

Carl Dahlhaus (1928 — 1989)

von Rudolf Stephan, Berlin

Im vergangenen Jahr, am 10. Juni, konnte er im Kreise seiner Freunde, Kollegen und Schüler seinen 60. Geburtstag festlich begehen und bei dieser Gelegenheit eine gehalt- und umfangreiche Festschrift, die dank des Einsatzes der Herausgeber und des Verlegers würdig ausgestattet im Druck vorlag, entgegennehmen. Er hat sich darüber herzlich gefreut. Es war wohl das letzte große Fest, das zu feiern ihm vergönnt war. Dreivierteljahre später, am 13. März, ist er, von langjähriger Krankheit gezeichnet, gestorben. Wer weiß, wie schwer krank er war, dem wird seine Lebensleistung auch in dieser Hinsicht Bewunderung abnötigen. Denn nichts anderes ist angesichts dieses Lebenswerkes geboten, eines Werkes, das sich in gleicher Weise intellektueller und schriftstellerischer Begabung verdankt. Er war nicht nur Musikwissenschaftler in einem akademischen Sinn, sondern, ausgezeichnet durch ein außerordentliches Abstraktionsvermögen und in unserem Fach seltene philosophische Kompetenz, Mitstreiter, Diskussionspartner, kritischer Beobachter, auch im zeitgenössischen Musikbetrieb. Seine Vorträge auf den Jahrestagungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung und bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik (beide jeweils in Darmstadt) waren Glanzpunkte dieser Veranstaltungen. So wirkte er nicht nur weit über die Grenzen des Faches hinaus, sondern zugleich über die der Wissenschaft ins allgemeine Musikleben. Umfassende Bildung, Scharfsinn und hohe Formulierungskunst gewannen und sicherten ihm das Interesse der breiten Öffentlichkeit. Er repräsentierte die Musikwissenschaft in dieser Öffentlichkeit, die ihm schließlich ihre Anerkennung nicht versagte. Er war nicht nur lange Jahre Mitglied des Präsidiums des Deutschen Musikrats, Mitglied der Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt, er wurde 1984 in den Orden *Pour le mérite* gewählt und erhielt 1987 den Frankfurter Musikpreis. Im selben Jahr wurde er von der University of Chicago zum Ehrendoktor promoviert. Er war auch Träger des Großen Bundesverdienstkreuzes mit Stern.

Carl Dahlhaus, Jahrgang 1928, stammte aus Hannover. Er kam — der Krieg hatte gerade noch sein Leben berührt — beinahe zwanzigjährig zum Studium (bei Rudolf Gerber) nach Göttingen, fiel daselbst als Intellektueller sofort auf; er ging für kurze Zeit nach Freiburg, wo er Wilibald Gurlitt und Hermann Zenck hörte. Bei einem kurzen Besuch in Zürich hatte er die Gelegenheit, Bertolt Brecht kennenzulernen. Empfohlen durch Kurt Hirschfeld, wurde er als Dramaturg ans Deutsche Theater in Göttingen, dessen Leiter einer der bedeutendsten Theatermänner der Zeit, Heinz Hilpert, war, engagiert. Hier, in den Jahren 1950 bis 1958, las er sich, seinen unstillbaren Lesehunger befriedigend, durch die gesamte dramatische Weltliteratur von Kalidasa bis Brecht. In den Abend- und Nachtstunden schrieb er dann seine Dissertation über Josquin. Nach der Promotion 1953 begann er sogleich mit der Entfaltung seiner schriftstellerischen Tätigkeit im Bereich der Wissenschaft — sein erster gedruckter Beitrag galt *Kants Musikästhetik* (*AfMw* 1953) — und dem der Publizistik: Er wurde Mitarbeiter, schließlich Redakteur der (fortschrittlichen) *Deutschen Universitätszeitung*.

Sein erstes Auftreten im Fach war aufsehenerregend: Es war ein Eklat. Auf dem Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung in Bamberg 1953 sprach der junge Doktor, als Intellektueller sogleich beargwöhnt, über Christoph Bernhards Figurenlehre, ein damals höchst aktuelles Thema. Da er die „rhetorisch-bildliche Deutung auf Grund der Namen“ befocht, fühlte sich ein anerkannter Gelehrter brüskiert; statt mit überzeugenden Argumenten wartete er mit Hinweisen auf seine Autorität auf. Dahlhaus ist zeitlebens nie Diskussionen und Auseinandersetzungen aus dem Weg gegangen, war selbst später als Autorität anerkannt, hatte es aber nie nötig, auf sachliche Argumentation zu verzichten.

Entscheidende Anregungen für seine intellektuelle und wissenschaftliche Entwicklung gingen von Büchern aus, die außerhalb des etablierten Wissenschaftsbetriebs entstanden sind, die vielmehr den damals vorherrschenden Meinungen widersprachen oder wenigstens zu ihnen Distanz hielten. Theodor W. Adornos *Philosophie der Neuen Musik* (1949) rückte nicht nur Arnold Schönberg ins Zentrum der Neuen Musik (wo damals Hindemith, Strawinsky und Bartók standen), sondern führte durch die soziologisch und geschichtsphilosophisch fundierte dialektische Kritik eine bis dahin nur wenig bekannte, sogleich jedoch faszinierende Methode vor, die, übers Fachliche hinaus, die Beantwortung der damals bedrängenden Fragen nach der unseligen geistigen und politischen Entwicklung der letzten Jahrzehnte versprach. (Adorno selbst galt den etablierten Musikforschern als journalistischer Propagandist einer überholten Musikrichtung.) — Zwei weitere, damals stark wirkende Werke waren Jacques Handschins *Toncharakter* und seine *Musikgeschichte im Überblick* (beide 1948), die einerseits den vorherrschenden Physikalismus, andererseits die geistesgeschichtliche Methode kritisierten. Dazu kam die das analytische Gewissen schärfende Beschäftigung mit den Schriften von August Halm und, selbstverständlich sukzessive, das andauernde Studium der Musik und der Schriften von Schönberg, die ihm schließlich die Erkenntnis kompositorischer Probleme ermöglichte und allmählich die Vorstellung eines „Denkens in Musik“ reifen ließ.

Schon in jener frühen Zeit, den Fünfzigerjahren, zeichneten sich, wie rückblickend zu erkennen ist, einige Schwerpunkte seiner Lebensarbeit ab: neben der Geschichte auch (und sogar vorzüglich) Theorie und Ästhetik der Musik. Er schrieb damals seine großen Aufsätze über Bach und — neben anderem — die umfassenden MGG-Artikel *Konsonanz-Dissonanz* (7, 1958) und *Melodie* (9, 1961), daneben lieferte er, in dem Streben nach Allseitigkeit, Zeugnisse entsagungsvollster Kleinarbeit (z. B. *Musiktheoretisches aus dem Nachlaß von S. Calvisius*, *Mf* 9, 1956).

Ein Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft ermöglichte ihm schließlich einige Jahre (1958 — 1960) ohne berufliche Bindung; er widmete sie den Quellenstudien für seine *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, mit denen er sich später in Kiel habilitieren konnte. Zunächst wurde er jedoch (1960 — 1962) Redakteur an der *Stuttgarter Zeitung*, für die er damals viel reiste und so die Möglichkeit hatte, zahlreiche wichtige Uraufführungen zu hören und zu sehen, so u. a. Opern von Henze, Hindemith, Klebe, Nono und Orff. Da die journalistische Arbeit doch nicht seinem wirklichen Interesse entsprach, war er glücklich darüber, daß ihn Walter Wiora 1962 als Mitarbeiter nach Kiel berief — er war ihm dafür zeitlebens

dankbar —, wo er ein ihm abseitig erscheinendes Arbeitsgebiet zu betreuen hatte, „musikalische Landeskunde“. (Nichts lag ihm im weiten Feld der Wissenschaft ferner als Lokalforschung.) Er verstand es jedoch, auch diese Arbeit fruchtbar zu machen und zwar in der nun seinen Neigungen allerdings entsprechenden Befassung mit einem in gleicher Weise theoretischen und praktischen Werk, dem „Kunstabuch“ Johann Theiles (erschienen 1965).

Nach seiner Habilitation (1966) ging er als Wissenschaftlicher Rat nach Saarbrücken, wo ihn jedoch alsbald der Ruf auf den Lehrstuhl für Musikgeschichte an der Technischen Universität Berlin (als Nachfolger von H. H. Stuckenschmidt) erreichte. Seit dem Frühjahr 1967 wirkte er an dieser Stelle mit größtem Erfolg als Ordinarius, verehrt von den aus aller Welt herbeigeeilten Schülern. Alle Rufe, die ihn erreichten, lehnte er ab. Er hat zweimal Gastsemester an führenden Universitäten der Vereinigten Staaten gelehrt und war 1977 bis 1980 Präsident der Gesellschaft für Musikforschung.

Seit den Sechzigerjahren, seit der Begründung des Forschungsunternehmens der Thyssen-Stiftung, gewann seine wissenschaftliche Tätigkeit einen neuen Schwerpunkt: die Musik des 19. Jahrhunderts. Es begann wohl mit Studien zur Vorgeschichte der Neuen Musik, konzentrierte sich jedoch rasch auf Franz Liszt und die Problematik der Programmmusik, schließlich auf Richard Wagner (dessen Gesamtausgabe er alsbald betreuen sollte.) Wagners Werk (und die damit verbundene tiefe Problematik) stand lange im Zentrum, ohne daß jedoch die Geschichtstheorie, seine neue Grundlegung der Musikgeschichtsschreibung, zu der sich seine musikästhetischen Studien (*Musikästhetik*, 1967) allmählich entwickelten — hier wurden bedeutsame Einflüsse des Arbeitskreises für Poetik und Hermeneutik erkennbar —, an der Entfaltung gehindert worden wäre. So konnte die eindrucksvolle Reihe all jener Bücher und Aufsatzsammlungen entstehen, die zusammen wohl nicht weniger bedeuten als eine neue Grundlegung unseres Faches Musikwissenschaft und als welche sie durch Übersetzungen in verschiedene Sprachen international wirken.

Carl Dahlhaus fühlte sich, je älter er wurde, je mehr als Historiker. Es war sein Ziel, zu erweisen, daß die (neue) Musik als Kunst teilhat an (resp. getragen wird von) den das jeweilige Zeitalter bestimmenden Ideen, ohne daß dadurch die Selbständigkeit der Tonkunst gefährdet erschiene; vielmehr galt ihm diese Selbständigkeit, die auch innere Autonomie bedeutete, geradezu als Voraussetzung dieser Teilhabe (*Die Idee der absoluten Musik*, 1978).

Ein weiteres Gebiet, das er methodisch erneuert hat, war die Geschichte der neueren Oper. Hier hat er eine konsequente, viele Teilgebiete zusammenfassende Art der musikdramatischen Analyse entwickelt, die sich sogleich als überaus fruchtbar erwiesen hat (*Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, 1971; *Musikalischer Realismus*, 1982; *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, 1983). Diese Studien gaben ihm den freien Blick, die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts neu zu sehen (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6, 1980), d. h. der Oper einen gleichberechtigten Platz neben, vielleicht sogar einen vorrangigen Platz vor der reinen Instrumentalmusik zuzuweisen.

Neben seiner kritischen und organisatorischen Tätigkeit, der Herausgabe von Zeitschriften, Sammelwerken, Tagungsberichten, Lexika, der Bevorzugung von Nachdrucken, der Organisation und Betreuung des *Neuen Handbuchs* und zweier Funk-

kollegien, hat Dahlhaus noch in der letzten Phase seiner (glücklich wiederhergestellten) vollen Arbeitskraft zwei Hauptwerke vollenden können, seine Beethovenmonographie (1987), die die Summe langjähriger Arbeit zieht, und den Sammelband *Klassische und romantische Musikästhetik* (1988), der auch jenen Kantaufsatz, mit dem er einst seine gelehrte Laufbahn begonnen hat, enthält. So schließt sich der Lebenskreis und rundet ein Lebenswerk ab, welches das intellektuelle und literarische Niveau des Faches neu bestimmt hat.

In einem seiner letzten Aufsätze, der Gratulation zu Wioras 80. Geburtstag, sprach Dahlhaus von dem beispiellosen „Alterswagemut“ Leopold von Rankes, mit achtzig Jahren eine Weltgeschichte zu beginnen, von der nicht weniger als neun Bände noch vollendet werden konnten. Sein eigener Wagemut war, als er mit Sechzig begann, eine „Geschichte der europäischen Musik“ zu konzipieren, nicht geringer. Er hat, noch nach dem letzten schweren Zusammenbruch im Spätsommer 1988, tatsächlich mit der Niederschrift, d. h. dem Diktat, begonnen. Es hat jedoch nicht mehr sein sollen. Die Fragmente, die ihren Autor auf neuen Wegen zeigen, werden in der Festschrift für Richard Jakoby, an der er, wie er wenige Tage vor seinem Tode sagte, unbedingt mitarbeiten wollte, veröffentlicht werden: ein letzter Freundesgruß.

Es ist unendlich traurig, einem jüngeren Freund und Kollegen das letzte Geleit geben zu müssen. In diesem Falle, bei Carl Dahlhaus, bleibt für alle, die ihm näher stehen durften und die den Verzicht auf seine Gegenwart zeitlebens schmerzlich empfinden werden, ein doppelter Trost: Der Tod kam für ihn schließlich doch auch als Erlöser vom zuletzt unerträglichen Leiden, und: Sein Werk wird die Gedanken derer in unserem Fach, die die Anstrengung des Denkens nicht scheuen, noch lange beschäftigen; es wird auch in der Zukunft fruchtbar weiter wirken.

Das Prinzip der Liedbegleitung bei Schubert *

von Wolfram Steinbeck, Bonn

I

Die frühesten Lieder Franz Schuberts sind bekanntlich Vertonungen von Goethe-Texten. Zu ihnen gehören die beliebtesten und genialsten überhaupt: Ende 1814 entstanden *Gretchen am Spinnrade* und *Schäfers Klagelied*, 1815 *Nähe des Geliebten*, *Rastlose Liebe*, *Erkönig* und das *Heidenröslein*. Rund ein Drittel seiner über 70 Goethe-Lieder komponierte Schubert in den Jahren 1814–16, allein 30 im Jahre 1815. Die Gedichte müssen für den jungen, 1814 immerhin erst 17jährigen Komponisten

* Überarbeitete Fassung der Antrittsvorlesung, die der Verf. im Sommersemester 1988 an der Universität Bonn gehalten hat.

tatsächlich eine Art Auslöserfunktion gehabt haben. Johann Wolfgang von Goethes „herrliche Dichtungen“ seien es gewesen, denen Schubert „wesentlich [...] seine Ausbildung zum deutschen Sänger verdankt“¹. Diese Äußerung, die mehr enthält als nur eine Höflichkeitsfloskel, fiel immerhin schon im April 1816, in jenem Schreiben nämlich, mit dem Josef von Spaun die ersten 16 Goethe-Lieder Schuberts an den Dichter mit der Bitte um die Widmungsannahme versandte. Es ist bekannt, was geschah: Das Heft kam zurück — ohne jeden Kommentar.

