze als Bewegungsanalogien des Hüpfens, Schreitens und Laufens gut in dieses Bild. Dazu kommen die unterschiedlichen Einheitsaffekte dieser Sätze, die Fröhlichkeit, aber auch Gelassenheit und Ernst vermitteln³¹.

Doch wie ist die Gigue zu verstehen, die Reincken so auffallend mit einer strengen Fugierung oder geregelten Reihung in Verbindung bringt? Die Wurzel dieser Arbeitsweise liegt bei Johann Jakob Froberger³², bei dem jedoch im Gesamteindruck seiner Gignes die Vielfalt der motivischen Umbildungen und ein imitierender Charakter dominieren: Von Froberger stammt zugleich auch die Technik der Umkehrungsvarianten im zweiten Teil der Gignes. Reincken verwendet sowohl die strenge Fugierung als auch die Umkehrungsvarianten in den Klaviersuiten Nr. III, IV und VIII (nach der Zählung von Klaus Beckmann³³) und in allen sechs Gignes des *Hortus*

³⁰ J. A. Reincken, *Sämtliche Werke*, S. 1–28.

³¹ J. Mattheson, *Capellmeister*, S. 232 zur Allemand: „eine gebrochene, ernsthaftte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen und vergnügten Gemüths trägt.“ S. 231 zur Courant Sie soll „süsse Hoffnung“ erwecken. S. 230 zur Saraband: Diese hat „keine andre Leidenschaft auszudrucken, als die Ehrsucht“ Zum Wort ‚Ehrsucht‘ vgl. Duden, Bd. 7 *Etymologie*, Mannheim 1963, Stichworte *Gesuch* (S. 218) und *suchen* (S. 694).

³² W. Danckert, *Gigue*, S. 87ff.

³³ Vgl. Anm. 3 und 30.

Musicus. Und in der Kammermusik der Zeit sind dies wohl die einzigen Beispiele dieser Art³⁴.

Fragt man nach den Auswirkungen einer solchen Arbeitsweise, so führt die Fugierung oder strenge Reihung zu einer ungleich stärkeren Festigkeit des Satzverlaufes gegenüber den gängigen Gigue-Typen, die eher die Wirkung eines ‚Kehraus‘ haben, eben jene „Schnelligkeit oder Flüchtigkeit“, die Mattheson beschreibt³⁵. Bei Reincken ist dieser Charakter der Gigue als Folge des Taktmaßes und des motivischen Duktus durchaus noch spürbar. Hinzu kommt aber die andere Qualität des Starren, Begrenzenden und Abschließenden, mit dem die Mauer des Gartens und zugleich ein fröhlicher, aber eher gesitteter Auszug aus dem Hortus musicus symbolisiert sein könnte.

Reincken erfüllt nun dieses ‚Hortus-musicus-Schema‘ sechsmal mit analogen, aber zumindest motivisch unterschiedlich gestalteten Inhalten, wobei vielfach eine melodische Substanzgemeinschaft die einzelnen Suiten zur Einheit bindet. Generell werden die Einleitungssätze am variabelsten behandelt. Doch ist außerdem zu beobachten, daß in der Folge der Suiten I bis VI eine latente Komplizierung in der Verarbeitung und teilweise eine Ausweitung der musikalischen Form eintritt. So erscheinen ab der *Suite Nr. V* von den Soloteilen an zusätzliche Schlußakte wie Kadenzen, trillerartige Wechselklänge oder ein Echoanhang. Und in der letzten Suite wird, wie oben erwähnt, der Soloteil durch ein vierstimmiges *Largo*, also deutlicher als zuvor, abgeschlossen, wobei das *Largo* seinerseits wiederum den ausnahmsweise vierstimmigen Tanzteil vorbereitet. Die *Gigue* dieser Suite erhält außerdem zum Ausklang einen zweitaktigen Kadenzanhang, mit dem der Satz beruhigt und fast schwebend verklingt. Ähnlich ‚entfernt‘ wird auch die freie Natur jenseits der abschließenden Gartenmauer angedeutet. Zugleich aber erinnert dieser Anhang ein wenig an die Takte 8–11 in der langsamen Einleitung zur *Suite Nr. I* (vgl. Notenbeispiel 1, T. 8–11, und Notenbeispiel 5, T. 17–18). Offenbar liegt demnach Reinckens Suitenwerk ein zyklischer Gedanke zugrunde, der eventuell schon durch die Tonartenfolge *aBCdeA* angedeutet wird. Ob und inwiefern in dieser Reihung eine Symbolik verborgen liegt, ist kaum zu entscheiden. Immerhin aber spielten Deutungen durch Zahlen und Buchstaben gerade in theologisch überhöhten Sachverhalten naturphilosophischer Art im späten 17. Jahrhundert (und bis hin zu Johann Sebastian Bach) eine erhebliche Rolle³⁶, wobei allerdings der spekulative,

³⁴ W. Danckert, *Gigue*, S. 105–108. Danckert spricht von einer „norddeutschen Giga“ bei den beiden Meistern Buxtehude und Reincken, in der die Fugierungstechnik streng gehandhabt werde. Für die Kammermusik ist hierzu zu bemerken, daß die beiden von Buxtehude expressis verbis als „Gigue“ bezeichneten Stücke, nämlich die *Gigue* in der handschriftlich überlieferten *Suite in B (DDT, 1 Folge, Bd. 11, S. 163)* und der Schlußsatz der *Sonate op. II/3 (ebda., S. 114 ff.)* sich als Imitationstypen durchaus von Reinckens Gignes abheben. Beide Sätze stehen im Zusammenhang mit Buxtehudes kammermusikalischem ‚Generalthema‘, der Verarbeitung im *Stylus phantasticus*. Vgl. Ch. Defant, *Stylus phantasticus*, S. 427 u. 445 ff. Zutreffend erscheint dagegen Danckerts Bemerkung, daß eine Gigue durch die strenge Fugierung eine besondere Abschlußkraft erlange. Es ist nicht ohne Interesse, daß eine vergleichsweise strenge Fugendurchführung mit der Umkehrung des Themas im zweiten Teil in der abschließenden Gigue von J. S. Bachs *Englischer Suite Nr. VI (BWV 811)* festzustellen ist. Etwas gelockerter, aber ebenfalls dem deutschen Typus folgend, ist die *Gigue* der *Englischen Suite Nr. III (BWV 808)* gearbeitet. Zum Einfluß Reinckens auf J. S. Bach vgl. Chr. Wolff, a. a. O. (siehe oben, Anm. 2).

³⁵ Vgl. Anm. 18.

³⁶ R. Dammann, *Der Musikbegriff*, S. 470f. Zu erinnern wäre z. B. an die Säulenstellungen rechts und links des Eingangsportales auf dem Frontispiz des *Hortus Musicus*. Vgl. Anm. 9 mit Skizze.

allegorische Charakter dieser Symbolsprache vielfältige Anwendungsmöglichkeiten offenließ, so daß schlüssige Interpretationen nur selten gelingen.

Zur Bestimmung des *Hortus Musicus* vermutet Geoffrey B. Sharp³⁷ einen Zusammenhang mit Weckmanns Collegium Musicum. Indessen gibt es keine historischen Belege für eine Mitwirkung Reinckens bei dieser Institution. Zudem wären dann die Suiten vor 1674, dem Jahr der Auflösung des Collegium Musicum nach Weckmanns Tod, entstanden, und der Druck wäre nahezu fünfzehn Jahre später erfolgt. Viel eher ist anzunehmen, daß der *Hortus Musicus*, ähnlich wie die Sonatensammlung von Weckmann³⁸, einen Versuch darstellt, Probleme oder auch Erscheinungen, die mit der modernen Entwicklung des Kompositionshandwerks oder auch durch eine sich lockernde Bindung an die Musikauffassung dieser Generation entstanden waren, mit den tradierten Grundlagen der Musiktheorie zu verbinden, um auf diese Weise eine dem ‚Captum nostrum‘, dem althergebrachten Wissensgut, entsprechende Einbindung des Neuen in das Bewährte, Alte zu demonstrieren. Offenbar betrachtete Reincken diese Aufgabe geradezu als eine heilige Pflicht. Ein didaktisches Anliegen geht zumindest unzweifelhaft aus dem Vorwort zum *Hortus Musicus* hervor. Und die Richtung der Bemühungen wird wohl kaum zufällig durch das Titelkupfer ergänzt und verdeutlicht. Nicht zuletzt aber stützt der analytische Befund die These, daß es sich bei den Suiten um eine Übertragung der auf dem Frontispiz vorgestellten Metaphern einer mathematisch-theologisch fundierten Musikauffassung handeln dürfte, wodurch gleichzeitig verständlich würde, weshalb diese Suitensammlung „et templis, et privatis Odéis accommodata artis“ sei³⁹. Der Druck der Werke könnte dann zwar aus finanziellen Überlegungen zustande gekommen sein. Doch war Reincken ein ungewöhnlich vermöglicher Organist⁴⁰. Und so wäre es durchaus denkbar, daß ihn nicht nur ein Streben nach Ruhm, sondern auch der Wunsch, einem breiteren Publikum seine Überzeugung, sein Wissen und sein Können näherzubringen, geleitet haben.

³⁷ G. B. Sharp, Art. *Reincken*, in: *The New Grove*, Bd. 15, S. 717

³⁸ Ch. Defant, *Red' und Antwort* (siehe oben, Anm. 6).

³⁹ J. A. Reincken, *Hortus Musicus*, Neudruck, Widmungstext, ohne Seitenzahl.

⁴⁰ A. Edler, op. cit. (siehe oben, Anm. 5), S. 74.

KLEINE BEITRÄGE

Nochmals: Zur Entstehungsgeschichte von Mendelssohns „Lied ohne Worte“ op. 62,3

von Hans Eppstein, Stocksund

In Heft 4/1973 der *Musikforschung* berichtete ich von einer damals der Öffentlichkeit noch unbekanntten Frühfassung des unter dem — nicht authentischen — Namen „Trauermarsch“ bekannten *Liedes ohne Worte* op. 62,3 von Felix Mendelssohn Bartholdy, deren Autograph sich in einer Stockholmer Privatsammlung befindet. Auf Einzelheiten dieser Frühform, die charaktermäßig recht vage ist und noch fast völlig des individuellen Gepräges der gedruckten Fassung entbehrt, soll hier nicht nochmals eingegangen werden. Der Vergleich beider Fassungen konnte, wie dort gesagt wurde, als kleiner Beitrag zur Erkenntnis von Mendelssohns Schaffensweise gelten; er gab ein Beispiel für Mendelssohns selbstkritische Haltung und für sein Weiterarbeiten an ursprünglichen Ideen und Gestaltungen, das in diesem Falle zu einer enormen Bereicherung und Vertiefung des Werkes führte.

Wie sehr dieses *Lied* seinem Schöpfer am Herzen lag, zeigt die Existenz einer dritten — chronologisch gesehen der zweiten — Fassung, die mir 1973 noch unbekannt war, obwohl sie schon damals allgemein zugänglich war. Sie ist — zusammen mit op. 62,2 — in einem Brief des Komponisten an Clara Schumann vom 13. September (Claras Geburtstag) 1843 enthalten und von Emanuel Winternitz in *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith* (Princeton 1955) als Bild 108 im Faksimile wiedergegeben.

Diese Zweitfassung stimmt bereits, von Kleinigkeiten abgesehen, weitgehend mit der endgültigen überein; besonders findet sich hier schon der neue Mittelteil mit seiner feierlich-großlinigen Steigerungsanlage, die den Trauermarschcharakter der Eckteile aufnimmt und intensiviert. Gleichwohl besteht noch ein bedeutsamer Unterschied gegenüber der Drittfassung. Mendelssohn hat hier zwar schon deutlich die Schwächen der ursprünglichen Ritornellteile erkannt und nicht nur diese völlig neugestaltet, sondern auch — so wie in der Endfassung — den Rückgang zum Hauptteil in den Takten 28 bis 32 auf die Motivik der Ritornelle gestellt und damit die Einheit des Ganzen wesentlich verstärkt. Diese Motivik ist fanfarenartig, rhythmisch geschärft und damit auch ihrerseits der grundlegenden Trauermarschidee (die der ersten Fassung noch völlig fremd war) gemäß. Wenn Mendelssohn nach kurzem auch sie mißbilligte, so vielleicht deshalb, weil ihm die punktierten Rhythmen der Ritornelle dem gleichmäßigen Schreiten des Hauptthemas entgegenzuwirken schienen oder jedenfalls fremd waren. Die neue Idee, die er in der Endfassung statt dessen einführte, weicht zwar mit ihren Zweiunddreißigsteltriolen ihrerseits von der Rhythmik der zentralen Abschnitte ab, ist aber andererseits mit den Sechzehnteltriolen verwandt, die im Hauptteil sporadisch auftreten, die Steigerungsanlage des Mittelteils aber wesentlich tragen, und führt in der Ritornellvariante, die zum Hauptteil zurückleitet, diese Steigerungsanlage in rhythmischer Komprimierung weiter. Zudem fügen diese Zweiunddreißigsteltriolen vor allem durch ihr diskret eingeführtes Baßtremolo am Schluß der Reprise des Hauptteils quasi zu den hellen Fanfarenklängen dumpfe Paukenwirbel, bereichern also die fiktive *Marcia-funebre*-Instrumentierung des Stückes.

Die Änderungen der dritten gegenüber der zweiten Fassung betreffen somit ‚nur‘ die Ritornelle samt der ihnen verwandten Rückleitung; da sie aber sowohl zur verstärkten rhythmischen und klanglichen Ausprägung der Idee ‚Trauermarsch‘ wie zur strukturellen Verklammerung des Ganzen beitragen, repräsentieren sie ein bedeutsames Stück gedanklicher Weiterarbeit an einer Komposition, die Mendelssohn selbst als wichtig erschienen sein muß, wie sie ja auch aus unserer Sicht zu den am stärksten profilierten im Gesamtkorpus der Lieder ohne Worte gehört.

Alban Bergs „Wozzeck“ in Rom 1942

von Konrad Vogelsang, Hörup b. Flensburg

Die letzten Aufführungen der Oper *Wozzeck* von Alban Berg vor Beginn des Dritten Reiches fanden in Berlin am 30. November 1932 in der Staatsoper Unter den Linden und in Brünn am 6. Dezember 1932 im Deutschen Theater statt. Während es nach der Machtübernahme durch die nationalsozialistische Kulturpolitik zu einem totalen Verbot der Oper gekommen war, gewann die Aufführung im faschistischen Italien im Teatro Reale dell'Opera in Rom im November 1942 eine beachtliche historische Bedeutung.

So ergab sich im Musikleben des faschistischen Italiens eine Vielfalt von Ausdrucksmöglichkeiten. Da Aufführungen mit Werken Neuer Musik noch möglich waren, bot Italien noch einen Freiraum, den das nationalsozialistische Deutschland in keinem Falle tolerierte.

Aus dem Archiv der Biblioteca Musicale Governativa del Conservatorio di Musica „S. Cecilia“ in Rom wurden mir wertvolle Kritiken, Bühnenbilder sowie der Programmzettel zur Verfügung gestellt. Die Aufführung des *Wozzeck* fand in der gesamten damaligen Presse Italiens eine starke Resonanz durch ganz unterschiedliche Kritiken verschiedenster Presseorgane.

Die Aufführung der Oper *Wozzeck* in Rom am 3. November 1942 war während des Zweiten Weltkrieges in Europa die einzige ihrer Art und gleichzeitig ein wesentlicher Höhepunkt der Spielzeit 1942/43. Das Werk wurde in folgender Besetzung aufgeführt:

Dirigent: Tullio Serafin, Inszenierung: Aurelio M. Milloss, *Wozzeck*: Tito Gobbi, Marie: Gabriella Gatti, Tambourmajor: Giuseppe Botti, Andres: Adelio Zagonara, Doktor: Italo Tajo, 1. Handwerksbursche: Vincenzo Guicciardi, 2. Handwerksbursche: Nicola Racosky. Die Bühnenbilder schuf Stefano Pekary. Es waren eindrucksvolle Studien von ungewöhnlicher Realität.

In der *Rivista Il Musicista*, dem damaligen Organ der faschistischen Musik, betonte Orazio Mancini, daß das faschistische Italien modernen Komponisten gegenüber aufgeschlossen sei. Dies äußere sich insbesondere in Aufführungen verschiedener Werke von Hindemith, Poulenc, Berg, Ibert, Strawinsky und Honegger. So heißt es in Mancinis Artikel „Dal Teatro delle Arti al Teatro Reale“ vom November 1942 (N. 14): „Chiunque ha seguito le manifestazioni musicali cameristiche sinfoniche e teatrali del Teatro delle Arti negli ultimi quattro anni, ha potuto constatare l'evoluzione che la musica moderna — in ispecie quella novecentista — ha prodotto sull'animo del pubblico. Accanto a musiche di Monteverdi, Vivaldi, Haydn, Bach ecc., gli autori di musiche di avanguardia hanno trovato largo posto nei programmi del piccolo Teatro, ove accorrevano soprattutto giovani musicisti attratti dal desiderio di vivere più intimamente la vita artistica del loro tempo. Roussel, Hindemith, Poulenc, Berg, Ibert, Strawinsky, Honneger*, Absil, Ravel, i nomi più illustri dell'arte musicale internazionale, e Casella, Malipiero, Tommasini, Busoni, Alfano, Veretti, Petrassi, Porrino, Dallapiccola, Margola, ecc. hanno costituito la parte preponderante di questi programmi sulla quale si polarizzava l'interesse del pubblico. [...] Quando si pensa che per una delle opere prescelte per la corrente stagione autunnale del Teatro Reale dell'opera: (*Wozzeck*) di Alban Berg, nella prima rappresentazione di dieci anni or sono, furono necessarie un'ottantina di prove, è facile immaginare quali difficoltà di ordine tecnico finanziario si sono imposte per la realizzazione di questa stagione.“

In der Zeitschrift *Film* berichteten am 4. November 1942 Alberto Savinio und Paola Ojetti ausführlich, unter umfassender Würdigung, besonders der Dramatik des Stoffes.

In der Kritik von Savinio wird ausgeführt: „Il dramma di *Wozzeck* non è nell'amore di lui per Maria, non nella sua gelosia, non nell'assassinio dell'amata: è tutto nelle relazioni (innaturali) di lui soldato con gli uomini. Quale assurdità un figlio di *Wozzeck*! quale (incredibile) pietà nel

* Die Schreibweise Strawinsky wird im gesamten Artikel beibehalten, der Name von Arthur Honegger wird teils Honneger, teils Honegger geschrieben.

gesto di Wozzeck che depone sulla tavola di Maria i soldi della sua paga di soldato ... Se uno struzzo domani, o una giraffa venissero tra gli uomini, e si mischiassero alla loro compagnia, e volessero stringere relazioni ... Che dramma! Ma un dramma di questo genere, nemmeno l'audace Alban Berg si sognerebbe di scriverlo."

Bei Ojetti heißt es: „Ecco, dunque, che Tullio Serafin, così pronto ad aiutare i giovani e a battersi per la musica contemporanea [...], ha reso, con l'esecuzione di *Wozzeck*, o meglio con questa esecuzione di *Wozzeck*, uno dei più mirabili servizi che mai siano stati resi a musicisti italiani. [...] Orchestra e cantanti, in due mesi, hanno raggiunto la perfezione."

In *Il Giornale d'Italia*, dem römischen Abendblatt, einem Organ der faschistischen Außenpolitik, betonte Fernando L. Lunghi am 5. November 1942 die besondere Stellung des Werkes in der Neuen Musik. Im *Messaggero*, einer in Rom relativ unabhängigen Zeitung der damaligen Zeit, erschien am 4. November 1942 eine sachliche Kritik von Luigi Cotacichi.

In *Il Tevere* gab Giulio Cogni am 4. November 1942 eine objektive, fundierte Darstellung. Der Dirigent Tullio Serafin und das Orchester werden sehr gewürdigt. So berichtet Giulio Cogni: „Il Serafin ha dominato il caos con una nitidezza straordinaria che è certamente frutto di un lungo studio e lungo amore. [...] A contrasto con tanta potenza drammatica e spietata dei personaggi, la voce magnifica di Gabriella Gatti che ha sempre cantato, non piegandosi mai al declamato degli altri, ha recato nell'opera l'unica grande nota di dolcezza e di romantica onda spiegata di canto, vissuto altresì con molta passione."

Im *Avvenire* würdigte Auguste Cartoni am 2. November 1942 die Vielfalt des Werkes. Auch in *Il Popolo d'Italia*, einer damals in Mailand erscheinenden Tageszeitung, die das Hauptorgan des Faschismus darstellte und sich im Besitz von Mussolini befand, wurde am 4. November 1942 von Alberto Savinio sachlich Stellung bezogen. Der expressionistische Charakter des Werkes wird betont, es werden Vergleiche gezogen zu dem Film *Doktor Caligari*, die Bedeutung des Werkes wird klar erkannt.

In *Il Lavoro Fascista* ging am 5. November 1942 Dante Alderighi mit einer gewissen historischen Sachlichkeit auf das Werk ein. Das realistische Libretto von Büchner sei, so Alderighi, von Berg adäquat vertont worden.

In *Il Popolo di Trieste* vom 4. November 1942 wurden die Leistungen Tullio Serafins und Tito Gobbis besonders hervorgehoben. Am Ende der Aufführung habe es starken Applaus für alle Beteiligten gegeben. In *La Stampa* vom selben Tage werden die musikalischen Elemente der Oper kurz charakterisiert, die kompositorischen Einflüsse von Schönberg und Webern werden aufgezeigt.

Weiterhin sei noch die ebenfalls am 4. November 1942 erschienene Kritik von Valentino Bucchi in *La Nazione* erwähnt, welche die Genialität Alban Bergs würdigt und die Leistungen von Tito Gobbi, Garbiella Gatti und dem Regisseur Aurel M. Milloss hervorhebt.

Ohne Namensnennung des Kritikers erschienen in folgenden Presseorganen Berichte: *Il Piccolo* vom 3. November 1942 bringt eine ausführliche Kritik, die besonders den philosophischen Hintergrund des Werkes beleuchtet. In *La Gazzetta del Popolo* vom 4. November 1942 erfolgt eine Gesamtwürdigung auch der Mitwirkenden. Im *Giornale dello Spettacolo* vom 15. November 1942 wird der melodramatische Charakter des Werkes betont, offensichtlich wird dem Werk eine cinematographische Nostalgie zugewiesen. Im *Giornale dello Spettacolo* heißt es: „Ci sembra perciò una partitura, meritevole di essere ascoltata o centellinata in un piccolo teatro da un pubblico d'eccezione. Nel ridotto abbiamo incontrato qualche assiduo frequentatore del (Teatro delle Arti), che non pareva soddisfatto dell'indebito accaparramento da parte del (Teatro dell'Opera). [...] Tullio Serafin ha concertato e guidato l'orchestra con la sua bacchetta di attento direttore e Gabriella Gatti, Tito Gobbi, Giuseppe Botti, Italo Tajo, Alessandro Wesselowsky, Vincenzo Guicciardi, Adelio Zagonara, ... sono stati i valorosi interpreti. La regia di Aurel M. Milloss è penetrata nello spirito dell'opera e nella cornice dello spettacolo, singolarissimo nella sua sostanza e nei suoi aspetti, sono apparsi intonati i costumi, le scene di Stefano Pekary. Applausi e chiamate all'indirizzo del direttore d'orchestra e dei principali interpreti."



Abb. 1

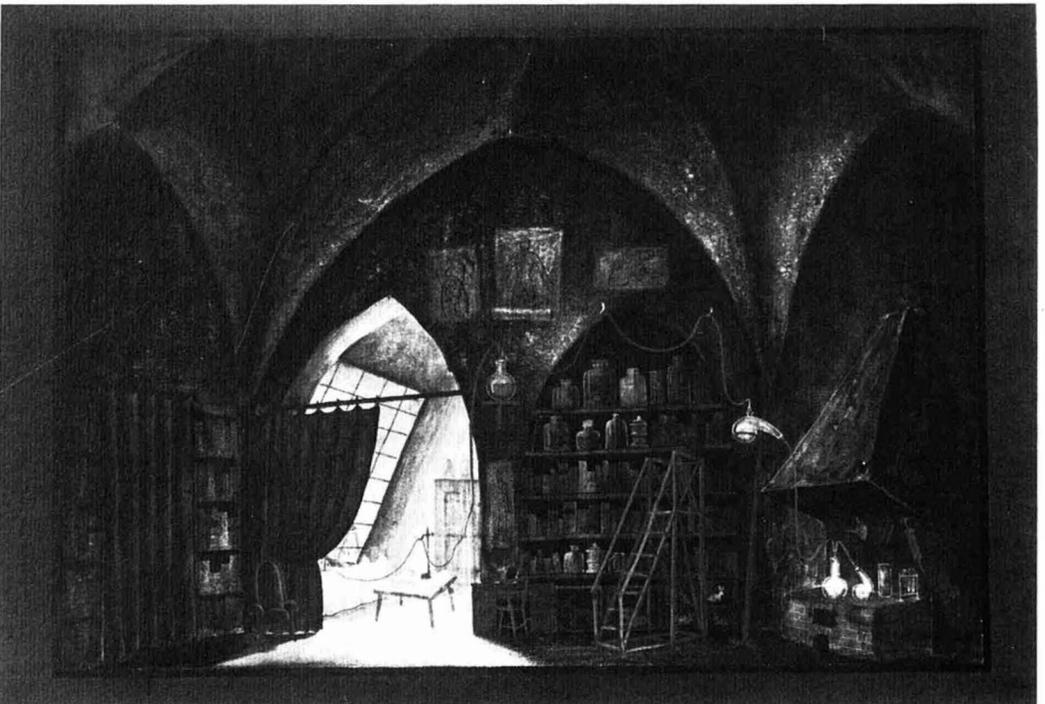


Abb. 2

Alle diese Kritiken begegnen dem Werk wohlwollend und mit gebührender Achtung. Die Titelrolle des *Wozzeck* wurde von dem damals in Italien sehr bekannten Sänger Tito Gobbi profiliert gesungen, in Gabriella Gatti fand er eine ebenbürtige Partnerin. Die Oper hatte in den vierziger Jahren in Rom ihren Stellenwert. Sicherlich war es ein gewagtes Unternehmen, mitten im Zweiten Weltkrieg dies bedeutende Werk aufzuführen. Der grandiose Werdegang dieser Oper in den Jahren 1925 bis 1932 fand in der Aufführung von Rom eine würdige Fortsetzung. Zum festen Bestandteil des Opernrepertoires gehörte der *Wozzeck* jedoch erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. So wurde diese Oper beispielsweise am 16. August 1951 in Salzburg zur Aufführung gebracht, am 22. Januar 1952 in London, am 13. Oktober 1953 im Teatro Colón in Buenos Aires und am 14. Dezember 1955 an der Deutschen Staatsoper Berlin. In Salzburg und Buenos Aires dirigierte Karl Böhm das Werk, in London Erich Kleiber, an der Deutschen Staatsoper Berlin Johannes Schüler, der schon 1929 die Oper — eine Pioniertat — in Oldenburg herausgebracht hatte.

Abbildungen 1 und 2: Alban Berg, *Wozzeck*, Aufführung Rom 1942, Bühnenbilder von Stefano Pekary: Mariens Stube, I. Akt, 3. Szene (obere Abbildung), und Studierstube des Doktors, I. Akt, 4. Szene (untere Abbildung). Mit freundlicher Genehmigung des Archivio Fotografico del Teatro dell'Opera (Rom).

Anhang
Die Aufführungen von Alban Bergs *Wozzeck* in Italien von 1942 bis 1971

Datum der ersten Aufführung	Aufführungsort	Wozzeck	Marie	Tambour-major	Hauptmann	Andres	Doktor	Dirigent	Regie
3. Nov. 1942	Rom, Teatro Reale dell'Opera	Tito Gobbi	Gabriella Gatti	Giuseppe Botti	Alessandro Wesselowski	Adelio Zagonara	Italo Tajo	Tullio Serafin	Aurelio M. Milloss
26. Dez. 1949	Neapel, Teatro San Carlo	Tito Gobbi	Suzanne Danco	Hans Beirer	Luigi Fort	Petre Munteanu	Mario Petri	Karl Böhm	Oskar Fritz Schuh
5. Juni 1952	Mailand, Teatro alla Scala	Tito Gobbi	Dorothy Dow	Mirto Picchi	Hugues Cuenod	Petre Munteanu	Italo Tajo	Dimitri Mitropoulos	Herbert Graf
22. Dez. 1962	Venedig, Teatro La Fenice	Mario Basiola	Jolanda Michieli	Aldo Bottion	Mario Guggia	Angelo Mori	Angelo Nosotti	Ettore Gracis	Giovanni Poli
9. Jan. 1963	Florenz, Teatro Comunale	Renato Capecchi	Magda Laszlò	Nicola Tagger	Herbert Handt	Petre Munteanu	Paolo Montarsolo	Bruno Bartoletti	Virginio Puecher
9. Jan. 1964	Rom, Teatro dell'Opera	Nicola Rossi Lemeni	Claudia Parada	Mirto Picchi	Gino Sinimberghi	Petre Munteanu	Italo Tajo	Fernando Previtali	Aurelio M. Milloss
8. Mai 1964	Florenz, Teatro Comunale	Renato Capecchi	Magda Laszlò	Nicola Tagger	Herbert Handt	Petre Munteanu	Paolo Montarsolo	Bruno Bartoletti	Virginio Puecher
26. Nov. 1964	Triest, Teatro Verdi	Mario Basiola	Claudia Parada	Aldo Bottion	Mario Guggia	Angelo Mori	Angelo Nosotti	Gianfranco Rivoli	Giovanni Poli
4. Mai 1965	Turin, Teatro Nuovo	Mario Basiola	Claudia Parada	Aldo Bottion	Mario Guggia	Nicola Tagger	Angelo Nosotti	Gianfranco Rivoli	Giovanni Poli
30. Dez. 1965	Palermo, Teatro Massimo	Rolando Panerai	Claudia Parada	Mirto Picchi	Herbert Handt	Petre Munteanu	Paolo Montarsolo	Maurizio Arena	Lotfi Mansouri
13. Dez. 1969	Bologna, Teatro Comunale	Mario Basiola	Magda Laszlò	Mirto Picchi	Nicola Tagger	Aldo Bertocci	Paolo Montarsolo	Nino Sanzogno	Virginio Puecher
10. Apr. 1970	Genua, Teatro Margherita	Mario Basiola	Magda Laszlò	Mirto Picchi	Nicola Tagger	Dino Formichini	Paolo Montarsolo	Ettore Gracis	Virginio Puecher
27. März 1971	Mailand, Teatro alla Scala	Gerd Nienstedt	Evelyn Lear/ Alexandra Hunt	Ticho Parly/ Gianfranco Manganotti	Mirto Picchi/ Herbert Handt	Josef Hopferwieser/ Herbert Handt	Paolo Montarsolo/ Angelo Nosotti	Claudio Abbado	Karel Jernek

(Quelle: Programmheft des Teatro dell'Opera, Rom 1973/74, S. 148)

BERICHTE

Rom, 27. und 28. Mai 1988:

Kolloquium der Musikgeschichtlichen Abteilung
des Deutschen Historischen Instituts Rom: „Italien und Deutschland:
Wechselbeziehungen in der Musik seit 1850“

von Dietrich Kämper, Köln

Vom 24. bis zum 28. Mai 1988 feierte das Deutsche Historische Institut Rom sein hundertjähriges Bestehen. Ein Festakt auf dem geschichtsträchtigen Kapitols Hügel — in Anwesenheit von Staatspräsident Cossiga und Bundespräsident von Weizsäcker — rief einer breiten Öffentlichkeit eindrucksvoll die große Bedeutung ins Bewußtsein, die diesem wohl ältesten deutschen Kulturinstitut im Ausland für die internationalen Kulturbeziehungen zukommt. Der außergewöhnliche Rang Italiens als Musiknation ließ nach dem Zweiten Weltkrieg den Gedanken naheliegender erscheinen, dem Institut eine musikgeschichtliche Abteilung anzugliedern; ihre Gründung erfolgte im Jahre 1960 unter maßgeblicher Mitwirkung der Gesellschaft für Musikforschung, deren damaliger Präsident Friedrich Blume mit seinem Eröffnungsvortrag das Startzeichen für eine inzwischen fast drei Jahrzehnte umfassende, erfolgreiche Tätigkeit gab. Von Paul Kast und Helmut Hucke übernahm 1964 Friedrich Lippmann die Leitung, die er bis heute innehat. Der Vorsitzende der Kommission „Auslandsstudien“ in der Gesellschaft für Musikforschung (1960—1976 Karl Gustav Fellerer, 1976—1988 Martin Ruhnke, seit 1988 Stefan Kunze) berät das römische Institut in allen musikwissenschaftlichen Fragen.