Wenn es nach Goethe gegangen wäre, so müßten Schuberts Lieder längst vergessen sein. Goethe hat an Schuberts Werken niemals Interesse gezeigt. Er hielt es bekanntlich mit Johann Friedrich Reichardt und vor allem mit Carl Friedrich Zelter, deren Vertonungen für ihn Modellcharakter trugen. Ihre Liedauffassung entsprach der Goethes restlos, und sie ist zugleich die allgemeingültige der Zeit: Einfache, sangbare Melodik, die auch der weniger geübte Sänger wohl beherrscht, streng strophische Anlage sowie eine möglichst einfache, unauffällige Begleitung sind die Elemente einzig wahrer Liedvertonung, wie Goethe sie forderte. Der Sänger müsse „nach einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen“ wissen². Zelter trifft nach Goethe „den Charakter eines [...] in gleichen Strophen wiederkehrenden Ganzen trefflich, so daß es in jedem einzelnen Teile wieder geföhlet wird, da wo andere, durch ein sogenanntes Durchkomponieren, den Eindruck des Ganzen durch vordringende Einzelheiten zerstören“³. Es wäre zu vordergründig, Goethe zu unterstellen, er habe nur die Vorrangstellung seiner Dichtung im Auge gehabt. Seine Forderungen an die Liedvertonung zielen vielmehr wesentlich auf den „Eindruck des Ganzen“, also auf die Wahrung der lyrischen Einheit des Gedichtes. Um dieses Ziel auch in der Vertonung zu erreichen, habe sich der Komponist „mit dem Dichter zu identifizieren, so daß dieser [...] seine Intentionen ganz aufs neue wieder hervorgebracht fühlen mag“⁴.

Genau diese Forderung nach der lyrischen Einheit aber hat Schubert bekanntlich wie kein anderer eingelöst. Freilich hat der um fast zwei Generationen jüngere Komponist eine völlig neuartige Auffassung von dem, was nur den gleichen Namen trägt, eine Auffassung, die „Göthe's musikalisches Dichter-Genie“⁵, wie Schubert sich ausdrückte, offensichtlich nicht mehr zur Kenntnis nehmen konnte oder nicht begriff. Es ist in der Tat die ‚Gesamtstimmung‘⁶, der durchgängige und gleichbleibende Ton sowie die

¹ Brief von Josef v. Spaun an Goethe vom 17. April 1816, in: *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (= *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VIII, Bd. 5), Kassel 1964, S. 40f.

² J. W. v. Goethe, *Annalen oder Tag- und Jahres-Hefte* (1801), zitiert nach der *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. v. E. Beutler, 24 Bde., Zürich 1948–54, Bd. 11, S. 678.

³ Brief von J. W. v. Goethe an Wilhelm v. Humboldt vom 14. März 1803, a. a. O., Bd. 19, S. 434. Vgl. zur genannten Problematik v. a. Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770–1814* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 3), Regensburg 1965.

⁴ A. a. O., Bd. 14, S. 317

⁵ Schuberts Tagebuchnotiz vom 13. Juni 1816, in: *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, a. a. O., S. 43.

⁶ Max Friedlaender, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, 2 Bde., Stuttgart 1902, Bd. 1, erste Abt., S. LVI: „Vielleicht ist das gerade sein [Schuberts] Eigenthümliches, daß er [...] weit mehr durch die *G e s a m m t s t i m m u n g* des Liedes auf uns wirkt, als durch einzelne noch so geistreiche und originelle Wendungen. Hierin ist er fast ohne Vorgänger gewesen, wie er sicher von seinen Nachfolgern nicht übertroffen worden ist“

besondere Einheit von Sprache und Musik, die das Wesentliche des Schubert-Liedes ausmachen⁷.

Daß zu den Neuerungen Schuberts die Art seiner Klavierbegleitung gehört und daß die Begleitung spezifisch für das Klavier konzipiert ist und nicht für eines der anderen damals verbreiteten Begleitinstrumente, ist unbestritten. Ob und inwieweit das Klavier freilich zur Stiftung jener lyrischen Einheit beiträgt, ist durchaus unterschiedlich beurteilt worden. Nach Thrasybulos Georgiades sind „die Funktionen des Gesanges und der Begleitung getrennt [...]. Der Gesang strömt für sich, ohne Seitenblicke auf die Begleitung [...]; er dreht der Begleitung den Rücken“⁸. Da Georgiades vornehmlich die Sprachbehandlung im Schubert-Lied untersucht, mag die Ansicht, die Schubertschen Melodien seien „der Sprache zugewandt, der Begleitung aber abgewandt“⁹, nicht untrifftig sein. Rückt man jedoch mit Hans Heinrich Eggebrecht den Aspekt des „Tons“ in den Mittelpunkt, d. h. die Einheitsbildung durch einen im Liede durchgehaltenen „Erfindungskern“, so erweist sich gerade die Begleitung als das wesentlich einende Element; sie ist nicht „getrennt“, sondern verbindendes Glied des Ganzen. Arnold Feil faßt diese Positionen treffend zusammen: „‚Melodie‘ und ‚Begleitung‘ [...] sind seit Schubert nicht mehr zu trennen — und bleiben doch unvermischt, ein jedes eigenständig nach seiner Herkunft, Vokales und Instrumentales getrennt haltend und zugleich im neuen Satz des neuen Liedes zur Einheit bindend“¹⁰. Offenbar hat die Begleitung bei Schubert die Funktion einer Disjunktion und ist somit Element einer Einheitsbildung, die auf dem Gegensatz von Vokalität und Instrumentalität beruht.

II

Daß die Liedbegleitung Schuberts in der einschlägigen Literatur bislang eine vergleichsweise untergeordnete Rolle gespielt hat, ist letztlich eine Folge der Liedästhetik der Goethezeit¹¹. Zum Liedbegriff des ausgehenden 18. Jahrhunderts gehören primär Text und Melodie, nicht aber auch die Begleitung. Die Hintanstellung der Begleitung ist gar eine ästhetische Forderung der Zeit, die sich ihrerseits aus den kompositionsgeschichtlichen Umwälzungen der musikalischen Aufklärung herleitet. „Das Lied“, so heißt es z. B. in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*, „muß auch ohne Baß vollkommen seyn, weil die meisten Lieder, als Selbstgespräche nur einstimmig gesungen werden“¹². Gleicher Ansicht scheint auch Heinrich Christoph Koch zu sein, der im Artikel *Lied* seines *Musikalischen Lexikons* die Begleitung gar nicht erst erwähnt. Lied ist nach Koch „jedes lyrische Gedicht von mehrern Strophen, welches zum Gesange bestimmt, und mit einer solchen Melodie verbunden ist, die bey

⁷ Vgl. vor allem Thrasybulos G. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, sowie Hans Heinrich Eggebrecht, *Prinzipien des Schubert-Liedes*, in: *AfMw* 27 (1970), S. 89–109.

⁸ Thr. G. Georgiades, a. a. O., S. 104.

⁹ Ebd., S. 108.

¹⁰ Arnold Feil, *Franz Schubert. Die Schöne Müllerin. Winterreise*, Stuttgart 1975, S. 23.

¹¹ Zur Geschichte der Liedbegleitung vor Schubert vgl. v. a. Edith Schnapper, *Die Gesänge des jungen Schubert vor dem Durchbruch des romantischen Liedprinzips*, Bern und Leipzig 1937, insbes. S. 83ff. und S. 137ff.

¹² Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2. Aufl., 4 Bde. und 1 Register-Bd., Leipzig 1792–99, Bd. 3, S. 278; mit „einstimmig“ ist der unbegleitete Sologesang (ohne Generalbaß) gemeint.

jeder Strophe wiederholt wird, und die zugleich die Eigenschaft hat, daß sie von jedem Menschen, der gesunde [...] Gesangorgane besitzt [...], vorgetragen werden kann"¹³. Die Liedbegleitung ist für den zeitgenössischen Liedbegriff, der vornehmlich am Ideal des Volksliedes orientiert ist, ohne nennenswerte Bedeutung.

Diese Auffassung ist bis weit ins 19. Jahrhundert hinein im Grunde die allgemeingültige. Noch 1865 erklärt das Lexikon von Arrey von Dommer, die Liedbegleitung müsse „eigentlich ganz einfach sein, nur den harmonischen Untergrund geben“ und dürfe gerade im „Kunstlied“ die „Aufmerksamkeit nicht von der Hauptsache ab auf Nebendinge hinlenken“¹⁴. Kennzeichnend und gleichfalls noch ganz im Sinne der Goethezeit ist auch die Ansicht von Ignaz Jeitteles, der 1839 meinte, daß „Schubert und seine Nachbeter [...] vom Wesen des Liedes keinen rechten Begriff hatten, als sie ihre Gesänge, in welchen die Begleitung eine Hauptrolle spielt und die Stimme nur Nebensache ist [...], Lieder nannten“¹⁵.

Einzigste Ausnahme und daher um so bemerkenswerter ist dagegen die Ansicht Hans Georg Nägelis, auf die in neuester Zeit Walther Dürr aufmerksam gemacht hat¹⁶. Nägeli fordert in seiner 1817 erschienenen Schrift *Die Liederkunst*¹⁷ einen „höheren Liederstyl“, eine „neue Epoche der Liederkunst [...], deren ausgeprägter Charakter eine bisher noch unerkannte *Polyrhythmie* seyn wird, also dass *Sprach-, Sang- und Spiel-Rhythmus* zu Einem höhern *Kunstganzen* verschlungen werden“, und zwar, wie Nägeli betont, „zur *Erhöhung des Wortausdruckes*“ und „zum *Lebendigmachen des Textes*“¹⁸. Was hier sich äußert, ist für die Zeit in der Tat erstaunlich: Nägeli prophezeit eine Liedkunst, in der der Komponist Sprache, Gesang und Begleitung gleichermaßen an der Einheit des Liedes als „Kunstganzen“ zu beteiligen habe. Das ist neu: Auch die Begleitung also trägt zur Einheit des Liedes bei. Einen Komponisten für diesen neuen „Liederstyl“ kann er — außer sich selbst — freilich nicht nennen. Die Epoche stehe erst an ihrem Anfang — 1817! Hätte Nägeli die frühen Goethe-Vertonungen von Schubert gekannt — er hätte gehabt, was er suchte.

III

Schuberts Durchbruch zu öffentlicher Anerkennung ist bekanntlich an die Aufführung des *Erlkönig* 1821 in Wien geknüpft. Die Ballade wurde enthusiastisch aufgenommen und begründete Schuberts Ruhm als Liederkomponist. Es ist aber durchaus bezeichnend, daß Schubert seinen tatsächlich ersten öffentlichen Erfolg zwei Jahre zuvor mit einem Goethe-Lied ganz anderer Art hatte, mit einem ‚echten Lied‘ sozusagen. Es ist *Schäfers Klagelied* („Da droben auf jenem Berge, da steh ich tausendmal“), dessen Text Goethe ganz im Sinne seiner Zeit als Volkslied gedichtet hatte. Die Kopfzeile

¹³ H. Chr. Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, Art. *Lied*, Sp. 901

¹⁴ A. v. Dommer, *Musikalisches Lexicon*, Art. *Lied*, S. 512.

¹⁵ I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon*, 2 Bde., Wien 1839, Art. *Lied*, Bd. 2, S. 25.

¹⁶ W. Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 97), Wilhelmshaven 1984, S. 14ff.

¹⁷ *AmZ* 45 (1817), Sp. 761ff.

¹⁸ *Ebda.*, Sp. 765f.

greift bewußt den Beginn eines echten alten Volksliedes auf („Da droben auf jenem Berge, da steht ein hohes Haus“). Und auch Versbau, Metrik, Wort- und Bildwahl ahmen bewußt den Ton des Volksliedes nach. Gleichwohl steckt hinter dieser volkstümlichen Einfachheit höchste Kunstfertigkeit. Man betrachte nur den inneren Prozeß: Das Lied gerät gleichsam aus dem statischen Bild der ersten Strophe in Bewegung („Da droben [...], da steh ich tausendmal“; „Dann folg ich der weidenden Herde“), steuert durch Zunahme an Satzgliedern, Bildern und Handlung dem Ziel- und Höhepunkt in der vierten Strophe zu („Und Regen, Sturm und Gewitter verpaß ich unter dem Baum“), dessen Erkenntnis („doch alles ist leider ein Traum“) den unaufhaltbaren Rückfall in die Resignation bewirkt — eine Kreisbewegung, deren Entwicklungsgang am Ende um die Erkenntnis seines Ausgangs reicher ist.

Volksmäßige Einfachheit und gleichwohl kunstvolles Formgefüge — dies findet sich auch in Schuberts Vertonung: liedhaft-einfache Melodieführung, deren Anfang gleichfalls Anklang an das genannte Volkslied hat¹⁹; schlichter Periodenbau; klare Gliederung in einzelne Strophen; einfache, stützende, vorspiellose Begleitung, die mit Ausnahme der beiden Mittelstrophen so klingt, als ob der Sänger sich selbst mit der Laute begleiten würde. Andererseits jedoch feine Nuancierungen: Dazu gehört die unmerklich gestörte Metrik in der ersten und letzten Strophe, in der die Achttaktperiode um einen halben Takt verkürzt wird (T. 4 bzw. 51), um anschließend durch Einfügung einer zusätzlichen Silbe („h i n -gebogen“ bzw. „n u r vorüber“) gleichwohl wieder auf volle Länge gebracht zu werden — Ausdruck der Gebrechlichkeit bzw. des drängenden „vorüber“. Gestört wird die Metrik auch in der zweiten Strophe, wo die Melodielinie durch einen eingeschobenen Takt unterbrochen ist: „Ich bin herunter gekommen“ — Pause — „und weiß doch selber nicht wie“ (in der fünften Strophe fällt diese Pause bezeichnenderweise fort: „Sie aber ist fortgezogen, und weit in das Land hinaus“).

Das auffälligste an diesem ersten öffentlichen Liederfolg Schuberts aber ist etwas anderes: Die Vertonung dieses Goethe-Textes, Inbegriff eines kunstvoll-einfach gemachten Volksliedes, ist trotz klarer Strophengliederung eben nicht rein strophisch angelegt, wie es die damalige Liedästhetik verlangte. Schubert dringt tiefer in das Gedicht, in Form und Aussage ein, indem er seiner Vertonung eine besondere Reprisenform gibt.

Strophen	1	2	3	4	5	6
Tonarten	<i>c</i>	<i>Es/g</i>	<i>As</i>	<i>Ces/B</i>	<i>Es/g</i>	<i>c</i>
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	<i>a</i>
Formteile						

Abbildung 1

¹⁹ Vgl. H. W. Schwab, a. a. O., S. 59.

Notenbeispiel 1

1. und 6. Strophe 2. und 5. Strophe

Da dro-ben auf je - nem Ber- ge... Dann folg ich der wei- den - den Her- de...

3. Strophe

Da ste - het von schö - nen Blu - men...

4. Strophe (1)

Und Re - gen, Sturm und Ge - wit - ter...

4. Strophe (2)

Die Th - re dort blei - bet ver - schlos - sen...

Der dritte Teil wiederholt den ersten und beschreibt damit eben jenes In-sich-Kreisen der Handlung, das Goethe dichterisch gestaltete. Schubert kehrt darüber hinaus die musikalische Strophenfolge um (Teil A: ab — Teil A' : ba). Am Ende, so sagt es die Vertonung, ist es wie am Anfang: ‚Tausendmal steh ich da oben — und immer ist mir gar so weh‘. Der Mittelteil, der auch bei Schubert den Höhepunkt erreicht, begründet das ausweglose Kreisen. Völlig von außerhalb kommend, nämlich von *Ces-dur*, ‚wo ich unter dem Baum Regen, Sturm und Gewitter verpaßte‘, endet die vierte Strophe in resignierender Tonlosigkeit der Singstimme auf offener Dominante: „denn alles ist leider ein Traum“, worauf — harmonisch als Konsequenz — der Schlußteil (A') in *Es-dur* einsetzt.

Zu all dem erklingt eine Klavierbegleitung, die in ihrer Schlichtheit tatsächlich kaum Beachtung fordert. Das Lied scheint geradezu eine Mustersammlung der üblichen Begleittypen der Zeit zu sein²⁰: akkordisches Tragen der Melodie im Grundrhythmus (1. und 6. Strophe); Dreiklangsbrechung wie bei einer Lautenbegleitung (2. und 5. Strophe); bewegte Arpeggien mit quasi gezupftem Baß (3. Strophe); hämmernde Akkordrepetitionen nach Art des *Accompagnato-Rezitativs* und schließlich Liegeklänge im Typus des *Secco-Rezitativs* (4. Strophe). An diese Typen einfacher Stegreifbegleitung, insbesondere der Rahmenteile, mag Robert Schumann gedacht haben, als er von den „schlotternden Begleitungsformeln“ sprach, „wie sie die frühere Zeit nicht loswerden konnte“²¹. Reichardt und Zelter z. B. haben sie überwiegend und massenhaft verwendet.

Der usuelle Charakter der Begleitung dieses Liedes und ihre Typik entsprechen dem volksliedhaften Ton in Gesang und Text. Aber es darf zum einen nicht übersehen werden, daß den benutzten Begleittypen ein gewisser Scheincharakter anhaftet. Wohl sind die Typen jeweils deutlich als solche zu vernehmen, aber feine Abweichungen heben sie aus der Sphäre usueller Stegreifausführung im Grunde heraus: So wird in der ersten und letzten Strophe die erwähnte metrische Verkürzung vom Abbruch des gleichmäßigen $\frac{6}{8}$ -Taktrhythmus und einer neuen, metrisch sperrigen Auftaktbewegung im Klavier begleitet: (vgl. Notenbeispiel 2).

Und in der dritten Strophe durchkreuzt der gleichsam gezupfte Baß durch ein zu hastiges Nachschlagen der Orgelpunktoktave den charakteristischen $\frac{6}{8}$ -Taktrhythmus (vgl. Notenbeispiel 1), will nicht recht zur Naturidylle passen und deutet damit auf den Zwiespalt, in dem ich, der Schäfer, mich befinde, wenn ich „Blumen breche, ohne zu wissen, wem ich sie geben soll“.

²⁰ In einer Abhandlung über Schuberts Lieder in der *Wiener Zeitschrift für Kunst* vom 23. März 1822 heißt es hierzu: Wer Schubert „den Vorwurf machte, daß er viele seiner Lieder durch zu reiche Begleitung“ unterstütze, „der höre sein liebliches, höchst einfaches *Heidenröslein*, der nehme *Schäfers Klagelied* [...] vor sich“ Vgl. Schubert. *Die Dokumente seines Lebens*, a. a. O., S. 153.

²¹ R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 2 Bde., hrsg. v. Martin Kreisig, 5. Aufl. Leipzig 1914, Bd. 2, S. 147

Notenbeispiel 2

...da steh ich tau-send-mal, an mei-nem Sta-be hin-ge-bo-gen...

Zum Künstlich-Einfachen der Begleitung kommt ferner der Wechsel. Warum verwendet Schubert überhaupt mehrere Begleittypen? Anders gefragt: Warum wählt Schubert diese so konventionellen Typen der Begleitung bei einer so besonderen Form? Warum vertont er das so volkstümliche Gedicht nicht rein strophisch, wie es die anderen Komponisten taten, allen voran der von Goethe offensichtlich so geschätzte Wilhelm Ehlers oder Reichardt²²?

Der 17jährige Schubert macht sich los von der Tradition. Er erschließt durch seine Fassung eine neue Dimension der Liedvertonung, ohne mit der alten freilich radikal zu brechen. Die Begleitung erhält bei ihm mit einem Male Bedeutung. In der *c*-moll-Sphäre der ersten und sechsten Strophe erklingt die Einsamkeit des Schäfers. Die gleichsam stehende Akkordbegleitung ist nicht nur schlichtes Tragen der Singstimme im $\frac{6}{8}$ -Takt einer Schäfer-Idylle; sie deutet vielmehr zugleich auch auf die Monotonie des tausendfachen Stehens „da droben auf jenem Berge“. Das wird um so deutlicher, als die *Es*-dur-Sphäre der zweiten und fünften Strophe durch die Dreiklangsbrechungen der Begleitung in Bewegung gerät („Dann folg ich der weidenden Herde“). Hier erklingt die Lieblichkeit jener Idylle mit Schafen und Hündchen, einer Idylle freilich, die sich nur allzu bald als schöner Schein entpuppt – wie der Regenbogen über ihrem Haus. In der dritten Strophe, in *As*-dur, wird die Bewegungszunahme durch einen neuen, ebenfalls traditionellen Begleittypus gesteigert, und im *as*-moll- und *Ces*-dur-Teil wird es – über wiederum geänderter Begleitung – melodramatisch. Der Mittelteil endet schließlich in rezitativischem Ton: Das Lied verstummt als Lied; was bleibt, ist ‚tonloses‘ (‚melodieloses‘) Sprechen in ‚kunstlosen‘ Tonumkreisungen, Erstarrung über einer Begleitung in Liegeklängen.

²² W. Ehlers Vertonung hat Goethe in einer seiner Liedausgaben 1804 selbst zum Druck befördert. Die Melodie ist geradezu bausteinartig aus Volksliedteilen zusammengesetzt und die Begleitung, ohnehin für zwei Gitarren geschrieben, im einfachsten Typus arpeggierender Dreiklangsbrechung gehalten. J. Fr. Reichardts Vertonung (1809) verwendet einfache Pendelbewegung in stützenden Dreiklängen. Vgl. die Ausgabe der Lieder bei M. Friedlaender, *Gedichte von Goethe in Kompositionen*, 2 Bde., Weimar 1896–1916, Bd. 1., S. 122 und die Anmerkungen dazu S. 149 bzw. Bd. 2, S. 36. Vgl. dazu aber auch H. W. Schwab, a. a. O., S. 60f.

Wohl ist diese Begleitung ein Stück Gattungstradition des Liedes, ja sie stimmt den lyrischen Ton der Liedbegleitung an, wie ihn die Goethezeit forderte. Neu dagegen sind die feinen Nuancierungen sowie der wohlbedachte Wechsel selbst, und zwar nicht weil irgendeine Begleitung wechselte, sondern weil es hörbar jene Typen sind, die man kannte. Die Typen werden zum Sinnträger, und zwar d u r c h ihren Wechsel. Aber auch im Wandel erzeugen sie noch, was sie zuvor stets garantierten: die Einheit des Liedes und das Lyrische seines Tonfalls²³.

Es ist die Begleitungs h a l t u n g, der Tonfall, der die Begleitung bei Schubert zum einenden Element werden läßt, zum Gemeinsamen und Bleibenden im Wechsel. Genau besehen macht dieser Tonfall der Begleitung überhaupt erst die Einheit des Liedes aus. Er ist das P r i n z i p d e s B e g l e i t e n s, das seine Funktion, als einfache Liedbegleitung zu erscheinen, nirgendwo preisgibt²⁴ und gerade hierin, im Anklang an bestimmte Typen, jenes Stück Liedtradition verkörpert, das die Neuerung erst sinnvoll ermöglicht. Nur in dieser doppelten Bedeutung ist Begleitung bei Schubert zu begreifen.

Zwei andere Lieder mögen dies bekräftigen, zunächst Schuberts früheste Goethe-Vertonung: *Gretchen am Spinnrade*. Die berühmte Begleitung malt bekanntlich: Gretchen am Spinnrad und die Unruhe ihres liebenden Herzens. Georgiades erklärt die Begleitung (gemäß seiner Grundthese) als untergeordnet und den Gesang lediglich stützend. Und tatsächlich scheint die Vokalstimme rhythmisch völlig losgelöst über dem komplexen „Begleitungsgewebe“ zu schweben²⁵. Aber diese scheinbare Unterordnung ist nicht etwa Stil oder gar Mangel, sondern Kalkül: Wohl zeigt sie Gretchen bei der monotonen Arbeit (Klavier mit der Andeutung der Spinnradbewegung und dem gleichmäßigen Tritt des Pedals), bewegten Herzens (pochende Mittelstimme) und in Gedanken ganz entrückt (Gesang mit völlig eigenem rhythmischen Duktus). Aber die Begleitung ist mehr als bloße Schilderung. In ihrem Anklang an Typen der Liedbegleitung (tonumspielende Instrumentalfloskel mit repetierenden Klängen und liegenden Baßtönen), in ihrem instrumentalen Begleittonfall also, schafft sie Distanz und ist dem Gesang insofern tatsächlich „abgewandt“²⁶. Die Distanz der Parte aber ist selbst ein wesentliches Stück der Deutung: Gretchen singt f ü r s i c h; sie singt bei monotoner Arbeit ein dichterisch in einfachem Volkston gehaltenes Lied²⁷ und begleitet sich selbst zu ihrem traurigen Gesang.

Natürlich ist auch die Gleichförmigkeit der Begleitung bemerkt worden²⁸. Sie beherrscht das ganze Lied und gibt ihm seine Einheit.

²³ In dem o. g. Aufsatz über Schuberts Lieder (vgl. Anm. 20) heißt es dazu: „Die Begleitung ist zweckmäßig und verbindet die durch die charakteristischen Modifikationen notwendig auseinander gehaltenen Melodien“

²⁴ Ausnahmen bilden freilich oft die Vor-, Zwischen- und Nachspiele bei Schubert (vgl. auch unten, Anm. 32).

²⁵ Thr G. Georgiades, a. a. O., S. 79: „In *Gretchen* hat das [...] in Baß und Sechzehntel-Formel aufgeteilte Begleitungsgewebe die Funktion, den Gesang, sich ihm unterordnend, lediglich zu stützen“

²⁶ Vgl. oben, Anm. 9.

²⁷ Zu den volkstümlichen Elementen des Textes gehören u. a. die Refrainanlage, die Vierzeiligkeit der Strophen, die sich aus jeweils zwei langzeiligen Paarreimen zusammensetzen, und die Zweihebigkeit des Metrums mit unregelmäßiger Senkungszahl.

²⁸ So z. B. schon in einer Rezension vom 23. März 1822 in der *Wiener Zeitschrift für Kunst*. Vgl. *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, a. a. O., S. 150ff.

Notenbeispiel 3

...nach ihm nur geh ich aus dem Haus. Sein

ho - - her Gang, sein' ed - le Ge - stalt

pp

Die kaum merkliche Änderung der Begleitung z. B. zur sechsten Strophe aber sollte man wiederum nicht übersehen (vgl. Notenbeispiel 3). Denn hier offenbart sich erst ihr Wesen. Bei den Worten „Sein hoher Gang, sein' edle Gestalt“ wird die Spielfloskel gewissermaßen aus der Enge der Tonumspielung zur reinen, arpeggierenden, vollgriffigen Dreiklangsbrechung geweitet²⁹. „Sein hoher Gang, sein' edle Gestalt“ — die Bewegung beginnt gleichsam zu ‚wallen‘. Volltönig, sonor und klangschön ist „seiner Rede Zauberfluß“ zu vernehmen. Aber welch feine Nuance hat die Begleitung verändert! Die pochende Mittelstimme setzt aus, der Klang wird voller, die Sechzehntel der rechten und die Liegetöne der linken Hand aber werden kontinuierlich fortgeführt. Auch hier: Wandel im Bleibenden. Und durch eine einfache Variante wird die Herkunft des Instrumentalparts offenbar: nunmehr unverdeckte, aller artifiziellen Mittel enthobene Verwendung eines vertrauten Begleittyps.

Ein vergleichbarer Fall findet sich im *Erlkönig*, dessen vielbeschriebene Begleitung mit ihren hämmernden Oktav- und Akkordrepetitionen aus dem *Accompagnato* stammt. Aber auch hier, in der Kontinuität einer durchgängigen Bewegung, bringt Schubert einen fein nuancierten Wechsel, nämlich jeweils in den *Erlkönig*-Strophen (vgl. Notenbeispiel 4): „Du liebes Kind, komm, geh mit mir“ wird plötzlich mit dem usuellen Begleittyp des Akkord-Pendelns unterlegt; „Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn“ erhält gar noch lieblichere Akkord-Arpeggien — *Erlkönig* singt ein Lied, ein

²⁹ Die Dreiklangsbrechung wird schon in der fünften Strophe vorbereitet.

süßes, verführerisches Lied, und wird entsprechend begleitet. Nur in seiner letzten Äußerung (7. Strophe) legt er die Maske ab: „Ich liebe dich [...] und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt“ — die Begleitung verharrt in der angeschlagenen *Accompagnato*-Repetition. Sie wechselt nicht mehr zum verführerischen Tonfall der Liedbegleitung.