Im Vorfeld der Jubiläumsplanungen tauchte schon früh der Gedanke auf, die Musikgeschichtliche Abteilung möge sich mit einem eigenen Kolloquium (neben dem der Historiker) der Öffentlichkeit präsentieren. Dies geschah am 27. und 28. Mai 1988 unter dem Generalthema *Italien und Deutschland. Wechselbeziehungen in der Musik seit 1850*. Unter den drei Themenbereichen des Kolloquiums nahmen Fragen nach der Rezeption der Musik des Nachbarlandes den breitesten Raum ein. Renato di Benedetto zeigte, daß sich in Italien fest umrissene Vorstellungen von „deutscher Musik“ — vergleichbar dem für das 18. Jahrhundert so wichtigen Gegensatz von italienischer und französischer Musik — kaum herausbildeten. Die der italienischen Oper im deutschsprachigen Raum gegenüberstehende Tradition klassisch-romantischer Instrumentalmusik wurde nicht als ein nationales, sondern als ein universales Phänomen verstanden. Umgekehrt litt die deutsche Beurteilung italienischer Musik, wie Klaus Hortschansky (Münster) darlegte, unter dem mit der Sinfonie Beethovens und dem Musikdrama Wagners begründeten Hegemonieanspruch, der mit dem Siegeszug des Verismo um 1900 in Frage gestellt zu werden schien. Nach Martin Ruhnkes (Erlangen) Ausführungen über die Repräsentanz italienischer Komponisten in deutschen Editionen — von J. F. Reichardt bis zu den Denkmäler-Ausgaben des frühen 20. Jahrhunderts — griffen die beiden Schlußreferate des ersten Tages den zentralen Aspekt des ersten Themenbereichs mit zwei „Einzelfallstudien“ wieder auf. Pierluigi Petrobelli (Rom) fragte nach dem musikalischen Deutschland-Bild Verdis und wies nach, daß insbesondere der Kölner Generalmusikdirektor Ferdinand Hiller, der Verdis *Requiem* schon früh zur Aufführung brachte, eine bisher unterschätzte Vermittlerrolle übernahm. Schwankungen und Widersprüche im deutschen Italien-Bild spiegeln sich auch in den Rezensionen Eduard Hanslicks, die Friedrich Lippmann zum Gegenstand seiner Untersuchungen machte. Während die Musikwissenschaft bisher dem Wiener Kritiker insofern eine Ausnahmestellung eingeräumt hatte, als dieser zu den wenigen zählte, die Ansätze zu einer gerechten Verdi-Beurteilung zeigten, betonte Lippmann eher das

Zwiespältige im Schrifttum Hanslicks, insbesondere dessen Nichtberücksichtigung „dramaturgischer Zwecke und nationaler Besonderheiten“ in den Opern des Italieners.

Ein weiterer Themenbereich stand unter der Überschrift *Tendenzen in der italienischen und deutschen Musik zwischen 1850 und 1910*. Hier löste Leopold Kantner (Wien) mit seinen Thesen zur Entwicklung der Kirchenmusik lebhaft Diskussionen aus, während Sergio Martinotti mit der überraschenden Feststellung aufwartete, daß die italienischen Schüler der Berliner Meisterkurse Max Bruchs (u. a. Respighi, Tommasini, Malipiero) von der Lehre des damals bereits siebenjährigen Altmeisters durchaus nicht unbeeinflusst blieben. Zur Oper zurück führte das Referat von Sabine Henze-Döhring (Bayreuth) über *Veristische und komische Oper in Italien und Deutschland um 1900*. Im Mittelpunkt stand hier Mascagni, der dem Welterfolg seiner *Cavalleria rusticana* den Versuch folgen ließ, mit *Le Maschere* die Tradition der italienischen Opera buffa des 18. Jahrhunderts neu zu beleben und dabei in Wolf-Ferrari einen bedeutenden Nachfolger fand, wenngleich mit ganz anderen „ästhetischen Konsequenzen“.

Die Reihe der Referate zum letzten Themenbereich *Zur modernen Musik diesseits und jenseits der Alpen* eröffnete Volker Scherliess (Trossingen) mit einer facettenreichen Darstellung der neoklassischen Tendenzen in der Musik unseres Jahrhunderts. Die internationale Ausbreitung des musikalischen Neoklassizismus wurde u. a. anhand von Beispielen aus Kompositionen von Igor Markevitch aufgezeigt. Auf höchst eigenwillige Weise erörterte sodann Roman Vlad (Rom) die ganz unterschiedlichen Ausgangspositionen der Dodekaphonie in Deutschland und Italien. Das Referat des Autors der *Storia della Dodecafonia* war (durchaus nicht immer zu seinem Vorteil) sehr einseitig geprägt durch persönliche Erinnerungen an die Lehrzeit bei Casella und an wiederholte Begegnungen mit Dallapiccola. Den Schlußpunkt setzten Wolfgang Witzemanns (Rom) Ausführungen über *Serielle und elektronische Musik*. Nach analytischen Hinweisen zu ausgewählten Kompositionen von Boulez, Stockhausen und Nono kehrte die an das Referat anschließende Diskussion noch einmal zum Generalthema *Wechselbeziehungen* zurück, indem sie in der zwischen Nono und Stockhausen geführten Kontroverse über den *Canto sospeso* grundlegende Divergenzen in der italienischen und deutschen Kunstauffassung deutlich machen konnte.

Auch wenn die Referate von durchaus unterschiedlicher Qualität waren — die lebhaften und teilweise kontrovers geführten Diskussionen waren dafür ein deutliches Indiz —, so dokumentierte das Kolloquium dennoch die imponierende Vielfalt der Arbeit eines Instituts, das seit nunmehr fast drei Jahrzehnten einen bedeutenden Beitrag zu den deutsch-italienischen Wechselbeziehungen im Bereich der Musikforschung leistet.

Karlsruhe, 3. und 4. Juni 1988: Zwei Händel-Symposien

von Dirk Möller, Hamburg

Die internationale Händel-Akademie Karlsruhe hielt am 3. und 4. Juni 1988 im Rahmen ihres Akademieprogramms zwei musikwissenschaftliche Symposien ab. Wie bereits im Vorjahr nahmen daran neben renommierten Musikwissenschaftlern auch Dirigenten, Regisseure und Musikredakteure teil.

Das erste Symposium befaßte sich unter der Leitung von Hans Joachim Marx (Hamburg) mit dem Thema *Das Dramatische in Opern und Oratorien von Georg Friedrich Händel*. Einleitend referierte Bernd Edelmann (München) über *Todesszenen in den Opern und Oratorien Händels* und arbeitete deren charakteristische musikalische Gestaltungsmerkmale heraus. Anschließend beschäftigte sich John Merrill Knapp (Princeton) mit dem Thema *Alessandro — Admeto*.

Handel's dramatic balance between leading artists. Er wies eindrucksvoll nach, daß Händel bei der musikdramatischen Konzeption auf seine berühmten Sänger Senesino, Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni Rücksicht zu nehmen hatte und sie daher im Ensemble und bei der Verteilung der Arien annähernd gleich behandelte. Karin Zauft (Halle a. d. Saale) befaßte sich mit dem Thema *Händels Opernensemble — Ausdruck einer neuen Musikdramatik im 18. Jahrhundert.* Sie war bemüht, anhand ausgewählter Ensemble-Sätze aufzuzeigen, daß Händel die traditionelle Konzeption der Opera seria durchbrochen und neue ästhetische Positionen bezogen hatte. Die Vorträge des ersten Tages beschloß Reinhard Kubik (Wien) mit einem Referat über *Die dramatischen Strukturen in ‚Giulio Cesare‘.* Seinen Ausführungen zufolge passen Händels Personenschilderungen nicht immer in den dramatischen Kontext einer Szene, doch setzen gerade diese Kontrastbildungen dramatische Impulse.

Im zweiten Symposium ging es unter der Leitung des Züricher Musikkritikers Imre Fabian um die Frage: *Wodurch rechtfertigen sich szenische Aufführungen der Oratorien Händels?* Einleitend gab Hans Joachim Marx einen Überblick über die Aufführungspraxis der Oratorien zu Händels Zeit und verdeutlichte, daß die Oratorien in der Regel mit Kostümen und Gebärdensprache, jedoch ohne Aktion aufgeführt wurden. In bezug auf heutige Inszenierungen setzte sich Joachim Herz (Dresden) dafür ein, szenische Aufführungen zu wagen, da genügend dramatische Aspekte in Händels Oratorien vorhanden seien. Auch Silke Leopold (Berlin) schloß szenische Darstellungen keineswegs aus, vielmehr sollten die Aufführungen „so historisch wie möglich und so modern wie nötig“ sein.

In der folgenden Diskussion um heutige Inszenierungen von Oratorien und Opern prallten die gegensätzlichen Auffassungen von Wissenschaftlern auf der einen und Praktikern und Redakteuren auf der anderen Seite wie im Vorjahr erneut aufeinander; Jean-Louis Martinoty (Paris) und der Kölner Musikredakteur Thomas Delekat hielten es für notwendig, die Gegenwart der Händel-Zeit für das heutige Publikum zu übersetzen. Ihrer Meinung nach lassen sich die eigentlichen Intentionen des Komponisten durch moderne Inszenierungen möglicherweise sogar besser darstellen als früher. Für Hans Joachim Marx und Reinhard Kubik hingegen stehen diese Bestrebungen allzuoft in zu großer Diskrepanz zu der heute allgemein üblichen historischen Aufführungspraxis der Musik Händels. Die überaus kontrovers geführte Diskussion war für die Zuhörer sehr anregend — sie forderte zu einer persönlichen Stellungnahme geradezu heraus —, sie hat jedoch auch nachhaltig gezeigt, wie unversöhnlich die Standpunkte nach wie vor sind.

Michaelstein/Harz, 9. bis 12. Juni 1988: XVI. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts

von Annemarie Clostermann, Hamburg

Den internationalen Gedankenaustausch über die Musik des 18. Jahrhunderts zu intensivieren und die Überlegungen und Erkenntnisse unmittelbar in die musikalische Praxis umzusetzen, ist das Bestreben der jährlich stattfindenden wissenschaftlichen Arbeitstagungen in der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein bei Blankenburg/Harz unter der Gesamtleitung von Eitelfriedrich Thom. Angesichts des weitgespannten, von einengendem Fach- und Epochendenken losgelösten Forschungsschwerpunktes war es geradezu eine Selbstverständlichkeit, daß man sich anläßlich des 200. Todestages von Carl Philipp Emanuel Bach im Rahmen der Tagung 1988 des Themas *Fragen zur Aufführungspraxis und Interpretation von Werken Carl Philipp Emanuel Bachs*

annahm. Darüber hinaus aber darf man sicher sein, daß sich die Beschäftigung mit dem Werk des Bach-Sohnes — in wohlthuendem Gegensatz zu den aktualitätsbezogenen „Pflichtübungen“ an anderen Orten — hier nicht in einer einmaligen Anstrengung erschöpfen wird, so wie sie sich selbst bei diesem Anlaß nicht auf den zu ehrenden Komponisten allein beschränkte. In einer zweiten Sektion setzte man sich zugleich mit der *Entwicklung des Doppel- und Gruppenkonzertes im 18. Jahrhundert bis zur ‚Sinfonia Concertante‘* auseinander.

Insgesamt dreißig Referenten aus der DDR, aus Finnland, Österreich und Polen, aus der Bundesrepublik, der Schweiz und der Sowjetunion, aus den Niederlanden und den USA streiften alle Nuancen der Problemstellung beim Thema *Carl Philipp Emanuel Bach: Aufführungspraxis, Quellenlage, Edition, historische Einordnung, Gattungs- und Formfragen bis hin zur Rezeption*. Besonders hervorzuheben sind die Beiträge von Hans-Günter Ottenberg (Dresden): *‚Indem ein Musickus nicht anders rühren kan ...‘ — Gedanken zu C. Ph. E. Bach und seinem Instrumentalschaffen*, Darrel M. Berg (St. Louis): *C. Ph. E. Bachs schriftliche Improvisationen zu seinen Klavierwerken — ein Präzedenz für die Aufführungspraxis*, Arnfried Edler (Kiel): *C. Ph. Bachs Klavierkonzerte aus den 60er Jahren* (mit Beispielen aus dem *Cembalo-Konzert Es-dur Wq41*) und Gert Oost (Utrecht): *Die Orgel im Schaffen C. Ph. E. Bachs* (mit einer Demonstration an der Orgel der Michaelsteiner Kapelle).

Zum zweiten Themenbereich standen zwei Referate auf dem Programm: *Annotationen zum Doppel- und Gruppenkonzertschaffen G. Ph. Telemanns* von Günter Fleischhauer (Halle a. d. Saale) und *Zur Geschichte der ‚Sinfonia Concertante‘ Wurzeln — Entwicklung — Entfaltung* von Karl-Heinz Köhler (Weimar). Beide Vorträge wurden in der durch Joachim Gudel und Danuta Szlagowska (beide Danzig) erweiterten Gesprächsrunde sehr eingehend diskutiert, wobei nicht selten auf ein faszinierendes musikalisches Ereignis des Vortages eingegangen wurde: auf Günter Anghöfers (Leipzig) Demonstration *Die Ausführung der alten Musizierweise auf historischem und modernem Instrumentarium am Beispiel des Konzertes für Blockflöte, Fagott, Streicher und B. c. von Telemann*, die den Zuhörern in direkter Gegenüberstellung ein selten „live“ zu genießendes Hörerlebnis bescherte. Zusammen mit dem Referat von Stefan Seebaß (Bremen) über *Die Interpretation von Werken C. Ph. E. Bachs und Bendas auf dem modernen Klavier*, in dessen Verlauf eine der *Württembergischen Sonaten* sowohl auf einem zeitgenössischen wie auf einem modernen Instrument interpretiert wurde, wurde hier überaus einsichtig, daß und warum die Bemühungen um ein „historisches Instrumentarium“ sinnvoll sind.

Flankiert wurde die Tagung wie üblich von einem reichhaltigen musikalischen Rahmenprogramm, dem Ensembles und Interpreten verschiedener Nationen und nicht zuletzt die Präsentation der neuen Instrumentensammlung in der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein auch nach außen hin wirksame Akzente gaben. — Der Tagungsbericht soll alsbald in der hauseigenen Schriftenreihe veröffentlicht werden.

Zwickau, 9. und 10. Juni 1988:

13. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung

von Michael Struck, Kiel

Robert und Clara Schumann im Musikleben ihrer Zeit lautete das Generalthema der 13. Zwickauer Arbeitstagung, doch die wissenschaftlichen Beiträge problematisierten diesmal auch die künstlerisch-praktische Auseinandersetzung u n s e r e r Zeit mit Schumanns Werk.

Diese Variante war gerade in Zwickau angebracht und zugleich brisant, ist dieses Zentrum der Schumann-Quellenforschung doch ebenfalls Austragungsort eines internationalen Musikwettbewerbs mit Schwerpunkt Schumann. Daß sich bei den Standortbestimmungen im Spannungsfeld von Wissenschaft und Aufführungspraxis lebhaft Diskussionen anbahnten, war nur folgerichtig: Die umsichtigen Veranstalter (wiederum oblag die Tagungsleitung Günther Müller) sollten auch künftig Diskussions-Freiräume systematisch weiter öffnen.

So provozierte David Epstein (Lexington/USA) mit seinen Ausführungen über *Schumanns 4. Sinfonie d-moll — ein Problem und Perspektiven seiner Lösung* fruchtbare Gegenreaktionen, als er Vorschläge für Notentext-Retuschen analytisch zu legitimieren suchte. *Interpretationsprobleme in Schumanns ‚Carnaval‘* demonstrierte Alexander Merkulow (Moskau) anhand dreier ausgewählter Aufnahmen aus verschiedenen Interpretengenerationen, während Reinhard Kapp (München) sich *Über einige allgemein verbreitete Fehler in den Aufführungen Schumannscher Musik — am Beispiel des Klavierkonzerts op. 54* äußerte und dabei das wissenschaftlich-analytische Gewissen gegenüber gedankenlosen Fortschreibungen von Aufführungs-„Traditionen“ in Bewegung setzte. (Künstler und Wissenschaftler hätten derartige Probleme in Zukunft sicherlich vertieft zu erörtern, wobei wohl die analytische Interpretation des Notentextes um die ‚aufführungshistorische‘ Dimension zu erweitern wäre.) Daß die 13. Arbeitstagung mit den kaum gespielten *Gesängen der Frühe* op. 133 für Klavier eröffnet wurde (Michael Struck, Kiel) und Jacob A. Wegloop (Amsterdam) gar die *Klaviersonate f-moll* op. 14 in der fünfsätzigen Fassung des Autographs vortrug, nachdem Gerd Nauhaus (Zwickau) Quellenlage und Publikationsphasen umrissen hatte, verlieh dem reflektierten Praxisbezug zusätzliches Gewicht.

Einzelne Werke oder Werkgruppen und ihre Ästhetik behandelten Peter Andraschke (Gießen) in erhellenden *Annäherungen an ‚Schön Hedwig‘* — Schumanns erste Ballade für Deklamation mit Klavierbegleitung —, Olga Losewa (Moskau), die mit Blick auf die späte Liedproduktion wertvolle Erkenntnisse über *Schumann und die Dichterin Elisabeth Kulmann* vermittelte, sowie Arnfried Edler (Kiel) in seinen Ausführungen *‚Kompositionen mit neuen Aussichten‘ — Aspekte zu Schumanns Werken für Pedalflügel*, die auch die Relation von Instrumentenbau und Satztechnik berührten. Plausibel wies Susanne Hoy (Cottbus) nach, daß es sich bei *Schumanns Oper ‚Genoveva‘ und seinem Opernplan ‚Doge und Dogaressa‘* tatsächlich um *Variationen e i n e s Themas* handelt. Beate Wendler (Rostock) widmete sich dem Bereich *Von Byron zu Schumann. Schumanns ‚Manfred‘-Verständnis — ein Beitrag zur Psychologie des Schaffensprozesses*.

Während Maria Zduniak (Breslau) in regionaler Eingrenzung *Clara Schumanns Konzertauftritte in Breslau* behandelte, beleuchtete Nancy B. Reich (Hastings-on-Hudson/USA) die Problematik, mit der *Komponierende und musizierende Frauen im 19. Jahrhundert* konfrontiert waren: Im Vergleich der sozialen Ausgangspositionen von *Clara Schumann und Fanny Hensel* wirkte sich für letztere der höhere Status in mehrfacher Hinsicht hinderlich aus. Über *Schumann im Musikleben seiner Zeit — Aktionen und Reaktionen* referierte, dem Generalthema ebenfalls folgend, Martin Schoppe (Zwickau) und plazierte das Thema zwischen den Polen früher Prägungen und Selbstdefinitionen Schumanns sowie zeitgenössischer Einschätzungen seiner Werke. Als reine Umfeldstudie erwiesen sich die Anmerkungen von Peter Rentsch (Zwickau) über *Schumanns Heimatstadt Zwickau im Zeitraum von 1810 bis 1850*.

Künftig sollen die Zwickauer Tagungen nicht mehr jährlich stattfinden — die nächste Zusammenkunft erfolgt 1990. Wie üblich, werden die Tagungsreferate auch gedruckt erscheinen, allerdings — und dies gilt auch schon für den Bericht über die 12. Arbeitstagung 1987 — in einer etwas anderen Aufmachung als bisher.

Düsseldorf, 15. und 16. Juni 1988: 3. Internationales Schumann-Symposion

von Michael Struck, Kiel

Zum dritten Mal fand innerhalb des Düsseldorfer Schumannfestes auch ein wissenschaftliches Symposion statt, veranstaltet von der Robert-Schumann-Gesellschaft unter Leitung Akio Mayedas und Klaus Wolfgang Niemöllers. Das Tagungsthema *Schumann in Düsseldorf — Werke, Texte, Interpretation* war gleichsam überfällig, stehen doch die Kompositionen aus den letzten Schaffensjahren seit einiger Zeit stärker im Licht wissenschaftlichen Interesses (wenngleich die Abgrenzung eines „Spätschaffens“ fast zwangsläufig zu inhaltlich-methodologischen Schwierigkeiten führt).

Drei Vorträge sowie drei Round-Tables mit insgesamt zwölf Referaten samt Diskussionen umkreisten das Thema; wenn gelegentlich auch editorische Fragen behandelt oder gestreift wurden, war das nur folgerichtig, beherbergt Düsseldorf doch die Forschungsstelle für die *Neue Schumann-Gesamtausgabe*, die maßgeblich an Gestaltung und Durchführung des Symposions beteiligt war. Arno Forcherts (Detmold) Vortrag über *Schumanns Spätwerk in der wissenschaftlichen Diskussion* ließ die Frage letztlich offen, ob man angesichts der jüngeren Interpretationsansätze bereits von einem Paradigmenwechsel bei der Sicht des späten Schaffens sprechen dürfe; unter lauter Spezialistenbeiträgen diente er als gewisses (notwendiges) Korrektiv — und als Indikator für einen allmählich einsetzenden Bewußtseinswandel in der Musikwissenschaft. Siegfried Kross' (Bonn) Ausführungen über *Schumanns Düsseldorfer Jahre* warfen vor allem Schlaglichter auf das Verhältnis von Befindlichkeit und Schaffen im Spiegel der — endlich vollständig publizierten — Tagebücher und suchten danach Schumanns Stellung zur Düsseldorfer Malerschule zu problematisieren; eine gewisse Reserve gegenüber Schumanns später kompositorischer und literarischer Produktion war unverkennbar. Gerd Nauhaus (Zwickau), dem Herausgeber und Kommentator der meisten Schumannschen Tagebücher, ging es bei der Darlegung werkgenetischer und ästhetischer Hintergründe von *Der Rose Pilgerfahrt — Schumanns Abschied vom Oratorium* auch um eine Relativierung zählbarer Interpretations- und Rezeptionsklischees.

Die drei Round-Table-Blöcke bildeten nur partiell Themenschwerpunkte aus: Während Ernst Hertrich (München) überzeugend nachwies, daß Schumanns Düsseldorfer Fassungen einiger früher Klavierwerke weit eher verlegerisch-organisatorisch als ästhetisch-stilistisch motiviert waren, legte Markus Waldura (Saarbrücken) es darauf an, in den *Gesängen der Frühe* sinnträchtige Zitate in Mittelstimmenschichten freizulegen (Round-Table I). Linda Correll Roesner (New York), einziges weibliches Mitglied im Referentenkreis, wandte sich der Neufassung der *d-moll-Sinfonie* (1851) und ästhetisch-strukturellen Bezügen zu anderen Werken Schumanns aus jener Zeit zu. Bernhard R. Appel (Düsseldorf) berichtete über Funde von Werkfragmenten in den Skizzen zur *Messe* op. 147, insbesondere über den bemerkenswerten (abgebrochenen) Versuch Schumanns, Norbert Burgmüllers unvollendete *2. Sinfonie* um ein Finale zu ergänzen. Rufus Hallmark (New York) stellte Schumanns Beschäftigung mit Rückert dar, Ulrich Mahler (Berlin) arbeitete die besondere Konzeption der häufig mißverstandenen Kulmann-Vertonungen als Kunstliedzyklus mit Denkmalzügen heraus. Editionsprobleme akzentuierte Hans Kohlhas (Nürnberg) in Quellenuntersuchungen zu den (nicht in Düsseldorf entstandenen) Streichquartetten; hier ging es gleichsam um die *aktuellen* Düsseldorfer Forschungsaktivitäten (Round-Table II). Schließlich lieferte Bodo Bischoff (Berlin) Studien zur tonartlich-harmonischen Disposition des *Klaviertrios* op. 110, während Joachim Draheim (Karlsruhe) neue Details zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte des *Cellokonzertes* beisteuerte und Michael Struck (Kiel) die Relation von Kunstwerkanspruch, Öffentlichkeits- und Zeitbezug in der Chorballade *Das Glück von Edenhall* behandelte. Vergleichbare Aspekte sprach zum Teil auch Reinhard Kapp (München) im Beitrag über *Schumann nach der Revolution* an, der künstlerisches

Selbstverständnis Schumanns und Bezugsgrößen seiner Werkästhetik deutete. Anmerkungen zu Struktur und Funktion des *Konzert-Allegros* op. 134 trug abschließend Arnfried Edler (Kiel) bei, partiell unter ähnlichen Fragestellungen (Round-Table III). — Die Veröffentlichung der Symposiumsbeiträge ist vorgesehen.

Coburg, 17. bis 19. Juni 1988:
„Felix Draesekes Liedschaffen“
Tagung der Internationalen Draeseke-Gesellschaft (IDG)

von Elfrid Gleim, Nürnberg

Nach einer anregenden Aufführung von Melodramen des 19. Jahrhunderts, exzellent dargeboten von Markus Vodosek (Rezitation) und Christoph Hinz (Klavier), eröffnete Günter Schnitzler (Freiburg i. Br.) das Symposium mit einem Vortrag über *Autonomie, Synthese und Wechselwirkung — Zum Bezug von Dichtung und Musik im Kunstlied*, in welchem er die Idee einer sich progressiv entwickelnden Liedkunst in Frage stellte; zu sehr ähnelten sich die zahlreichen ästhetischen Debatten um den Vorrang von Dichtung oder Musik, als daß eine gelungene Synthese mehr als nur postuliert werden könne. Unternahm Helga Lühning (Bonn) anschließend eine erste Sichtung und Gliederung des gesamten Liedschaffens von Felix Draeseke (23 Opera, mit den unveröffentlichten Liedern etwa 110 Titel) unter biographischen und kompositorischen Gesichtspunkten, so wandten sich die folgenden Referenten vorzugsweise einzelnen Werken oder Werkgruppen zu. Wolfgang Haendeler (Erlangen) beleuchtete aus literaturwissenschaftlicher Sicht die Trivialität der Texte des Schweizer Ch. Biedermann (alias Nordryck), von denen Draeseke etliche vertonte. In komplexer Analyse, Schubert und Draeseke vergleichend, verdeutlichte Ludwig Stoffels (Frankfurt) *Die Sprachbehandlung in Draesekes Liedschaffen* und stellte die Distanz der Gründerzeit zur romantischen Ironie, wie sie etwa in den Texten Wilhelm Müllers aufscheint, heraus. Thomas Röder (Nürnberg) analysierte die besonders in den späten Liedern zurückhaltende, dienende Funktion der Klavierbegleitung, die sich deutlich von der tendenziell szenischen „neudeutschen“ Liedkunst in Draesekes Frühwerk *Das verlassene Mägdelein* op. 2 abhebt, das William Kinderman (Victoria/Canada) in einer nachfolgenden analytischen Gegenüberstellung als durchaus gleichrangig mit der berühmten Hugo-Wolf-Version bewertete. Während sich Harald Krebs (Victoria/Canada) auf das Zyklische in Draesekes mehrteiliger *Ritter Olaf*-Vertonung konzentrierte, ging Martella Guterrez-Denhoff (Bonn) der Frage *Zyklisches in Draesekes Liederzyklen!* in mehr grundsätzlicher Weise nach. Reinhold Dusella (Bonn) schließlich stellte *Draesekes Vorliebe für Balladen und Balladeskes* in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen.

Die Vorträge dieses Symposiums, das der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem oft verkannten Komponisten und seinem Werk wichtige neue Impulse gegeben hat, werden im Rahmen der Schriftenreihe der Internationalen Draeseke-Gesellschaft publiziert.

Leningrad, 21. bis 24. Juni 1988: Sowjetisch-westdeutsches Symposium über Musik und Zeit

von Wilhelm Seidel, Marburg

Begegnungen zwischen sowjetischen und westdeutschen Musikwissenschaftlern haben dank der umsichtigen Bemühungen Klaus Wolfgang Niemöllers und seiner sowjetischen Gesprächspartner eine kurze, aber gleichwohl stabile und zukunftssträchtige Tradition. Nach dem Internationalen Schostakowitsch-Symposium, das 1985 in Köln durchgeführt worden war, lud das Kulturministerium und der Komponistenverband der UdSSR 1988 zu einem Symposium über das Thema *Musik und Zeit* in das Staatliche Institut für Theater, Musik und Film nach Leningrad ein. Die Veranstaltung ist von Olga Pritykina (Leningrad) vor Ort sorgfältig vorbereitet und exzellent organisiert worden.

Die Frage nach dem Verhältnis von Musik und Zeit zählt zu den Grundfragen der Musikwissenschaft. Die Aktualität, die sie heute hat, ist ihr allerdings erst im 20. Jahrhundert zugewachsen. Davor wurde sie nur insoweit bedacht, als dies im Rahmen der herkömmlichen Rhythmik und Formtheorie möglich und nötig war. Das aktuelle Problem aber erweist seine erkenntnisfördernde Kraft nicht zuletzt auch dort, wo es an die ältere Musik und ihre Theorie herangetragen wird. Die Weite und Vielseitigkeit des Themas fordert alle Sparten des Faches heraus: die Systematik, die Ethnologie und die Historie. Vertreter dieser Teildisziplinen kamen im Rahmen des Leningrader Symposiums zu Wort und miteinander ins Gespräch. Das Symposium behandelte drei Themenkomplexe. Im Mittelpunkt des ersten Komplexes standen allgemeine Fragen, vor allem Fragen nach der philosophisch-ästhetischen Begründung des Problems, nach der Theoriebildung und Theoriegeschichte. Der zweite Komplex war historischen Aspekten des Themas gewidmet. Der dritte konzentrierte sich auf die Musik des 20. Jahrhunderts.