Notenbeispiel 4

"Wer reitet so spät durch Nacht und Wind"

"Du liebes Kind, komm geh mit mir"

"Willst feiner Knabe du mit mir gehn"

"ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt"

Auch hier also hören wir Sinndeutung durch eine feine Veränderung in der Begleitung³⁰, in der nicht nur vordergründig das „Pferdegetrappel vortrefflich ausgedrückt“ ist³¹. Die Typen werden eingesetzt als Typen und erhalten so ihren besonderen Sinn, mal schauerlich, mal lieblich-verlockend. Und Schubert schafft zugleich Einheit, indem er an der jagenden Bewegung auch durch die Liedpartien des Erlkönigs hindurch festhält, sie absetzend und zugleich anbindend — disjunktiv. Und schließlich ist die Begleitung auch hier Anklang an traditionelle Begleitformen gerade des Liedes und dennoch Erneuerung durch das artifizielle und sinngebende Spiel mit ihnen.

IV

Mit den bisherigen Beispielen wurden bewußt drei sehr unterschiedliche Liedtypen Schuberts angesprochen, vom einfachen, volkstümlich gehaltenen Lied bis zur vielgestaltigen Ballade. Gleichwohl verbindet sie ein Gemeinsames: das Prinzip des Begleitens, das als artifizieller Umgang mit den usuellen und tradierten Begleittypen der Zeit bestimmt werden kann. Und Umgang heißt nicht nur Verwendung, sondern auch

³⁰ Sie geht übrigens mit einer Vereinfachung in der periodischen Metrik einher.

³¹ Goethe über Schuberts *Erlekönig*, a. a. O., Bd. 23, S. 444.

Verwandlung und damit ‚Aufhebung‘ im dialektischen Sinne des Wortes. Es ist nicht ein Phänomen nur weniger Lieder, sondern tatsächlich ein wesensbestimmendes Merkmal des Schubert-Liedes³². Anders als im Wiener klassischen Lied, dessen Begleitung selbst noch als „Partiturgewebe“³³ und kompositorisch ausgefeilt gestaltet ist, scheinen in der Begleitung bei Schubert immer wieder jene usuellen Typen mit ihrer akzidentellen Stützfunktion durch, wie sie für das einfache, volkstümlich gehaltene Lied um die Jahrhundertwende vehement gefordert wurde. Schubert erfüllt diese Forderung und hebt sie dennoch auf. Denn zu seiner Begleitung, die so klingt, als ob ein Spieler aus dem Stegreif in typischer Begleitmanier mitspielen könnte, gehört eben dieser Charakter des „Als-ob“³⁴, und als solches will sie gehört werden. Die Begleitung wird in ihrer Typik sinngebend kalkuliert und artifiziell nuanciert. Damit wird sie ihrer usuellen Selbstverständlichkeit enthoben. Mit dieser Handhabung ist Schubert mit einem Male der Klassik entrückt; das Selbstverständliche wird zum verfügbaren Mittel; das Vokabular bleibt, seine Verwendung und damit seine Bedeutung aber ist gewandelt.

Daß dieses Prinzip des Begleitens für Schubert tatsächlich wesensbestimmend ist, müßte nun in einem Gang durch sein Liedschaffen dargestellt werden. Insbesondere wäre auf die beiden Liederzyklen *Die schöne Müllerin* und *Winterreise* einzugehen. Vor allem in der *Schönen Müllerin* ist der Tonfall des Begleitens und sein artifizieller Gebrauch eines der zentralen Wesensmerkmale, und zwar der Einzellieder ebenso wie des Zyklischen. An Typik, Wandlung und Aufhebung dieses Tonfalls erweist sich der Fortgang der inneren Handlung, vom gitarrebegleiteten frischen Wanderton des ersten Liedes (*Das Wandern*), über das fast polyphone Gewebe mitspielender Begleitstimmen in *Tränenregen*, über den ermatteten, leiernden Lautenklang in *Der Müller und der Bach* bis hin zum vollgriffigen Klavierton in *Des Baches Wiegenlied*. Und stets ist es auch der Wechsel der Typen innerhalb der Lieder (z. B. in *Der Neugierige*), der der Sinndeutung dient, während das Bewahren des Begleittonfalls zugleich den inneren Zusammenhang und die Einheit des Liedes garantiert. Besonders zu erwähnen wäre das Lied *Pause*, in dem der liedhafte Begleittonfall gleichsam verstummt, um einer höchst künstlichen Terzfloskel und am Ende rezitativischen Liegeklängen Platz zu machen. Und der Text sagt, warum: „Meine Laute hab ich gehängt an die Wand“³⁵.

³² Daß es selbstverständlich bei Schubert Lieder gibt, deren Begleitung dieses Prinzip nicht befolgt, muß nicht eigens hervorgehoben werden. Offensichtlich aber sind dies Lieder im weiteren Sinne, wozu z. B. die frühen Balladen, aber auch spätere, vornehmlich die dramatischeren Gesänge zu zählen wären.

³³ Thr. G. Georgiades, a. a. O., S. 107

³⁴ Georgiades spricht im Blick auf das Lied *Der Müller und der Bach* aus der *Schönen Müllerin* zwar vom „Charakter des Als-ob-Improvisierten“ Warum es aber bei einem so gebrochenen, schmerzvollen Lied (leere Bordun-Quinten, ‚falsche‘ $\frac{3}{8}$ -Rhythmik etc.) „die Frische des Stegreif-Musizierens“ sein soll und warum sich die Begleitung überhaupt zurückhält, „das notwendige Minimum andeutend“, bleibt undiskutiert (a. a. O., S. 303).

³⁵ Daß übrigens manche Vor- und Nachspiele insbesondere in der *Schönen Müllerin* den Begleittonfall gerade nicht anstimmen, sondern als deutlich komplexerer Klaviersatz angelegt sind, in dem Gesang und Begleitung des Liedes gewissermaßen instrumental zusammengefaßt erscheinen, kann als negative Bestätigung des Begleitprinzips bei Schubert verstanden werden. Deutlich wird die unterschiedliche Haltung vor allem an den Stellen des Wechsels vom Vorspiel zum Beginn der eigentlichen Liedbegleitung (vgl. z. B. *Ungeduld*, *Die liebe Farbe* oder *Die böse Farbe*).

Komplizierter noch wird es in der *Winterreise*, die vom Wanderton ausgeht und in der Negation liedhafter Begleitung im *Leiermann* endet. Wir können an dieser Stelle nicht näher darauf eingehen. Statt dessen sollen zwei Lieder aus der letzten Schaffensphase Schuberts, nämlich aus dem *Schwanengesang*, ausführlicher zur Sprache kommen. Die Lieder mögen zugleich exemplarisch die Wandlungen des Begleitprinzips bei Schubert belegen.

Im Lied *Ihr Bild* nach dem Text von Heinrich Heine werden in strengem Wechsel zwei kontrastierende Begleittypen verwendet (vgl. Notenbeispiel 5). Der eine ist die Unisonobegleitung, der andere der vierstimmig-chorische. Beide vertreten zwei entgegengesetzte Sphären des Gedichts: Realität und Vision. „Ich stand in dunkeln Träumen“: düstere Realität, *b*-moll, tiefe Tonlage, scharfe Punktierungen und eine Begleitung, die gleichsam klang- und kunstlos mitspielt, im Unisono nämlich, wie sie Schubert oft für den Ausdruck des Schaurigen und Unheimlichen verwendet³⁶. Demgegenüber die Sphäre des Traums, in dem „das geliebte Antlitz heimlich zu leben begann“: *B*-dur, helle Tonlage, weich konturierte Melodik und klangschöne, sextenreiche Begleitung, deren chorischer Satz sakrale Züge trägt. Erst im Gegensatz der Mittel entschlüsselt sich ihr Sinn, und der Gegensatz ist hier auch und vor allem der der Begleitung. Aber hinter beiden Begleitarten stehen wiederum Typen, in usueller Stegreifbegleitung vielfach gebraucht. Damit garantieren sie dem Lied ein Stück Liedhaftigkeit, sind aber in ihrem Wechsel — genauer: in ihrer Konfrontation — zum Sinnträger geworden.

Im Mittelteil dieses in Reprisesform vertonten Liedes (A–B–A) aber geht Schubert einen Schritt weiter. Beide Begleittypen werden gewissermaßen miteinander vermischt, oder besser: gehen auseinander hervor. Takt 15: „Um ihre Lippen zog sich“ — die Unisonobegleitung öffnet sich zur schwebenden Terz zwischen *es*-moll und *Ges*-dur — und dann: „ein Lächeln, wunderbar“ — die Begleitung weitet sich zum wunderschönen, vollen Dominantseptklang mit umspielender Kadenz (vgl. Notenbeispiel 5).

Durch die Mischung der Typen entsteht eine Begleitung, die nicht mehr Typus ist und gerade dadurch deutet: Auch das Lächeln, zuvor im „geliebten Antlitz“ noch rein (nämlich in reinen Dreiklängen) geschaut, dieses Lächeln ist gleichfalls nur aus „dunkeln Träumen“ geboren, so sagt es die Begleitung: Das Unisono weitet sich zur Vollstimmigkeit, dem Träumenden erscheint ihr Lächeln „wunderbar“, aber doch nur als Traum. Daher auch die scheinbar merkwürdige, ja befremdliche Terzfigur in Takt 18 und 22. Sie ist ein altes musikalisches Symbol des Winkens, wohl auch des Lid-schlags, aber natürlich ist sie mehr. Als Terz gehört sie zur Sphäre des schönen Traums. Ihr Rhythmus aber entstammt Takt 5, das ‚Starrende‘ des Blicks wird wachgerufen. An dieser Stelle ist jener Tonfall des Begleitens aufgehoben, der als Prinzip des Schubert-Liedes beschrieben wurde; der Begleitsatz verläßt die Haltung des an die Tradition geknüpften Stegreif-Anklanges. Er tut dies gewissermaßen vor unseren Augen, und zwar zum Zwecke vertiefter Textdeutung.

³⁶ Vgl. Paul Mies, *Die Bedeutung des Unisono im Schubertschen Liede*, in: *ZfMw* 11 (1928/29), S. 96–108.

Notenbeispiel 5

5

Ich stand in dunklen Trümen und starrt ihr Bildnis an Und das geliebte Antlitz...

13

Um ihre Lippen zog sich ein Lächeln wunderbar...

es/Ges D⁷

Ähnlich verhält es sich in dem Lied *Die Stadt*, gleichfalls nach Heine. Die düstere, morbide Atmosphäre dieses kurzen Gedichtes zeichnet Schubert beängstigend intensiv nach. Alles, was Schubert hier einsetzt, scheint zu malen: Tremoli im Pianissimo und huschende Arpeggien, die in gleichsam abtropfende Akkorde übergehen, — sie malen das Wasserkräuseln, den „feuchten Windzug“, das leise und „müde“ Eintauchen der Ruder ins „graue Wasser“. Der scharf punktierte, dumpfe Trauermarsch der ersten und letzten Strophe klingt wie ein schwerfälliger Kondukt von der Stadt herüber: ‚Meine Liebe, ich selbst werde dort zu Grabe getragen‘. In den Arpeggien-Teilen, vor allem in der zweiten Strophe, hören wir stets dieselben Töne, nämlich die des D^v, der im ganzen Lied nicht aufgelöst wird, — Ausdruck der Ziellosigkeit, der Leere des Herzens, das nicht mehr singen kann (nur noch die Töne eines ‚defekten‘, nämlich vermindernden Dreiklangs).

Wie in *Ihr Bild* stehen auch hier zwei Welten in scharfem Kontrast einander gegenüber. Und bei genauerer Betrachtung entdecken wir auch hier wieder zwei Typen des Begleitens, mit denen dieser Gegensatz vornehmlich erzeugt wird (vgl. Notenbeispiel 6): stimmstützendes Akkordmitspiel und arpeggierende Dreiklangsbrechung, traditionelle Stegreif-Begleitformen des Liedes also. Freilich: Der Vergleich scheint hergeholt. Das Arpeggio hier hat nur eine schwer erkennbare Verwandtschaft etwa mit den ‚wallenden‘ Dreiklangsbrechungen in *Gretchen am Spinnrade*, den bewegten Lautenarpeggien im Mittelteil von *Schäfers Klage* oder den Liedpartien im *Erkönig*. Gleichwohl ist die Beziehung da und macht Sinn eben durch diesen absichtsvoll fernen

Notenbeispiel 6

Am fer- nen Ho- ri- zon- te er- scheint, wie ein Ne- bel- bild...

Ein feuch- ter Wind- zug kräu- selt...

Anklang. In den Arpeggien nämlich ist der Klang einer Harfe oder Mandoline, etwa eines venezianischen Gondoliere (des „Schiffers in meinem Kahn“), angedeutet. Der Instrumentalklang jedoch erscheint wie zufällig (vom „feuchten Windzug“) erzeugt, ungestaltet, gelangweilt und ziellos (Neuntote gegen acht Zweiunddreißigstel, unaufgelöster D^v , permanente Wiederholung). Zu solcher Begleitung kann man nicht eigentlich ‚singen‘. Diese Begleitung ist — im Jargon gesprochen — ‚kaputt‘, und sie soll es sein. Denn in der Negation des Begleittonfalls, der gleichwohl anklingt, ist sie Sinnträger. Die Aufhebung des Typus instrumentaler Stegreifbegleitung deutet: ‚Ich, der ich das Liebste verlor, kann nicht mehr singen, und ich kann mich auch nicht mehr zum Gesang begleiten‘. Und zerstört ist noch etwas anderes: die Einheit der Begleitung. Wo das Lied bei Schubert sonst durch die Kontinuität des Begleittonfalls Wechsel ermöglichte und Einheit zugleich garantierte, — hier ist sie mit der Negation dieses Prinzips ihrerseits aufgehoben. Was aber die Begleitung für die Einheitsbildung nicht mehr leistet, das sucht Schubert, wie übrigens auch im Lied *Ihr Bild*, durch die Symmetrie der äußeren Form zu erreichen:

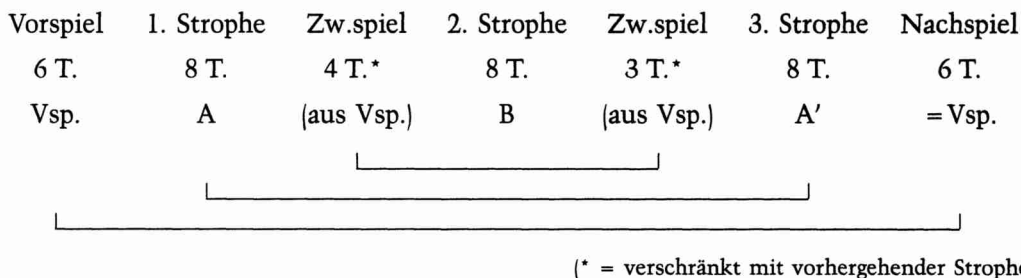


Abbildung 2

V

Bei Schubert erweist sich das Wesen der Begleitung in ihrer doppelten Substanz. Sie ist disjunktiv. Der Tonfall des Begleitens ist jenes Stück historischer Tradition, das ihn dem Liedbegriff der mittleren Goethezeit verbindet. Aus ihm entsteht erst eigentlich das „Kunstganze“³⁷, die Einheit und der lyrische Charakter seiner Lieder. Der Tonfall des Begleitens ist zugleich aber auch Grundlage für Nuancierung und Wechsel seiner tradierten Typen, für ihre Verfügbarkeit innerhalb des einzelnen Liedes sowie für die Aufnahme vielfältiger rein instrumentaler Elemente. Begleitung wird bei Schubert ihrer usuellen Selbstverständlichkeit ebenso enthoben wie ihrer klassischen ‚Partituranlage‘. Und doch bewahrt sie sich den vom Stegreifmitspiel herkommenden, rein instrumentalen Charakter. Sie wird einsetzbar für eine individualisierte Textdeutung, ihr jeweiliger Typus will vernommen und verstanden werden.