Mehrere Referate, vor allem der sowjetischen Kolleginnen und Kollegen, bekundeten das Interesse an einer umfassenden, auch interdisziplinär angelegten Theoriebildung. Olga Pritykina stellte ins Zentrum ihres Vortrags über *Die Dialektik der musikalischen Zeit* die Frage nach dem Anteil des tönenden Objekts und des hörenden Subjekts an der Konstitution musikalischer Temporalstrukturen. Jewgenij Nasajkinskij (Moskau) wollte die Theorie der Zeitdimension und -phänomene an Apperzeptionskategorien, am sinnlichen Wahrnehmen, am emotionalen Begreifen und erinnernden Bewahren orientiert wissen. Walentina Cholopowa (Moskau) überdachte die Frage, inwieweit die verschiedenen Faktoren der Musik, vor allem die ‚klassischen‘ rhythmischen und formalen Strukturen, die Bildung musikalischer Raumvorstellungen befördern. Beiträge zur Theoriegeschichte boten Albrecht Riethmüller (Frankfurt) und Juri Cholopow (Moskau). Riethmüller erörterte im Blick auf die Fragmente des Aristoxenos die Frage nach dem *chronos*, nach der Zähleinheit rhythmischer Formationen. Cholopow stellte Alexej F. Lossows 1927 formulierte Theorie der musikalischen Zeit vor, eine Theorie, die die musikalische Zeit als die logische, zur Vernunft gekommene Form der Zeit begreift.

Einige Beiträge verbanden allgemeine, systematische oder ästhetische Fragen mit historischen Aspekten und bestimmten Kunstwerken. Jobst Fricke (Köln) legte eine informationspsychologische Erklärung der neuzeitlichen, von Hugo Riemann so genannten „Akzenttheorie“ vor. Helga de la Motte (Berlin) zeigte auf der Basis einer psychologisch-anthropologischen Theorie der Zeit- und Raumwahrnehmung auf, wie in Musik des 20. Jahrhunderts Zeiträume aufgebaut, moduliert und entgrenzt werden. Alexander Tewosjan (Moskau) reflektierte den Anteil des Komponisten, Interpreten und Hörers am musikalischen Werk. Hermann Danuser (Freiburg) erörterte ästhetische und historische Probleme der musikalischen Interpretation, vor allem die Faktoren, die die Wahl des Tempos bestimmen.

Drei Beiträge behandelten das Zeitproblem aus der Sicht der musikalischen Ethnologie. Anatolij Iwanow (Moskau) berichtete über den *Zeitraum in der russischen Volksmusik*, besonders

eindrucksvoll über das Spiel auf Obertonflöten. Isalij Semzowskij (Leningrad) sprach über die Zeitlichkeit in mündlich tradiert professioneller Musik, hauptsächlich über die des Maqam. Robert Günther (Köln) machte auf die ästhetische und philosophische Bedeutung der Pause in außereuropäischer, vor allem in japanischer Musik aufmerksam, wo weniger mit Tönen als mit Pausen musiziert werde.

Ein großer Teil der Referate behandelte *Das Zeitproblem in der Geschichte der musikalischen Kultur*, besonders in der des 20. Jahrhunderts. Nina Gerassimova-Perssidskaja (Kiew) hob in einem weitausgreifenden Referat den Ereignischarakter der neuzeitlichen, perspektivisch gerichteten russischen Chormusik des 17. Jahrhunderts vom zeitlosen, ‚ewigen‘ Gesang des Mittelalters ab. Wjatscheslaw Meduschewski (Moskau) kam auf anderem Wege, über die Intonationstheorie Boris Assafjews, zu ähnlichen Einsichten. Wilhelm Seidel (Marburg) stellte den Wandel des musikalischen Zeitbewußtseins im 18. Jahrhundert anhand der Geschichte des Taktbegriffs dar. Klaus Hortschansky (Münster) beschrieb das Zeitgefühl der Romantik, den Verzicht auf feste Begrenzungen und die Hinwendung zu offenen, romanhaften Temporalstrukturen. Ljubow Serebrjakowa (Swerdlowsk) erörterte das Zeitliche und Überzeitliche in der Musik Rimski-Korsakows. Tamara Lewaja (Gorki) behandelte *Das Problem der kulturhistorischen Determiniertheit der musikalischen Chronotopen*, dies namentlich im Blick auf Alexander Skrjabin. Rudolf Stephan (Berlin) sprach über Musik der Wiener Schule, über die leere Zeit, in die hinein sie sich ereignet, über die Kürze, in der sie sich deshalb zunächst ausspricht, und den Außenhalt, den sie endlich in den traditionellen Formen sucht und findet. Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) beschäftigte sich mit Wandlungen der Zeitgestaltung in der Musik des 20. Jahrhunderts; er stellte im Blick auf Werke von Charles Ives, Krzysztof Penderecki, Bernd Alois Zimmermann und John Cage die Zeit als die fundamentale Dimension der Neuen Musik heraus. Tatjana Tscherednitschenko (Moskau) beschrieb *Die Zeitdimension in der modernen Massenmusik und das musikalische Maß der alltäglichen Zeit: den Erlebnisraum der Massen nach dem Verlust des sakralen Raums und das „ewige Jetzt“ ihrer modeabhängigen Verbrauchsmusik*.

Alle Referate werden 1989 zweisprachig, in russischer und deutscher Sprache, in Moskau veröffentlicht.

Oberschützen und Pinkafeld, 12. bis 17. Juli 1988: 8. Internationaler Kongreß der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik (IGEB)

von Bernhard Habla, Graz

Vom 12. bis 17. Juli 1988 fand in Oberschützen und Pinkafeld (Burgenland, Österreich) der 8. Internationale Kongreß der IGEB statt. Vor den über 70 Teilnehmern aus 15 Nationen der drei Kontinente Afrika, Amerika und Europa wurden 26 Referate zu verschiedenen Aspekten der Blasmusik gehalten.

Zu Beginn der Tagung stand ein Überblick über den Stand der Blasmusikforschung in den Vereinigten Staaten von Amerika (Jon R. Piersol, USA: *The Current State of Wind Band Research in the United States*). William Waterhouse (England) sprach über die Vorbereitung des ‚*New Langwill Index of Historical Wind Instrument Makers*‘, und Raoul F. Camus (USA) gab mit *Report on the National Tune Index Project* einen Bericht über die Arbeit an einem amerikanischen Melodieverzeichnis. Im Referat von S. J. Jooste (Südafrika) wurde *Der deutsche Einfluß auf die Blasmusik Südafrikas von 1652 bis 1902* aufgezeigt, Lujza Tari (Ungarn) referierte über *Historische Quellen aus dem 19. Jahrhundert und die volksmusikalische Praxis der ungardeutschen Blaskapellen*, und

Clyde S. Shive (USA) gab mit *The Wind Band in the United States 1800—1825* einen Überblick über die amerikanischen Blaskapellen im frühen 19. Jahrhundert. Einzelne Komponisten und deren Werke waren Gegenstand der Referate von Zoltán Falvy (Ungarn): *Daniel Speer und der Musicalisch-Türkische Eulenspiegel*, Giovanni Ligasacchi (Italien): *Poncielli e la Musica per Banda*, Robert Grechesky (USA): *The lost Band Works of Ralph Vaughan Williams*, Stephen Miller (USA): *The Wind Ensemble and Band Compositions of Darius Milhaud*, Jon C. Mitchell (USA): *Gustav Holst's Hammersmith. The Creation of a Masterpiece* und Josef Heckle (BRD): *Paul Hindemiths Symphonische Metamorphosen für Blasorchester*. Josef Gungl war Gegenstand zweier Referate: Richard K. Hansen und Roger L. Becke (beide USA) berichteten über *Josef Gungl and his Celebrated America Tour November 1848-May 1849*, und Robert Rohr (BRD) sprach über *Musikgeschichtliche Beiträge ungardeutscher Persönlichkeiten am Beispiel Josef Gungls*.

Berichte über die Blasmusik in einzelnen Ländern gaben Bernardo Adam Ferrero (Spanien): *Music Band in Spain*, Ervin Hartmann (Jugoslawien): *Blasmusik in Jugoslawien*, Arthur Fuhrmann (Finnland): *Finnische Blasmusik*, Daniel Lieser (Luxemburg): *Die heutige Blasmusikentwicklung in Luxemburg* und Andrea Franceschelli (Italien) *Nuove Prospettive per la Banda italiana*. Detailstudien gewidmet waren die Referate von Eugen Brixel: *Das Signalwesen österreichischer Postillione*, Friederich Anzenberger (beide Österreich) *Überblick über die Trompeten- und Kornettschulen des 19. Jahrhunderts in Frankreich, Deutschland, England und Österreich*, Gunther Joppig: *Musikerlehrbriefe des 18. und 19. Jahrhunderts*, Klaus Winkler (beide BRD): *Die Entwicklung der Blasmusik bei den Herrenhutern*, Manfred König: *Die Blasmusik in der Dorf- und Stadterneuerung*, Michael Nagy (beide Österreich): *Die Oboe in Wien — Konzept zur Erforschung eines Klangideals mit lokal-musikgeschichtlicher Tradition* und Robert M. Gifford (USA) *Improving Band Performance with more Effective Seating Arrangements*.

Alle Teilnehmer waren sich über den Erfolg des Kongresses, der von einem reichhaltigen musikalischen Programm umrahmt wurde und auch zu Exkursionen zum Liszt-Geburtshaus in Raiding und zur Haydn-Gedenkstätte in Eisenstadt einlud, einig. Die Referate werden als Tagungsbericht in der Schriftenreihe *ALTA MUSICA* veröffentlicht.

Wolfenbüttel, 6. bis 10. September 1988: Mediävistisches Arbeitsgespräch „Musik und Text — Musik als Text“

von Andreas Haug, Stockholm

Auf Einladung der Herzog-August-Bibliothek trafen sich vom 6. bis 10. September 1988 in Wolfenbüttel die Musikwissenschaftler Lawrence Gushee (Urbana, Ill.), Susan Rankin (Cambridge) und Leo Treitler (New York), die mittellateinischen Philologen Günter Bernt (München) und Ritva Jacobsson (Stockholm) sowie der Liturgiehistoriker Angelus Albert Häußling OSB (Maria Laach) zu einem Arbeitsgespräch, das unter dem Titel *Musik und Text — Musik als Text. Grundfragen der Musikgeschichte im frühen Mittelalter* von Wulf Arlt (Basel) und Fritz Reckow (Erlangen) konzipiert und vorbereitet worden war.

Als fundamenta relationis des in seinem Verlauf vorab nicht festgelegten Gespräches dienten schriftliche Vorlagen der Teilnehmer, die von ganz unterschiedlichen Beispielen und Problemstellungen aus das Thema einer gemeinsamen Bearbeitung erschlossen. Leo Treitler untersuchte, inwieweit die Formulierung „Musik und Text“ im Vergleich zu „Musik und Sprache“ ein problematisches Vorverständnis von „Sprache als Text“ voraussetzt, fragte nach Sprach-Verhältnis und Text-Begriff des Mittelalters und brachte so den in die Themenstellung gelegten Konfliktstoff zur Wirkung. Fritz Reckow erörterte in seinem Beitrag *Skepsis und Empirie im Musikdenken des*

Mittelalters — Das Thema ‚*movere animos*‘ zwischen *Ontologie* und *Rhetorik* das Verhältnis ontologischer und rhetorischer Momente in der Musiktheorie und ging in einer detaillierten Lektüre symptomatischer Textpartien dem Nachdenken über die Faktoren musikalischer Wirkung in der mittelalterlichen Musiktheorie nach. Lawrence Gushees Untersuchung zum Thema *Grammatical Terminology and Categories in Carolingian Music Theory* näherte sich der Sprachähnlichkeit mittelalterlicher Musik von seiten der an einer elementaren Analogie von *vox articulata* und *vox canora* orientierten Musiklehre. Ritva Jacobsson legte eine Textedition der *Introitus-Tropen zum Petrus-Fest* vor, die sie durch Kommentare zu den Texten und Fragen zur melodischen Realisation auf das Thema des Gespräches hin ausrichtete. Andreas Haug (Stockholm) ergänzte diese Materialien durch analytische Transkriptionen. Wulf Arlt dokumentierte den musikpaläographischen und melodischen Befund dieser Tropenkomplexe und ihres Bezugsgesanges und nahm mit dem Thema *Musik und Text im Introitus und seiner Tropierung* Fragen auf, die sich bei der Analyse der Texte an die Musik ergeben hatten. Auf diese Weise wurde von zwei Seiten aus ein Material erschlossen, an dem vielschichtige Bezüge und Spannungen zwischen geschriebenem, gesprochenem und gesungenem Text greifbar werden. Angelus Albert Häußling OSB intervenierte aus liturgiehistorischer Sicht und vergegenwärtigte den Gesprächsteilnehmern unter anderem die situative Bedeutungsdimension, die der Introitus bei seiner Funktionsverlagerung vom Einzugsgesang des römischen Stationsgottesdienstes zum Eröffnungsgesang der fränkischen Klostermesse verliert. Günter Bernt kommentierte das Latein der untersuchten Texte. Susan Rankin wies in ihrem Beitrag *Winchester Polyphony — The Early Theory and Practice of Organum* nach, daß in der mehrstimmigen Musik aus Winchester die organale Praxis über einen weiteren Entscheidungsspielraum verfügt, als die erhaltenen Zeugnisse der Musiklehre ihr einräumen, und brachte die mögliche Textbedingtheit der getroffenen Entscheidungen ins Gespräch. In einer weiteren Vorlage über *Dialogues in the „officium stelle“ Plays* exponierte sie Fragen nach Rollencharakteristik, dialogischen Momenten und dramatischen Effekten in der melodischen Struktur der Wechselreden liturgischer Spiele.

Der Ertrag der mehrtägigen Gesprächsarbeit selbst ist im einzelnen nur mit direkter Bezugnahme auf diese Beiträge resümierbar, deren Substanz er sich verdankt und deren (zur Publikation vorgesehene) Endfassungen er inspirieren wird.

Hannover, 8. bis 10. September 1988:

„Aufführungspraxis und Analyse“

Jahrestagung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

von Joachim Thalmann, Detmold

Im Mittelpunkt der Arbeitstagung 1988 der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft standen sorgsam aufeinander abgestimmte aufführungspraktische und analytische Fragestellungen zur Musik des 17. Jahrhunderts. Den Kern der Tagung bildeten zwei Seminare, deren erstes sich auf die Terminologieproblematik *Motette und Madrigal in der geistlichen Musik der Schütz-Zeit* konzentrierte: Ausgehend vom Begriff des „Madrigalismus“ nahm Arno Forchert (Detmold) zum weiten Begriffsfeld „Figur“, „Figurenlehre“ und „musikalische Rhetorik“ Stellung und grenzte ab, mit welcher Berechtigung und welchem Erkenntnisgewinn diese Termini im Hinblick auf das Schützsche Werk benutzt werden können. Das Referat Walter Werbecks (Detmold) setzte sich mit der Idealgestalt geistlicher Musik zwischen Hofkapelle und städtischer Kantorei auseinander, zielte auf Bemerkungen zu Schützens Besetzungsreduktionen und schlug so den Bogen zum zweiten, vornehmlich aufführungspraktisch orientierten Seminar der Tagung.

Wolfram Steinbeck (Bonn) und Werner Breig (Bochum) näherten sich dem Generalthema enger: Steinbeck setzte die Entwicklung motettischer und madrigalesker Satztechniken bei Monteverdi, Schütz und Schein in Beziehung, während Breig über Bemerkungen zur Großform des 116. *Psalms* in Vertonungen von Praetorius, Demantius und Schütz zu Erkenntnissen über satztechnische Eigenheiten des Schütz-Stils zwischen Madrigal und Motette gelangte.

Für das zweite Seminar konnte dank der Unterstützung der Niedersächsischen Sparkassenstiftung das international renommierte Ensemble für Alte Musik „Fiori Musicali“ gewonnen werden, das auch das Abschlußkonzert mit Werken von Schütz und italienischen Meistern des 17. Jahrhunderts gestaltete. Die fünf Musiker um Thomas Albert (Bremen) veranschaulichten Vor- und Nachteile der mitteltönigen Stimmung und diskutierten mit den Teilnehmern anhand von Werken aus den *Symphoniae Sacrae I* und den *Kleinen Geistlichen Konzerten II* Fragen zur Besetzung und zur solistischen Vokalpraxis der Schütz-Zeit — Probleme, die auch das anschließende, lebhaftes Round-Table-Gespräch beherrschten.

Auf der Mitgliederversammlung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, die diese ertragreiche Jahrestagung beschloß, wurde Arno Forchert zum neuen Präsidenten der Gesellschaft gewählt.

Tihany, 19. bis 24. September 1988: Konferenz der Study Group „Cantus Planus“ in der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft

von Andreas Haug, Stockholm

Nach einer Konferenz in Veszprém 1984 und einer Study Session im Rahmen des IGMW-Kongresses in Bologna 1987 tagte die Study Group „Cantus Planus“ in der IGMW vom 19. bis 24. September 1988 in Tihany. Sie folgte damit zum zweitenmal einer Einladung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Die von László Dobszay und seinen Mitarbeitern in Budapest aufs beste vorbereitete Konferenz wurde unterstützt durch die MI-Soros Foundation und das Research Programme „Protection of Cultural and Historical Relics“. Sie bot den mehr als vierzig Teilnehmern aus zehn Ländern ein Forum zur Präsentation und Diskussion aktueller Studien auf dem Gebiet des einstimmigen liturgischen Gesanges des Mittelalters, eines Forschungsbereiches, dessen Vielfalt sich in der thematischen Bandbreite der Referate spiegelt, die in den *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* gedruckt erscheinen sollen.

Einzelne Handschriften waren Gegenstand der Beiträge von Lance W. Brunner (Lexington) über die Auffindung zweier fehlender Faszikel der Handschrift Pistoia 121 und der *Beobachtungen an ausgewählten musikalisch-liturgischen Handschriften österreichischer Bibliotheken und Archive* von Walter Pass (Wien). Max Lütolf (Zürich) teilte erste Beobachtungen zum paläographischen Befund, zu Entstehungszeit und Provenienz eines aus Privatbesitz aufgetauchten Graduale aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts mit.

Janóz Mezei (Budapest) trug neue Beobachtungen vor *Zur Problematik des ‚germanischen Choraldialekts‘*, Robert A. Skeris (Rom) zu den *Graduals in FA and SOL in the Old Roman Tradition*, Andreas Haug (Stockholm) *Zum Wechselspiel von Schrift und Gedächtnis im Zeitalter der Neumen*. Helmut Hucke (Frankfurt) verdeutlichte in seinem Beitrag *Überlieferungsprobleme in den Gradualien an ausgewählten Beispielen* grundsätzliche Fragen der Redaktionsgeschichte des Gregorianischen Chorals. Ein die *Trends der heutigen Chorforschung* skizzierender Vortrag, mit dem Benjamin Rajeczky (Budapest) die Tagung hätte eröffnen sollen, wurde in Abwesenheit des Autors verlesen.

Mehrere Referate waren der Musik des Offiziums gewidmet: Péter Ullmann (Budapest) sprach über *Die Offiziumsstrukturen in der Fastenzeit und die Bestimmung von Diözesanriten*. László Dobszay (Budapest) erörterte in seinem Referat *Experience in the Musical Classification of Antiphons* Resultate und Probleme einer breit angelegten melodischen Analyse von Antiphonen. Edward Nowacki (Cincinnati) behandelte Fragen der originalen Vortragsform altrömischer Offiziums-Antiphonen. Karlheinz Schlager (Erlangen) trug textliche und musikalische *Beobachtungen zum Otto-Offizium* vor, Péter Halász (Budapest) zu *Magdalene Offices in Central Europe*, József Török (Budapest) zum *Officium rhythmicum des Sancto Paolo Eremita*. Owain T. Edwards (Oslo) behandelte *The Medieval Liturgy of St. David's in South Wales*, Barbara Hagg (Somerville) *The Aostan Sources for the ‚Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis‘ by Guillaume Du Fay*, David Crawford (Ann Arbor) *Gaspar de Albertis and Holy Week Liturgies in Renaissance Bergamo*. Melodischen Varianten in Hymnenmelodien ging der Beitrag *A Hymn in Hystoria of Swedish Saints* von Ann-Marie Nilsson (Uppsala) nach.

Musiklehre und musikbezogene Texte waren Thema der Beiträge von James W. McKinnon (Buffalo): *The Patristic Jubilus and the Roman Alleluia*, Charles M. Atkinson (Columbus): *From ‚Vitium‘ to ‚Tonus acquisitus‘ — On the Evolution of the Notational Matrix of Medieval Chant*, Joseph Dyer (Newton Highlands): *The Monastic Origins of Music Theory* und Claire Maitre (Rennes): *Etude lexicologique d'un Traité dit de Saint Martial*. Zsuzsa Czagány (Bratislava) berichtete von einem *Fragment eines anonymen Musiktraktates des 15. Jahrhunderts aus Löcse*, László Vikárius (Budapest) von einem neu aufgefundenen Boethius-Fragment. Michael Bernhard (München) behandelte in Traktate eingestreute didaktische Memorialverse und kündigte eine Edition dieses für die Tradition der mittelalterlichen Musiklehre bedeutsamen Corpus an.

Einen letzten Themenkreis bildeten die mittelalterlichen Erweiterungen des älteren Choralrepertoires. David Hiley (Regensburg) erörterte Probleme einer Edition des *Winchester Sequence Repertory*, Gunilla Iversen (Stockholm) beleuchtete in ihrem Referat „*Osanna dulcis est cantica*“ — *On a Group of Osanna Compositions in Aquitanian and Catalanian Manuscripts* die Anfänge eines bislang wenig beachteten Typs sequenzähnlicher Osanna-Prosulae, Gunilla Björkqvall (Stockholm) sprach über textliche und liturgische Aspekte der *Offertory Prosulas for Advent in Italian and Aquitanian Manuscripts*. Janka Szendrei (Budapest) präsentierte den *Tropenbestand der ungarischen Handschriften*, Cristina Hospenthal (Zürich) den Bestand an *Tropen in den Handschriften aus dem Kloster Rheinau*. Hilde M. Binford-Walsh (Stanford) berichtete von ihrem Versuch, mit Hilfe eines Computer-Programmes *The Musical Grammar of Aquitanian Tropes* zu analysieren. Charles E. Brewer (Alabama) sprach über Wandlungen des *Regina celi letare ... Alle-Domine — From Medieval Trope to Renaissance Tune*. Kommentare von Balázs Déri (Budapest) *Zu den Tropen des Introitus ‚In medio ecclesiae‘* brachten neue Akzente in die Auseinandersetzung mit den liturgischen Funktionen und Konsequenzen der Tropierungspaxis.

Die Tagung bot auch Gelegenheit zum informellen fachlichen Gespräch und zur gegenseitigen Information über laufende Forschungsunternehmen. So berichtete Giacomo Bonifacio Baroffio (Rom) über methodische Probleme bei der Katalogisierung liturgischer Handschriften in italienischen Bibliotheken, das von Helmut Huckle geleitete Stockholmer Vorhaben eines musikalischen Index zur Textedition des *Corpus Troporum* wurde vorgestellt, und Gábor Prószéky, Janka Szendrei, Péter Ullmann und László Dobszay demonstrierten die Anwendung des für die repertoirehistorischen Analysen der Budapester Arbeitsgruppe des CAO-ECE (*Corpus Antiphonarium Officii-Ecclesiarum Centralis Europae*)¹ entwickelten Computer-Programmes.

Bei ihrer nächsten Konferenz im September 1990 unter der Leitung von David Hiley, der Helmut Huckle als Vorsitzenden ablöste, darf die Study Group erneut die großartige Gastfreundschaft des Musikwissenschaftlichen Institutes der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Anspruch nehmen.

¹ Vgl. L. Dobszay/G. Prószéky, *Corpus Antiphonarium Officii-Ecclesiarum Centralis Europae. A Preliminary Report*, Budapest 1988.

Im Jahre 1988 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen *

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

Nachtrag

Freiburg i. Br. Irina von Kempfski-Racoszyna-Gander: Johannes Brahms, Kammermusik.

Heidelberg. Gerald Kilian: Studien zu Louis Spohr (1986).

Münster. Erika Funk-Hennings: Musikalische Analyse unter dem Aspekt der „Dialogischen Kommunikation“ (1974).

1988

Berlin. Freie Universität. Regina Busch: Leopold Spinner (1906—1980). □ Liao Yen, Lü-Fen: Form und Struktur der Gesänge im volkstümlichen Kua-Theater auf Taiwan. □ Franz Riemer: Das deutsche Madrigal im 20. Jahrhundert.

Berlin. Technische Universität. Eva-Maria Axt: Musikalische Form als Dramaturgie. Prinzipien eines Spätstils aus Auswirkungen von Librettoproblemen in der Oper „Friedenstag“ von Richard Strauss und Joseph Gregor □ Tomi Mäkelä: Virtuosität und Werkcharakter. Eine analytische Untersuchung der Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik. □ Ruth E. Müller: Erzählte Töne. Studien für Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert. □ Matthias Vogt: Die Genese der Histoire du Soldat von Charles-Ferdinand Ramuz, Igor Strawinsky und René Auberjonois. □ Sander Wilkens: Gustav Mahlers Fünfte Symphonie. Quellen- und Instrumentationsprozeß.

Bonn. Karen Kopp: Form und Gehalt der Symphonien Dmitrij Schostakowitschs. □ Jürgen May, geb. Pfeiffer: Georg Leopold Fuhrmanns „Testudo Gallo-Germanicá“ Ein Lautentabulaturdruck aus dem Jahre 1615. □ Jutta Stüber: Die Intonation des Geigers.

Detmold/Paderborn. Joachim Veit: Studien zum Frühwerk Carl Maria von Webers. Untersuchungen zum Einfluß Abbé Voglers und Franz Danzis.

Eichstätt. Franz Hauk: Werk und Tätigkeit von Johann Caspar Aiblinger (1779—1857) als Spiegel der katholischen Kirchenmusik Süddeutschlands während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Erlangen/Nürnberg. Armin Raab: Funktionen des Unisono. Dargestellt an den Streichquartetten und Messen Joseph Haydns.

Frankfurt. Jürgen Blume: Die Vertonung des Stabat mater. □ Werner Linden: Luigi Nonos Weg zum Streichquartett — Vergleichende Analysen zu seinen Kompositionen Liebeslied . . . sofferte onde serene . . . , Fragmente-Stille, An Diotima, unter besonderer Berücksichtigung der Dichtung Hölderlins.

Freiburg i. Br. Gabriele Beinhorn: Das Grotteske in der Musik. Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“ □ Franz-Peter Hudek: Die Tyrannei der Musik. Nietzsches Wertung des Wagnerschen Musikdramas. □ Joachim Stange: Die Bedeutung der elektroakustischen Medien für die Musik im 20. Jahrhundert. □ Michael Koch: Untersuchungen zum Oratorium bei Johann Adolf Hasse — Überlieferung und Struktur. □ Michael Maier: Der Toncharakter. Jacques Handschin und sein Beitrag zur musikalischen Elementtheorie, dargestellt vor dem Hintergrund der Tonlehre bei Carl Stumpf.

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

Göttingen. Edda Brandes: Die imzad-Musik der Kel-Ahaggar-Frauen anhand eigener Feldforschungen in Süd-Algerien von 1978 bis 1984.

Graz. Christian Glanz: Das Bild Südeuropas in der Wiener Operette.

Hamburg. Walther Best: Die Romanzen Robert Schumanns. □ Dirk Möller: Besetzung und Instrumentation in den Opern von Georg Friedrich Händel. □ Susanne Rode: Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie des Komponisten der „Lulu“

Heidelberg. Heide Hammel: Die Schulmusik in der Weimarer Republik — Reformpolitik und Ideologie. □ Rafael Köhler: Die Cappella Sixtina unter den Medici-Päpsten 1513—1534. Studien zur Geschichte des päpstlichen Sängerkollegiums. □ Kii-Ming Lo: Turandot auf der Opernbühne. □ Harald Pfeiffer: Heidelberger Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Thomas Schipperges: Serenaden zwischen Beethoven und Reger. Präliminarien zur Geschichte der Gattung.

Kiel. Neithard Bethke: Kurt Thomas. Studien zu Leben und Werk. □ Helge Hattensen: Emanzipation durch Aneignung. Untersuchungen zu den frühen Streichquartetten Arnold Schönbergs. □ Werner Loll: Zwischen Tradition und Avantgarde. Die Kammermusik Alexander Zemlinskys. □ Dagmar Teepe geb. Korbel: Die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstrumente im 16. und 17. Jahrhundert. Eine gattungsgeschichtliche Studie.

Köln. Hermann Conen: Formel-Komposition. Zu Karlheinz Stockhausens Musik der siebziger Jahre. □ Samuel Datey-Kumodzie: Musik und die Yehweh- oder HU-Religion. □ Roland Eberlein: Theorien und Experimente zur Wahrnehmung musikalischer Klänge. □ Ulrike Kapeller: Untersuchungen zu John Sturt's Lute Book. □ Rolf Bernd Klein: Die Intervallehre in der deutschen Musiktheorie des 16. Jahrhunderts. □ Albert Richenhagen: Studien zur Musikanschauung des Hrabanus Maurus. □ Helen Samson y de la Fuente: Die zeitgenössische Kunstmusik der Philippinen im Spannungsfeld zwischen nationalem Erbe und europäischem Einfluß. □ Matthias Schwarzer: Die Oratorien von Max Bruch. Eine Quellenstudie. □ Hans-Joachim Wagner: Studie zu „Boulevard Solitude. Lyrisches Drama in 7 Bildern“ von Hans Werner Henze. □ Mohamed Seif Yasien: Traditionelle Musik und Kulturwandel im Nordsudan. Eine Studie in musikalischer Akkulturation am Beispiel der Hauptstadt Khartoum.

Marburg. Fawzi Mohammad El-Shami. Studien zum Fagottkonzert in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

München. Fred Büttner: Klang und Konstruktion in der englischen Mehrstimmigkeit des 13. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Erforschung der Stimmtauschkompositionen in den Worcester-Fragmenten. □ Robert Forster: Die Schlußbildung in den Kopfsätzen der Klavierkonzerte Mozarts und Beethovens unter besonderer Berücksichtigung der Solokadenz sowie des Gesamtaufbaus. □ Susanne Rößler: Die inhaltliche und musikalische Funktion der Motive in Richard Wagners Tristan und Isolde. □ Renate Ulm: Glucks Orpheus-Opern. Die Parma-Fassung von 1769 als wichtigstes Bindeglied zwischen dem Wiener Orfeo von 1762 und dem Pariser Orphée von 1774.

Münster. Bernhard Müßgens: Entwicklung und Geschichte der Neuen Musikzeitung 1952—1985.

Osnabrück. Wilhelm Kramer: Formen und Funktionen exemplarischer Darstellung von Musikunterricht im 19. und 20. Jahrhundert. □ Hansjörg Pauli: Filmmusik: Stummfilm.

Saarbrücken. Wolfgang Maria Hoffmann: Die vokalen Kirchenwerke von Peter Singer. Ein Beitrag zur katholischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des theologischen Aspekts. □ Klaus Lagaly: Untersuchungen zum tonalen Musikdenken des 20. Jahrhunderts.

Salzburg. Stefan Engels: Das Antiphonar von St. Peter in Salzburg Cod. ÖNB ser. nov. 2700 und die Skriptorien der Stadt Salzburg im 12. Jahrhundert. Eine musikwissenschaftliche Studie. □ Andrea Lindmayr: Quellenstudien zu den Motetten von Johannes Ockeghem unter besonderer Berücksichtigung von Authentizität und Datierung. □ Azuka Tuburu: Kinetik und soziale Funktion des Tanzes bei den Igbo (Nigeria) mit besonderer Berücksichtigung traditioneller afrikanischer Instrumentalspiel- und Bewegungs-

didaktiken sowie ausgewählten Transkriptionen in Labanotation. □ Monika Maria Woitas: Leonide Massine. Die Ballette der Diaghilew-Zeit (1915—1928) und ihre Beziehung zum Gesamtwerk des Choreographen.

Salzburg. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Michaela Schwarzbauer: Die Nachterfahrung in Wolfgang Amadeus Mozarts „Zauberflöte“ und die Erfahrungswelt 10- bis 13-jähriger Schüler Zur rezeptionsästhetischen und rezeptionsdidaktischen Aufgabenstellung integrativer Musikpädagogik.

Tübingen. Werner Aderhold: Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI, Kammermusik, Band 5: Streichquartette III □ Geneviève Bernard-Krauss: Hundert Jahre französische Musikgeschichte in Leben und Werk Paul le Flem. □ Helmut Völkl: Orgeln in Württemberg.

Wien. Christian Baier: Fritz Egon Pamer □ Leopold Brauneiss: Friedrich Wildgans. Leben, Wirken und Werk. □ Thomas Gayda: Zur Auseinandersetzung um Organisation und Ästhetik der zeitgenössischen österreichischen Musik im Konzertleben Wiens in den ersten Jahren nach 1945. □ Markus Grassl: Die in Orgeltabulaturen überlieferten Instrumentalwerke Jacob Hasslers und ihre stilistischen Grundlagen. □ Renate Hilmar-Voit: „Creator Etiam Versibus Carminum Spiritus“ Zu Gustav Mahlers Liedern der „Wunderhorn“-Zeit. □ Stefan Koth: Matteo Salvi. Leben und Werk. □ Nora Kundrat: Schulmusik — Schule oder Musik? Studien zur Relation von Auswahl, Ausbildung und Berufstätigkeit von Musikerziehern an Wiener Allgemeinbildenden Höheren Schulen. □ Franz Peter Sadilek: Zur Tonhöhenmehrdeutigkeit im Akkordeonspiel. □ Eva Schmid: Artikulationsanweisungen in kontinentalen Bläuserschulen von 1535 bis 1830. □ Reinhold Thur: Modest Mussorgskijs „Boris Godunow“ in deutschen Übersetzungen. □ Ljubisa Tosic: Werthaltungen und Charakteristika der Musikkritik. Vergleich zwischen 1886 und 1986.

Würzburg. Gerhard Dietel „Eine neue poetische Zeit“ Musikanschauung und stilistische Tendenzen im Klavierwerk Robert Schumanns. □ Michael Hoyer: Überleitung von der Philosophie der Sprache zu einer Sprachphilosophie der Musik.

Zürich. Felix Meyer: „The art of speaking extravagantly“ Eine vergleichende Studie der „Concord Sonata“ und der „Essays before a Sonata“ von Charles Ives.

BESPRECHUNGEN

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

Das vorliegende Heft 4 der *Cöthener Bach-Hefte* enthält einen Teil der in einem Bach-Kolloquium am 18. März 1985 gehaltenen Referate; ein weiterer Teil ist für das folgende Heft 5 vorgesehen. Freilich wurde in der Zeit bis zum Redaktionsschluß — „mehr als ein Jahr“ — noch manches Referat erweiternd umgestaltet.

Unter der Überschrift *Johann Sebastian Bachs und Fürst Leopolds Auffassungen über das Hofkapellmeisteramt* entwickelte Ulrich Siegele einige brillant formulierte Thesen zur Frage „Warum hat Bach Köthen verlassen?“. Daß diese Thesen in ihrer Zuspitzung auch angreifbar sind, weiß der Referent sicherlich selbst. So ist z. B. gerade in letzter Zeit eine erhebliche Unsicherheit darüber aufgetreten, welche Instrumentalwerke überhaupt in Köthen entstanden sind (siehe Marshall im *Symposiumsbericht Marburg 1978* und Wolff in *Early Music* 1985), ganz zu schweigen von den Datierungsproblemen innerhalb der Köthener Zeit. Kurz, die These: „vor 1720 Ensemblemusik, nach 1720 Musik für Tasteninstrumente“ bleibt eine verlockende Vermutung. Ebenso läßt sich Fürst Leopolds Verhalten nach Bachs Weggang gewißlich als auf Abwechslung zielend deuten. Es könnte sich aber auch um Sparsamkeit handeln mit dem Ziel, das Geld anderswo auszugeben. Auch hier bleibt also nur eine verlockende Hypothese.

Köthener politische, ökonomische und höfische Verhältnisse als Schaffensbedingungen Bachs (Teil 1) untersucht Günther Hoppe, dessen profunde archivalische Forschungen zu den bekannten Veröffentlichungen Friedrich Smends und anderer mancherlei Neues zutage fördern. Hoppe hält die zuweilen vorgebrachte

These von einem Verfall der Musikpflege am Köthener Hofe zu Bachs Zeit für nur sehr bedingt zutreffend. Ferner bringt er etliche Hinweise auf ein musikalisches Interesse des damaligen Erbprinzen Leopold während seiner Kavaliertour vor Bachs Dienstantritt. Die Entwicklung des Anhalt-Köthenischen Etats läßt die damals weit verbreitete Mißwirtschaft der Fürsten aus Repräsentationssucht erkennen; insbesondere aber erstet der Hofkapelle seit 1721 in der fürstlichen „Schloß Garde“ eine empfindliche finanzielle Konkurrenz, vielleicht neben der amüsischen Fürstin ein weiteres Zeichen abnehmender „Inclination“ zur Musik beim Fürsten. Skepsis scheint mir geboten angesichts der Vermutung, die fünf Taler „vor Carmina und Musik zu drucken“ (20. 5. 1719) könnten sich auf einen verschollenen Druck Bachscher Musik beziehen: Die Ausgabe erscheint für einen Notendruck zu niedrig.

Marlies Ross steuert eine lebendige Schilderung der Außenstelle Oranienbaum des Staatsarchivs Magdeburg und ihre Benutzungsmöglichkeiten bei.

Anmerkungen zur sozialen Lage und Stellung Johann Ludwig Bachs am Meininger Hof im 1. Drittel des 18. Jahrhunderts bietet ein Beitrag von Herta Müller-Oesterheld. Auch dieser Bach erweist sich als Opfer fürstlicher Mißwirtschaft, da er 1725 Gehälter und Deputate einfordern muß, die bis zu zehn Jahren ausstehen. Leider weist die Biographie dieses Meininger Bach noch empfindliche, nur hypothetisch zu füllende Lücken auf, die die Phantasie beflügeln. Genannt sei nur die Frage nach einer Italienreise Johann Ludwigs.

Andreas Glöckner beschäftigt sich mit *Anmerkungen zu Johann Sebastian Bachs Köthener Kantatenschaffen* und weist auf die erheblichen Verluste hin: Nur zwei von zwölf anzunehmenden Köthener Glückwunsch-Kantaten sind vollständig auf uns gekommen. Darum schließt Glöckner auch eine Ablieferungspflicht der Musikalien durch Bach beim Wegzug nach Leipzig nicht aus (wodurch freilich nicht erklärt wäre, nach welchen Vorlagen

Bach seine Leipziger Umarbeitungen von mutmaßlich Köthener Kompositionen — z. B. Instrumentalkonzerten — hergestellt hätte). Als Charakteristika der erhaltenen Köthener Kantaten erkennt Glöckner den Verzicht auf äußeren Glanz, ferner exponierte Tonlagen in Sopran- und Baßpartien, die sicherlich auf bestimmte Sänger zugeschnitten waren.

Zum Problem der Ritornellstrukturen in den *Brandenburgischen Konzerten* von Johann Sebastian Bach äußert sich Peter Ansehl. Am Beispiel des Eingangssatzes zum ersten Konzert zeigt er die differenzierte Anlage des Bachschen Ritornells auf, die ohne gründliche Kenntnis des Vivaldischen Ritornelltypus nicht habe komponiert werden können. Ohne im einzelnen auf das Datierungsproblem einzugehen, glaubt er, schon recht früh — „spätestens seit 1709/10“ — ein Interesse Bachs „am Konzert als Gattung“ annehmen zu können. Das würde bedeuten, daß die Kavaliertour des Prinzen Johann Ernst (bis 1713) nicht, wie bisher angenommen, das Interesse für Vivaldi ausgelöst, sondern vielmehr ein bereits bestehendes Interesse weiter verstärkt haben könnte.

Einen beträchtlichen Teil des Heftes nimmt der Schlußbeitrag *Zur Analyse der Fuge c-Moll aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers* von Ulrich Siegele ein. Freilich geht es dabei nicht um eine Analyse im herkömmlichen Sinne, sondern um eine Art Planspiel, mit dem der Weg nachvollzogen werden soll, den Bach bei der Komposition gegangen ist. Mit scharfer, beinahe sophistischer Logik zeichnet Siegele eine Entwicklung in vier Stufen nach, in denen aus einem zwischen spiellosen Satz mit sechs Themeneinsätzen schließlich die Fuge wird, wie sie uns heute vorliegt. Inwieweit damit freilich die Wirklichkeit getroffen wird, wage ich nicht zu entscheiden. So scheint mir z. B. ein die Tonika befestigender Abschluß einer Fuge etwas so typisch Bachisches zu sein, daß mir ein erstes Stadium der Einsätze in zwei Dreiergruppen I—V—I, V—I—V doch etwas zu theoretisch erscheinen will. Aber als Denkmodell ist Siegeles Darlegung gewiß eine fesselnde Leistung.

(Mai 1988)

Alfred Dürr

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

In den mehr als zwanzig Beiträgen des Tagungsberichtes wird die Musikkultur eines Zeitraumes nachgezeichnet, der im Grunde über das 17. Jahrhundert hinausgeht. Obgleich Kongresse und Kongreßberichte in der Regel nur ein Spiegel der aktuellen Forschungsschwerpunkte sind, gelingt es im vorliegenden Fall doch recht gut, einen relativ ausgewogenen musikhistorischen Überblick über die zur Debatte stehende Epoche zu vermitteln.

Die Referate sind nach fünf Themenbereichen geordnet und verfügen meist über einen ausführlichen Anhang mit Musikbeispielen, Tabellen und Reproduktionen, der allerdings bisweilen mehr Raum als der eigentliche Textteil einnimmt und ein Gefühl für ausgewogene Proportionen vermissen läßt. Unter der Überschrift *Musica vocale profana* sind mehrere Beiträge zusammengefaßt, die dem Madrigal gewidmet sind. A. Pompilio/A. Vasalli und E. Carapezza befassen sich mit dem Madrigal an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert, während F. Turano seine Aufmerksamkeit Manilio Caputi schenkt, einem bisher wenig beachteten neapolitanischen Meister. P. Cecchi äußert sich zu den literarischen und musikalischen Quellen bei Carlo Gesualdo, und Madrigalsammlungen, die im ersten und zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts jenseits der Alpen gedruckt wurden, gilt die Untersuchung von F. Piperno. Bedauerlicherweise wird die Kantate nur mit je einem Beitrag zu Francesco Provenzale (T. M. Gialdrone) und zu Alessandro Scarlatti (M. Mayrhofer) berücksichtigt.

Der Abschnitt zur Instrumentalmusik beginnt mit den Ausführungen von P. Barbieri zu *La Sambuca Lincea di Fabio Colonna e il tricembalo di Scipione Stella*. W. Witzemann und F. Hammond befassen sich beide mit möglichen süditalienischen Einflüssen in Frescobaldis Instrumentalschaffen. Die unterschiedlichen Ausgangspositionen der Autoren im Hinblick auf diese Frage werden schon in den Überschriften ihrer Beiträge deutlich: Hammond bezeichnet den neapolitanischen Einfluß als Hypothese, während Witzemann schon in

der Formulierung erkennen läßt, daß er die Beziehungen zwischen Trabacis und Frescobaldis Instrumentalmusik als gegeben ansieht. F. Lippmann gibt im weiteren einen ersten Einblick in seine Forschungen zur Cembalomusik Gaetano Grecos, während R. Bossa seine Aufmerksamkeit den *Sonate a quattro* von G. A. Avitrano widmet.

Zum Thema *Luoghi del teatro* enthält der Band u. a. einen interessanten Beitrag von T. Griffin zur *Serenata* in Rom und Neapel. Er befaßt sich hauptsächlich mit Serenaden von Alessandro Scarlatti. Ebenfalls um Scarlatti, diesmal aber um Briefe, die neue Einzelheiten zu seinem Leben und seinem Operschaffen enthalten, geht es in dem Referat von W. C. Holmes. Der letzte Aufsatz zu diesem Thema ist der von L. Ciapparelli mit der Überschrift *I luoghi del teatro a Napoli nel '600 — Le sale private*, der über private Aufführungsstätten von Opern berichtet.

Die vierte Sektion steht unter dem Titel *Musica sacra*. D. Fabris äußert sich im Rahmen dieses Themas über musikalische Gattungen und Quellen sakraler Musik im Neapel des 17. Jahrhunderts. Dabei geht er u. a. den Auswirkungen des Konzils von Trient auf die Pflege geistlicher Musik in Neapel nach. Das Oratorio dei Filippini und die Beziehungen, die zwischen der römischen und der neapolitanischen Niederlassung dieser Kongregation bestanden haben, stehen im Mittelpunkt der Ausführungen von A. Morelli, während H. B. Dietz in sehr konziser Form einen Überblick über die Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gibt. D. A. D'Alessandro, einer der Herausgeber des Tagungsberichtes, beschließt mit seinem Bericht über eine Messen-Sammlung Grecos diesen Bereich.

Der letzte Abschnitt befaßt sich mit dem Thema *Musica e Istituzioni*. J. Lionnet berichtet in diesem Zusammenhang über die Beziehungen, die zwischen der Cappella Pontificia und dem Königreich Neapel bestanden haben, und liefert zahlreiche Hinweise zu neapolitanischen Mitgliedern dieser Institution, während G. Dixon über R. Micheli and Naples — *The Documentation of a Relationship* Auskunft gibt. Umfangreich ist der Beitrag G. Rostitrolas, der sich nochmals den Padri Filippini in Neapel zuwendet und einige Aspekte des

Musiklebens in deren Kirchen und Oratorien untersucht. Neben weiteren Beiträgen von R. de Zayas, M. G. Barone, K. Fischer, E. Ferrari Barassi, B. M. Antolini, R. Cafiero/M. Marino und R. Pozzi sowie zwei offiziellen Vorbemerkungen enthält der Tagungsbericht noch einen Einführungsvortrag von N. Pirotta.

Ein ausführlicher Namensindex macht den Bericht auch punktuell konsultierbar. Leider vermißt man im Inhaltsverzeichnis die notwendige editorische und verlegerische Sorgfalt; den Beitrag von F. Hammond sucht man dort z. B. vergeblich.

(April 1988)

Daniel Brandenburg

Bruckner Symposion. Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich, im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1984. Bericht, hrsg. von Othmar WESSELY. Linz: Anton Bruckner-Institut Linz und Linzer Verlagsgesellschaft mbH 1986. 224 S.

Das vom Anton Bruckner-Institut Linz im Jahre 1984 veranstaltete 6. Bruckner-Symposion setzte sich u. a. zum Ziel, „Klarheit zu schaffen ... , ob die Zuordnung Bruckners zur Neudeutschen Schule zu Recht besteht ... und welche Rolle die Neudeutschen im österreichischen Raum ... gespielt haben“ (Wessely). Diese Thematik ist musikhistorisch und phänomenologisch sehr komplex, impliziert sie doch nicht nur das altbekannte (und mit Recht noch keineswegs abgelegte) Thema „Bruckner-Wagner“ sowie Bruckners Verhältnis zu anderen Neudeutschen (wie Liszt und Wolf) und damit grundsätzliche, vor allem methodologische Fragen einer Vergleichsmöglichkeit. Die Darstellung einer regional differenzierten österreichischen Neudeutschen Rezeption erfordert sehr viel philologische Kleinarbeit, die es in den allgemein kulturgeschichtlichen Kontext zu integrieren gilt. Schließlich erscheint als Angelpunkt eines solchen thematischen Anliegens, daß man eine Definition des „Neudeutschen“ versucht, die über die übliche plakative Verallgemeinerung des Begriffs hinausgeht, ohne daß man auf ein Minimum an verbindlichen Kriterien verzichtet.

Die knapp zwanzig Beiträge des Tagungsberichtes spiegeln die Vielfältigkeit notwendiger Fragestellungen des Themas wider. Dem enge-

ren Aspekt „Bruckner-Wagner“ widmen sich mehrere Arbeiten: Rudolf Stephan schließt sich einer etwas differenzierteren Sicht dieses Verhältnisses in der jüngeren Bruckner-Forschung an und unternimmt anhand von biographischen Fakten und zeitgenössischen Berichten eine begrüßenswerte Relativierung des „Wagnerianers“ Bruckner. Auch Theophil Antonicek bedient sich — wie übrigens der größte Teil der Autoren vorliegender Publikation — für seine Untersuchung über *Bruckners und Wagners Stellenwert in der Wiener Musikwissenschaft des frühen 20. Jahrhunderts* eines ergiebigen Quellenmaterials. Grundlegende Unterschiede zwischen der Musik Wagners und der Bruckners konstatieren die Arbeiten von Constantin Floros, Ingrid Fuchs und Gerda Lechleitner. Von Floros wird die prinzipielle Frage der Affinität und der Gegensätzlichkeit von symphonischer und musikdramatischer Gestaltung im späteren 19. Jahrhundert angeschnitten, eine Frage, die für das Verhältnis Bruckner-Wagner wohl von grundlegender Bedeutung ist. Bei der Suche nach einem gemeinsamen Nenner konzeptioneller musikalischer Gestaltung neudeutscher Komponisten sollte die „Vorliebe für bühnenmusikalische Mittel“, für „szenische Vorstellungen“, wie sie Floros bei Bruckner konstatiert, d. h. für ein musikdramaturgisches symphonisches Konzept nicht übersehen werden. Daß Bruckner „wagnerisch“ klinge, gehört zu den frühesten Rezeptionsurteilen. Zur Revision dieser recht pauschalen Feststellung trägt die Studie *Zum orchestralen Klangbild Bruckners und Wagners* von Ingrid Fuchs bei. Der gravierende Unterschied zwischen dem auf kontinuierliche Übergänge zielenden Wagnerschen Mischklang und dem mit schroffen Gegensätzen arbeitenden Brucknerschen Spaltklang wird hier noch einmal anhand einer detaillierten Analyse der Orchestrierung beider Komponisten herausgearbeitet. Gerda Lechleitner geht dieses Problem von der naturwissenschaftlichen Seite an, versucht, diesen Sachverhalt gleichsam zu objektivieren. Ihre *Betrachtungen zur Instrumentation in Melodie und Begleitung*, denen eine Laborarbeit mit dem Signalprozessor der Kommission für Schallforschung zugrunde liegt, kommen praktisch zu dem gleichen Ergebnis. Nun, das kennen wir auch von anderen entsprechenden physikalischen Untersuchun-

gen, die nicht nur den Beweis für das abgeben, auf was sie gerichtet sind, sondern auch für die Richtigkeit traditioneller philologischer und ästhetischer Analyse. Rudolf Flotzinger schließlich stellt die ästhetischen Schriften Friedrich von Hauseggers in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen über Bruckner und Wagner. Dabei kommt er zu einer Modifizierung der gängigen Verallgemeinerung vom „Wagnerianer“ Hausegger, die „zu einem großen Teil eine ‚Vereinnahmung‘ von Seiten Bayreuths, in der Person von Wolzogens“ darstellt. Anton Bruckner habe Hausegger nicht nur durch die ‚Brille‘ Wagners gesehen.

Einen marginalen, wenn auch methodologisch und in seinem Ergebnis interessanten Beitrag zur Charakteristik des symphonischen Schaffens von Bruckner und Liszt schrieb Manfred Angerer. In ihm werden Funktion, Rang und Charakter der Naturbilder in den Partituren beider Komponisten untersucht. Angerer geht dabei von der berechtigten Annahme aus, daß in einer für beide Komponisten so zentralen Gattung wie der Symphonie „das problematische Verhältnis Natur-Kultur-Gott in irgendeiner Weise signifikanten, ja bisweilen sogar werkkonstitutiven Ausdruck gefunden hat“ Wie schnell sich der Begriff „neudeutsch“ auf einen ideologischen Terminus reduziert, wie sehr es einer präziseren Definition der damit verbundenen Sache als Grundlage eines Komponistenvergleiches bedarf, erweist sich nicht nur aus dem *Kompositorischen Vergleich Anton Bruckner und Hugo Wolf*, den Imogen Fellingner mit einer Gegenüberstellung von Kammermusikwerken, a cappella-Chören und Orchesterwerken der beiden „Hauptrepräsentanten der Neudeutschen in Wien“ unternimmt. Das formulierte Ergebnis, „daß es sich bei Bruckner und Wolf . . . um zwei sehr individuelle Ausprägungen musikalischer Formgebung und Ausdrucksweise sowie großer Eigenständigkeit in Stil und Kompositionsweise handelt“, reduziert die Zuordnung Bruckners und Wolfs zu den Neudeutschen im wesentlichen auf eine musikpolitische Rollenzuweisung. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Gerhard J. Winkler, der der Frage, ob Anton Bruckner ein Neudeutscher war, anhand einiger interessanter Gedanken zum Verhältnis zwischen Symphonie und Symphonischer Dichtung nachgeht und damit

wohl die fruchtbarsten Überlegungen in dieser Publikation zum Begriff und zur Sache des „Neudeutschen“ bietet. Er versucht, aus drei Werken (Hugo Wolfs Symphonischer Dichtung *Penthesilea*, der 3. *Symphonie* Bruckners und der 1. *Symphonie* von Brahms) ein Instrumentarium zu entwickeln, „das es erlaubt, das ‚Neudeutsche‘ in dieser Epoche differenzierter zu beschreiben“. Jedoch die Frage, „ob Bruckner ein neudeutscher Komponist sei oder nicht, ist [auch] aus dieser Sicht höchstens noch biographisch zu beantworten, von den Werken her nicht mehr“. Der Band enthält keinen Beitrag, der Richard Wagner unmittelbar und extensiv mit dem Phänomen des Neudeutschen in Beziehung setzt. Michael Karbaum bietet lediglich instruktive Ausführungen zu den *Wandlungen des Wagner-Bildes zwischen 1920 und 1970*.

Eine Reihe von Beiträgen beschäftigt sich mit der regionalen bzw. lokalen Rezeption der Neudeutschen in Österreich. Während Ingrid Schubert eine brauchbare Materialsammlung zur Rezeption neudeutscher Musik im Spiegel der Grazer Presse zwischen 1850 und 1900 (unter anderem mit einer detaillierten Aufführungsliste) erstellt, vermittelt das Referat von Wolfgang Suppan über *Kienzl – Savenau* ein sehr subtiles und lebendiges Bild von der Rezeption Wagners, Bruckners, Liszts, Wolfs u. a. m. in der Steiermark bzw. in Graz. Die Pflege der Musik Richard Wagners in der Stadt Linz in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts bildet ein noch nicht geschriebenes Kapitel zu einer Musikgeschichte der oberösterreichischen Landeshauptstadt. Sozusagen eine erste Bestandsaufnahme bietet Othmar Wessely in seiner Untersuchung *Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Linz*. Ein wichtiges Instrument für die Propagierung neudeutscher Musik stellten die zahlreichen Vereinsgründungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar. Auf die *Vereine für die Neudeutschen in Wien* geht Helmut Kowar näher ein. Vor allem am Beispiel des „Wiener Akademischen Wagner Vereins“ wird ersichtlich, welche Initial- und Führungsfunktion die Wagner-Rezeption für die Werke anderer, unter die Neudeutschen subsumierter Komponisten einnimmt. Daß es dabei nicht nur um die Werke Wagners geht, sondern auch und vor allem um die „Institution Bayreuth“, die im Laufe

ihrer Geschichte „die Rolle eines Ideenträgers gespielt“ hat, betont Susanne Großmann-Vendrey in ihren Ausführungen über *Bayreuth und Österreich*, die sich auf zwei Aspekte konzentrieren: „Das politische Spannungsfeld, in das Wagners Festspielgründung nach 1872 geriet“ und „die speziellen Züge der Wagner-Rezeption, die durch Denker und Schriftsteller aus Österreich geprägt worden sind“.

Auch die auf den ersten Blick nur marginal erscheinenden Themen des Symposionsberichtes erweisen sich für das Gesamthema als instruktiv. So berührt Eva Diettrich mit ihrer Abhandlung *Die Neudeutschen im Spiegel der Wiener katholischen Presse* einen wichtigen Punkt zumindest der Rezeption Bruckners und Liszts im katholisch-kirchlichen Bereich. Siegfried Mauser beleuchtet anhand von Kritiken Arthur Seidls und der Besprechungen zur *Modernen Oper* von Eduard Hanslick das Verhältnis der Neudeutschen zur deutschen veristischen Oper und kommt zu dem rezeptionsgeschichtlichen Befund, daß die vielschichtig-verunsichernde Auseinandersetzung der Neudeutschen auf dem Gebiet des Musiktheaters „den Boden für den Einbruch des italienischen *verismo* mit bereitete“. Für die musikwissenschaftliche Betrachtung durchaus hilfreiche Aspekte bieten auch die interdisziplinär-comparatistischen Studien von Franz Kadmoska über die ‚*Österreichische Literatur*‘ zwischen *Mythos und Aufklärung* und von Hans-Dieter Klein über *Die Philosophie des Idealismus und die Neudeutschen*. Klein geht es dabei um die Frage, inwieweit „ein Zusammenhang zwischen philosophischen Vorlieben der Komponisten und ihrer Musik besteht“. Aus einer Passage des Briefwechsels zwischen Wagner und Liszt leitet er die Folgerung ab, „daß zwar die Endlichkeit des menschlichen Lebens ... darstellbar ist, nicht aber die Aufhebung der Endlichkeit“, das Affirmative.

Der sorgsam edierte Symposionsbericht, an dem im ganzen gesehen nur zu beanstanden wäre, daß die Reihenfolge der publizierten Aufsätze nicht die inhaltliche Systematik nachvollzieht, die der Gesamtinhalt bietet, vermittelt natürlich noch kein abschließendes Bild zu dem Themenkomplex, dürfte aber in einzelnen Punkten der Bruckner-Forschung einigen Auftrieb in eine neue Richtung geben.

(April 1988)

Winfried Kirsch

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

Der Direktor des Deutschen Volksliedarchivs (DVA) und des Instituts für Volkskunde, Lutz Röhrich, und der Vorsitzende der Kommission, Wilhelm Schepping, konnten anlässlich des 70. Geburtstages des DVA 72 internationale Teilnehmer bei der Arbeitstagung in Freiburg begrüßen. Das dürfte wohl die stärkste Tagungsbeteiligung in der Geschichte der Kommission gewesen sein, was wohl einerseits auf die Themenwahl *Volksmusik/Volkslieddokumentation, Filmische Dokumentation, Volkstanzdokumentation, die Nützlichkeit der EDV und Volksmusikinstrumente* sowie andererseits auf den Tagungsort Freiburg zurückzuführen sein dürfte, der mit dem DVA, das zu den ältesten volkskundlichen Forschungsinstituten zählt, gerade für Dokumentationsprobleme am ehesten prädestiniert war.

Mit dem Eröffnungsbeitrag *Zur Problematik der Objektbestimmung heutiger Volksmusikforschung* beleuchtet W. Schepping detailliert die unterschiedlichen Theorien des Begriffs „Volksmusik“ und zieht daraus die Schlüsse für künftige Aufgaben der musikalischen Volkskunde. O. Holzapfel stellt den ideologisch-theoretischen Ansätzen eine „pragmatische“ Arbeitsweise gegenüber, indem er über das Mappensystem des DVA, das das Volksliedmaterial auf texttypologischer Grundlage erschließt, informiert.

E. Wimmer erhellt in seinem Beitrag *Volksliedsammlung um 1900 in Würzburg und Probleme eines fränkischen Volksliedarchivs heute* die Geschichte der fränkisch-bayerischen Volksliedsammlung, wobei er die *Volkslieder aus der Rheinpfalz* (Heeger-Wüst, 1909) hervorhebt (Ditfurths Sammlung — wenn auch bereits 1855 erschienen — wird merkwürdigerweise nicht erwähnt), und skizziert die heutigen Initiativen auf dem Gebiet der Volksliedforschung in Franken. Ganz jung dagegen ist die Volksliedforschung, wie S. Top berichtet,

an der Löwener Universität. Sie besteht erst seit 1975 und befaßt sich mit bibliographischen Untersuchungen, mit der Registrierung der Flugblatt- und Bänkelsängerlieder unter Zuhilfenahme eines Computers und mit der Feldforschung auf der Grundlage des Fragebogens. Mit neueren Methoden aktueller Dokumentation im Bereich der Volksmusikforschung und deren Erweiterung auf den sozialen, psychologischen, kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Kontext des Liedes befaßt sich auch G. Noll. „Großräumiges Denken und längerfristige Perspektiven“ seien von Nöten (S. 84).

Mit ihrem Referat *What is Folkdance and Folkmusic in To-Day's Norway?* eröffnet W. J. Espeland ein weiteres Hauptthema. Es geht ihr darin hauptsächlich um das „Modern-Tanzen“ der Volkstanzgruppen in Norwegen. In unmittelbarer Nähe dazu steht der Vortrag *Zur Dokumentation der Veränderungen im volkstümlichen Tanzrepertoire* von P. Novák, der damit das Überleben der Tradition des Volkstanzes verfolgt. Mit der Tradition speziell des Kindertanzes setzt sich H. Segler anhand von Filmdokumentationen in Nord- und Süddeutschland, Österreich, der Schweiz und in nicht-deutschsprachigen europäischen Ländern auseinander und kommt zu dem Schluß, „daß der Alltag im Leben der Kinder nicht eine unschuldige und heile Welt, sondern eine authentische Kinderliteratur bedeutet“ (S. 120). M. Sell stellt ein seit 1982 am Helms-Museum in Hamburg-Harburg laufendes Feldforschungsprojekt vor, das sich auf die Sozialgeschichte und die Tradition der Musikanten dieses Landkreises bezieht. K. Horak schließlich behandelt allgemeine *Probleme der Tanzforschung*, u. a. das traditionelle Weiterleben, die Normierung des Tanzes durch einen Tanzleiter und die einwandfreie Aufzeichnung des lebendigen Tanzes auch mit den modernsten technischen Hilfsmitteln.

Das vierte Hauptthema *EDV* bestreiten G. Haid, W. Dietrich und H. Schaffrath. Erstere legt auf vierzehn Seiten einen Datenerhebungskatalog für die österreichischen Volksliedarchive vor. W. Dietrich erläutert das IBM-Lizenzprogramm STASRS/CMS (Storage and Information Retrieval System) und hebt die praktische Nutzenanwendung der Datenbank für die Volksmusikforschung hervor, während

H. Schaffrath gleichzeitig den umständlichen konventionellen Katalog anhand von Beispielen gegenüberstellt.

Als einzige behandelt M. Bröcker das fünfte Hauptthema mit ihrem Beitrag *Dokumentationsprobleme bei Volksmusikinstrumenten*, wobei sie das wachsende Interesse an Bordun-Instrumenten hervorhebt und auf die Schwierigkeiten der Anknüpfung an überlebte Traditionen (besonders bezüglich des Neubaus dieser Instrumente) hinweist.