Mit seinen frühesten Goethe-Vertonungen hatte Schubert die Klassik schlagartig verlassen. Und am Ende seines Weges geht Schubert über sich selbst hinaus. Die Negation seines eigenen Prinzips erweist sich als Konsequenz seiner Anwendung: Die freie Verfügbarkeit der Mittel, die Schubert dem Liede schuf, schlägt um in deren Aufhebung. Und Schuberts Nachfolger, allen voran Robert Schumann, haben gerade hierin ihre Voraussetzung gefunden.

³⁷ Vgl. oben, Anm. 17

Olivier Messiaen: „...sehr schwer einzuordnen!“

von Theo Hirsbrunner, Bern

Messiaen war einer der bekanntesten und einflußreichsten Lehrer unseres Jahrhunderts; er unterrichtete nicht nur in Paris, am Conservatoire National Supérieur de Musique, von 1941 bis 1978 eine aus allen Weltgegenden anreisende Schar von Schülern, sondern er vermittelte auch den Teilnehmern der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik sein enormes Wissen. Außerdem überstürzten sich in den letzten Jahren geradezu die Einladungen aller erdenklichen Kulturzentren, die Messiaen als Gast bei sich sehen möchten, während dort seine Werke aufgeführt werden. Zugleich wurde er mit den höchsten Orden und Auszeichnungen vieler Länder geehrt. Und dennoch erklärte mir neulich einer der führenden Interpreten Neuer Musik, daß Messiaens Werke sehr schwer einzuordnen seien. Woher mag die Diskrepanz zwischen weltweiter Berühmtheit und Außenseitertum kommen, die der Achtzigjährige mit einem Gleichmut erträgt, dem nicht die mindeste Frustration anzumerken ist? Die Antwort kann nur lauten: Es besteht ein Unterschied in der Beurteilung seiner Werke zwischen Messiaen selbst und der musikalischen Welt rund um ihn herum.

In den Augen der Welt war Messiaen vor allem einer der Väter des Serialismus, wie ihn nach ihm Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen realisiert haben, doch als ich Messiaen am 15. Dezember 1985 in seiner Pariser Wohnung auf die Wichtigkeit seines Klavierstückes *Mode de valeurs et d'intensités* von 1949 ansprechen wollte, wehrte er nur verlegen ab und erklärte: „C'est un exercice!“¹ Warum dieses epochemachende kleine Stück nur eine Übung und nichts weiter sonst sein konnte, läßt sich nur aus der intensiven Beschäftigung mit Messiaen als dem Menschen und Künstler begreifen. Es wäre ein Mißverständnis zu glauben, daß *Mode de valeurs et d'intensités* für Messiaen dieselbe Bedeutung hatte, wie *Structures Ia* für Boulez, der sich mit diesem auch kurzen Stück, diesmal für zwei Klaviere, „an der Grenze des Fruchtlandes“ fühlte². Vor den Augen von Boulez schien sich mit diesem Werk eine Welt von neuen musikalischen Möglichkeiten, von einer ganz neuen musikalischen Sprache aufzutun, wie sie der ‚tabula rasa‘ nach dem Zweiten Weltkrieg zu entsprechen schien: Viele europäische Städte lagen in Schutt und Trümmern, und nicht wenige Komponisten waren vom Geiste des Nationalsozialismus kontaminiert worden; ihre Musik klang irgendwie falsch, unehrlich, man mißtraute vor allem der Wärme der tonalen Musik so sehr, daß sich in Darmstadt noch um 1960 Heiterkeitsstürme, Proteste Bahn brachen, wenn ein Stück tonale Anklänge enthielt. Es galt deshalb, wieder einmal ganz von vorne zu beginnen und jede belastende Vergangenheit abzuschütteln. Wie schwierig es für Stockhausen wurde, Oktaven oder textuelle Wiederholungen wieder in seine Werke einzubauen, gestand er seinen Hörern in Darmstadt während der sechziger Jahre

¹ Th. Hirsbrunner, *Olivier Messiaen. Leben und Werk*, Laaber 1988, S. 98.

² P. Boulez, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris 1975, S. 69. Vgl. auch Th. Hirsbrunner, *Pierre Boulez und sein Werk*, Laaber 1985, S. 80ff.

verschiedene Male; Oktaven und Wiederholungen waren tabuisiert worden, und nicht zuletzt durch Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités*, den Boulez zum Ausgangspunkt von *Structures Ia* nahm, denen er zuerst den Titel eines Gemäldes von Paul Klee geben wollte: „An der Grenze des Fruchtländes“.

Doch wenn Messiaen heute sein Werkchen als Übung bezeichnet, so hat sich auch Boulez längst von *Structures Ia* gelöst, die er gegenüber Célestin Deliège als ein „mechanisches Objekt“ bezeichnete, für dessen Ursprung bei Messiaen er jede Verantwortung ablehne³. Die relativ leichte Analysierbarkeit der beiden Kompositionen hatte für die beiden Autoren nicht nur etwas Beschämendes — gerade Boulez suchte, ausgehend von Debussy, nach dem Unanalysierbaren⁴ —, sondern die beiden ‚Schlüsselwerke‘ sind heute längst überholt; Boulez spottet nur noch über die strenge Arbeit mit den einzelnen Parametern des Klanges und sucht nach „charakteristischen Themen, damit das Werk lebe“, wie er im Frühjahr 1984 anlässlich einer Vorlesung am Collège de France erklärte.

Messiaen gebraucht in *Mode de valeurs et d'intensités* die in Oktavlage, Dauer, Anschlagsart und Intensität streng fixierten Töne ‚modal‘, das heißt: ihre Abfolge bleibt frei, während Boulez das erste Drittel dieser Töne als Reihe benützt, wobei nur die Wahl der Oktavlagen frei bleibt. Doch nicht von diesem einschneidenden Unterschied sei hier die Rede, sondern von der Stellung, die der *Mode de valeurs et d'intensités* in Messiaens Oeuvre einnimmt. Sie ist tatsächlich vollkommen marginal, wenn man von den Titeln der Werke ausgeht, die fast immer eine Beziehung zu etwas Außer-musikalischem herstellen, und das nicht nur auf leichte, unverbindliche Weise. Die Werke mit ‚abstrakten‘ Titeln wären an den Fingern beider Hände aufzuzählen, und sie beschränken sich vor allem auf die Zeit um 1950, wo die *Quatre Etudes du rythme* (zu denen *Mode de valeurs et d'intensités* gehört) und das *Livre d'orgue* entstanden; beizufügen wären noch einige Abschnitte des Klavierstücks *Cantéyodjayâ* von 1949. Damit wäre eine mehr konstruktivistische Phase in Messiaens Schaffen eingegrenzt, die umrahmt wird von Werken mit religiösen Titeln, deren tiefere Bedeutung der Komponist nicht selten in langen Kommentaren, die der Musik vorangehen, erklärt. Neben den religiösen Werken stehen solche, die sich auf Geräusche der Natur — namentlich auf Vogelgesänge und das Rauschen von Wind und Wasser — beziehen.

Ganz lapidar könnte man zuerst sagen, daß Messiaen seine Musik immer ‚von irgendwo her‘ hat; sie entsteht nicht aus der dunklen Nacht von anonymen Empfindungen oder aus blinder Berechnung, nein, sie war in irgendeiner Form schon vorher da: als altgriechischer oder indischer Rhythmus, als Vogelruf oder Brausen der Wellen. Wie genau er dabei jeweils ‚abbildet‘, ist nebensächlich — viele der Vogelrufe im *Catalogue d'oiseaux* sind täuschend genau wiedergegeben —, doch die exotischen Rhythmen wurden von ihm bis zur Unkenntlichkeit verändert, er braucht diesen (Um-)Weg über die indischen *déci-tâlas* oder den griechischen Spondeus und Tribachys, um

³ Ebda., S. 70.

⁴ P. Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris 1966, S. 33ff. Boulez sucht hier in Debussys Musik die Rechtfertigung für seine eigene Ästhetik. Vgl. auch Th. Hirsbrunner, *Pierre Boulez und sein Werk*, Laaber 1985, S. 22ff. und passim.

schließlich zu seiner eigenen Musik zu kommen, deren Berechtigung und Logik nicht nur den Mitwissern einleuchtend zu sein brauchen, sondern die ganz allgemein ohne Widerspruch vom westlichen modernen Hörer aufgenommen werden können. Messiaen glaubt auch, daß er die Symbolik der indischen Rhythmen zuerst intuitiv erfaßt habe, ohne über sie ausdrücklich informiert worden zu sein⁵; er hofft aber auch unentwegt darauf, daß sie vom Hörer nachvollzogen werden könne. Dasselbe gilt auch von den sogenannten Klangfarben, von denen hier noch mehr die Rede sein wird: In *Couleurs de la cité céleste* sind sie exakt in der Partitur notiert; Messiaen glaubt an die intersubjektiven Erfahrungen dieser Synästhesien, denen doch oft wohl auch etwas Willkürliches anhaftet⁶. Messiaen ist das Gegenteil eines naiven oder opportunistischen Eklektikers, was schon Boulez klarsichtig festgestellt hat⁷, er stellt vielmehr die Frage nach der Überlebenskraft eines indischen Rhythmus mit seinem ganzen mythologischen Hintergrund. Für Messiaen ‚lebt‘ er noch und ist nicht nur ein neutrales Material, dessen man sich bedenkenlos bedienen kann. Deshalb findet er auch die Übernahme der Isorhythmie des europäischen 14. Jahrhunderts gefährlich, wenn der Komponist nicht genau über die Geisteswelt der Hochgotik informiert ist — und daran glauben kann⁸. Die Fähigkeit, an diese Dinge glauben zu können, bleibt für ihn entscheidend; das kompositorische Metier wird vorausgesetzt und erfüllt nur eine dienende Funktion.

Und gerade in dieser dienenden Funktion kommt die Technik von *Mode de valeurs et d'intensités* auf bedeutsame Weise in einigen Werken Messiaens wieder zurück: In *La Chouette hulotte* (Waldkauz) aus dem *Catalogue d'oiseaux*, wo die Nacht mit ihrer Unheimlichkeit dargestellt werden soll (Messiaen notiert dazu für alle, denen es nicht plausibel scheint: „la nuit“) und in der siebenten Szene von *Saint François d'Assise*, wo der Heilige seine Stigmata empfängt. Beide Stellen, die an *Mode de valeurs et d'intensités* erinnern, aber dessen *Procedere* frei abwandeln, sollen etwas Übermenschliches und Gefährvolles ausdrücken, deshalb wählte Messiaen dort eine Kompositionstechnik, in die das komponierende Subjekt nicht nach eigenem Gutdünken, dem etwas Routiniertes anhaften könnte, eingreifen darf. Die Reihenfolge der Töne ist zwar, wie hier schon gesagt wurde, frei, aber Messiaen mahnt den Interpreten der *Chouette hulotte* ausdrücklich, die Tondauern und die Intensität der Töne genau zu beachten und nicht nach eigenem Gutdünken leichte Veränderungen vorzunehmen. Damit entsteht eine menschenferne Musik, die nun keine Übung im Sinne des Klavierstückes von 1949 mehr ist, denn diese Musik steht für etwas, das außermusikalisch ist, ohne daß um die rein musikalische Wirkung gebangt werden müßte. Messiaen glaubte nie an autonome Tendenzen der Musik, denn neben und über der Musik gab es für ihn immer noch etwas Höheres, das er Gott nannte und dessen gerade der heilige

⁵ Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris 1967, S. 75ff.

⁶ O. Messiaen, *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Paris 1986, S. 65ff. Messiaen gibt als Beispiel einer objektiven Verbindlichkeit der Synästhesien an, daß jeder mit ihm einig gehen könne, wenn er die Tonart G-dur als unverträglich mit der violetten Farbe bezeichne (!).

⁷ P. Boulez, *Points de repère*, Paris 1981, S. 324f. Vgl. auch Th. Hirsbrunner, *Olivier Messiaen. Leben und Werk*, Laaber 1988, S. 97

⁸ C. Samuel, a. a. O., S. 53f

Franz durch die Empfängnis der Stigmata teilhaftig wurde. In Gott zu sein, empfand Messiaen zusammen mit dem Heiligen als Gnade, der nicht jeder teilhaftig werden konnte. Ein wenig Hochmut mischte sich auch immer in diesen Zustand der Gnade⁹, und sie bewirkte aber auch, daß er ein sehr fruchtbarer Komponist war und Experimente als Selbstzweck ablehnte, um doch neuen ästhetischen Erfahrungen gegenüber offen zu bleiben, wie sie gerade die Technik von *Mode de valeurs et d'intensités*, aber integriert in ein großes allgemeinmenschliches Thema, zu sein versprach¹⁰. Reine Experimente hätten in den Zustand des Verstummens führen können, da sie in ein Niemandland vorzustößen drohen, in das die Erlebnisfähigkeit des Komponisten nicht nachzueilen imstande ist (was die oftmals anzutreffende Armseligkeit von Computermusik beweist, deren enorme Möglichkeiten vom Menschen nicht ausgeschöpft werden können, weil er sie nicht ‚erlebt‘ hat).