Dem Herausgeber ist vor allem zu danken, daß er trotz der z. T. unzulänglichen Ton- und Notizvorlagen (s. Vorwort) die Diskussionsbeiträge zu fast allen Vorträgen gut lesbar und überzeugend zusammenfaßte, was in Tagungsberichten durchaus nicht selbstverständlich ist. Den Abschluß des Tagungsberichtes bilden die Teilnehmerliste und die nicht hoch genug einzuschätzende *Auswahlbibliographie zu Klassifikation von Volksliedmelodien und Melodieforschung* von U. Schmitt, die dem interessierten Musikethnologen eine überwiegend auf dem Sachkatalog des DVA basierende, aber auch darüber hinausreichende Übersicht über das Gebiet bietet. Alles in allem ein sehr lesenswerter Band.

(Mai 1988)

Hartmut Braun

Répertoire International des Sources Musicales A/I/11 Einzeldrucke vor 1800. Addenda et Corrigenda A—F. Redaktion Ilse und Jürgen KINDERMANN. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. 491 S.

Nachdem schon 1981 das Hauptalphabet des 1971 begonnenen Autorenkatalogs der Einzeldrucke abgeschlossen werden konnte, liegt nunmehr der erste Band einer Reihe von Supplementen zu dieser Serie vor mit Nachträgen, Ergänzungen und Korrekturen zu den Buchstaben A—F. Gründe für die Notwendigkeit derartiger Supplemente liegen nicht nur, wie das Vorwort kurz und bündig mitteilt, in der Revisionsbedürftigkeit vieler Einträge, sondern auch in dem Neuerwerb zahlreicher Drucke durch mehrere Bibliotheken und im Besitzerwechsel verschiedener Bestände. Schließlich wurden neue Quellenfundorte mit entsprechenden Musikalienbeständen ermittelt, so daß die Zahl der Bibliotheks-Sigla gegenüber der Hauptreihe beträchtlich angewachsen ist.

Neue Gesichtspunkte ergaben die Verhandlungen über die bisher geltende Zeitgrenze 1800. So verzeichnet der Supplement-Band „von allen bis 1770 geborenen Komponisten sowie den nach 1770 geborenen, aber vor 1810 gestorbenen Komponisten jeweils alle Drucke bis 1830“. Noch einen Schritt weiter geht *RISM* mit der Aufnahme von Drucken dieser Komponisten, „die nach 1830 (jedoch höchstens bis 1850) erschienen sind, wenn frühere Ausgaben dieser Werke den Bearbeitern nicht nachweisbar waren“. Das Supplement berücksichtigt also als grundsätzliche Neuerung erstmals in der Hauptreihe nicht genannte Komponisten (z. B. Johann Georg Albrechtsberger und Luigi Cherubini), geht also in seinen Informationen weit über die bisher geltende Zeitgrenze hinaus und macht damit zahlreiche Drucke des bisher nicht berücksichtigten Zeitraumes zugänglich. Der Griff zum Supplement-Band ist daher für alle Benutzer obligatorisch, deren Recherchen sich auf Drucke aus der Zeit um 1800 konzentrieren, wollen sie nicht Gefahr laufen, ganze Quellenteile, ja Komponisten-Gruppen zu übersehen. Natürlich wäre es zweckmäßiger gewesen, die neue Zeitgrenze von vornherein gewählt und bereits der Hauptreihe zugrunde gelegt zu haben, doch war eine Mehrheit der für diese Entscheidung Verantwortlichen früher offensichtlich nicht zu gewinnen. So wird sich die nunmehr vollzogene begrüßenswerte Ausweitung der Zeitgrenze, wenn auch zu Lasten der Supplement-Bände, positiv für die Benutzer auswirken.

Den größten Teil des ersten Supplements füllen Angaben über die in den Bänden 1—9 fehlenden Ausgaben oder Auflagen sowie über weitere Fundorte. Außerdem nehmen Korrekturen falscher Angaben einen breiten Raum ein, worüber man sich nicht wundern darf in Anbetracht der Fülle des Materials und der Problematik der bibliographischen Verzeichnung. Ein auf den ersten Blick kompliziert erscheinendes Sigelsystem zur Signalisierung der verschiedenen Informationsarten verliert bei häufiger Benutzung viel von seiner Problematik, setzt aber Erfahrung und Eignung im Umgang mit vielgestaltigen Katalogen voraus. Erfreulicherweise macht ein gesonderter Abschnitt im Anschluß an das Vorwort des Supplements mit den Details des Systems anhand mehrerer erläuterter Beispiele bekannt, so daß der

Benutzer an das keineswegs leicht durchschaubare System exakt herangeführt wird.

Wer sich mit den bibliographischen Angaben des vorliegenden Supplement-Bandes näher beschäftigt, wird die vielgestaltigen, von der Redaktion mit Akribie zusammengestellten Eintragungen dankbar begrüßen. Das im Sinne einer entsprechenden Information zwangsläufig unterschiedliche typographische Schriftbild der einzelnen Druckspalten bleibt sowohl im Bereich der Titelaufnahmen als auch bei reinem Sigel- bzw. Ziffern-Satz übersichtlich, doch wäre eine noch deutlichere Trennung der Komponisten-Abschnitte dem Auge des Benutzers dienlicher gewesen. Redaktion und Mitarbeiter des Supplements verdienen höchste Anerkennung für ihre mühevollen Arbeit.

(April 1988)

Richard Schaal

NICOLAI PETRAT: *Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse (1815—1848)*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1986. 306 S. (*Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*. Band 31.)

Wer sich sine ira et studio die von Nicolai Petrat an der Universität Hamburg angefertigte Dissertation zur Lektüre vornimmt, ist angesichts der Themenstellung auf eine Arbeit gespannt, die einen wichtigen Ausschnitt der Musik- und Gesellschaftsgeschichte des 19. Jahrhunderts zu behandeln verspricht. Legt man die über 300 Seiten starke Studie schließlich aus der Hand, so ist man abgespannt und ziemlich ungehalten über die Mühe, der man sich hat unterziehen müssen. Denn das Lesen dieses Buches bereitet alles andere als Vergnügen, und die dazu nötige Energie steht in keinem Verhältnis zum wissenschaftlichen Ertrag, den nicht nur ein Rezensent sich erhoffen darf.

Eigentlich wäre die zu bewältigende Aufgabe gar nicht so schwer. Ein in seinem Wesen gewiß schillerndes Phänomen — die Hausmusik — sollte für einen bestimmten Zeitraum — sagen wir grob, für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts — unter Verwendung einer Quellengruppe — der Musikperiodika — untersucht und dargestellt werden. Zum einen interessiert daran, aus allgemeiner Sicht, wohl die Geschichte der Hausmusik im weiteren Sinne,

d. h. Entwicklung, Repertoire, Funktion, Bewertung u. a., zum anderen, aus engerer musikologischer Sicht, die Beschaffenheit der diesem ‚Genre‘ zuzurechnenden Kompositionen. Mit diesem Ziel vor Augen hätte ein Autor eine sinnvolle Disposition des Materials und dessen Auswertung ohne grundsätzliche Schwierigkeiten vollziehen können.

Nicht so Petrat. Ihn beschwert von Anfang an das (wirklich vorhandene?) „Junktim Hausmusik/Biedermeier“, das „sich als musikhistorisches Phänomen im 19. Jahrhundert stillschweigend zur festen Formel etabliert, ohne daß eine wissenschaftliche Untersuchung diesen Zusammenhang hinreichend begründet.“ (S. 13) Daß dies ohne eine genügende Klärung der Begriffe „Hausmusik“ und „Biedermeier“ geschehen konnte, lastet er nicht zuletzt der bisherigen Forschung von Niemann, Moser, Funck bis Dahlhaus an; sie bekommt entsprechende Noten erteilt. Schon hier sind aber die Kategorien des Autors durcheinandergeraten. Zweifellos gibt es weder eine bündige Definition der Hausmusik noch eine gültige Abgrenzung des Biedermeier. Das sind offene Probleme einer musikhistoriographischen Diskussion um weitverstandene Gattungsfragen und Epochengliederungen. Davon bleiben jedoch die Sachen, die historischen Erscheinungen, um die es primär geht, zunächst unberührt. Denn von einer eigenen ‚Hausmusik des Biedermeier‘ zu sprechen, wäre nur sinnvoll, wenn es im Zeitraum von 1815 bis 1848 zugleich eine ‚Hausmusik des Vormärz‘ oder eine ‚Hausmusik der Romantik‘ gegeben hätte. Umgekehrt läßt sich die Frage, ob die Hausmusik der Zeit ‚biedermeierlich‘ sei (was immer das dann bedeutet), überhaupt erst klären, wenn man sie kennt. Als Folge dieser Vermengung von sich verselbständigenden, die Bindung an das konkret zu Bezeichnende vernachlässigenden Begriffen einerseits und einer unscharf geschauten historischen Realität andererseits bietet das ganze Einleitungskapitel (S. 13—25) über weite Strecken nur gedankliche Scheingefechte. Nebenbei bemerkt fehlen bei der Diskussion des Forschungsstandes Hinweise auf das germanistische Standardwerk zum Biedermeier von Friedrich Sengle und auf die musikwissenschaftlichen Arbeiten von Bücken (*Festschrift Schering*, 1937), Knepler (*Musikgeschichte*, 1961), Engel (*Fest-*

schrift Deutsch, 1963), Worbs (*Musica*, 1977), Kantner (*Musicologica Austriaca*, 1977) und Lichtenhahn (Art. *Biedermeier*, in: *Das große Lexikon der Musik*, 1978); der Vormärz-Begriff wurde nicht von Carl Dahlhaus (S. 18), sondern von Ernst Lichtenhahn (*Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 4, 1980) erstmals auf die Musikgeschichte angewendet.

Der Hauptteil der Arbeit („Zeitgenössische Hausmusikpflege“, S. 27–198) dient dazu, die aus 73 Periodika mit insgesamt 462 Jahrgängen gewonnenen Informationen anzubereiten. Diese begrüßenswerte breite Quellengrundlage, auf die der Autor mehrfach hinweist, erfüllt nicht bloß einen positivistischen Selbstzweck: „In unseren Augen ist es das hervorstechende Merkmal verlässlicher Aussagen, an die Stelle letztlich beliebiger Dokumentationen eine bibliographische Totalität zu setzen, um so die Voraussetzungen für eine systematische Erfassung eines gesellschaftlichen Phänomens zu schaffen“ (S. 8). Es sei Petrat geglaubt, daß ihm „von diesem Totum . . . alle Schriften, sei es im Original, sei es als Kopie, vorgelegen“ haben (S. 23). Von den 73 sorgsam bibliographierten Periodika (dazu eine kleine Berichtigung: Die unter Nr. 51 genannte *Allgemeine Wiener Musik Zeitung* wurde in den Jahren 1841 bis 1846 von August Schmidt und nur 1847f. von Ferdinand Luib herausgegeben und redigiert) werden im Verlaufe der Darstellung allerdings nur 35, also weniger als die Hälfte, zitiert. Betrachtet man diesen Anteil noch genauer, so ergibt sich folgender Befund: 24 Periodika werden ein- bis fünfmal, neun sechs- bis zehnmal und nur zwei mehr als zehnmal zu Aussagen herangezogen. Bei diesen beiden handelt es sich um die *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig) mit 86 und die *Neue Zeitschrift für Musik* mit 25 Zitaten. Was nützt eine „bibliographische Totalität“, wenn sie zu „letztlich beliebiger Dokumentation“ verwendet wird?

Bevor die Quellen sprechen dürfen, wird mit hohem linguistischen Aufwand über Textsorten gehandelt. Ergebnis: Es gibt in Musikzeitschriften die Rubriken „Nachrichten“, „Rezensionen“, „biographische Bestandteile“, „Aufsätze“, „Erzählungen“ und „Inserate“, die jeweils unterschiedliche Arten von Informationen liefern. „Wichtig ist dabei, daß diese Textsorten in den Periodika teilweise schon

gesondert vorgefunden werden, womit gesagt werden soll, daß unter situativem und intentionalem Aspekt der deduktiven Komponente gewiß Rechnung getragen ist, zugleich aber die induktive Komponente hineinwirkt. Der Induktion verbunden zeigt sich nämlich gerade die auf Hausmusik zugeschnittene inhaltliche Besonderheit, vor allem dann, wenn der Blickwinkel der musikalischen Fachpresse eingengt erscheint auf die Zeit des Biedermeier. Insgesamt konstituiert sich aber erst auf diese Weise eine Matrix, und zwar deswegen, weil sich hiermit ‚kompetentiell relevante Relationen‘ (Lux 1981, S. 34) ergeben, also gleichsam die Horizontale der deduktiv orientierten Merkmale ihrer vertikalen Vervollständigung zugeführt wird“ (S. 33). Das oben genannte Ergebnis ist eine Banalität; die Erläuterung dazu verstehe, wer will (und kann).

An jedem der Großabschnitte des Hauptteils: „Die Hausmusiksituation im Spannungsfeld zwischen Erfahrungsbericht und (fiktiver) Erzählung“ (S. 35–134), „Die publizistischen Aussagen zur Hausmusik und ihre ‚Moral‘“ (S. 135–189), „Zur Ergiebigkeit hausmusikspezifischer Dokumentation“ (S. 190–197) ließen sich zahllose Fragezeichen anbringen — es ist unmöglich, sie hier aufzulösen. Wenigstens das eigentlich Selbstverständliche sei gesagt: Historische Quellen bleiben unbewegliche Zeugen, wenn man sie nicht mit historischem Verstand befragt. Immer wieder verführt sich der Autor selbst dazu, die konkrete Bedeutung (und gewiß unterschiedliche Bedeutsamkeit) seiner nicht ungeschickt ausgewählten Zitate mit abstrakten Auslegungen zu belasten. Leider aber vermögen die oft einfachen und eindeutigen Inhalte der angeführten Texte die Last solcher gedanklicher Befrachtung gar nicht zu tragen, oder andersherum gesehen, die Folgerungen und Abstraktionen sind mit ihrem Nährboden nur mehr durch dünne Luftwurzeln verbunden. So kann es dann auch geschehen, daß Petrat beispielsweise auf einen offensichtlich fingierten *Brief eines Schuhmachers an einen Kapellmeister* aus dem *Musikalischen Haus-Freund* von 1822 hereinfällt, diesen für bare Münze nimmt und allerlei „Hintergedanken“ vermutet (S. 100f.).

Nach dem Vorangegangenen wundert es nicht mehr, daß der Autor seine quasi-objektive Dokumentation in ein problematisches

Interpretationskapitel (S. 198–264) münden läßt. Es soll im wesentlichen eine These glaubhaft gemacht werden. Während die häusliche Musikpflege im Biedermeier in Wirklichkeit eine vielgestaltige gewesen sei, habe die musikalische Fachpresse, so Petrat, eine regelrechte „Ausgrenzungskampagne“ (S. 202) verfolgt. Ihre „Strategie“ hatte zum Ziel, dem heterogenen bürgerlichen Kulturbewußtsein eine Perspektive zu geben. „Ausrichtung auf das Klassische im Privathaus über ‚Hausmusik‘“ (S. 269). Man wird darüber streiten können, ob die Musikpflege in den Bürgerhäusern einer konservativen, auf ‚bleibende Werte‘ gerichteten Grundhaltung verpflichtet war; sie war es aber mit Sicherheit nicht ausschließlich. Der Kampf der Fachpresse (wer verbirgt sich eigentlich hinter diesem Abstraktum?) für eine Läuterung des Musikgeschmacks, übrigens ja nur von einer kleinen Gruppe geführt, wurde an mehreren Fronten ausgetragen; ihn in der Hauptsache auf den Schauplatz der Hausmusik zu verlegen, ist nicht angemessen. Und Petrats Verständnis vom ‚Klassischen‘ erscheint gleich mehrfach fragwürdig. Zum einen meint der Autor damit bloß formelhaft „Haydn, Mozart, Beethoven als Leitfiguren manifest gewordener Vollkommenheit“ (S. 210) sowie bestimmte Formvorstellungen, mithin eher die Epochenbezeichnung „Klassik“ als den Wertbegriff „Das Klassische“, zum anderen verkennt er im angesprochenen Zusammenhang den darin eigentlich verborgenen, wohl zu jeder Zeit empfundenen Gegensatz von einem bekannten und sanktionierten Repertoire an alter Musik und einem ebensolchen, freilich der endgültigen Anerkennung noch ungewissen an neuer Musik. Dieser Gegensatz ist für die Hausmusik des Biedermeier nicht spezifisch, sondern ebenso typisch für die Musikanschauung der gesamten Zeit vor- und nachher

Am Ende kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, als sei Petrat einem imaginären Verständnis von Wissenschaft erlegen; diese dient nicht mehr der nüchternen Sacherkenntnis und angemessenen Interpretation, sondern der Befriedigung eines in sich selbst leerlaufenden Systems. Dann spielt es auch keine Rolle mehr, ob die Sprache als ordnende Instanz die Gedanken eines Autors so hervortreten läßt, daß sie sich einem Leser auf möglichst faßliche

Weise mitteilen. Der Hausmusik des Biedermeier im Spiegel der zeitgenössischen Fachpresse wird noch eine zweite Untersuchung zu widmen sein. Welchen Weg sie nicht beschreiten sollte, mag an der ersten immerhin zu lernen sein.

(April 1988)

Ulrich Konrad

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

„Hier wird erstmals der Gesamtbereich des Wiener Musiklebens von etwa 1815 bis 1830 dargestellt. Zahllose Hinweise aus bisher unveröffentlichten Archivalien, umfangreiche Zitate aus der für diesen Zweck konsequent ausgewerteten Memoirenliteratur und Reise-schriftstellerei dienen dazu, ein detailliertes und farbiges Bild der gesellschaftlichen Rolle von Musik und Musikern in der sogenannten ‚guten alten Zeit‘ zu vermitteln. Dabei wird ersichtlich, wie sehr nicht nur die wirtschaftlichen und sozialen Umstände, sondern vor allem auch die politische Reglementierung durch die Geheimpolizei und die allmächtige Zensur die musikalische Kultur beeinflussten“

Träfe der Klappentext zu, mit dem der Verlag Alice M. Hansons Buch vorstellt, hätte man allen Grund zur Zufriedenheit über die Erfüllung eines drängenden Desiderats. Denn daß die gesamte Musikgeschichte Wiens wie auch wichtige Ausschnitte aus ihr einer wissenschaftlich fundierten Darstellung bedürfen, ist angesichts der eigentümlichen Verquickung von Mythen, Legenden und Fakten in der Erforschung der Stadtgeschichte offensichtlich. Und wie immer man zu dem zählebigsten dieser Mythen, demjenigen der „europäischen Hauptstadt der Musik“, stehen mag, die musikhistorische Bedeutung Wiens bleibt unbestritten. Leider vermag A. M. Hansons Studie, aus einer 1979 der University of Illinois at Urbana-Champaign vorgelegten Dissertation hervorgegangen und 1985 bereits auf Englisch in Buchform erschienen, die verständlichen Erwartungen nicht zu befriedigen.

Die Einwände sind grundsätzlicher Natur. Sie berühren Forderungen, die im Grunde für wissenschaftliche Arbeiten selbstverständlich sind — ihre Erörterung mag manchmal sogar

banal erscheinen —, an die gleichwohl hier erinnert werden muß. Zum ersten verlangt ein Thema mit dem Anspruch, allgemein-, sozial-, kultur- und musikhistorische Tatsachen aufzudecken und zueinander in Beziehung zu setzen, ein geschärft methodologisches Bewußtsein. Aber schon die Wahl des ‚Epochenbegriffs‘ Biedermeier als Bezeichnung für den geistesgeschichtlichen Hintergrund offenbart hier einen Mangel: Biedermeier bedeutet nicht mehr als ein Etikett, „um damit die Zeit von 1815 bis 1830 unter einem möglichst breiten, mehr gesellschaftlichen Aspekt zu erfassen“ (S. 10). Weitere Konsequenzen zieht die Autorin aus dieser vagen Abgrenzung nicht, und die bloße Erwähnung des problematischen Begriffs ist überflüssig (nicht überflüssig wäre hingegen eine wirkliche Auseinandersetzung mit den historiographischen ‚Modellen‘ bei der Beschreibung des genannten Zeitraums gewesen). Weitgehend fehlt im folgenden dann der Versuch, an den sachlich voneinander unabhängigen Bereichen der Wirtschaftsentwicklung, der Populationsgeschichte, der Polizeiverwaltung, des Konzert- und Theaterwesens usw. die Möglichkeiten einer Verknüpfung und Beeinflussung zu erkennen. Die genannten und noch weitere Bereiche werden als selbständige Einheiten vorgeführt (das gesammelte Material eröffnet dabei gewiß manchen interessanten Einblick), ohne daß einsichtig wird, ob und wie das alles zusammenhängt. Gerade die Existenz oder Nicht-Existenz solcher Zusammenhänge nachzuweisen — so schwierig das auch sein mag —, wäre aber bei A. M. Hansons Fragestellung die eigentliche Aufgabe gewesen.

Zum zweiten muß eine Studie, die auf dem Fundament eines reichhaltigen und schillernen Quellenmaterials ruhen soll, von einem kritisch ordnenden und wertenden Sinn geleitet werden. A. M. Hansons Lesearbeit ist imponierend — eifrig hat sie die große Fülle der Reise- und Memoirenliteratur, der Tagebuch- und Briefaufzeichnungen zur Kenntnis genommen und in den Wiener Archiven die einschlägigen Bestände durchgesehen. Ob aber die aus einem solchen Studium gewonnenen Nachrichten ohne weiteres als Fakten wiedergegeben werden können oder ob nicht vielmehr die etwa in der besonders berücksichtigten Reiseliteratur niedergelegten Mitteilungen

einer ständigen Reflexion ihrer möglicherweise subjektiven Färbung unterzogen werden müssen, bedenkt die Autorin erst im Anhang ihrer Arbeit, nachdem sie zuvor Blumenbach, Novello, Glassbrenner, Horn und viele andere als meist unbezweifelte Zeugen zitiert hat. Die Problematik dieses Vorgehens sei nur an einem Beispiel aufgezeigt: Wenn Mißstände mit besonders krassen Schilderungen belegt werden sollen, zieht A. M. Hanson gerne Charles Sealsfields alias Karl Anton Postls *Austria as it is* (1828) heran. Sie übersieht dabei die schwierigen biographischen Umstände, die Postls verzerrende Schrift geprägt haben; ein objektiver Bericht liegt darin jedenfalls nicht vor. Das ganze Kapitel „Musik und Polizei“ referiert weitgehend die sattsam bekannten Anekdoten und die eingeschliffenen Sehweisen vor einem unscharfen historischen Hintergrund (hier hat die Geschichtsforschung längst ein differenzierteres Bild entworfen), anstatt z. B. die erhaltenen Listen über verbotene Musikdrucke konsequent auszuwerten und in Beziehung zu setzen mit der nicht verbotenen Literatur (der Abschnitt „Zensur von Musik“ handelt dieses Thema auf knapp vier Seiten ab).

Zum dritten bedarf es bei der Verarbeitung einer so großen, disparaten Faktenmenge wie im vorliegenden Fall einer genauen Scheidung zwischen Wißbarem und Wissenswertem sowie einer deutenden Zuspitzung in der Darstellung. A. M. Hanson erfüllt diese Forderungen zwar im großen und ganzen, leider jedoch sind die Interpretationen und Schlüsse meist entweder nichtssagend (z. B. „Das österreichische Polizeisystem im neunzehnten Jahrhundert kann als ein Spiegel seiner führenden Persönlichkeiten sowie der Ereignisse jener Zeit verstanden werden“, S. 46) oder schief (z. B. „Freilich führten die kirchlichen Reformen und das wachsende Interesse an der Wiedereinführung der Polyphonie (in der Art des sechzehnten Jahrhunderts) dazu, daß die Gattung Kirchenmusik viel von ihrer Anziehungskraft für die zeitgenössischen Komponisten verlor“, S. 168) und fügen sich in ihrer Summe nicht zu einem die musik- und außermusikhistorischen Gegebenheiten angemessen wiedergebenden Gesamtbild.

Die beiden Zitate deuten auf einen weiteren Mangel, für den freilich die Autorin nicht ver-

antwortlich zu machen ist. Während die englische Originalfassung gut lesbar geschrieben ist, mutet die deutsche Übersetzung dem Leser allerhand zu, besonders dann, wenn sprachliche mit inhaltlichen Schwächen zusammenfallen: „Das ständige Ballett zeichnete sich ebenfalls aus und wetteiferte erfolgreich mit Pariser Truppen, besonders mit hervorragender Technik und originellen Choreographien“ (S. 78); „Da öffentliche Konzerte damals offenbar noch immer eine gesellschaftliche Novität darstellten, sind wenig offizielle Berichte erhalten, und das vergängliche Wesen der Musik scheint sich jeder Beschreibung durch die daran Teilnehmenden entzogen zu haben“ (S. 100); „In den Wirtshäusern, Tanzsälen und öffentlichen Gärten in Wien erklang eine Musik, deren charakteristischer Stil ihre gesellschaftliche Funktion widerspiegelte und im Laufe der Zeit eine ganze Epoche der hiesigen Lebensweise verkörperte“ (S. 177); „Glassbrenner drückt wohl am besten die Charakteristik des Wiener Walzers als Inbegriff sinnlicher Tollheit oder als eines Totentanzes aus“ (S. 189); „Allein im Jahr 1828 zum Beispiel wurde Wien durch zwei musikalische Moden in Aufregung versetzt: die Ankunft der ersten Giraffe im Tiergarten der Stadt führte zu einer Giraffen-Mode, zu Theater-Parodien und Giraffen-Walzern“ (S. 211). Wie im Lektorat eines angesehenen Verlages Blüten solcher Art auf beinahe jeder Seite übersehen werden konnten, bleibt unerklärlich (schade auch, daß die instruktiven Bild- und Planbeigaben der Originalfassung nicht übernommen wurden).

Von kleineren sachlichen Fehlern seien zuletzt nur einige berichtet: August von Kotzebue wurde nicht 1819 auf dem Wartburg-Fest ermordet (S. 68f.), sondern in Mannheim, während das besagte Fest bereits 1817 stattfand; die *Wiener Theater-Zeitung* erschien unter wechselnden Titeln von 1806 bis 1860 (nicht 1845, S. 88); das aus Hanslicks *Geschichte des Concertwesens in Wien* wiedergegebene Zitat stammt nicht aus „einer Wiener Zeitschrift“ (S. 115), sondern aus der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*; die Verwaltungsbehörde heißt Oberstkämmereram (nicht Oberkammeramt, S. 93); Liszt gab sein Debut 1822 im Alter von elf, nicht von neun Jahren (S. 121); die Auf-führung einer Kinderoperette fand nicht „im

Vorort Rennweg“ statt (S. 121), sondern im Gasthaus „Zum Pilger“ am Rennweg.

Alice M. Hansons Arbeit mag heranziehen, wer Ausgangsinformationen zur (Musik-) Geschichte Wiens von 1815 bis 1830 oder eine bibliographische Übersicht über Quellen zur Stadthistorie sucht. Insgesamt aber scheint es, als müsse man den deutschen Titel des Buches etwas anders als gemeint verstehen und symbolisch auffassen: Klio beflügelt die Musikgeschichtsschreibung Wiens dort als freundliche Muse, wo die harmlosen G'schichten aus der guten alten Donau-Metropole, populär ange richtet, das Herz erwärmen; wo es schlicht (und damit sehr schwierig) um das wirklich Gewesene, seine Darstellung und Deutung geht, liegt sie noch immer in Ketten. Schade! (April 1988)

Ulrich Konrad

HANNIS KRECZI: *Das Bruckner-Stift St. Florian und das Linzer Reichs-Bruckner-Orchester (1942–1945)*. Graz. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1986. 368 S., Abb. (Anton Bruckner, *Dokumente und Studien*. Band 5.)

„Der Verfasser hat sich bemüht, Vergangenes ‚sine ira et studio‘ darzustellen. Die NS-Zeit wird nicht als ‚unbewältigte Vergangenheit‘ betrachtet, sondern als eine der Geschichte angehörende Vergangenheit wie alle anderen Zeitepochen auch“. — Man hat dem Autor vorliegender Schrift, der in seiner 25jährigen Tätigkeit als Kulturverwaltungsdirektor von Linz/Donau an der Gründung und am Aufbau wissenschaftlicher und künstlerischer Institutionen der Stadt nach dem Krieg initiativ beteiligt war, nicht nur für den Mut zu einem solchen programmatischen Initium seines Buches zu danken, sondern vor allem auch dafür, daß er diese heute keineswegs selbstverständliche historiographische Intention in seiner Schrift auch konsequent durchgeführt hat. Das Ergebnis einer solchen gleichsam unideologischen, objektivierenden und allein auf verlässliches Quellenmaterial sich beziehenden Geschichtsschreibung ist frappierend: Das aus zahlreichen Archiven (u. a. St. Florian, Linz, Koblenz, Berlin) zutage geförderte, von Kreczi systematisierte und nur äußerst behutsam kommentierte Dokumentationsmaterial fügt sich zu einer überaus spannenden Geschichte aus dem

Bereich nationalsozialistischer Kulturpolitik, einer Geschichte, deren makabere Züge gleichsam von selbst hervortreten und kaum einer Interpretation bedürfen. Das Urteil über die Vorgänge in St. Florian und Linz während der letzten Kriegsjahre sprechen die in dieser Weise aufbereiteten Fakten selbst.

Die im Jahre 1940 beginnenden schicksalsschweren Vorgänge der Verweltlichung, d. h. der Enteignung des Augustiner-Chorherrenstifts St. Florian und dessen Umwandlung zum „Bruckner-Stift“, zur „Bruckner-Weihestätte“ und zur Produktionsstätte des von der Berliner Reichsrundfunkgesellschaft gesteuerten Großdeutschen Rundfunks, die Gründung des Bruckner-Orchesters und des Bruckner-Chores sind in gleicher Weise von politologischem wie von musikologischem Interesse. Noch mehr: Sie geben, so sachlich und detailliert dargestellt wie hier, ein anschauliches Paradigma für die innere Verflechtung von Musikgeschichte und kulturpolitischer Ideologie ab. Das betrifft hier vor allem die nationalsozialistische Bruckner-Rezeption, deren eigentliche Intention und ideengeschichtliche Konsequenzen von vielen Zeitgenossen offensichtlich nicht recht erkannt wurden. So scheint es wenigstens bei der Lektüre des Buches, das direkte Opposition oder gar offenen Widerstand nur selten anzuzeigen weiß. (In den meisten Fällen beschränkte man sich darauf, zu retten, was noch zu retten war.) Es waren wohl nicht nur die „überaus großzügigen kulturellen Perspektiven ... , unter denen in St. Florian [und natürlich auch in Linz] geplant“ wurde (E. K. Fischer, 1943), die den Zeitgenossen den Einblick in die Hintergründe dieser nationalsozialistischen Maßnahmen versperrten. Hitlers (und der Nationalsozialisten) ‚Verehrung‘ Bruckners, eine Variante des Wagner-Kultes, gründete sich offensichtlich in einem gut vorbereiteten Boden deutschnationaler Heroenvereinerung, die gerade auch die Figur Bruckners vereinnahmt hatte. Über die zeremonielle Aufnahme von Bruckners Büste in die Walhalla (1937) übersah man wohl die geradezu teuflische weltanschauliche Umkehrung, der diese Bruckner-Rezeption letztlich anheimfiel. Der Schritt vom „Musikanten Gottes“ zum ‚heldenhaften Musikheros des deutschen Volkes‘ war nicht nur kurz, sondern wohl vorbereitet, und ihn vollzogen augenscheinlich nicht nur

die eigentlichen Nazi-Ideologen. So hatten auch die Vertreter der Internationalen Bruckner-Gesellschaft „offenbar die Kulturpolitik des NS-Staates nicht durchschaut“ (S. 31). Die reichsamtliche Widmung einer jährlichen Subvention für die *Gesamtausgabe* (1939) zum Zwecke der Wiederherstellung der Originalfassungen ließ sie die ideologische Vereinnahmung selbst solcher musikologisch-philologischer Unternehmungen übersehen: die Fetischierung der Ur-Fassungen Brucknerscher Symphonien als „Ausdruck der Urkraft des Oberdonaulandes“ und des „völkischen Brauchtums“ (W. Loiber, 1943). Auch „das säkularisierte Stift St. Florian als Bruckner-Weihestätte“ (S. 31) steht somit in einem latent ursächlichen Zusammenhang mit dem pervertierten Topos des ‚Weihevollen‘ der Brucknerschen Musik. Und wenn es in einem Exposé des Jahres 1943 (von R. Schulz-Dornburg) über die musikalischen Zukunftsaufgaben im Bruckner-Stift St. Florian heißt, daß das „in die ganze Welt-Runde Gefunkte ... die vollkommene Universalität alles nur Denkbaren bedeuten“ soll (S. 83), so ist es sicher nicht irrelevant, sich dabei des Topos‘ eines universalen geistigen Anspruchs Brucknerscher Musik in älterer und neuerer exegetischer Bruckner-Literatur zu erinnern. Eine noch zu schreibende Geschichte der Bruckner-Rezeption wird diese ideengeschichtlich komplexen und keineswegs auf den nationalsozialistischen Aspekt zu zentrierenden Sachverhalte zu berücksichtigen haben.

An dem nationalsozialistischen Umgestaltungsprozeß in Linz und St. Florian waren natürlich eine große Anzahl von Personen direkt beteiligt. Allen voran stand der von Hitlers gigantomanischen Vorstellungen beseelte Reichsintendant Heinrich Glasmeier, dessen Wirken somit auch der größte Raum in Kreczisz Schrift eingeräumt ist, die im übrigen eine Fülle von Datenmaterial zur Geschichte der einzelnen Institutionen und der Konzert- und Festveranstaltungen in Linz und St. Florian liefert. Dabei sind auch den architektonischen Umbauplänen, den Neuausstattungen der Stiftsräume und dem Aufbau einer zentralisierten Kunstsammlung eingehende Ausführungen und ein instruktiver Bildteil gewidmet. Diese imponierende dokumentarische Arbeit Kreczisz (die auch durch einige vielleicht nur

etwas ungeschickt formulierte und daher tendenziös mißverständliche, nebensächliche Bemerkungen nicht getrübt wird) hinterläßt beim Leser einen nachhaltigen Eindruck: Mit Beklemmung nimmt man Kenntnis von dem Quellenmaterial über den Aufbau eines kulturellen Phantoms inmitten barbarisch eskalierender kriegerischer Ereignisse, die diesem Trugbild schließlich ein gleichsam natürliches Ende bereiteten. Unvorstellbar auch die musikkulturellen Konsequenzen, wenn sich die Utopie nach 1945 realisiert hätte, wie es von den Verantwortlichen projektiert war. Und so schließt auch der Chronist seine Schrift sinnvollerweise mit einer tabellarischen Auflistung der Ereignisse der letzten Kriegsmonate und ohne eigene, zusammenfassend reflektierende Stellungnahme abrupt ab.
(April 1988) Winfried Kirsch

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

Im dritten Band seiner *Geschichte des Oratoriums* behandelt Smither die Zeit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wobei er die zeitlichen Grenzen flexibel handhabt und ungefähr die Jahre 1720 bzw. 1820 den äußeren Rahmen bilden. Der Band ist in vier Teile gegliedert: I) Das italienische Oratorium, II) Das englische Oratorium nach Händel, III) Das deutsche Oratorium, IV) Das Oratorium in französischer und anderen Sprachen. Die Teile I und III sind die umfangreichsten, und obgleich das deutsche Oratorium noch etwas mehr Raum einnimmt als das italienische, erscheinen die Erläuterungen speziell zur Musik des italienischen Oratoriums als besonders eingehend und gewichtig. Auch das englische Oratorium findet starke Beachtung, das französische wird etwas kürzer abgehandelt. Diese Gewichtungen entsprechen der herkömmlichen Betrachtung der Oratorien-geschichte, wie sie sich seit Arnold Schering bewährt hat.

Bemerkenswert und ein wesentlicher Fortschritt ist die Ausgewogenheit der Darstellung Smithers nicht zuletzt wegen ihrer methodischen Klarheit und Sauberkeit. Die vier Teile sind jeweils streng systematisch nach folgen-

den Gesichtspunkten eingeteilt: 1) Terminologie, Gattungsbestimmung und gesellschaftliche Zusammenhänge, 2) Libretto, 3) Musik, 4) ausgewählte Werke. Die allgemeinen Bemerkungen zu Libretto und Musik sind vom Umfang her die kürzesten, wobei der Besprechung des Librettos etwas mehr Raum zukommt als der generellen Charakterisierung der Musik. Die unter Punkt 1 zusammengefaßten Gesichtspunkte beanspruchen etwa den vierfachen Platz. Die Behandlung der ausgewählten Werke folgt methodisch wiederum dem Schema der ersten drei Punkte. Im Verhältnis zu den vorhergehenden Kapiteln sind hier nach den einleitenden biographischen Bemerkungen die Ausführungen zu Libretto und Musik etwas ausgedehnter. Die Werke werden vor allem auch durch umfangreiche und wohlgeählte Notenbeispiele vorgestellt, die neben einigen Abbildungen für Anschaulichkeit sorgen. Smither wird mit seiner methodischen Aufteilung vor allem einer historischen Auffassung vom Oratorium als einer geistlichen Übung in Wort und Ton gerecht. Dieses Prinzip, Gattung und Werke aus ihrer Entstehungszeit heraus zu verstehen, läßt sich allerdings in der Auswahl bestimmter exemplarischer Werke nur bedingt fortsetzen. Wieder gelingt es Smither in sehr geschickter Weise, verschiedene Gesichtspunkte, wie örtliche Traditionen, stilistische Wandlungen, verschiedenartige Beeinflussungen und dauerhafte Rezeption, angemessen zu berücksichtigen.

Bei einem so komplexen Thema wie dem vorliegenden wäre es unangebracht, allgemeine Gewichtung und Auswahl der Beispiele kleinlich zu beurteilen. Gerade weil auch andere Entscheidungen denkbar wären, ist die begründete und methodisch so vorbildliche Vorgangsweise Smithers äußerst bemerkenswert. Vor allem die schwierige Gattungsfrage behandelt er gleich zu Beginn eines jeden Teils, bezogen auf jeweilige Zeit und Region, in der schon früher von ihm ausgearbeiteten Weise. Durch den systematischen Aufbau und die Erfassung aller wesentlichen Bereiche, dazu bislang kaum berücksichtigter, gewinnt Smithers Werk den Rang und Charakter eines Handbuchs, obgleich es doch im Vorwort lediglich als Zusammenfassung des derzeitigen Wissensstandes der Oratorien-geschichte für Studenten der Musik oder Kulturgeschichte

bezeichnet wird. Daß der Autor dabei vor allem an den angelsächsischen Raum denkt, wird durch einige dem englischsprachigen Leser äußerst entgegenkommende Zugeständnisse deutlich. Alle fremdsprachigen Zitate werden in englischer Sprache gebracht, gebundene Texte sowie Texte in Notenbeispielen werden in jedem Falle in Übersetzung beigelegt, die Literaturhinweise beziehen sich in erster Linie auf englischsprachige Werke.

Der Anhang A bringt den genauen Wortlaut einiger Titelseiten von gedruckten italienischen und lateinischen Librettos, die im Text erwähnt worden sind, Anhang B eine chronologische Liste von Komponisten solcher Oratorien in der Zeit etwa von 1720 bis 1820 (mit alphabetischem Index). Hier wird ein Forschungsschwerpunkt des Autors deutlich, der auch in den eingehenden Ausführungen zur Musik in Teil I zu spüren ist. Bibliographie und Register vervollständigen den Anhang.

(April 1988)

Helmut Loos

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

Tomlinsons Buch befaßt sich mit den weltlichen Werken Monteverdis, den Madrigalen, Canzonetti, Scherzi, Arien und Opern, die zwischen 1584 und 1642 entstanden sind. Umfaßt von einer Einleitung über den scholastisch-humanistischen Gegensatz im Denken der Spätrenaissance (als Hintergrund zur Darstellung der Auseinandersetzung Monteverdis mit Artusi zwischen 1600 und 1608) und dem Schlußkapitel „Monteverdi und die italienische Kultur zwischen 1550 und 1700“, ist der Hauptteil der Studie der Analyse von Monteverdis Werken gewidmet. Diese kann vom Leser nur anhand der Partituren nachvollzogen werden, doch sind die Notenbeispiele und die Zitate der analysierten Texte (diese stets in englischer Übersetzung) zahlreich genug, um einen ersten Überblick über die wichtigsten Fakten zu gewährleisten.

Zu Recht legt Tomlinson größtes Gewicht auf die Wort-Ton-Beziehung. Die darauf ausgerichteten Prinzipien der Analyse werden im Vorwort genau erläutert. Zusammenfassend heißt es hier: „Vocal compositions are texts

within texts ... Consideration of the place of the work in traditions of like works must now refer to purely poetic as well as musico-poetic traditions“ (S. XI). Aufgrund von linguistischen Prinzipien entwickelt Tomlinson eine überzeugende Methode, die ausgeht von der Analyse des Textes (formaler Aufbau, Beziehung zu anderen Texten, Absicht des Dichters, Beziehung zu außerliterarischen Ereignissen), um dann die musikalische Ebene (tonale Organisation, Bedeutung der Dissonanz, Stimmführung, musikalische Gliederung etc.) und schließlich die musikalisch-poetische Ebene zu untersuchen (hier auch die Absicht Monteverdis mit jener des Dichters vergleichend). Dies führt rein äußerlich zu einer recht komplexen Darstellung, um so mehr, als der Autor innerhalb großer Abschnitte mehr assoziativ gruppierend als streng systematisch gliedernd vorgeht. Diese für den Leser nicht eben bequeme Darstellung ist mit Absicht gewählt, denn Monteverdis Werk läßt sich nicht einfach in eine bestimmte Zahl von Typen unterteilen. Dazu sind die stilistischen Verflechtungen viel zu komplex. Tomlinsons Verdienst ist es, daß es ihm gerade dank dieses differenzierten Ansatzes gelingt, anhand der von Monteverdi in seinen verschiedenen Schaffensphasen gewählten Texte Stilkriterien zu definieren, die oft mit Hilfe äußerer Ereignisse auch zur Klärung von schwierigen Datierungsfragen beitragen (ohne daß dahinter irgendein falsches Fortschrittsdenken stünde). Durch die Darstellung von Monteverdis Schaffen innerhalb seiner kulturellen Umgebung, innerhalb seiner Zeit (eben dem Ende der Renaissance), zwischen Zeitgenossen (Dichtern und Komponisten, Interpreten und Auftraggebern) wird dieses einerseits gemessen an dieser Umgebung (etwa in genauen Einzelvergleichen von anderen Vertonungen gleicher Texte oder der Textwahl, die andere zeitgenössische Komponisten getroffen haben) und andererseits an Monteverdis eigener Entwicklung, indem Bezüge und Entwicklungslinien innerhalb der verschiedenen Werkgruppen und Schaffensphasen aufgezeigt werden. Als profunder Kenner des Cinquecento-Madrigals ist Tomlinson in der Lage zu zeigen, welche Werke Monteverdi kannte, wo er von solchen zeitgenössischen Vokalwerken ausging und wo er über seine Vorbilder hinaus etwas ganz Neues, Eigenes schuf.

Die Gliederung der Darstellung geht von einzelnen Werkgruppen aus, namentlich von den neun Madrigalbüchern. Die Fülle der gegebenen Information macht es unmöglich, hier auch nur andeutungsweise eine Zusammenfassung zu geben. Stichwortartig sei auf einige wichtige Ergebnisse der Analyse hingewiesen:

1) Monteverdis jugendliche Nachahmung von Vorbildern (I. Buch: Luzzaschi, Marenzio, Ingegneri; II. Buch: Wert, Willaert, Rore und erste Tasso-Vertonungen) (Kap. 2)

2) Der neue „heroische Stil“ im III. Buch, besonders die Vertonungen aus Tassos *Gerusalemme liberata* (ausgehend von Tassos Definition in den *Discorsi della poetica*, 1587); die Entwicklung der mehr linearen, dramatischen musikalischen Sprache, die zum stile rappresentativo der Bühnenerwerke führt (Höhepunkt zunächst *Arianna*) (Kap. 3)

3) Der mehr lyrisch polyphone „epigrammatische Stil“ im III. und IV. Buch (ausgehend von Guarinis reifen Epigrammen; Definition des um 1600 aufkommenden dichterischen Stils durch Guarinis Sohn Alessandro im Vorwort zu Luzzaschis VI. Madrigalbuch) (Kap. 4).

4) Das Ideal der „musikalischen Rede“, die Vertonung reiner „poesia per musica“; Analyse der verschiedenen Fassungen des *Lamento d'Arianna*; Vergleich des *Orfeo* (Monteverdi/Striggio) mit *Euridice* (Peri/Rinuccini): Analogien der dramatischen Organisation, musikalische Bezüge Monteverdis zu Peri bei Vertonung verwandter Textstellen (Kap. 5)

5) Das virtuose monodische Madrigal und der neue Stil der musikalischen Ekloge im V und VI. Buch (nach Marinos späterer Definition: Monteverdis Arkadien) (Kap. 6)

6) Die Rezeption von Marinos „poesia di meraviglio“ und Monteverdis „stile nuovo“ im VII. Buch (Ausgangspunkt: Alessandro Grandis *Madrigali concertati*, 1615) (Kap. 7)

7) Die weitere Entwicklung des marinistischen Stils in den späten Continuo-Duetten (*RISM* 1624¹¹; *Scherzi musicali* 1632; VIII. und IX. Buch); seine Beziehung zum „stile concitato“; der Unterschied zwischen den „canti senza gesto“ und dem „genere rappresentativo“; das *Lamento della Ninfa* (Kap. 8).

8) Die nunmehr klar darstellbare Synthese der verwirrend verschiedenen Stilarten in den späteren Opern; die Begegnung des petrarchischen und des marinistischen Ideals (Kap. 9).

Abschließend ein Lob für die Drucklegung, die vom Schutzumschlag über den Einband bis zur Gestaltung der einzelnen Seiten vorbildlich ist und die das Arbeiten mit dem Text, der an den Leser hohe Anforderungen stellt, wesentlich erleichtert. Im Anhang enthält das Buch eine ausführliche Bibliographie, ein Verzeichnis der behandelten Werke Monteverdis (mit Textincipits) und ein allgemeines Stichwortverzeichnis. Diese Verzeichnisse helfen über den Mangel eines nicht sehr detaillierten Inhaltsverzeichnisses hinweg.

(Mai 1988)

Dorothea Baumann

BRITTA SCHILLING: *Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813–1888)*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986. 420 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 145.)

Alkan ist — wie Sorabij, der ihn als "one of the most unclassifiable figures in all music" bezeichnete, meinte — ein Ärgernis für die Musikgeschichtsschreibung geblieben; er gehört zu den Künstlern, deren Werk in dem unvermittelten Nebeneinander von erstaunlichen Vorgriffen und abgenutzten Trivialitäten sowohl richtungslos erscheint als auch einem stereotypen Bild der Musik des 19. Jahrhunderts als stringentem Durchgang zur Moderne widerspricht: Alkan steht hier in einer Reihe mit Reicha oder Pietro Raimondi und gilt wie sie bestenfalls als Außenseiter oder Exzentriker. Doch sollte etwa der große Einfluß Reichas in Paris und der Umfang seines kompositorischen und theoretischen Werks zu denken geben, daß die Musikgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — und ihr gehört Alkans Musik, auch wenn die Hauptwerke erst kurz vor und nach 1850 entstanden sind, stilistisch an — eben nicht (nur) in den großen Hauptströmen verlief. Andererseits ist nicht zu verkennen, daß Alkans Werk ohne Beethoven (und in ähnlicher Weise: Bach) nicht vorstellbar wäre. Es gehört zu jenem kompositorischen Beethoven- und Klassiker-Nachhall, der heute meist nur noch aus dokumentarischen Gründen interessiert; aber immerhin erlangt Alkans Musik dadurch ein über die reine Historiographie hinausreichendes Interesse,

daß sich in ihr, wie Carl Dahlhaus schrieb, eine „prinzipielle Ungewißheit“ über die Berechtigung ästhetischer Normen und Traditionen niederschlug.

Alkan für die Gegenwart zu „retten“ und ihm die Gerechtigkeit zu gewähren, welche angesichts vieler kühner und einzigartiger Züge seiner Musik angebracht wäre, ist ein schwieriges Unternehmen: Britta Schilling ist dies nur zum Teil geglückt, da sie zwar eine sorgfältige (wenn auch langatmige) Beschreibung von Biographie und Rezeptionsgeschichte liefert, aber gegenüber diesen Präliminarien doch die eigentlich zentralen Fragen zu kurz kommen läßt und sich stattdessen in oberflächliche, mitunter feuilletonistische Beschreibungen flüchtet. Alkans Musik ist wohl weniger durch ihre (immer wieder faszinierende) Monströsität als durch eine Unausgewogenheit gefährdet, die in einer konstitutiven Paradoxie begründet ist: Hier ist zum einen die Beschränkung auf das Klavier zu nennen, die Alkan — im Gegensatz zu Chopin — den Ruf eintrug, sich in den wesentlichen Gattungen und Genres nicht äußern zu können. (Schilling hat dies leider nicht widerlegt, da sie sich ausschließlich auf den Aspekt des Klavier-Virtuosentums beschränkt hat und so die beiden wichtigen Kammermusikwerke — das *Klaviertrio* op. 30 und die *Cello-Sonate* op. 47 — nicht berücksichtigt; auch wäre eine Betrachtung des vokalen *Marcia funèbre sulla Morte d'un pappagallo*, der als Probe wie Parodie des „strengen“ kontrapunktischen Stils frappiert, wünschenswert gewesen.) Dieser selbstauferlegten Begrenzung auf das Klavier steht aber innerhalb der Klaviermusik selbst der Versuch entgegen, das Orchester zu ersetzen, also — ganz im Gegensatz zu Berlioz, der in seiner Symphonik das klassische Satzmodell außer Kraft setzte — den abstrakten und gleichsam reinen Satz des Klaviers qua Übersteigerung nochmals zu intensivieren: Das Ergebnis ist eine Virtuosität, die durch ihre Nähe zum Particell eine charakteristische Künstlichkeit aufweist, deren äußeres Indiz die tendenzielle Unspielbarkeit ist. (Liszts Bearbeitungen der Beethoven-Symphonien, die Schilling überhaupt nicht anführt, sind für Alkan zweifellos eine Offenbarung gewesen! Die Verfasserin hätte hier die grundsätzlichen Überlegungen H. Herings zur *Orchestralen Klaviermusik im*

19. Jahrhundert [AMI 46, 1974, S. 76ff.] nutzbringend einbeziehen können.)

Die Ungewißheit über die Verbindlichkeit von Stil, welcher sich Alkan, der andererseits ein rigoroser Verfechter des „Handwerks“ war, ausgesetzt sah, schlägt sich aber auch in den widerstrebenden Tendenzen seines eigenen Stils nieder. Alkan ist — wie Schilling zu Recht herausstreicht — Klassizist gewesen und geblieben: Die Schumannsche Konzeption der „poetischen“ Musik, vor allem aber die Programmmusik und die damit verbundenen kompositorischen Erneuerungen wie Liszts integrale Form bzw. die Auflösung der tradierten Sonatenform waren für ihn nicht primäre Ziele; allein religiöse Topoi (Choral-Elemente) spielen in seiner Musik eine größere Rolle. (Sein ehrgeizigster programmmusikalischer Entwurf, die *Grande Sonate ‚Les Quatres Ages‘* op. 33, verharrt trotz des Bezugs auf den Prometheus-Mythos — eine Anspielung auf Shelley? — im Bereich absoluter Musik.) Vielmehr eignet seiner eigenen Formensprache eine eigentümliche konservative Statik, die allein von der inneren Überdehnung und Aushöhlung der Form durch rhythmische, harmonische und dramatische Zuspitzungen konterkariert wird. Der Literarisierung Liszts hat Alkan einen teilweise auf Mahler weisenden Realismus (etwa in der vielfachen Verwendung „vulgärer“ Marsch-Idiome) entgegengesetzt; auf der anderen Seite dominiert in seiner Musik ein starker, mitunter ins Epigonale gehender Eklektizismus, der durch das zitathafte Herausstechen solcher Anleihen die spezifische „Uneigentlichkeit“ seines Stils mitprägt. Die Spuren Bachs, Beethovens (*Diabelli-Variationen!*), Webers, Chopins, Liszts oder Mendelssohns in seinen Werken genauer zu verfolgen, wäre eine lohnende Aufgabe gewesen, der sich Schilling jedoch nur andeutungsweise unterzogen hat. (Der Versuch, Alkans Musik im Lichte der französischen Beethoven-Rezeption zu sehen — auch hier ist Reicha als eine Schlüsselfigur zu nennen! —, würde sicher Ansätze für eine fundierte Stilkritik bringen.)

Alkan ist — cum grano salis — der Prototyp eines „konservativen Revolutionärs“ gewesen, doch hat er Innovationen weder auf der formalen noch auf der thematisch-motivischen Seite angestrebt, so daß seine Orthodoxie in der Form im Grunde hinter Beethoven zurückfiel:

Der Versuch, Innenspannung allein vermittels klanglicher und rhythmischer Expansion zu erzielen, hat sich in der geschichtlichen Perspektive als nicht gangbar herausgestellt. (César Franck hat jedoch in seiner Harmonik, vor allem im reichen Gebrauch chromatischer Vorkaltsbildungen und der Dur-Moll-Ambiguität, manches von Alkan übernommen.) Immerhin wäre aber über den Widerspruch von formaler Glätte und radikaler Ausgestaltung mehr zu sagen gewesen als die höchst allgemeinen Äußerungen Schillings. (Vgl. S. 242. „Jedes der besprochenen Werke hat einen vollkommen eigenen und fesselnden Inhalt. Ohne zum Epigonen zu werden, benutzte Alkan phantasie reich die klassische Form . . .“) Daß die Länge in der *Étude* op. 39/8, dem ersten Satz des „Konzerts“ für Klavier solo, zu einer Qualität *sui generis* wird, die einen charakteristischen und verblüffenden Umschlag in reine Flächigkeit (vgl. T. 749ff.) und darin eine Aushöhlung der gewählten Konzertform bewirkt, wäre (u. a. im Hinblick auf die Tendenz der symphonischen Musik des 19. Jahrhunderts zu großen Satzdimensionen) sicherlich ein zentraler Diskussionspunkt. Statt dessen wird die Gelegenheit, Alkans (prekäre) Position zwischen Beethoven und Liszt am Werk selbst zu bestimmen und statt pauschalen Beschreibungen Analyse zu betreiben, verschenkt (vgl. S. 236). Demgegenüber ist ein im ganzen gesehen überflüssiger Abschnitt zur Kompositionstechnik eingefügt, in dem schematisch (nach Melodik, Rhythmik, Harmonik, Form etc. geordnet) Charakteristika besprochen werden; doch sind die Details ohne den Kontext — d. h. die jeweilige Konstellation des betreffenden Werkes — nur von sekundärer Bedeutung, und daher geben die mitgeteilten Ergebnisse (etwa S. 185 die Platitude: „Der Rhythmiker Alkan weist eine Reihe origineller Züge auf“) nur selten Auskunft über die Besonderheit des Stils.

Schilling hat die 12 Moll-*Étuden* op. 39 neben der *Sonate* op. 33 in den Mittelpunkt ihrer Arbeit gestellt, doch sind auch hier ebenso vage wie allgemeine Anmerkungen das Resultat der Untersuchung. Zweifellos waltet auch in diesem Korpus eine eigenartige Verbindung von restaurativen und innovativen Tendenzen, die man wohl als einen „entfesselten“ Klassizismus deuten müßte. So hat hier der

Begriff „*Étude*“ statt einer explizit romantischen eher eine (enzyklopädisch-didaktische) Bedeutung von Klavier-Übung im barocken Sinn. Es handelt sich um ein Weiterleben des alten Kunstbuchs, und aus diesem Grund sind verschiedene Gattungen und Genres (Symphonie, Konzert, Ouvertüre, Variation) integriert. Stellung und Tonart der Ouvertüre (*Étude* Nr. 11, *h*-moll) weisen überdies in doppelter Weise auf Bach hin, nämlich sowohl auf die Ouvertüre der *Klavierübung* Nr. 2 wie auch auf die *Goldberg-Variationen*, in denen ja die Ouvertüre auch im Innern des Zyklus' steht. Auch die Frage, ob Opus 39 verborgene zyklische Bezüge aufweist, wird von Schilling nicht behandelt. Das Verdienst dieser Arbeit, Alkans Musik — der mit der Reduktion auf ihre virtuososen, das Instrument betreffenden Aspekte letztendlich kein guter Dienst erwiesen wird — erneut zur Diskussion gestellt zu haben, wird somit durch die oberflächliche Form der Analyse wieder geschmälert. Die historischen Recherchen und die umfangreiche Bibliographie (welche durch Sorabij's Essay *Metapsychic Motivation in Music* in seinem Buch *Mi contra Fa*, London 1947, zu ergänzen ist) wiegen diese grundsätzlichen Einwände nur bedingt auf.

(Juni 1988)

Wolfgang Rathert

COUNT BASIE: *Good Morning Blues. Eine Autobiographie. Erzählt von Albert MURRAY* Düsseldorf-Wien-New York: Econ-Verlag (1987). 343 S., Abb.

Der Vergleich mit der englischsprachigen Originalausgabe kann den Leser der von Thomas Stegers ins Deutsche übersetzten Ausgabe nur verwirren. Das beginnt schon gleich beim farbigen Schutzumschlag und Titelblatt der deutschen Ausgabe. Die wortgetreue Übersetzung des englischen Originaltitels müßte lauten: *Die Autobiographie von Count Basie, wie er sie Albert Murray erzählt hat*. Der neue Sachtitel *Eine Autobiographie von Count Basie, erzählt von Albert Murray* liest sich da etwas anders. Sollte es noch andere geben? Ist es überhaupt eine Selbstbiographie, wenn das Leben Count Basies — zwar in Ich-Form — von Albert Murray erzählt wird? Wer ist also der Autor? Auch das kolorierte und

nicht allein in den Konturen nachgezeichnete Foto-Portrait nährt, im Vergleich mit dem Originalfoto, Zweifel an der Authentizität des Buches. Aber Authentizität und Fakten sind gerade die Dinge, die der Leser, vom Musikforscher einmal ganz abgesehen, von einer Autobiographie erwarten darf.

Albert Murray, Professor für Literaturwissenschaft und Autor mehrerer in den USA bekannter Sachbücher und Romane, die stets um musikalische Themen kreisen, ist denn auch in der Einleitung und im Nachwort umfänglich bemüht, Count Basie als den Urheber des Buches herauszustellen; sich selbst beschreibt er als den Koautor, der den Text aufgeschrieben habe. Der deutsche Verlag lobt: „... nur vorsichtig stilistisch geglättet — ohne dem Sprachfluß Count Basies Gewalt anzutun“ (Klappentext). Die Deutsche Bibliothek in Frankfurt sieht dies sachlicher: Sie führt Albert Murray als Bearbeiter an.

Count Basie ist also für den Inhalt verantwortlich. Die Rohfassung des Buches hatte er zweieinhalb Monate vor seinem Tod in Händen, das kurze Schlußkapitel bereits ein Jahr davor ‚abgesegnet‘. Darin zieht der Achtzigjährige die Summe an seiner Arbeit: „Wenn es darum geht, Namen zu nennen und Einzelheiten zu erzählen, dann weiß ich nicht, was das soll, jemandem nur einfach Anlaß zu Klatsch zu geben“ (S. 317f.). Dies ist nicht Bescheidenheit oder Diskretion eines alten ‚Grafen‘, sondern die Weigerung, aufrichtig zu sein. Basie hat nie klare Auskunft über sich selbst gegeben, und in seiner Selbstbiographie tut er es auch nicht. Sie wirkt müde, als entledigte er sich einer Pflichtaufgabe, die ihn nur unangenehm belastet. Weder enthält sie sensationelle Enthüllungen, noch wird sie allzu persönlich. Die vielzähligen Auftritte, die andauernden personellen Wechsel in den Bands und die endlose Aufzählung diskographischer Daten schildern wie eine langweilige Litanei seine biographische Route. Vage Details („Ich weiß nicht, wie viele [Arrangements] in Benny Goodmans Repertoire aus seiner [Jimmy Munds] Feder sind ...“, S. 211), keine gescheiterten Aussagen zu Themen, die interessieren („Ich weiß nicht, was da oben im einzelnen vor sich ging, ich will mich auch nicht lange damit aufhalten, jedenfalls kamen wir an einen Punkt, wo ich nur noch aus dem Vertrag mit

MCA aussteigen ... wollte“, S. 223) und Scheindementis („Ich weiß nicht mehr, wie die Sache zustande kam ... Tatsache aber ist, daß ich mich an kein goldenes Piano erinnern kann! Wenn sie mir eins gegeben haben, dann frage ich mich, was zum Teufel damit passiert sein soll“, S. 218f.) — und das bei einem Musiker, der über ein halbes Jahrhundert die Jazzgeschichte mitgeschrieben hat und unangefochten zu den Großen des Jazz zählt. John McDonough charakterisierte *Good Morning Blues* deswegen als Variation über das Thema „I didn't know much about that“ (*Down Beat* 53, 1986, Heft 6, S. 61f.), und er fragt mit Recht, ob der Pianist und Orchesterchef, der im Laufe der Zeit mit allen wichtigen Solisten des Jazz in Kontakt stand und dessen Musik und innovativer Sound durch Live-Auftritte sowie unzählige Plattenaufnahmen und Rundfunkübertragungen um die ganze Welt bekannt waren, wirklich so unbeteiligt war, wie er in seiner Biographie vorgibt und gleichzeitig sich der Wichtigkeit seiner von ihm geschaffenen Musik so wenig bewußt war, wie er hier erkennen läßt. So wird in Anekdoten und Legenden nur das bereits Bekannte wie bei einem mändrierenden Band aneinandergereiht. Mit anderen Worten, was hier fehlt, ist ganz einfach jene übergreifende Perspektive, die eine biographische Darstellung im eigentlichen Sinne erst erzählenswert macht. Basie versucht zwar die Jahre 1927—1929, in denen er in der damals im Mittleren Westen und in den Südstaaten bekannten Big Band „Walter Page and his Blue Devils“ mitspielte und von ihr geprägt wurde, als die entscheidenden Jahre für seine Laufbahn als Musiker herauszuheben. An den Anfang seiner Autobiographie gestellt, versucht er damit, so etwas wie einen roten Faden für den Fortgang seiner Erzählung zu spinnen: „*Einmal Blue Devil — immer Blue Devil*“ (S. 15—37), doch vermag er diese Blickrichtung nicht wirklich beizubehalten und verflüchtigt sich zum faden Motto, denn viel entscheidender für sich selbst scheint der Wechsel zur Benny-Moten-Band und deren Übernahme gewesen zu sein. Gerade diesem Wechsel kommt besondere Bedeutung zu, hier übrigens zum ersten Mal anders als in den übrigen einschlägigen Quellen dargestellt (z. B. Alfons M. Dauer, *Knauers Jazz-Lexikon*, 1959, S. 33 und 223): Demnach wurde Benny Moten 1934 von seinen Musi-

kern als Orchesterchef abgewählt und Count Basie, dem er den Weg in seine Band selbst geebnet hatte, auserkoren, seinen Platz einzunehmen (S. 145f. und S. 160). Der Grundstock für die berühmte Band „Count Basie and his Orchestra“ war geschaffen. Mit diesem existentiellen Thema hatten sich in der Zeit des Kansas City Jazz noch alle Musiker täglich auseinandersetzen („Man konnte ja nie wissen, ob nicht jemand hereinkam und einen wegfegte“, S. 98), und es taucht auch immer wieder in Basies *Autobiographie* auf, etwa S. 22 oder S. 109f. An solchen wenigen Stellen und vielleicht bei der Schilderung der frühen Jahre wirkt der Text Basies authentisch, aufschlußreich, glaubwürdig.