Die Technik von *Mode de valeurs et d'intensités* entfernte sich um 1950 am weitesten von dem, was man gemeinhin als Musik anzusprechen gewohnt war. Selbstverständlich gab es auch die Musik von Anton Webern, die aber, trotz aller Auflösung in einzelne Partikel, immer noch ein gewisses *Espressivo* aufwies, das mitteilhaftig blieb und sich an den Menschen richtete. In Messiaens Musik fehlt aber dieser appellative Charakter, so diskret er auch immer sein möge. Diese Musik wirkt für sich, wie ein Naturereignis, und sie könnte, wenn sie Stunden um Stunden dauerte, wohl auch vollkommen unbemerkt in ihre Umgebung eingehen wie javanische Gamelan-Musik, die ganze Nächte dauern kann. Aber Messiaen ging es nicht im entferntesten darum, aus seiner Entdeckung die Konsequenzen zu ziehen und, wenn nicht sogar weiter voranzuschreiten, auf diesem Punkt zu verharren. Schon die drei übrigen Stücke der *Quatre Etudes du rythme*, zu denen *Mode de valeurs et d'intensités* gehört, weisen andere, nicht weniger ingenüose kompositionstechnische Verfahren auf. Messiaen zeigt damit, daß er zur Wandlung fähig und nicht festzulegen ist.

Doch damit nicht genug, bewies er während der fünfziger Jahre dem Diktat des Serialismus, wie er von Darmstadt ausging, daß er nicht bereit war, auf alte, längst bekannte Kompositionstechniken zu verzichten. Messiaen arbeitete im *Catalogue d'oiseaux* von der Mitte des Jahrzehnts an mit tonalen neben atonalen Elementen und scheute auch nicht die textuelle Wiederholung ganzer Abschnitte. Dieselben Arten des *Procedere* sollte er auch noch in der 1983 uraufgeführten Oper *Saint François d'Assise* mit der größten Unbefangenheit anwenden. Wenn sich Stockhausen am Anfang der sechziger Jahre nach langem Zögern wieder der Oktave und der textuellen Wiederholung bediente und Wolfgang Rihm später seine vielbeachtete Erklärung abgab, daß alles Vergangene ‚verfügbar‘ sei, so hat Messiaen schon vor mehr als dreißig Jahren diesem Glauben nachgelebt, ohne dasselbe Gefühl wie die Deutschen zu empfinden, daß es sich dabei um das schwerwiegende Brechen von Tabus handle.

⁹ Ebda., S. 11ff.

¹⁰ Ebda., S. 215. Messiaen spielt hier mit der Doppelbedeutung von „expérience“ als Experiment und Erfahrung, wobei er das erstere als unchristlich ablehnt, da der Mensch nur einen fragmentarischen Eindruck von der Welt habe und für Gott nichts zufällig sei.

Wenn man von tonalen Akkorden bei Messiaen spricht, so muß freilich sogleich davor gewarnt werden, dahinter die Tonalität zu vermuten, denn einzelne Dreiklänge und Dominantseptnonenakkorde bilden noch keine Tonalität, entscheidend für Messiaen ist aber, daß er sie als schön empfindet in einem Maße, wie es sonst nur schamhaft eingestanden wird. In *Le Lorient* (Der Pirol) aus dem *Catalogue d'oiseaux* heißt es ausdrücklich über einer Reihe von Dreiklängen: „Ruhig und sanft — Friede und feierliche Klarheit“. Diese Dreiklänge bilden aber kein kohärentes Netz von Beziehungen, wie es für tonale Musik zu fordern wäre, sondern sie stehen unverbunden als ‚schöne Objekte‘ nebeneinander, und es gilt geradezu, ihre unerwartete Verbindung als Überraschungen zu genießen. Die folgenden Dreiklänge werden in sehr langsamem Tempo, immer mit dem Grundton im Baß, aneinandergereiht: *fis*-moll, *H*-dur, *a*-moll, *D*-dur, *c*-moll, *a*-moll, *G*-dur, *F*-dur und *E*-dur¹¹. *E*-dur ist ganz ohne Zweifel das Ziel der in der rechten Hand des Klaviers langsam aufwärts steigenden Akkordfolge, die aber, trotz der Überraschungen, die sie bereitet, nicht ganz ohne System ist: *fis*-moll und *H*-dur würden schon auf *E*-dur hinweisen (als II. und V. Stufe), doch nach *H*-dur folgt *a*-moll, das als Mollsubdominante zu *E*-dur aufgefaßt werden kann, doch die Folge Dominante-Subdominante ist atypisch für harmonisch tonale Musik und verweist eher auf die Renaissance. Der folgende Akkord, *D*-dur, macht aber als Dominante zu *G*-dur aus dem *a*-moll rückwirkend eine II. Stufe, doch *G*-dur kommt nicht, sondern *c*-moll, wieder die Mollsubdominante, diesmal von *G*-dur, womit sich dieselbe Folge wie zwischen dem zweiten und dritten Dreiklang einstellt und eine Sequenz entsteht mit den ineinander geschachtelten Phasen: *fis*-moll – *H*-dur – *a*-moll und *a*-moll – *D*-dur – *c*-moll, worauf aber dieses Gleichmaß unterbrochen wird und mit *a*-moll – *G*-dur – *F*-dur gleichsam die VI., V. und IV. Stufe von *C*-dur erscheinen, doch muß sich der Hörer unverzüglich wieder anders orientieren, da nach *F*-dur *E*-dur folgt, was als ‚phrygischer‘ Schluß gedeutet werden kann. Damit und mit der irregulären Folge Dominante-Subdominante wird mehr auf Renaissance-Musik verwiesen, in deren Zusammenhang gerade Messiaens Charakteristik dieser Stelle („feierliche Klarheit“) zu lesen ist, doch geht die Rechnung nicht vollkommen auf, und wir haben es mit freien, nur in vagen Beziehungen zueinander stehenden Akkorden zu tun, ähnlich dem, was Lowinsky als „triadic atonality“ bezeichnete¹², die typisch war, nicht für Palestrina, aber für viele Madrigale des 16. Jahrhunderts und gerade für Gesualdo da Venosa, dessen Musik, das Madrigal *Moro lasso*, am 24. Februar 1954 in Boulez' Konzertreihe *Domaine Musical* nach Messiaens *Quatre Etudes du rythme* erklang. Daß dort die Ursprünge der Dreiklangsfolge aus *Le Lorient* zu suchen wären, ist nicht vollkommen ausgeschlossen. Messiaen spielte übrigens in jenem Konzert seine vier Klavierstücke selber, und es ist durchaus möglich, daß er bei der freien Verbindung von Dreiklängen, wie sie Gesualdos Madrigal auszeichnet, aufgehört hat. Bei Messiaen stehen aber diese Akkorde in einem extrem atonalen Kontext, was sie als besonders ‚kostbar‘ heraushebt, ohne daß sie den Schluß des Stückes bilden würden, womit Messiaen

¹¹ Vgl. O. Messiaen, *Catalogue d'oiseaux*, 1^{er} livre, S. 8 (Leduc), oder Th. Hirsbrunner, *Olivier Messiaen. Leben und Werk*, Laaber 1988, S. 188.

¹² Zitiert nach Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Basel 1968, S. 18.

neoklassische Erwartungen durchkreuzt und sich abhebt von vielen Komponisten der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, wo nach gewagten Dissonanzen der alle versöhnende Schluß auf einem reinen Dreiklang eintraf.

Messiaen hat auch noch später, zum Beispiel in seiner hier schon erwähnten Oper von 1983, tonale Akkorde als schöne Akkorde gebraucht. Gerade die Musik des Engels in jenem Werk besteht zum größten Teil aus nichts anderem als Dreiklängen in den Ondes Martenot, die fähig sind, Töne so lange wie nur nötig auszuhalten, da sie elektro-akustische Instrumente sind und keine Rücksicht auf die Länge des Atems von Bläsern oder auf die Länge des Bogens bei Streichern zu nehmen haben. Es entsteht dadurch eine Schönheit, die von menschlichen Einflüssen frei zu sein scheint, mögen auch die Ondes Martenot heute längst von raffinierteren technischen Apparaturen überholt sein.

Dieselbe Vorliebe für — diesmal verschleierte — tonale Wirkungen macht sich auch bei Messiaens „modes à transpositions limitées“ geltend, die im Grunde genommen nichts anderes sind als Tonleitern, in denen sich die Intervallfolgen periodisch wiederholen; der Begriff ‚Modus‘ ist hier eigentlich genausowenig angebracht wie im Klavierstück *Mode de valeurs et d'intensités*, da eine Finalis oder Tonika fehlt und bei der regelmäßigen Wiederholung der Intervalle nicht auszumachen ist; die Tonika ist gleichsam überall und nirgends. Doch es ist möglich, tonale, einfache Verhältnisse zu bevorzugen, wie das oft geschieht. Einer der einfachsten ‚Modi‘, den schon Debussy, Ravel, Skrjabin und Strawinsky mehr oder weniger spontan angewendet haben, besteht aus dem gleichmäßigen Wechsel von kleinen und großen Sekunden, wie zum Beispiel: *e-f-g-gis-ais-h-cis-d-e*. Es entsteht damit eine oktotonische Skala, aus der verschiedene Dreiklänge herausgeholt werden können, zum Beispiel: *e-g-h*; oder *e-gis-h*; oder *f-ais (b)-cis (des)*; oder *f-ais (b)-d*; oder *gis-cis-e*; oder *gis-cis-f (eis)*. In der *Nativité du Seigneur* von 1935 gibt Messiaen im Vorwort eine ganze Reihe von solchen mehr oder minder tonalen Akkorden bekannt, die er aus seinen ‚Modi‘ gewinnt. Erstaunlich ist gerade diese tonale Präferenz, die aber äquivok bleibt, da sich keiner der Akkorde gegen den andern durchsetzen kann. Noch komplexer wird die Situation, wenn verschiedene ‚Modi‘ in unabhängigen Schichten übereinander gelagert werden, wie zu Beginn von *Regard du Fils sur le Fils* aus *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* von 1944. Es entsteht damit das, was Messiaen poetisch mit dem Leuchten von farbigen gotischen Kirchenfenstern verglichen hat, die ihn seit seiner Kindheit immer wieder faszinierten¹³.

Die „modes à transpositions limitées“ bleiben aber auch bis zu seinen letzten Werken ‚verfügbar‘; fern ist Messiaen der Gedanke, daß es sich dabei um eine Spielerei handle, der er vor seiner konstruktivistischen Phase um 1950 gehuldigt hätte, um sie dann zu überwinden. Richtige Polytonalität, wie sie vor allem Milhaud kultivierte, findet sich bei Messiaen aber nicht, denn die ‚Modi‘ lassen sich in keinem Falle mit dem traditionellen Dur oder Moll vergleichen, was aus ihrer Struktur ohne feste

¹³ Vgl. Th. Hirsbrunner, *Olivier Messiaen. Leben und Werk*, Laaber 1988, S. 186, oder O. Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, S. 18, oder C. Samuel, a. a. O., S. 39.

Tonika, die beschrieben wurde, unmittelbar hervorgeht. Zwei einzelne Dreiklänge werden zwar hie und da simultan gespielt, in Arpeggien wie in *Le Merle bleu* aus dem *Catalogue d'oiseaux*¹⁴, bilden aber horizontal unter sich keinen engen Zusammenhang, wie die Folge zeigt:

rechte Hand: *F*-dur / linke Hand: *Fis*-dur, dann:
 rechte Hand: *Cis*-dur / linke Hand: *D*-dur und schließlich:
 rechte Hand: *A*-dur / linke Hand: *B*-dur.

Nur die mediantische Beziehung in großen Terzen ist es, was zwischen den Akkorden einen vagen Zusammenhang stiftet, zugleich bildet sich aber in der rechten Hand der folgende „mode à transpositions limitées“ aus:

a-c-cis-e-f-gis-a

Und in der linken Hand entsteht:

cis-d-f-fis-a-b-cis

Zusammen ergibt sich der ‚Modus‘:

a-b-c-cis-d-e-f-fis-gis-a.

Es ist nahezu gleichgültig, mit welchem Ton man die ‚Modi‘ beginnen läßt, da sich, gemäß ihrer Definition, dieselben Intervallverhältnisse ständig wiederholen, doch werden hier die Dreiklänge bevorzugt, die aber mit der Vortragsbezeichnung „klar, perlend“, wie sie an dieser Stelle anzutreffen ist, ein reines Klangfarbenspiel und nicht harmonisch logische Akkordfolgen suggerieren.

Diese neuartige und in sich kohärente Form, mit tonalen Elementen zu spielen, ohne dadurch aber im traditionellen Sinne oder in der Art der Neoklassiker tonal zu bleiben, findet noch ihre Ergänzung durch andere Formen des *Procedere*, die zum Teil längst bekannt, zum Teil aber bestürzend neu sind.

Zu den bekannten Techniken gehört in den Klavierwerken das Ausspielen der schwarzen gegen die weißen Tasten, und zwar in der folgenden Weise: Die eine Hand bewegt sich für eine gewisse Zeit auf den weißen, die andere auf den schwarzen Tasten, in enger Lage, so daß kleine Clusters entstehen können. Die Klaviatur aller Tasteninstrumente weist ja in sich selber eine gewisse, ganz einfache Tonordnung auf: Die weißen Tasten verwirklichen die Diatonik, die schwarzen die Pentatonik, wobei Messiaen zwei Optionen hat: Die Pentatonik in ihrem grundtonlosen Zustand (wie die „modes à transpositions limitées“) kann durch dissonante Zusatztöne der weißen Tasten ‚verfärbt‘ werden, oder umgekehrt wird die Diatonik gestört durch auf den weißen Tasten entstehende Dissonanzen. Dabei arbeiten die beiden Hände des

¹⁴ Vgl. O. Messiaen, *Catalogue d'oiseaux*, 1^{er} livre, S. 6 (Leduc), oder Th. Hirsbrunner, *Olivier Messiaen. Leben und Werk*, Laaber 1988, S. 187

Pianisten in enger Lage nicht neben-, sondern übereinander. Diese Technik wurde schon in *Petruschka* von Strawinsky realisiert; der sogenannte *Petruschka*-Akkord ist eine Kombination des C-dur- mit einem Fis-dur-Akkord in enger Lage; C-dur in der einen Hand bringt nur weiße Tasten, während Fis-dur mit der andern Hand auf den schwarzen Tasten über C-dur gespielt werden muß. Durch das gesamte Oeuvre von Strawinsky läßt sich nachweisen, daß er die weiß-schwarze Klaviatur mit ihrer einfachen Struktur als Orientierungshilfe für seine Kompositionen brauchte. Noch die Reihe seines letzten Werkes, des Liedes *The Owl and the Pussy-Cat*, richtet sich danach und gliedert sich in vier Dreitongruppen, die folgendermaßen lauten: *d-e-h / cis-ais-gis / g-a-c / dis-fis-f*. Die erste und die dritte Gruppe liegen ganz auf den weißen, die zweite auf den schwarzen Tasten und sind Permutationen der sogenannten pentatonischen Zelle, wie Messiaen und Boulez dies nennen¹⁵; diese Zelle besteht aus einer großen Sekunde und einer kleinen Terz und kann beliebig permutiert werden, so daß auch die reine Quarte oder durch Oktavversetzung die reine Quinte entsteht. Der Ursprung dieser pentatonischen Zellen liegt in den Werken Debussys und Ravels — man vergleiche die Thematik der Streichquartette beider Komponisten —, wenn nicht gar in der Gregorianik, die viele pentatonische Segmente enthält, wie die im plagalen Dorisch anzutreffende Tonfolge *c' -d' -f'*. In Strawinskys Reihe fällt aber die vierte Dreiergruppe aus dem Rahmen, damit das chromatische Total erreicht wird; eine weitere pentatonische Zelle würde zur Wiederholung eines Tones — zum Beispiel zu *gis* oder *cis* — führen, womit die Zwölftonreihe zerstört würde. Es mag auf den ersten Blick erstaunen, daß der Ursprung dieser Struktur aus großer Sekunde und kleiner Terz so weit zurück in der Vergangenheit gesucht werden muß, doch gerade im Fin de siècle erlebte die Gregorianik ihre Wiedergeburt in den Konzerten der Chanteurs de Saint-Gervais (Paris) unter Charles Bordes, Konzerte, die Debussy regelmäßig besuchte. Modale Wendungen können bei Debussy wie auch Ravel ebenso vom Studium der zeitgenössischen russischen Musik herkommen¹⁶. Sowohl Strawinskys als auch Messiaens Pentatonik hat ihren Ursprung in diesem zeitlich und räumlich weit gespannten Bereich.