Die deutsche Ausgabe erfuhr gegenüber dem Original eine freie Gestaltung: Die Kapiteleinteilung wurde verändert, vor allem aber wurde der Text gekürzt. So sind z. B. acht Seiten weggelassen, in denen Basie sich erinnerte, daß Louis Armstrongs Band 1961 eine Woche lang mit seiner Band in Philadelphia gespielt hatte (englische Ausgabe, S. 362f.). Die Bildtafeln mit 50 Fotografien entsprechen genau dem Original. Die Auswahldiskographie enthält nur Count Basie-LPs, die in Deutschland erhältlich sind (Stand: Februar 1987), darunter auch Aufnahmen der Basie-Nachfolgeband unter Thad Jones, z. B. *Count Basie Orchestra & Caterina Valente* (Ariola 207646, Jan./Feb. 1987). Spätestens hier spürt man die Absicht und ist verstimmt. Ein Musikforscher wird also besser zu Chris Sheridan's gigantischem Werk greifen (*Count Basie: A Bio-Discography*, Westport 1987) oder aber das bewährte Buch von Stanley Dance benutzen (*The World of Count Basie*, New York 1980). Dem Nachwort zufolge hatten dies nämlich Count Basie und sein Bearbeiter Albert Murray sicherheits halber selbst auch getan, um die Erinnerung aufzufrischen (S. 324) (März 1988) Ulrich Mazurowicz

GÖRAN BLOMBERG: „*Liten och gammal — duger ingenting till*“. *Studier kring svensk orgelrörelse och det äldre svenska orgelbeståndet ca 1930—1980/83. I. En bakgrunds-teckning: Förutsättnings-teoribildning-idealvärderingar*. („Klein und alt — taugt zu

nichts“. *Studien zur schwedischen Orgelbewegung und zum älteren schwedischen Orgelbestand ca. 1930—1980/83. I. Eine Darstellung des Hintergrunds: Voraussetzungen — Theoriebildung — Ideale — Wertungen*.) Uppsala: Swedish Science Press (1986). XVII, 313 S., 39 Abb.

Göran Blombergs Arbeit, eine 1984 in Uppsala angenommene Dissertation, ist als erster Teil einer umfassenderen Untersuchung gedacht. Deren Gegenstand ist die schwedische Orgelbewegung (OB) und der mit ihr verknüpfte Orgelbau; jedoch ist der sozusagen konkrete Teil eine Frage der Zukunft, und der bisher erschienene Band beschränkt sich auf eine Darstellung des ideemäßigen Hintergrunds. Daß eine klare Trennung dieser beiden Momente realiter unmöglich ist und darum schon hier vieles zur Fortsetzung Gehörige einfließt, liegt in der Natur der Sache. Im übrigen ist es ein ausgesprochener Vorteil für die Darstellung, daß ihr Verfasser nicht nur Musikologe, sondern auch ausgebildeter Orgelspieler und praktischer Orgelkenner ist.

Blombergs Buch gerecht zu werden, ist indessen nicht ganz leicht. Dies liegt zu einem wesentlichen Teil im Thema selbst. Die OB ist keine einheitliche Erscheinung, und „es ist darum schwierig, den Begriff lexikalisch kurzgefaßt zu definieren. Dagegen ist es möglich, definitorische Anhaltspunkte zu geben und zu bestimmen, was für unterschiedliche Äußerungen der OB als gemeinsam gelten kann“ (S. 14), und so kann Blomberg wenigstens provisorisch konstatieren. „Die schwedische OB hatte gleich ihren ausländischen Vorbildern zwei Hauptpunkte auf ihrem Programm. (1) eine Reform des Orgelbaus; (2) Fürsorge für den historischen Orgelbestand und seine Werte. Anfangs gab sich auch die Absicht zu erkennen, von der älteren, spezifisch schwedischen Orgeltradition auszugehen und die Nachahmung ausländischer Vorbilder zu vermeiden“ (S. 2). Ihrer ideellen Entwicklung geschichtlich nachzugehen, erfordert ein Eingehen nicht nur auf prinzipielle Diskussionsbeiträge von hohem intellektuellem Niveau (à la H. H. Eggebrecht: *Die Orgelbewegung*, 1967), sondern auch auf die in der schwedischen kirchenmusikalischen Fachpresse ständig geführte Debatte, deren Akteure, großenteils praktische Musiker, nicht immer begriffsmäßig und

sprachlich geschult sind. Zudem sind die Fragestellungen selbst verwirrend: Ist das Ziel der Orgelbaureform, die barocke Orgel nachzubilden oder ein technisch modernes, aber der Barockorgel verpflichtetes Instrument zu schaffen? Ist stilistische Universalität oder Spezialisierung anzustreben? Sollten alte Orgeln nur einfach restauriert oder auch zugleich modernisiert werden?

Es gelingt Blomberg, aus diesem Konglomerat gewisse Hauptlinien herauszukristallisieren, und so bezeichnet er — nach einer einleitenden Phase mit Berührungen mit der „elsässisch-deutschen“ OB in den 1920er Jahren (Albert Schweitzer war mehrfach in Schweden) — das Dezennium 1930—1940 als das, in dem sich die schwedische OB erstmals als (kirchenmusikalische Reform —) „Bewegung“ manifestiert, jedoch mit inneren Gegensätzen. einerseits Anschluß an historische Vorbilder und Verwerfen des zeitgenössischen Orgelbaus, andererseits ein Streben nach „Modernität“. Im nächsten Jahrzehnt, besonders nach 1945, wird die OB weitgehend selbst zur „beherrschenden Tradition“ und erreicht in den 1950er Jahren ihre „Kernphase“ mit markantem Anschluß an barocke Vorbilder, Absage an die Romantik und eigener Dominanz im Orgelbau. Um 1960 beginnt eine „Ausweitungphase“ mit neuer Einbeziehung von Romantik sowie von französischer und moderner Musik in das Spielrepertoire, was auf den Orgelbau rückwirkt; um 1970 beginnt die „Phase der totalen Etablierung“, und nach 1980 liegt eine komplizierte Situation vor, u. a. mit „Tendenzen, die auf eine Abschwächung des richtungsweisenden Impulses der OB schließen lassen“ (S. 158). All dies sind jedoch nur grobe Zusammenfassungen einer von Blomberg weitaus differenzierter beschriebenen Entwicklung.

In diesem Bestreben nach äußerster Genauigkeit und nach Einbeziehung auch von Unter- und Gegenströmungen, die das jeweilige Situationsbild komplizieren, liegt die zweite Schwierigkeit für den Leser. Er muß mit Weitschweifigkeiten und Wiederholungen rechnen, gelegentlich auch mit Begriffsdefinitionen, die er wohl nicht als unbedingt unentbehrlich empfindet. Schon die Formulierung des — leider etwas unklaren — Buchtitels mit seinem (schon vom Urheber) ironisch gemeinten Zitat

ist bezeichnend für Blombergs vielschichtige Art des Denkens. Und es ist leicht beunruhigend, der Absicht des Verfassers zu folgen, die „neue‘ Bestimmung des Begriffs OB als historisierende Bewegung in folgender Weise zusammenzufassen“, nämlich in elf (!) Punkten, darunter diese zwei: „(d) Kennzeichnend für eine historisierende Bewegung ist, daß sie die Rettung oder Zuflucht in einer historischen Epoche, oder besser *die Richtigkeit, die man in einer bestimmten historischen Epoche verkörpert zu finden glaubt* [Kursive im Original], als Heilmittel gegen die Krise, in der sich die eigene Kultur (die beherrschende Tradition) zu befinden scheint, sucht“. „(e) Die historische Anknüpfung geschieht auf ideeller, prinzipieller Ebene und an die Richtigkeit, die man in den historischen Vorbildern verkörpert zu finden glaubt, aber nicht primär an deren faktischen Ausdruck. Statt dessen geschieht der Anschluß unter Betonung der Selbständigkeit im Anschluß. Man will nicht nachahmen“ (S. 208). An solchen Stellen besteht die Gefahr, daß der Leser es aufgibt, Blomberg in allen seinen Vorbehalten, Zusätzen, Verdeutlichungen und bis zur Spitzfindigkeit komplizierten Distinktionen zu folgen.

Hinter dieser nicht allzu leserfreundlichen Fassade liegt indessen — und dies ist letzten Endes wichtiger — umfassendes Wissen, Gewissenhaftigkeit im Sachlichen und ein starkes persönliches Engagement, das Blomberg nicht nur allgemein ausspricht, sondern im eigenen Anschluß an die von ihm so genannte Strömung „Brw G III“ (vgl. S. 28) präzisiert. Er scheut auch nicht die Mühe, die elsässisch-deutschen Impulse zur schwedischen OB (Schweitzer-Rupp, Gurlitt) zu skizzieren und so seine Darstellung geschichtlich zu untermauern, wie er auch für spätere Entwicklungsphasen immer die Beziehungen zur jeweiligen Situation in Deutschland und Dänemark im Auge behält. Für den deutschen Leser liegt eine spezielle Schwierigkeit in dem Umstand, daß Blomberg sich natürlicherweise vor allem an die Fachwelt seines eigenen Landes wendet. Dieser ist es wohlbekannt, daß die klassische Blütezeit des schwedischen Orgelbaues, die von dem Einwanderernachkommen J. N. Cahman (1670/80-1737) bis um 1810 reicht, bedeutend später als die entsprechende deutsche liegt, und Blomberg setzt die Kenntnis dieser

Tatsache voraus, übrigens ohne den wichtigen Begriff des „älteren Orgelbestandes“ zeitlich zu präzisieren, was absolut notwendig gewesen wäre.

Trotz solcher Einwände liegt hier fraglos eine sorgfältig erarbeitete Monographie der schwedischen OB als geistiger Erscheinung vor (sie enthält im Anhang interessante konkrete Belege in Form von ausgewählten Orgeldispositionen und Orgelabbildungen sowie eine englische Zusammenfassung — wäre im übrigen nicht eine deutsche vorzuziehen gewesen?) Man möchte aber wünschen, daß Blomberg in der geplanten Fortsetzung gewissermaßen etwas „oberflächlicher“, d. h. bei beibehaltener Sachlichkeit dispositionsmäßig, begrifflich und sprachlich mit leichterer Hand verfährt; dies würde den Kontakt zwischen ihm und seinen Lesern zu beider Vorteil wesentlich erleichtern.

(März 1988)

Hans Eppstein

WAYNE HOWARD: *Veda Recitation in Vārānasī. Delhi-Varanasi-Patna-Madras. Motilal Barnasidass (1986). XII, 401 S., 12 Abb., 1 Karte, zahlreiche Notenbeisp.*

Seit Erwin Felbers Abhandlung über *Die Musik der vedischen und der klassischen Zeit* aus dem Jahre 1912, die erstmals auf Phonogrammen von Brahmanen-Gesängen beruhte, ist die Frage nach den Tonstufen bei der Rezitation vedischer Texte nicht mehr verstummt. Ausgelöst wurde die Frage durch Diskrepanzen, die man zwischen den Niederschriften und den klingenden Darbietungen der altherwürdigen Texte feststellte. Indologen haben Felber zugleich gelobt und widersprochen, doch keine Lösungen geboten, die den Zusammenhang zwischen Klang- und Schriftfassungen gültig gedeutet hätten. Jüngere Musikforscher stellen sich nun erneut dem Problem und suchen ihm mit Tonbandaufnahmen von anerkannten Priester-Sängern beizukommen. Auf dieser Grundlage bietet Wayne Howard mit dem vorliegenden Buch den jüngsten Versuch, die Setzung und Gruppierung von Tönen bei der Rezitation vedischer Texte zu erklären.

Eine umfassende Sammlung von Brahmanen-Gesängen hatte der Autor in den Jahren 1970/71 vor allem aus Südindien heimge-

bracht und das Ergebnis ihrer Untersuchung in seinem Buch *Sāmavedic Chant* 1977 publiziert. Bedeutende Traditionen entdeckte er damals auch in Nordindien, und diese verwiesen ihn auf Vārānasī (Banares) als ihr eigentliches Zentrum. So beschreibt er nun in der Einleitung das vedische Erbe dieser heiligen Stadt, an dessen Pflege seit dem 16. Jahrhundert gelehrte Brahmanen aus Gujarat, Maharashtra und Tamilnadu wesentlich beteiligt sind. Ihre Namen werden zu Beginn der einzelnen Kapitel genannt, ihr Wirken gewürdigt und die Schulen, die ihr Bemühen widerspiegeln, genauer betrachtet. Man darf wohl von ‚authentischen‘ Traditionen sprechen, und auf ihrer Grundlage wird man dem Autor vertrauen, wenn er anschließend den Texten mit ihren Ton- oder Akzentangaben Transkriptionen seiner Klangaufnahmen gegenüberstellt.

Die ‚Melodien‘ zu den einzelnen vedischen Sammlungen sind jedoch in ihrer Konzeption verschieden. Für die Rezitation des hochheiligen Ṛgveda sowie für den Atharvaveda (Kapitel I) sollen nur drei Töne benutzt werden. der *udātta* — d. h. „erhoben“, der *anudātta* — d. h. „nicht erhoben“, und der *svarita* — d. i. der „Klingende“ *Udātta* soll höher liegen als *Anudātta*, und der *Svarita* mag seinen Platz zwischen beiden oder über dem *Udātta* erhalten. Hinzu kommt der *pracaya* — die „Vielleicht“, ein akzentloser Ton auf der Ebene des *Udātta* oder *Anudātta* (S. 24) Wayne Howard untersucht zunächst an fünf Hymnen aus dem Ṛgveda, wie die Akzentangaben zu den einzelnen Silben im Gesang realisiert werden. Da der *Anudātta* augenscheinlich selten auf einer tiefen, der *Svarita* nicht immer auf einer hohen Stufe erklingt, stellt er alle Töne und Tonkombinationen zu jeder Silbe in einer Liste zusammen (S. 75—86) und errechnet die prozentuelle Verteilung der gesungenen Töne auf die notierten Stufen. Es zeigt sich, daß die stabilste Stufe, der *Udātta*, nur zu 70 % als Mittelton, der *Anudātta* nur zu 22,7 % als Tiefton, der *Svarita* zu 22,3 % als Hochtton geboten wird (S. 86ff.). Geradezu alarmierend erscheint es dem Autor, daß 59 % aller *Anudātta*-Stufen den Hochtton bevorzugen, und so schließt er, daß „the musical renditions of *udātta*, *anudātta* and *svarita* is so complicated as to be practically impossible to describe in a sūtra jargon, such as the one employed by Pāṇini“

(S. 106). Eine Erklärung liegt für ihn nur darin, daß die Akzentzeichen bei den Silben begleitende Handstellungen andeuten, doch vermerkt er sogleich, seine philologischen Berater würden diese Ansicht nicht teilen. Vielmehr nehme einer von ihnen an, das „tonal system“ sei im Laufe der Zeit vollends in Vergessenheit geraten, und darauf seien die Handzeichen zur Lehre der Texte benutzt worden. Hier gehen die Meinungen also weiterhin auseinander, und dies gilt auch für den Atharvaveda, aus welchem ein Hymnus zum Schluß des ersten Kapitels vorgestellt wird.

Das zweite Kapitel ist dem Yajurveda zugewandt. Nach Howards Worten rezitiert man in Vārānaśi vor allem den weißen Yajurveda, also die Sammlung „gereinigter“ Opfersprüche, und dies in der Mādhyandina-Tradition, die sich durch zahllose Kombinationen der einzelnen Worte einer jeden Verszeile (*vikṛti*) auszeichnet. Nur drei Töne sind an der Bildung der ‚Melodien‘ beteiligt, und sie verbinden sich zu einer Anzahl fester Formeln, die Howard in Ziffern und Noten mitteilt, noch bevor er die ausgewählten Beispiele präsentiert (S. 123). Das Verfahren erlaubt ihm, die Klanglinien der oft recht langen *vikṛti*-Versionen in Ziffern zu notieren. Wie beim Ṛgveda, so wird auch hier die Analyse mit einer Zusammenstellung aller zu den einzelnen Silbenakzenten gesungenen Töne und Tonformeln eingeleitet (S. 151ff.). Sie führt zu dem Schluß, daß die Rezitation der Mādhyandina-Schule in keiner Weise an die Silbenakzente gebunden ist (S. 163). Auch für den Autor ist dies eine unübliche Rezitationsweise, doch stellt er fest, daß die Silbenlängen auf die Tonhöhen einwirken mögen (S. 164). Andere Charakteristika wie die Bevorzugung von Dreitonformeln und die Rezitation längerer Passagen auf dem Mittelton erwähnt er zum Schluß des Abschnitts (S. 190f.). Schließlich zieht er ein Beispiel aus dem schwarzen Yajurveda zum Vergleich heran und bemerkt, daß seine Rezitation sich dem Ṛgveda anschließt (S. 192—198).

Das dritte Kapitel rückt den Sāmaveda ins Blickfeld. Mit seinem Buch von 1977 hatte er dafür den Weg gebahnt, doch ist es gewiß sinnvoll, die Ziffernnotation für den Vortrag der Sāman-Gesänge nach der Kauthuma-Tradition in der vorliegenden Arbeit noch einmal zu behandeln (S. 214ff.). Hier wird die Bindung der

Ziffern an Handzeichen vollends verständlich (S. 218), ebenso die Verbindung der einzelnen Töne zu Melodiefiguren. Anhand eines Beispiels zeigt Howard, daß die Fügung verschiedener Figuren zu ganzen Melodieabschnitten mit der Rāga-Melodiebildung bis in unsere Tage hinein zu vergleichen ist. Dort besteht für ihn das stärkste Band zwischen dem religiösen Gesang der Vergangenheit und der Konzertmusik der Gegenwart (S. 224). Nach diesem Exposé stellt Howard 16 Sāman-Gesänge in Texten und Transkriptionen vor und analysiert sie nach bewährtem Muster: Zunächst notiert er die in den Stücken ständig gebrauchten Melodieformeln (S. 295—297), dann verzeichnet er alle Stellen, an welchen jede von ihnen auftritt und gibt die Regeln an, welche die Wahl der einzelnen Figuren (von Howard „motivs“ genannt) anhand der Ziffern bei den Silben bestimmen. Man erkennt, wie stark die so frei erscheinenden Melodien gezügelt sind und wie schwierig es ist, die zahlreichen Regeln zu erlernen, obgleich — oder gerade weil — sie alle in einem Ambitus von 3 oder 4 Tonstufen angewandt werden. Dabei spielen die Zeitauern der Silben und Töne eine wichtige Rolle, wie sich zum Schluß des Kapitels zeigt.

Insgesamt bietet die Untersuchung des Sāma-Gesangs eine überzeugende Rückbeziehung der mündlichen Überlieferung auf die schriftliche Fassung. Wann immer die Tradition der Kauthuma-Schule entstanden ist — sie muß lebendig geblieben sein, wenn sich solch weitgehende Übereinstimmungen feststellen lassen. Beim weißen Yajurveda sind Textakzente und Gesangslinien nach Howard nicht aufeinander bezogen; offen ist, aus welchem Grunde der Unterschied entstand. Für den Ṛgveda ist Howards Hinweis auf die *mūdra*-Handbewegungen als Äquivalent zu *udātta* und *anudātta* vielleicht eine Lösung, doch wäre zu fragen, welche Bedeutung der Akzent *svarita* — „klingend“ für ein Handzeichen gehabt haben könnte. Diskrepanzen zwischen Text und Klanggestalt bleiben also. Gleichwohl wird man das hohe Niveau der Auseinandersetzung und den mutigen Vorstoß aus musikwissenschaftlicher Perspektive begrüßen.

(April 1988)

Josef Kuckertz

JACQUET OF MANTUA: *Collected Works*. Vol. V: *The Five-Voice-Motets of 1539*. Edited by George NUGENT Neuhausen-Stuttgart. American Institute of Musicology Hänssler-Verlag 1986. XXIX, 211 S. (*Corpus mensuralis musicae* 54.)

Die Erschließung und Erforschung der Renaissance-Musik ist ohne das *Corpus mensuralis musicae* kaum noch vorstellbar. Unter den darin mit ihren „Gesammelten Werken“ vertretenen Autoren nimmt Jachet von Mantua einen bedeutenden Platz ein und repräsentiert als Zeitgenosse Adrian Willaerts einen wesentlichen Aspekt der Musik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Seine Werke knüpfen an Josquins und Obrechts Kompositionen an, waren weit verbreitet, und einige dienten als Vorlage zu Parodien, so daß sein Einfluß nicht gering zu achten ist. Man wird also auch das Erscheinen dieses fünften Bandes erwartungsvoll begrüßen. Wenn auch im Folgenden manche Details kritisch und mit einiger Ausführlichkeit betrachtet werden, so bleibt doch im voraus festzuhalten, daß grundsätzlich der vorgelegte Notentext als zuverlässig, übersichtlich und angemessen ediert zu betrachten ist.

Mit den ersten vier Bänden liegen seit 1970 Messen, Vesper-Hymnen sowie die vierstimmigen Motetten aus dem Druck von 1539 vor. Der fünfte Band beginnt mit der Publikation der fünfstimmigen Motetten. Ungefähr siebzig sind uns überliefert. Der *Primo libro dei motetti a cinque voci*, 1539 bei Girolamo Scotto in Venedig erschienen und dem Kardinal von Mantua, Ercole Gonzaga, gewidmet, enthält davon 26, von denen einige allerdings bereits in älteren Sammeldrucken oder Handschriften vorkommen. Weitere Personaldrucke Jachets mit fünfstimmigen Motetten erschienen bis 1565 bei Scotto bzw. bei Gardane (*J1540*, *J1553*, *J1565-I* und *1565-II*), machen darin aber nur zum Teil neue Werke bekannt, so daß ein Kernbestand von vierzehn Kompositionen allen Drucken gemeinsam ist. Während die *Introduction* (S. IX) diese Beziehungen zwischen den Individualdrucken weithin klärt, werden die zahlreichen Sammeldrucke und handschriftlichen Quellen nicht in die Überlegungen einbezogen, obwohl man unter den *Musical Sources* allein zu den „Manuscripts“ über fünfzig Sigel findet, von *Berlin 40272* bis

Zwickau 4 <LXXIII>. Einen ersten Eindruck von ihrem Wert hätte man bekommen können, wenn die jeweils überlieferten Motetten dieses Bandes mit ihren Nummern in der Quellenübersicht genannt worden wären.

Nun ist es wohl vernünftig, einen Personaldruck zur Grundlage einer modernen Edition zu machen. Das muß aber nicht ausschließen, den Wert der handschriftlichen Tradition zu diskutieren oder darzulegen, zumal kein Werk Unicum ist; vielmehr weisen die meisten zwischen vier und elf Quellen auf, nur je zwei sind in zweien bzw. dreien überliefert, und vier Motetten — Nr. 7, 20, 14 und 6 — erscheinen in 14, 17, 21 und 33 Quellen. Eine Filiation mag wenig ergiebig sein, eine Quellenbewertung aber überhaupt erst einmal auszuspähen und zu belegen, dient dennoch der Klärung der Tradition. Die summarischen Informationen zu Beginn der *Critical Notes* (S. XIX) über „slight variants“ zwischen den Individualdrucken oder über die engen Beziehungen zwischen ihnen geben kein deutliches Bild der Verhältnisse, und unter den speziellen Anmerkungen ist nur zu Nr. 6, *Aspice Domine quia facta est*, noch einmal etwas zur Frage der Quellenbeziehungen zu lesen. Die Differenzen sind in der Regel tatsächlich nicht sehr groß, vielleicht ließen sich aber doch aus Stimmvertauschungen (Altus/Tenor bzw. Tenor/Quintus), Transpositionen, einzelnen Fehlern (z. B. Nr. 15, Altus, M. 14/1—4), die gelegentlich zu Varianten korrigiert sind, oder aus konsequenter Ligaturenvermeidung Argumente für eine Ordnung der Quellen gewinnen, die es erlaubt, sekundäre Überlieferungen von vornherein auszuschneiden. Dieses Verfahren, der Flut von irrelevanten Anmerkungen auszuweichen, wäre für den Benutzer nachzuvollziehen und methodisch klarer als nur die „significant differences“ (S. XIX) zu notieren, wobei die Kriterien der Auswahl im Dunkel bleiben.

Das bekannte Problem der widersprüchlichen Zuschreibungen spielt in der vorliegenden Überlieferung eine besondere Rolle. Zwar ist auf die Konkurrenz zwischen Jachet von Berchem und Jachet von Mantua inzwischen einiges Licht gefallen, doch hätte die Diskussion der Autorschaft in einigen Fällen etwas eingehender sein dürfen. Die Verweise auf die Dissertation des Herausgebers (Princeton 1973) können das nicht ersetzen; eine kritische

Edition muß in sich verständlich sein. Etwas ausführlicher dargestellt werden in der *Introduction* nur *Ave regina caelorum* (Nr. 2, Zuweisungen auch an Jean Conseil und Maistre Jhan) und *In te domine speravi* (Nr. 21, auch Jacquet Berchem als Autor genannt). Unter Hinweis auf die Dissertation aufgenommen sind Nr. 1, 4, 6, 7 und 20. Daß die Entscheidung zugunsten Jachets von Mantua berechtigt ist, soll gar nicht bezweifelt werden; der Leser müßte aber an dem Prozeß der Argumentation teilhaben können.

Die *Critical Notes* (S. XIXff.) sind nach Stimmen, dann nach Mensuren geordnet. Das ist übersichtlich genug, bleibt aber der Überlieferung (in Stimmbüchern) verhaftet, während es dem Partiturbild der Edition entspräche, von den Mensurzahlen auszugehen; der Benutzer müßte dann weniger hin und her blättern und hätte Abweichungen in mehreren Stimmen, die satztechnisch zusammenhängen, auch in den Anmerkungen vereint, z. B. Nr. 7, M. 79, Altus und Quintus. Weitere Einzelheiten zum Kritischen Apparat: Die betroffenen Notenwerte werden nach „successive number of the printed note within the measure“ zitiert, und zwar sinnvollerweise so, daß die in die nächste Mensur hineinreichenden Tondauern, die in der Partitur durch einen angeordneten Notenwert wiedergegeben sind, in der neuen Mensur nicht mitgezählt werden. Anscheinend werden aber auch Pausenzeichen nicht gerechnet (die Anmerkungen z. B. zu Nr. 1a, Tenor, M. 109/2 und und 109/3, lassen das vermuten); das führt zu Unklarheiten, wenn Pausen in die Differenzen zum edierten Notentext involviert sind. Bei der Lokalisierung der Abweichung ist oft auch nur ihr Beginn angegeben, nicht ihre genaue Dauer. Auf diese Weise läßt sich manchmal nicht erkennen, ob es sich um eine satztechnisch mögliche Variante handelt oder um einen Fehler, so z. B. in dem bereits genannten Fall, Nr. 1a, Tenor, M. 109/2: a) Ist die Minima-Pause (109/1) gezählt, so ist eine Semibrevis *c'* auf 109/2 ein Fehler des Rhythmus' und der Tonhöhe; b) ist die Minima-Pause nicht gezählt, so ist die Semibrevis *c'* auf 109/2 immer noch ein rhythmischer Fehler, da sie an die Stelle einer punktierten Minima tritt. Wahrscheinlich gemeint ist die im Stimmenverband mögliche Variante (Pause gezählt und Umfang

genau angegeben): 109/3—4 Semibrevis *c'* an Stelle von punktierter Minima *c'* und Semiminima *b*. In ähnlicher Weise bleibt unklar, ob bei Nr. 1b, Superius, M. 95/1, die Semibrevis *g'* an die Stelle einer Minima tritt (= rhythmischer Fehler) oder an die Stelle zweier Miniminen, d. h. 95/1—2 (= rhythmische Variante), vgl. auch Nr. 15, Altus, M. 58/2. In Nr. 4, Altus, ist diese unzureichende Lokalisierungsweise noch mit einem Druckfehler kombiniert: Statt „28/2 to 29/1 Semibrevis-Minima on *a'*—*g'*“ muß es wohl „27/2 to 28/4“ lauten, d. h. statt mit einer verzierten Diskantklausel löst der Altus den Vorhalt schlicht auf. Gelegentlich stimmen die Anmerkungen mit der im Notenteil gedruckten Version überein, so daß entweder der Notentext geändert oder die Anmerkung entfallen muß: In Nr. 5, Tenor, M. 24—30, ist der singuläre Text der Quelle *Rom Val* (wohl irrtümlich) in den Notentext aufgenommen; in Nr. 11, Tenor, M. 44, wird für die Quelle 1540/6 eine Ligatur vermerkt, das ist entbehrlich, da sie auch in der Partitur vorkommt. Die Version der Hauptquelle in Nr. 1a, Quintus, M. 104/3 (Minima *a*), hätte durch die Variante *d* ersetzt werden müssen; das *a* ist sicher ein Fehler (Septime zum Bassus), während das *d* sowohl dem Imitationsmotiv entspricht als auch im Zusammenklang paßt. Die Variante *b* dagegen (*Brüssel 27088*) könnte als Korrektur aus dem falschen Ton *a* entstanden sein.

Mehrere Motetten werden in unterschiedlicher Tonhöhe und mit entsprechend geänderter Vorzeichnung überliefert. Bei Nr. 3 und Nr. 20 entscheidet sich der Herausgeber für die tiefere Tonlage der Hauptquelle *J1539b*, nämlich für *d* (plus *b*-Vorzeichnung) gegen *a* bzw. für *e* gegen *a* (plus *b*-Vorzeichnung). In allen anderen Fällen (Nr. 7—9, 13—15) geht der Notentext zwar auf die Hauptquelle zurück, wird aber in die höhere Lage einer anderen Tradition versetzt, ohne daß diese Entscheidung begründet würde. Da der Vorsatz aber die Vorlage untransponiert wiedergibt, stimmen Schlüsselung und Vorzeichnung nicht mehr mit der nachfolgenden Musik überein.

Informativ sind die Bemerkungen in der *Introduction* zur Chronologie und zur stilistischen Entwicklung der Motetten. Auch die Überlegungen zur liturgischen oder sonstigen Bestimmung geben einen guten Einblick.