Eine ungewöhnlichere Form der Tonordnung aber schaffte Messiaen in seinen *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* von 1969. Er nimmt dort einen Text von Thomas von Aquin in französischer Sprache zum Anlaß, jedem Buchstaben dieses Textes einen Ton zuzuordnen, indem er zuerst die deutschen Tonnamen von A bis H benützt, um dann für die andern Buchstaben die Töne frei zu wählen. Das ganze Alphabet, in Töne umgesetzt, lautet bei ihm:

A = a', B = b', C = c'', D = d'', E = e'', F = f'', G = g'', H = h', I = fis''', J = fis'', K = c, L = es'', M = as'', N = es', O = h'', P = g, Q = c', R = e''', S = f''', T = D, U = cis, V = d, W = d''', X = gis', Y = fis' und Z = f.

¹⁵ Diesen Terminus verwendete Boulez oft während seiner Analyse- und Kompositionskurse in Basel am Anfang der sechziger Jahre.

¹⁶ Die *Bilder einer Ausstellung* von Modest Mussorgsky, die von Ravel orchestriert wurden, beginnen mit der pentatonischen Zelle *g' -f' -b'*, um sogleich mit einer weiteren fortzufahren: *c'' -f'' -d''*

Messiaen versucht nicht, zuerst das chromatische Total aufzufüllen, und dieselbe Tonqualität kann in verschiedenen Oktavlagen auftauchen. *Fis* erscheint zum Beispiel als I (*fis'''*), als J (*fis''*) und Y (*fis'*), also mit drei Vokalen, die dem I ähnlich sind oder im Französischen gleich klingen, womit die Auswahl der Töne doch ein gewisses System zeigt.

Zu jedem dieser Töne gehört auch eine bestimmte Dauer. Doch damit nicht genug, werden die Verben „sein“ und „haben“ durch je drei Töne dargestellt, und das Wort „Gott“ erscheint in zweimal neun Tönen, wobei sich die ersten neun in den zweiten neun spiegeln, da Gott unermesslich, ewig, ohne Anfang und Ende sei¹⁷. Auch den verschiedenen Fällen werden bestimmte Tonfolgen beigeordnet, es handelt sich also nicht durchwegs um ein simples Buchstabieren. Um von dieser Technik einen Begriff zu geben, sei das Wort „principe“ gewählt, das die folgenden Tonhöhen auslöst: *g-e'''-fis'''-es'-c''-fis'''-g-e''*.

Was bezweckt nun Messiaen mit dieser spielerisch pedantischen Technik? Auch hier muß ein außermusikalischer Grund gesucht werden: Der Komposition steht eine Erklärung Messiaens voran, derzufolge die Engel in einer Sprache miteinander reden, die für sie unmittelbar verständlich sei, während die Tonsprache der Menschen nichts direkt bezeichnen könne, sondern nur unbestimmte Gefühle auslöse. Um der Musik eine „mitteilbare Sprache“ (un langage communicable) zu geben, wendet Messiaen die oben beschriebenen Verfahren an, doch die Sprache der Musik wird dadurch noch unvertrauter und noch weniger mitteilbar; sie soll wohl eine Ahnung von der Sprache der Engel geben, die aber gerade in der hier gewählten Form paradoxerweise eine höchst fremdartige Gestalt annimmt. Am nächsten kommt dieser Komposition wohl Messiaens eigene, entmystifizierende Erklärung, die er mir in diesem Zusammenhang machte: „Il fallait trouver des notes“ (Es ging darum, Töne zu finden), was nichts anderes heißt, als daß diese rigorose Prädetermination der Töne zu neuen Resultaten geradezu zwingt. Keine Routine kann hier zu abgenutzten Wendungen führen, der Komponist muß sich den neuen Formeln, die er zwar eingeführt hat, aber nicht bis ins letzte voraussehen konnte, stellen und aus ihnen das musikalisch Menschenmögliche machen, indem er mit Gegenstimmen und einer bestimmten Wahl der Orgelregister eine plausible Musik entstehen läßt. Wieder aber finden wir, wie bei der Wahl der Titel seiner Werke, einen außermusikalischen Anlaß — die Sprache der Engel — als Ausgangspunkt der Komposition. Es handelt sich also wiederum nicht um ein kaltherziges Experiment mit dem neugierigen Wunsch, zu entdecken, was dabei musikalisch ‚herauskommt‘; Messiaen versuchte vielmehr damit, die musikalischen Grenzen, die er sich bewußt oder unbewußt geschaffen hatte, zu überschreiten und in Neuland vorzustoßen. Ähnliche Prinzipien sollte er nach den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* in *Des Canyons aux étoiles ...* von 1971 bis 1974 anwenden, um Gottes Menetekel, die Flammenschrift an der Wand von Nebukadnezars Palast, darzustellen. Wieder handelt es sich dabei um den Einbruch des Göttlichen in die Menschenwelt.

¹⁷ Th. Hirsbrunner, *Olivier Messiaen. Leben und Werk*, Laaber 1988, S. 180ff.

Die Sprache Gottes und der Engel zwang Messiaen diese merkwürdige Kompositionstechnik auf, hinter der nicht eine naive Bastelei, sondern das Bestreben, dem Übernatürlichen eine Stimme zu geben, steht.

*

Aus der großen Zahl der hier beschriebenen Kompositionstechniken kann geahnt werden, wie anregend Messiaens Unterricht am Conservatoire gewesen ist; er konnte jedem etwas vermitteln, was wertvoll war; er suchte nicht, seine Art des Komponierens den Schülern aufzuzwingen, da ihm selbst ja verschiedene Arten zur Verfügung standen. So konnte er den Serialismus überdauern und bei dessen Abklingen nach 1960 wieder neue Anregungen weitergeben: Messiaen war nicht nur einer der Väter des Serialismus, nein, er gab auch seinem Schüler Gérard Grisey, der eine Generation jünger als Boulez ist, wichtige Impulse, die sich in dessen Werk *Partiels* von 1975 manifestierten. Dabei handelt es sich, kurz gesagt, um folgendes: Ein kleines Orchester intoniert über dem Kontra-E einen großen Teil des Spektrums der geradzahlig Partialtöne in möglichst genauer Form mit Tonhöhen, die von unserer gleichschwebenden Temperatur selbstverständlich abweichen müssen. Der Verlauf des Werkes bringt eine Dekomposition dieser Klänge durch Geräusche und das Wandern der ursprünglichen Töne durch verschiedene Oktavlagen; das Gewebe der Stimmen lockert sich immer mehr auf, bis nur noch eine kurze Pantomime der Instrumentalisten übrig bleibt: die vollkommene Stille.

Messiaens Einfluß auf seine Schüler, wenn man bei seiner mehr mütterlichen Führung überhaupt von Einfluß sprechen darf, ging meist in Richtung auf eine größere Komplexität, als sie die tonale Musik aufwies; mit anderen Worten: er bevorzugte die höheren Primzahlen in Harmonik und Rhythmus. Wenn für die gleichschwebende Temperatur schon die Septime 4 : 7 und der Tritonus 8 : 11 zu eng sind, so suchte gerade Messiaen, diese Proportionen, wenn auch nur approximativ, in seinen Akkorden darzustellen, ein Prinzip, das Grisey in dem hier beschriebenen Spektralklang (der bis zum 16. Teilton führt und keinen ausspart) zu Ende führte. Gleichzeitig gelang es Messiaen, den europäischen Rhythmus, der vorher nur mit den Primzahlen 2 und 3 gearbeitet hatte und fast immer periodische Wiederholungen aufwies, durch höhere Primzahlen zu bereichern, die er gerade in den hier schon erwähnten altgriechischen und indischen Rhythmen zu finden glaubte. Sein Rhythmus verlor dadurch das regelmäßige Pulsieren, das der Europäer als ‚rhythmisch‘ empfindet, für Messiaen aber unrhythmisch war¹⁸. Der Traum der Serialisten von einer Einheit zwischen der Zeitordnung und dem musikalischen ‚Raum‘ wurde von Messiaen schon um 1940 geträumt, also gut ein ganzes Jahrzehnt vor Boulez' *Structures Ia*: Die hohen Primzahlen vereinheitlichen — scheinbar — die Ordnung in Raum und Zeit¹⁹. Daß es sich dabei

¹⁸ C. Samuel, a. a. O., S. 65ff

¹⁹ Messiaen behauptet in seiner *Technique de mon langage musical*, Paris 1944, Bd. 1, S. 56, daß eine Beziehung zwischen den „modes à transpositions limitées“ und den „rythmes non-rétrogradables“ bestehe, indem beide unter dem „charme étrange des impossibilités“ stehen, das heißt, daß die ‚Modi‘ nur beschränkt transponierbar und die Rhythmen nicht umkehrbar sind, ohne daß in beiden Fällen noch einmal dasselbe Resultat entstünde; von hier stammt ohne Zweifel der Wunsch der Serialisten, die Organisation von Zeit und Raum zu vereinheitlichen.

um einen Irrtum handelte, ist längst bekannt, zeitigte aber Folgen, die auf dem Gebiet des Rhythmus zu einer Elimination der regelmäßigen Taktschwerpunkte und auf dem Gebiet der Harmonik zu einer neuen Definition der Dissonanz führten.

Schon Arnold Schönberg ahnte in seiner *Harmonielehre* von 1911 die Integration von höheren Partialtönen in den Akkord²⁰, doch seine „Dissonanzen“ waren das Resultat von sehr aktiven, selbständigen Stimmführungen, während Messiaen rein harmonisch denkt und seine Dissonanzen, aus komplexen Teiltönen, als in sich ruhende begreift. Das ist es, was er eigentlich unter den ‚Farben‘ seiner Musik versteht, mag dieser Eindruck von Klangfarben auch nur eine rein subjektive Empfindung sein. Bei Schönberg ist die alte Vorstellung von der Dissonanz, die Konflikte und Leiden symbolisierte, noch nicht getilgt; Messiaens komplexe Klänge aber kennen diesen menschlichen Ausdruck nicht mehr, da sie sich mehr dem gleichmütigen Hall von Glocken, Gongs und Tam-tams annähern, deren ritualistische Bedeutung, in magischen Praktiken von exotischen Völkern, dem Komponisten vollkommen geläufig war²¹. Wie Strawinsky ist auch Messiaen die Musik als Ausdruck des autonomen Individuums vollkommen fremd. Die Oper *Saint François d'Assise* ist frei von psychologisierender Musik, denn diese Musik begehrt nur eine unbeirrte, ritualistische Handlung mit dem Ziel einer vollkommenen Erleuchtung des Heiligen. Der Konflikt zwischen Franz und seinem Vater und die Freundschaft zwischen Franz und der heiligen Klara werden ausgespart. Messiaens Musik könnte diese menschlichen Gefühle nicht ausdrücken, obwohl sie voll von Dissonanzen ist, aber ohne kontrapunktische Partien aufzuweisen. Die Dissonanzen ‚färben‘ nur eine im Grunde genommen monodische Linie, erst hier und nicht schon bei Schönberg hat sich die Dissonanz richtig emanzipiert. Daß dabei der Rhythmus im traditionellen Sinne wegfällt und sich die Dissonanz als Vorhalt, Durchgang oder Wechsellinie nicht an ihm orientieren kann, gehört zum selben Konzept von Zusammenklängen, die die Zeit nicht in Besitz nehmen wollen, sondern in ihr verloren und zugleich geborgen ruhen. Daß Messiaen orientalischer als die Orientalen war und ist, haben gerade seine Schüler aus dem Fernen Osten immer wieder betont²², und von daher mag es kommen, daß man ihn in Europa, trotz seiner großen Bekanntheit, als „sehr schwer einzuordnen“ betrachtet.

²⁰ A. Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1922, S. 29, 83 u. ö.

²¹ C. Samuel, a. a. O., S. 205. Messiaen lobt dort den beschwörenden Charakter der Musik von André Jolivet. Messiaen hat schon in den zwanziger Jahren am Conservatoire Unterricht im Spielen von Schlagzeugen genommen.

²² H. Halbreich, *Olivier Messiaen*, Paris 1980, S. 512f; Nguyen Thien Dao (Paris 1979) spricht dort von dem wichtigen Gegensatz zwischen östlicher und westlicher Musik, und er nennt Messiaen „une étoile marginale“ am sich verdunkelnden Himmel des Westens, er ist sich also des Außenseitertums von Messiaen bewußt. S. 513: Derselbe Schüler nennt Olivier Messiaen „orientalischer als die Orientalen“ S. 514: Tristan Murail nennt Messiaen einen Meister im orientalischen Sinne des Wortes.