Eigentümlich archaisch muten die fünf Choralbearbeitungen an, die den Choral als Cantus planus in Semibreven vortragen: Nr. 17–19 (*Introitus, Offertorium* und *Communio* zur *Assumptio B. M. Virginis*), Nr. 24 (Ostergraduale *Haec dies*) und Nr. 26 („prayer to St. Augustine“, Text und Melodie nicht identifiziert). Die Gesänge für die *Assumptio* waren übrigens nur bis 1950 in Gebrauch, da mit dem Dogma von der leiblichen Himmelfahrt Mariae andere Texte und Melodien Geltung erlangten. Dankbar wird der Benutzer die Hinweise auf sonstige musikalische Besonderheiten zur Kenntnis nehmen. Parodien, vgl. Nr. 6, 14 und 20, Beziehungen zu Obrechts Motette *Parce domine*, vgl. Nr. 10 und 16, oder zu Josquins *Miserere*, vgl. Nr. 14, Intavolierungen. Zum vierten Band der *Collected Works*, den vierstimmigen Motetten von 1539, findet sich noch ein Addendum (S. XII f.), in welchem über ein späteres Tenor-Stimmbuch (J1565a) berichtet wird.
(April 1988)

Martin Just

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

Im Jahre 1726 veröffentlichte François Couperin unter dem Titel *Les Nations* in Paris eine Sammlung von vier *Sonades et Suites de symphonies en trio*, die einzelnen Trios tragen die Bezeichnungen *La Française, L'Espagnole, L'Imperiale* und *La Piémontoise*. Im Vorwort zur Druckausgabe verweist der Komponist darauf, daß diese Sonaten schon älteren Datums seien und er sie zuerst unter einem italianisierten Anagramm seines Namens in Umlauf brachte, da er nicht sicher gewesen sei, wie sie von den Zeitgenossen aufgenommen würden. Als sein großes stilistisches Vorbild gab er die Sonate da chiesa Arcangelo Corellis an. Aus diesen Bemerkungen Couperins ist zu schließen, daß zumindest die frühesten der vier Sonaten etwa Anfang der neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts entstanden sein müssen. Die Drucklegung knüpft unmittelbar an die 1724 publizierte *L'Apothéose de Corelli* an,

die ja ebenfalls die Gattung der Triosonate thematisiert.

Die hier nun vorgelegte Publikation geht zurück auf die erste moderne Gesamtausgabe, die 1933 initiiert worden war, und ist von Kenneth Gilbert und Davitt Moroney sorgfältig revidiert worden. Sie besteht aus dem Faksimiledruck der vier Stimmhefte der Druckausgabe von 1726 und einer modernen Partiturnotation, die philologisch die Druckausgabe mit den überlieferten handschriftlichen Kopien vergleicht, die sich in Paris und Lyon erhalten haben (in Paris aus der Sammlung von Sébastien de Brossard in der Bibliothèque Nationale, Sign. Vm⁷ 1156; in Lyon in der Bibliothèque Municipale, Sign. 129 949) Dabei bezieht sich dieser Vergleich ausschließlich auf die nach Corellischem Muster komponierten *Sonades*; die sich jeweils anschließenden suitehaft gereihten Tänze sind lediglich in der Druckausgabe von 1726 überliefert. In den handschriftlichen Kopien tragen die Sonaten teilweise andere Titel. *La Française* etwa heißt *La Pucelle*, *L'Espagnole* ist als *La Visionnaire* bezeichnet, und *La Piémontoise* heißt in der Kopie *L'Astrée*.

In der Verklammerung der ineinander übergehenden Abschnitte der Sonate da chiesa nach dem Muster Corellis und der sich anschließenden Tanzsuite läßt sich so etwas vermuten wie eine stilistische Verklammerung unterschiedlicher Nationalstile, war doch die italienische Triosonate gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich noch relativ wenig verbreitet. Gerade in dieser stilistischen ‚Brückenfunktion‘ mag man den besonderen Reiz der Stücke sehen.

Die Instrumentation geht von zwei Violinen als korrespondierenden Oberstimmen aus und verwendet, berücksichtigt man den Ambitus, „basse de viole“ als Streichbaß und Cembalo oder Orgel als Continuo-Instrument.

Die beigelegten sehr sorgfältig gedruckten Faksimile-Stimmhefte legen, zumal man die Abweichungen von der Partitur aufgrund des jeweils beigelegten Revisionsberichtes sehr schnell ergänzen kann, eine Verwendung als Aufführungsmaterial nahe. Bei heutigem Instrumentarium ist allerdings zu beachten, daß die Streichbaß-Stimme, die man wohl mit dem Violoncello sich ausgeführt denken könnte, bisweilen bis zu *H* heruntergeht und öfters den

Abschlüssel verwendet. Bedauerlich ist einzig, daß die Autoren auf die Aussetzung des bezifferten Basses verzichtet haben — hier ist also ein versierter Cembalist gefordert, der den Continuo-Part selbst vervollständigt.
(April 1988) Wulf Konold

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

Unter den dramatischen Werken Franz Schuberts gehört *Lazarus oder Die Feier der Auferstehung* (so lautet korrekt der vollständige Titel; D 689) trotz seiner fragmentarischen Überlieferung keineswegs zu den unbekanntesten Kompositionen des Wiener Meisters. Vor allem mehrere Schallplatten-Einspielungen und Rundfunksendungen in neuerer Zeit sicherten dem Werk einen wenn auch begrenzten Bekanntheitsgrad. Nicht zuletzt hat bereits die *Alte Gesamtausgabe* dazu beigetragen, das gehaltvolle Werk der Vergessenheit zu entreißen. Als Erstaufführungsdatum des zwischen Oktober 1819 und Februar 1820 komponierten *Lazarus* (Niederschrift Februar 1820) ist der 11. April (Ostersonntag) 1830 bezeugt (Wien, St. Anna-Kirche), eine erneute Aufführung im Wiener Redoutensaal am 27. März 1863 unter der Leitung von Johann Herbeck, dem auch der erste Klavierauszug (Wien 1865/66) zu danken ist. Der Handlung liegt die Geschichte vom Tod des Lazarus und seine Erweckung durch Jesus zugrunde.

Im Vorwort der Neuausgabe äußert sich Reinhold Kubik kurz und bündig zu der nicht zu beantwortenden Frage, ob der Komponist den Text des Hallenser Theologen August Hermann Niemeyer (1754—1828) vollständig vertont hat. Mangels dokumentarischer Hinweise ist es nicht möglich, Anlaß oder Auftrag für die Vertonung zu eruieren oder den erhalten gebliebenen Autographenbestand, der sich auf die Österreichische Nationalbibliothek (1. Akt) und die Wiener Stadtbibliothek (2. Akt) verteilt, als abgeschlossen zu betrachten. Mehrere Gründe, so argumentiert der Herausgeber, sprechen für einen Manuskriptverlust, d. h. zumindest für eine ursprünglich ausgeführte

Vollendung des zweiten Aktes, zumal das Libretto über den in den erhaltenen Autographen verarbeiteten Text hinausgeht und sogar einen dritten Akt enthält (überliefert ist das Werk nur bis T. 24 in Marthas Arie gegen Ende des 2. Aktes). Erfreulicherweise teilt die vorliegende Ausgabe daher den Schluß des Librettos anschließend an den Notentext mit. Richtig verweist der sorgfältig abwägende Herausgeber „alle weiterführenden Überlegungen über den Umfang des möglichen Verlustes oder über vermeintliche Gründe für den eventuellen Abbruch der Komposition in das Reich der Spekulation: Es gibt keine Dokumente, die solche Hypothesen stützen könnten“.

Überzeugend ordnet der Herausgeber Schuberts *Lazarus* in die spezifische Wiener Tradition musikalischer Aufführungen während der Fastenzeit und der Karwoche ein. Mit Recht hebt er die weit verbreiteten Sepolcri hervor, also szenische Karwochen-Aufführungen im Sinne einer speziellen Eigenentwicklung des österreichischen Oratoriums, deren Tradition zwar 1740 abbrach, jedoch in der Folgezeit durch Fasten-Akademien und Oratorienaufführungen großen Stils eine wenn auch abgewandelte Fortsetzung fanden. Aus dem paraliturgischen Sepolcro wurde ein Konzert-Ereignis, das sich nach 1800 in erster Linie in den Wiener Theatern vollzog. So ist es nicht unwahrscheinlich, daß der *Lazarus* für die Oratorienaufführung einer Wiener Musikgesellschaft bestimmt war, obwohl auch darüber keine konkreten Hinweise vorliegen, ebenso wenig wie über die Frage, ob das Werk szenisch oder konzertant aufgeführt werden sollte. So verwundert es nicht, wenn der Komposition die endgültige Zuweisung eines eindeutigen Gattungsmerkmals versagt werden muß. Die unterschiedlichen Bezeichnungen reichen vom „religiösen Drama“ über „Osterkantate“ bis zum „szenischen Oratorium“. Der Zuordnung des Werkes in der Serie II (Bühnenwerke) der *Neuen Schubert-Ausgabe* haftet daher ein ungelöster Rest an, der „mit dem Mangel an konkretem Wissen über die Entstehungsgeschichte des Werkes“ zusammenhängt, also Lücken musikhistorischer Grundlagenforschung aufzeigt. Aufgrund eigener Untersuchungen unterstreicht der Herausgeber, daß weite Teile der Komposition zudem geprägt werden „von der Mischung bzw. Durchdrin-

gung der Gattungen, eine ganz spezifische Ambivalenz macht geradezu die ästhetische Qualität des *Lazarus* aus“.

Ausführlich geht der Herausgeber im Vorwort seiner wissenschaftlichen und zugleich praktischen Bedürfnissen entsprechenden Edition auf die Eigenheiten der Niederschrift des Komponisten ein (Schlüsselung, Akzentsetzung, Behaltung der Noten, Bogenketten, Ambivalenz der metrischen Position von Motiven, Fermaten). Den Abweichungen des Textes vom Libretto entsprechend, folgt der Herausgeber einleuchtend dem Komponisten, also nicht dem Textdruck von 1778, bei modernisierter Orthographie unter Beibehaltung der originalen Lautung. Im Anschluß an den akribisch edierten Notenteil ist der Abschnitt „Quellen und Lesarten“ gesondert untergebracht, der die maßgebliche Vorlage für die Neuausgabe ebenso erläutert wie wichtige Korrekturen Schuberts sowie bedeutsame Lesarten und wesentliche Eingriffe des Herausgebers (alle diese Angaben sind noch detaillierter im nicht publizierten Kritischen Bericht zu finden). Der Abdruck einer Abhandlung des Textdichters über das religiöse Drama, die der Libretto-Quelle (*Gedichte*, Leipzig 1778) vorangestellt ist, gibt willkommene Gelegenheit, die pietistische Haltung Niemeyers kennenzulernen. Mehrere Abbildungen von Autographenseiten und Blättern aus dem Textbuch ergänzen die sorgfältig und kenntnisreich vorgelegte Edition. Möge sie dazu beitragen, dem Dramatiker Schubert zu verdienter stärkerer Beachtung zu verhelfen.

(Mai 1988)

Richard Schaal

FRANZ SCHUBERT: *Drei Sonaten für Violine und Klavier* („Sonatinen“) op. 137, 1–3 (D 384, 385, 408). *Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe*, hrsg. von Helmut WIRTH. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1986). 48 S.

FRANZ SCHUBERT: *Sonate in A für Violine und Klavier op. post. 162* (D 574). *Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe*, hrsg. von Helmut WIRTH. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1986). 22 S.

Verlegerische Willkür kann langlebige terminologische Konsequenzen nach sich ziehen.

So hatte Schubert seine vier zyklischen Kompositionen für Violine und Klavier ausnahmslos als „Sonaten“ bezeichnet. Die 1817 entstandene *A-dur-Sonate* — sie erschien 1851 bei Diabelli in Wien — wurde jedoch zum „Duo“. Die *Sonaten* in *D-dur*, *a-moll* und *g-moll* von 1816, die 1836 ebenfalls bei Diabelli erschienen waren, erhielten hingegen die Bezeichnung „Sonatinen“, und „Sonatinen“ blieben sie für das allgemeine Bewußtsein bis heute.

Einen rundum zufriedenstellenden „Urtext“ hat 1970 die *Neue Schubert-Ausgabe* veröffentlicht (VI, 8, Nr. 1–4). Im Blick auf die Praxis wird diese Ausgabe nun, nach 16 Jahren, in zwei Einzelheften unverändert wieder vorgelegt. Ein knappes Vorwort erläutert jeweils die Quellenlage — es ist in seinen Aussagen identisch mit denen des *Deutsch-Verzeichnisses* (1978) — und protokolliert die Editionsprinzipien der Gesamtausgabe.

Angesichts der Tatsache, daß diese Sonaten beliebt sind und seit Generationen einen festen Platz in der pädagogisch akzentuierten Literatur behaupten, war eine „Urtextausgabe“ für die Praxis überfällig. Deren Bedeutung aber ergibt sich aus dem Vergleich mit den bisherigen praktischen Ausgaben und selbst mit dem Text der *Alten Schubert-Ausgabe*, denn die Unterschiede sind zuweilen erheblich.

Die Druckvorlagen der Erstaufgaben bei Diabelli gelten als verschollen. Dennoch sind für das Bündel der „Sonatinen“ autographe Materialien und für die *A-dur-Sonate* frühe Abschriften (aus der Sammlung Witteczek-Spaun) erhalten. Die kritisch-editorische Arbeit lag in der Auswertung all dieser handschriftlichen und gedruckten Quellen im Interesse einer Rekonstruktion der Schubertschen Druckvorlage; sie ist überzeugend gelungen.

Wenn die vier Sonaten bis heute keine Stützen des Konzertrepertoires geworden sind, dann dürften die Gründe wohl weniger in den Rezeptionsumständen und eher im Kompositorischen liegen. Das gilt besonders für die „Sonatinen“, deren verlegerische Etikettierung somit eine gewisse Rechtfertigung erhält. Zu einer Zeit, als Schubert längst zum geschichtsmächtigen Liedkomponisten geworden war, stützte sich der Instrumentalkomponist nach wie vor auf die Grammatik eines konventionellen Komponierens. Die Sonaten aber entstanden noch vor der Krise, deren Resultat

1822 die „neue“ Symphonie, 1823 die „neue“ Klaviersonate und 1824 das „neue“ Streichquartett waren. (NB: William S. Newman übergeht die Violin-Klavier-Kompositionen in seiner dreibändigen Sonatenmonographie sogar mit Schweigen.)

(Februar 1988) Jürgen Hunkemöller

Eingegangene Schriften

Anonymi saeculi decimi vel undecimi tractatus de musica „Dulce ingenium musicae“ Edidit Michael BERNHARD. München Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1987 52 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I Kantaten, Band 11,1 Kantaten zu den Sonntagen Quasimodogeniti und Misericordias Domini. Hrsg. von Reinmar EMANS. Kassel-Basel-London-New York Bärenreiter (1988) XII, 219 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH Brandenburgische Konzerte. Concerto V D-dur BWV 1050, hrsg. von Armin SCHNEIDERHEINZE. Wiesbaden Breitkopf & Härtel (1988). VIII, 59 S. (Partitur-Bibliothek 4067)

JOHANN SEBASTIAN BACH Sechs Sonaten für Orgel (BWV 525-530) Faksimile des Autographs, mit einem Vorwort hrsg. von Wolfgang GOLDHAN. Kassel-Basel-London-New York Bärenreiter 1987 [Documenta Musicologica. Zweite Reihe Handschriften-Faksimiles XIX.]

JOHANN SEBASTIAN BACH Sechs Sonaten und Partiten für Violine Solo. Nach dem Autograph und Abschriften hrsg. von Klaus RÖNNAU † Mit einer eingerichteten und kommentierten Violinstimme von Wolfgang SCHNEIDERHAN. München. G. Henle Verlag (1987). VII, 62 S. und IV, 66 S.

Beethoven und Böhmen. Beiträge zu Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens. Hrsg. von Sieghard BRANDENBURG und Martella GUTIÉRREZ-DENHOFF Bonn Beethoven-Haus 1988. 438 S.

BARBARA BIANCHINI La disciplina degli Enti Lirici e Istituzioni Concertistiche assimilate. Milano Associazione Amici della Scala (1986) 96 S. [Musica e Teatro. Quaderni degli Amici della Scala 3 — Novembre 1986.]

MARIA BIESOLD: Dmitrij Schostakowitsch — Klaviermusik der neuen Sachlichkeit. Wittmund Edition Musica et Claves 1988. 133 S., Abb., Notenbeisp.

ARMINDO BORGES Duarte Lobo (156? — 1646). Studien zum Leben und Schaffen des portugiesischen Komponisten. Regensburg. Gustav Bosse Verlag 1986. XII, 377 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 132.)

ROMAN BROTBECK. Zum Spätwerk von Max Reger Fünf Diskurse. Wiesbaden Breitkopf & Härtel (1988). 135 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn. Band VIII.)

MATTHIAS BRZOSKA. Franz Schrekers Oper „Die Schatzgräber“ Stuttgart Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH 1988. 209 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXVII.)

The Byrd Edition. Volume 2 Cantiones Sacrae I (1589) Edited by Alan BROWN London Stainer & Bell (1988) XXIX, 256 S., Abb.

TIM CARTER. W. A. Mozart Le nozze di Figaro. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney Cambridge University Press (1987) XII, 180 S. [Cambridge Opera Handbooks.]

Collection of German, French and instrumental pieces. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, MS 18810. Introduction Matthias SCHNEIDER, General Editor Eugen SCHREURS, Final Editing, Martine SANDERS. Peer Musica, Alamire 1987 Discantus 19, 56 S., Contratenor 51 S., Tenor 56 S., Quinta Vox 10 S., Bassa Vox 57 S.

Colloquium Klassizität, Klassizismus, Klassik in der Musik 1920—1950 (Würzburg 1985) Hrsg. von Wolfgang OSTHOFF und Reinhard WIESEND. Tutzing: Hans Schneider 1988. 180 S., Notenbeisp. (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 10.)

GIOVANNI CONTINO Il primo libro de' madrigali a cinque voci (1560). A cura di Romano VETTORI. Milano. Edizioni Suvini Zerboni (1987) XXVII, 185 S. [Monumenti Musicali Italiani, Vol. XIII. Opere di Antichi Musicisti Bresciani, Vol. II.]

CARL DAHLHAUS. L'idea di musica assoluta. Scandicci (Firenze): La Nuova Italia (1988) 168 S. (Discanto/Contrappunti 25.)

ISABELLA FRAGALÀ DATA/ANNARITA COLTURATO. Raccolta Mauro Foà. Raccolta Renzo Giordano. Roma. Edizioni Torre d'Orfeo 1987 LXXXVII, 613 S. [Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino I. Cataloghi di Fondi Musicali Italiani 7.]

CLAUDE DEBUSSY Préludes II. Nach Autographen und der Erstausgabe hrsg. von Ernst-Günter HEINEMANN. München G. Henle Verlag (1988). XI, 69 S.

CLAUDE DEBUSSY Estampes. Nach dem Autograph, der Erstausgabe und einem Handexemplar des Komponisten hrsg. von Ernst-Günter HEINEMANN. München G. Henle Verlag (1988). VIII, 26 S.

JOACHIM DORFMÜLLER Ernst Boucke — Komponist, Pädagoge und Maler Festschrift aus Anlaß seines 80. Geburtstages. Stadt Ennepetal 1988. 21 S., Abb., Notenbeisp.

ALFRED DÜRR Im Mittelpunkt Bach. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge. Hrsg. vom Kollegium des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen. Kassel-Basel-London Bärenreiter (1988) 288 S., Notenbeisp.

JOSEP ELIÁS Obres completes. Volume II B Versos per a orgue per Josep M.^a LLORENS i Julián SAGASTA. Barcelona. Disputació de Barcelona — Biblioteca de Catalunya 1986. 18, 138 S. (Publicacions de la secció de música XXXI.)

GEORG FEDER Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik. Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1987) X, 195 S.

MONIKA FINK Musik nach Bildern. Programmbezogenes Komponieren im 19. und 20. Jahrhundert. Innsbruck-Neu-Rum Edition Helbling (1988) 328 S., Abb., Notenbeisp. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft Band 13.)

RUDOLF FLOTZINGER Geschichte der Musik in Österreich. Zum Lesen und Nachschlagen. Graz-Wien-Köln Verlag Styria (1988). 256 S., Abb., Notenbeisp.

Händel auf dem Theater Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1986 und 1987 Hrsg. von Hans Joachim MARX. Laaber Laaber-Verlag (1988). 225 S. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 2.)

REINHOLD HAMMERSTEIN Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt. Bern Francke Verlag 1986. 246 S., Abb.

JOSEPH HAYDN Werke. Reihe XVI. Concertini und Divertimenti für Klavier (Cembalo) mit Beglei-

tung von zwei Violinen und Basso. Hrsg. von Horst WALTER in Verbindung mit Hiroshi NAKANO. München G. Henle Verlag 1987 XIII, 137 S.

ACHIM HOFER Studien zur Geschichte des Militärmarsches. Tutzing Hans Schneider 1988. 2 Bde., XVIII, 916 S., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 24.)

WOLFGANG HORN Carl Philipp Emanuel Bach. Frühe Klaviersonaten. Eine Studie zur „Form“ der ersten Sätze nebst einer kritischen Untersuchung der Quellen. Hamburg Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1988). XI, 303 S., Notenbeisp.

KLAUS DIETRICH HÜSCHEN Studien zum Motettenschaffen Ernst Peppings. Regensburg Gustav Bosse Verlag 1987 336 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 149.)

VLADIMIR IVANOFF Das Pesaro-Manuskript. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Lautenabulatur Tutzing Hans Schneider 1988. 332 S., Abb. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 45.)

VLADIMIR IVANOFF Eine zentrale Quelle der frühen italienischen Lautenpraxis. Edition der Handschrift Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms. 1144. Tutzing Hans Schneider 1988. XXXI, 270 S. (Münchener Editionen zur Musikgeschichte. Band 7.)

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde, Band 13. Hrsg. von Josef KUCKERTZ. Kassel-Basel-London-New York Bärenreiter 1988. 132 S., Abb., Notenbeisp.

CHRISTA JOST Mendelssohns Lieder ohne Worte. Tutzing Hans Schneider 1988. 201 S., Notenbeisp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft Band 14.)

RALF KRAUSE Die Kirchenmusik von Leonardo Leo (1694—1744). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Neapels im 18. Jahrhundert Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1987 IX, 285 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 151.)

JOHANN LUDWIG KREBS. Sämtliche Orgelwerke. Band 1 Präludien, Toccaten, Fugen, hrsg. von Gerhard WEINBERGER. Wiesbaden Breitkopf & Härtel (1985) IX, 180 S. (Edition Breitkopf 8410.)

BORIS LUBAN-PLOZZA/MARIO DELLI PONTI/HANS H. DICKHAUT Musik und Psyche. Hören mit der Seele. Basel-Boston-Berlin Birkhäuser Verlag (1988). 266 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART Konzert in D für Violine und Orchester KV 211 Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hinweise zur Interpretation von Igor OZIM. Klavierauszug von Lilia VÁZQUEZ. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter (1988). 23 S., Violine 8 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART Missa in C KV 258. Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe, vorgelegt von Walter SENN. Klavierauszug von Volker BLUMENTHALER. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter / Stuttgart Carus (1988). 39 S.

Music in European Thought 1851—1912. Edited by Bojan BUJIC. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney. Cambridge University Press (1988). XVIII, 414 S. (Cambridge Readings in the Literature of Music.)

Musica Asiatica 5. Edited by Richard WIDDESS. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney. Cambridge University Press (1988). VI, 269 S., Notenbeisp.

Musica Britannica LIII Collected English Lutenist Partsongs I. Edited by David GREER. London. Stainer & Bell 1987. XXV, 235 S.

Musical Aesthetics A Historical Reader Volume II The Nineteenth Century Edited by Edward A. LIPPMAN. Stuyvesant, N Y. Pendragon Press (1988). XII, 469 S. (Aesthetics in Music No. 4, Vol. II.)

Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V., Heft 35. Tutzing. Hans Schneider 1987. 175 S., Abb.

Musique des Pays-Bas anciens. Musique espagnole ancienne (± 1450—± 1650). Actes du colloque musicologique international, Bruxelles, 28-29 X 1985. Edités par Paul BECQUART et Henri VANHULST Lovanii. In Aedibus Peeters 1988. VIII, 232 S., Abb. (Colloquia Europalia III.)

PABLO NASSARRE (1664—1724): Tres Tocatas. Organo. Transcripción y realización José M.^a LLORENS. Barcelona. Diputación Provincial de Barcelona — Biblioteca de Cataluña 1974. 35 S. (Colección Higiní Anglès 4.)

Notizie dall'Archivio Sonoro della Musica Contemporanea, Anno II, N. 1-3, Gennaio-Giugno 1988. Rom. Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale (I.R.T.E.M.) 1988. 8 S., 16 S., 8 S.

Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 43, Hefte 7-12, Juli-Dezember 1988. Wien. Verlag Elisabeth Lafite 1988. 96 S., 64 S., 64 S., 64 S., 88 S.

Jacques Offenbachs Hoffmanns Erzählungen. Konzeption, Rezeption, Dokumentation. Hrsg. von Gabriele BRANDSTETTER. Laaber. Laaber-Verlag (1988). 521 S. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater Band 9.)

Organisationsformen der Musik im Rheinland. Bericht über die Jahrestagung 1984. Hrsg. von Siegfried KROSS. Kassel. Merseburger 1986. 92 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 136.)

H.-M. PALM/W. PROKOP/A. STIMMELMAYR. Franz Xaver Lehner Tutzing. Hans Schneider 1988. 138 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 14.)

MATTHIAS PAPE Mendelssohns Leipziger Orgelkonzert 1840. Ein Beitrag zur Bach-Pflege im 19. Jahrhundert. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel (1988). 52 S., Abb. (Jahresgabe 1987 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen.)

J. PLA. Sonata III per a dos oboès, violins o flautes i Baix continu. Revisió i realització del continuu: Robert GERHARD. Introducció: Joseph DOLCET. Barcelona. Diputació de Barcelona — Biblioteca de Catalunya 1986. 47 S. (Col·lecció Higiní Anglès 6.)

SEBASTIÁN POSA (siglo XVI): Bicinium para Corno Inglés u otro Instrumento de Viento o Cuerda (Trombón de Varas, Fagot, Violoncelo o Viola de Gamba). Transcripción y realización Macario Santiago KASTNER. Barcelona. Diputación Provincial de Barcelona — Biblioteca de Cataluña 1974. 8 S. (Colección Higiní Anglès 3.)

Der Prinzipal. Clemens Krauss. Fakten, Vergleiche, Rückschlüsse. Hrsg. vom Clemens Krauss-Archiv Wien. Tutzing. Hans Schneider 1988. 345 S., Abb.

JUAN PUSALGUES (1690—1770): Magnificat para 4 voces, violines, bajo y acompañamiento. Transcripción y realización Francisco CIVIL. Barcelona. Diputación Provincial de Barcelona — Biblioteca de Cataluña 1974. 28 S. (Colección Higiní Anglès 2.)

JOHANN JOACHIM QUANTZ: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Faksimile der Ausgabe Berlin 1752. Mit einer Einführung von Barthold KUIJKEN. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel (1988). XL, 354 S., 24 Tafeln.

Mitteilungen

Es verstarben

am 28. Juli 1988 Professor Dr Eric WERNER, New York, im Alter von 86 Jahren,

am 16. Dezember 1988 Herr Heinz KÜHL, Wolfenbüttel,

am 30. Dezember 1988 Dr Klaus BLUM, Bremen,

am 10. Januar 1989 Professor Dr Karl GEIRINGER, Santa Barbara, im Alter von 89 Jahren (siehe den Nachruf auf S. 109f.),

am 14. Januar 1989 Professor Paul DOULIEZ, Weinstadt-Schnait, im Alter von 83 Jahren,

am 2. Februar 1989 Dr Helmut WIRTH, Hamburg, im Alter von 76 Jahren,

am 12. Februar 1989 Dr Josef LOSCHELDER, Bonn,

am 14. März 1989 Professor Dr Dr h. c. Carl DAHLHAUS, Berlin, im Alter von 60 Jahren (ein Nachruf erscheint in Heft 3/1989),

am 16. April 1989 Professor Dr Wilhelm EHMANN, St. Peter/Freiburg, im Alter von 84 Jahren.

Wilhelm EHMANN, der sich 1937 mit einer Studie über den Thibaut-Behaghel-Kreis und die musikalische Restauration im 19. Jahrhundert habilitiert hatte, leitete von 1940 bis 1945 das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Innsbruck. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde er mit der Gründung der Westfälischen Landeskirchenmusikschule in Herford beauftragt, der er von 1948 bis 1972 vorstand. In seinem Schaffen vereinigten sich in glücklicher Weise Musikwissenschaft und Musikpraxis. Insbesondere mit seinen Bemühungen um die Alte Musik gelang es ihm, gleichermaßen als Wissenschaftler wie als Interpret wesentliche Anregungen zu vermitteln.

Wir gratulieren

Professor Dr Rudolf ELLER, Rostock, am 9. Mai 1989 zum 75. Geburtstag.

*

Professor Dr Arnfried EDLER, Kiel, hat den Ruf auf die C4-Professur für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Hannover zum Sommersemester 1989 angenommen.

Privatdozent Dr Wolf FROBENIUS, Freiburg, hat den an ihn ergangenen Ruf auf die Saarbrücker C3-Professur für Musikwissenschaft im Oktober 1988 angenommen und seine Lehrtätigkeit an der Universität des Saarlandes zum Wintersemester 1988/89 begonnen.

Dr Anselm GERHARD, Münster, hielt am 26. Oktober 1988 in den Räumen der Fundação Calouste Gulbenkian, Lissabon, auf Einladung der Associação Portuguesa de Educação Musical den Eröffnungsvortrag des *Sexto Encontro Nacional de Musicologia* zum Thema *Lieu et espace comme éléments de dramaturgie musicale*.

*

Im September 1988 ist in Lübeck die Xaver & Philipp Schwarwenka-Gesellschaft gegründet worden. Nähere Auskünfte erteilt Frau Prof Evelinde Trenkner, Prassekstraße 5, 2400 Lübeck.

Im Dezember 1988 konnte die Stadt Köln mit Hilfe der Kulturstiftung der Länder eine größere Sammlung von Autographen Jacques Offenbachs aus dem Besitz des Dirigenten Antonio de Almeida ankaufen und der bereits recht umfangreichen Offenbach-Sammlung des Historischen Archivs der Stadt einfügen. Erworben wurden ferner über 2000 Fotokopien von Originalmanuskripten in öffentlicher wie privater Hand, die de Almeida für das in Kürze erscheinende Offenbach-Werkverzeichnis anfertigen konnte. Nähere Auskünfte erteilt das Historische Archiv der Stadt Köln, Frau Dr Gertrud Wegener, Severinstraße 222, 5000 Köln 1

Vom 23. bis 25. März 1990 findet in Duisburg im Rahmen des internationalen Kurt-Weill-Festivals eine wissenschaftliche Konferenz *Kurt Weill und das verlorene Vaterland* statt, auf der u. a. musikwissenschaftliche und musikdramatische Aspekte erörtert werden sollen. Interessenten, die an der Konferenz aktiv teilnehmen wollen, werden gebeten, dem Programmausschuß unverzüglich ein abstract von nicht mehr als 500 Worten einzusenden. Adresse: Programmausschuß, c/o Kurt Weill Foundation for Music, 7 East 20th Street, New York, NY 10003-1106, U. S. A.