„Suiten“, „Phantasien“ und „Fragmente“ aus Bühnenwerken von Richard Strauss — Rezeptionsästhetische Überlegungen zu einer problematischen Gattung

von Wolfgang Winterhager, Bochum

Das Verfahren, aus Werken für die Bühne Teilstücke zu exzerpieren und in andere Kontexte zu integrieren bzw. zu neuen Kontexten zusammenzustellen, ist seit der Mitte des 18. Jahrhunderts häufig geübte Praxis. Zu Zeiten, da der Schutz geistigen Eigentums noch nicht den gesetzlichen Regelungen unterstand wie heutzutage, war es gang und gäbe, auch ohne Einwilligung der Autoren ‚Highlight‘-Zusammenstellungen aus zeitgenössischen, aktuellen Bühnenwerken zu arrangieren: für Militär-, Salon- oder Kurorchester, für die verschiedensten Kammermusikbesetzungen, für das häusliche Ergötzen der höheren Töchter am Pianoforte oder als brillante Klaviervirtuosenummer. Auf der anderen Seite haben auch die Komponisten selber, vielfach in der Hoffnung größerer Popularisierung ihrer Werke, Exzerptzyklen aus Teilstücken ihrer Bühnenwerke geschaffen. Eine große Anzahl von Bühnenmusiken des vergangenen Jahrhunderts ist heute lediglich in solcher Form noch bekannt, während die Originalwerke längst der Vergessenheit anheimgefallen sind oder an der Peripherie des Musikbetriebes ein Schattendasein führen. Als Beispiele mögen hier die Suiten aus *Peer Gynt* (Edvard Grieg), *Coppélia* (Léo Délibes) und dem *Feuervogel* (Igor Strawinsky) genügen.

Auch Richard Strauss' Œuvre enthält eine Anzahl von Werken, die nichts anderes sind als Aneinanderreihungen von Abschnitten aus Bühnenwerken von seiner Hand, zusammengestellt — teilweise auch besetzungsmäßig umarrangiert — zum Zweck konzertanter Aufführung. Der Chronologie ihrer Entstehung nach sind dies die folgenden Stücke:

A) von Strauss selber stammend:

1. *Orchestersuite aus der Musik zum „Bürger als Edelmann“ des Molière* (1919)
2. *Orchestersuite aus dem Ballett „Schlagobers“* (1932)
3. *Vier symphonische Zwischenspiele aus „Intermezzo“* (1933)
4. *Walzerpotpourri/Erste Walzerfolge aus „Der Rosenkavalier“* (1944)
5. *Symphonische Phantasie aus „Die Frau ohne Schatten“* (1946)
6. *Symphonisches Fragment aus „Josephs-Legende“* (1947)

B) nicht von Strauss stammend, aber autorisiert:

1. *Erste Walzerfolge aus „Der Rosenkavalier“* (Otto Singer, 1912)
2. *Zweite Walzerfolge aus „Der Rosenkavalier“, dritter Akt* (Otto Singer, 1934)
3. *Symphonisches Fragment „Die Liebe der Danae“* (Clemens Krauss, 1940)
4. *Rosenkavalier-Suite* (Artur Rodzinsky, 1945)

Darüber hinaus sind noch *Salomes Tanz*, das Potpourri-Vorspiel zu der Oper *Die schweigsame Frau* sowie das einleitende Sextett aus dem *Capriccio* bisweilen im Konzertsaal oder auf Schallplatten als isolierte Einzelstücke zu hören; diese Werke bleiben indes im vorliegenden Zusammenhang außerhalb des Interesses, da sie keine zweckgebundenen, nachträglichen Reihungen disparater Elemente sind.

Im wesentlichen zeichneten für Strauss zwei Beweggründe für die Anfertigung von Bühnenmusikexzerpten verantwortlich: Auf der einen Seite war das Bedürfnis des Publikums zu befriedigen, Glanzlichter und ‚schöne Stellen‘ aus musikdramatischen Werken, die im Repertoire bereits fest verankert waren, immer wieder hören zu wollen (wie bei den Walzerfolgen aus dem *Rosenkavalier*). Auf der anderen Seite — und dies umfaßt den weitaus größeren Teil der Exzerpte — steht das Anliegen des Komponisten, nicht im Repertoire placierte Werke, die aufgrund bestimmter Umstände nicht auf dem Theater präsentiert werden können, wenigstens in Auszügen für den Konzertsaal lebendig zu erhalten. Es ist kein Zufall, daß fast alle Exzerpte aus Werken von Strauss zu Zeiten von Kriegs- und Nachkriegswirren entstanden sind, zu Zeiten also, da der Bühnenbetrieb entweder nur eingeschränkt funktionierte oder gänzlich zum Erliegen gekommen war. In diesem Sinne schreibt Strauss im Juni 1946 an seinen Enkel Christian: „Ich habe inzwischen auf Wunsch meines [...] Verlegers eine Orchesterfantasie aus den besten Partien der Frau ohne Schatten zusammengestellt [...], die das Werk im Konzert etwas populär machen soll, nachdem Operaufführungen wohl auf längere Zeit unmöglich bleiben werden.“¹ Alle vier in den vierziger Jahren entstandenen Exzerpte (aus *Danae*, dem *Rosenkavalier*, der *Frau ohne Schatten* und der *Josephs-Legende*) sind wohl aus jenen Intentionen heraus geboren. Nicht ohne Grund reihen sich die beiden einzigen Ballett-Kompositionen Straußens (*Josephs-Legende* und *Schlagobers*) gleichfalls in den Kanon derjenigen Werke ein, denen durch konzertante Aufführungen von Teilausschnitten ein — wenn auch bescheidener — Platz im Repertoire verschafft werden sollte, nachdem sie in der ursprünglichen Gestalt nicht sonderlich erfolgreich waren. Umstände besonderer Art schließlich haben zur Entstehung der *Bürger als Edelmann*-Suite geführt: Das Schauspiel Molières nebst Strauss' Musik dazu sollte ursprünglich in Kombination mit der Oper *Ariadne auf Naxos* aufgeführt werden; nach den ersten schlechten Bühnenerfahrungen mit diesem theatralischen ‚Zwitterwerk‘ wurde die Oper mit einem nachkomponierten Vorspiel zu einer neuen Einheit verschmolzen, während Teile der Schauspielmusik in Form einer Orchestersuite dazu bestimmt wurden, im Konzertsaal ihr Eigenleben zu führen.

Das Ergebnis aller jener Popularisierungsbemühungen muß man jedoch, bis vielleicht auf die Ausnahme der *Orchestersuite aus der Musik zum „Bürger als Edelmann“*, als negativ bezeichnen: Keines der übrigen Exzerpte hat sich auch nur annähernd durchsetzen können, ja — die vier Stücke aus den vierziger Jahren erlebten nicht viel mehr als ihre Uraufführungen und fielen danach in Vergessenheit. Nur in wenigen Fällen (*Frau ohne Schatten*, *Intermezzo*) hat der Opernbetrieb die Exzerptkompositionen

¹ *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, in Zusammenarbeit mit Franz und Alice Strauss hrsg. von Franz Grasberger, Tutzing 1967, S. 453.

in ihrer Hauptfunktion entbehrlich gemacht, denn die zugrundeliegenden Werke sind heutzutage wieder fester Bestandteil der Spielpläne.

Das Kernproblem, das in den folgenden Ausführungen diskutiert werden soll, besteht in der Frage, was geschieht, wenn Musik, die aus einem quasi-„programmatischen“ Zusammenhang innerhalb einer Bühnenhandlung herausgelöst und von jeder Anknüpfung an diesen Zusammenhang isoliert wird, nur noch für sich selbst steht, und somit gleichsam zu ‚absoluter‘ Musik wird. Zu fragen ist, inwieweit sich aus einer Zusammenstellung heterogener Einzelelemente neue logische Kontexte zu entwickeln vermögen, deren Tragfähigkeit auf Prämissen basieren muß, die mit denjenigen, die dem Ursprungswerk zugrunde liegen, nichts mehr gemein haben. Alle Exzerptkompositionen, die zu dem Zweck zusammengestellt worden sind, eine Art Ehrenrettung der (dem Zuhörer für gewöhnlich unbekannt) Musik ihrer Basiswerke zu sein², müssen sich diesem ästhetischen Anspruch stellen, nämlich wie absolute Musik rezipiert und verstanden werden zu können³. Diese Werke sind es, von denen im folgenden die Rede sein wird.

In diesem Sinne, nämlich der Kardinalfrage nach dem ‚Wie‘ der Rezeption, lassen sich die Exzerptkompositionen von Strauss in zwei Grundtypen unterteilen, die wir aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit zwei allgemein gebräuchlichen Formungs- (und Analyse-)Topoi als *S u i t e n t y p u s* und als *R h a p s o d i e t y p u s* bezeichnen wollen. Mit dieser begrifflichen Zuordnung ist — schlagwortartig — eine hierarchische Einordnung der Exzerptzyklen zwischen zwei Positionen unterschiedlich sinnfälliger Logik musikalischer Syntax intendiert. Wenden wir uns zunächst dem Suitentypus zu.

Die Erwähnung der Tatsache, daß es Kompositionen gibt, die sich aus mehreren abgeschlossenen Einzelsätzen zu sogenannten Zyklen zusammenschließen, ist in gleichem Maße eine Banalität wie es noch der schlüssigen Erklärung bedarf, vermittels welcher Faktoren denn nun die zyklische Zusammengehörigkeit der einzelnen Sätze gewährleistet wird. Drängt sich diese Problematik bei Satzzyklen wie Symphonien und Sonaten, auch im Bewußtsein der Komponisten (man denke etwa an Gustav Mahler), im Laufe der Musikgeschichte bisweilen recht stark in den Vordergrund musikästhetischer Diskussion, so scheint sie im Hinblick auf die makrostrukturelle Organisation anderer Arten von Zyklen, zu denen auch die Suite gehört, fast völlig irrelevant zu sein. Ja, die Ungebundenheit und völlige Freiheit in der großformalen Anlage gehört geradezu zum Wesen der Gattung Suite und folgerichtig auch zum Begriffsrepertoire, wenn es darum geht, diese Gattung zu definieren.

So bezeichnet Friedrich Blume die Suite als „eine meist lose, selten fester gefügte Reihe einander folgender [...] Stücke oder Tänze“⁴. Eine Zusammengehörigkeit der

² In diesem Sinne ist die Mehrzahl der Straussischen Bühnenmusikexzerpte nicht vergleichbar etwa mit den Klavierparaphrasen Franz Liszts, der bei seinem Publikum die Bekanntheit der paraphrasierten Werke wohl voraussetzen durfte.

³ Dem Argument, daß es sich bei den Opernexzerpten um Gelegenheitswerke handle, denen eine intensivere analytische Annäherung nicht zustehe, muß entgeggehalten werden, daß die intendierte Funktion dieser Stücke, die ja mit der ‚Gelegenheit‘ identisch ist, keineswegs jeden künstlerischen Anspruch entbehrt.

⁴ Friedrich Blume, Artikel *Suite*, in *MGG*, Bd. 12, Sp. 1703.

Teile sei in der Suite „möglich, aber nicht erforderlich“⁵, genauso wie eine fest gefügte Anordnung möglich, nicht aber aufs Ganze gesehen zur Norm geworden sei. Die starke Gebundenheit der Suite an äußere Anlässe und Zwecke — sie diene im 17. und 18. Jahrhundert vornehmlich als Musik zum Tanz und/oder zum reinen Divertissement — mag für eine solche ästhetische Anschauung zunächst ausschlaggebend gewesen sein. Im Konzertbetrieb des 20. Jahrhunderts aber hat, als Ergebnis rezeptionshistorischer Verschiebungen, die Suite auch losgelöst von den ursprünglichen Zweckbestimmungen, d. h. als von alledem ‚verabsolutierte‘ Musik, durchaus ihren Stellenwert.

Bei aller Freiheit in der zyklischen Organisierbarkeit der einzelnen Sätze zu einem Ganzen ist jedoch, was die Ebene ihrer jeweiligen Binnenstrukturierung betrifft, stets die Forderung nach Geschlossenheit erhoben worden: Die Stücke selbst weisen fast ausschließlich feste formale Bauprinzipien auf, wie etwa Lied-, Bogen- oder Rondoformen. Eine Reihung wohlgefügt und in sich abgeschlossener Stücke, die zudem noch Tänze sind oder zumindest Tanzcharakter aufweisen, scheint also (nicht zuletzt auch aufgrund von Hörgewohnheiten) ein ästhetisch problemfreies, in sich sinnvolles Werkgefüge zu ergeben.

Als Suiten in diesem Sinne zu bezeichnen wären nun aus der Gruppe der Exzerptkompositionen von Strauss die auch als solche betitelten Suiten aus dem *Bürger als Edelmann* und aus dem Ballett *Schlagobers* sowie die *Vier symphonischen Zwischenstücke aus „Intermezzo“*, von denen allerdings nur zwei Tanzcharakter haben⁶.

Bedeutsam für die Struktur der Exzerpt-Suiten ist der Umstand, daß bereits die ursprünglichen Bühnenkompositionen, das Ballett *Schlagobers* und die Schauspielmusik zu Molières Komödie, strikt nach dem Nummernprinzip aufgebaut sind, also von vornherein nichts anderes darstellen als Reihungen von Einzelementen, die in sich abgeschlossen, und, wie im Falle des *Schlagobers*, sogar teilweise austauschbar sind. Auch die Organisation der Oper *Intermezzo* folgt einer Tableau- oder Stationendramaturgie, die mit einer Nummerneinteilung durchaus vergleichbare Züge aufweist. Werfen wir zur Verdeutlichung des Gesagten einen Blick auf die Musik zum *Bürger als Edelmann*. Die folgende Übersicht zeigt im Vergleich die Exzerpt- und die komplette Fassung:

Suite	Bühnenmusik
Nr. 1: <i>Ouvertüre</i>	Nr. 1: <i>Ouvertüre</i>
	Nr. 2: <i>Auftritt und Couplet des Jourdain</i>
	Nr. 3: <i>Musikalisches Gespräch</i>
Nr. 4: <i>Menuett</i>	Nr. 4: <i>Menuett</i>
Nr. 5: <i>Szene des Fechtmeisters</i>	Nr. 5: <i>Szene des Fechtmeisters</i>
Nr. 6: <i>Auftritt und Tanz der Schneider</i>	Nr. 6: <i>Auftritt und Tanz der Schneider</i>
	Nr. 7: <i>Schluß des ersten Aufzuges</i>

⁵ Ebd.

⁶ Die sogenannte *Rosenkavalier-Suite* aus dem Jahre 1945 gehört allerdings, obwohl ebenfalls als „Suite“ betitelt, in die Gruppe der ‚Rhapsodien‘

Suite	Bühnenmusik
Nr. 8: <i>Vorspiel zum zweiten Aufzug</i> (<i>Menuett des Lully</i>)	Nr. 8: <i>Vorspiel zum zweiten Aufzug</i> (<i>Menuett des Lully</i>)
Nr. 9: <i>Auftritt des Cleonte (nach Lully)</i>	Nr. 9: <i>Auftritt des Cleonte (nach Lully)</i>
Nr. 10: <i>Intermezzo</i>	Nr. 10: <i>Intermezzo</i>
Nr. 11: <i>Das Dîner (Tanz des Küchenjungen)</i>	Nr. 11: <i>Das Dîner (Tanz des Küchenjungen)</i>
Nr. 12: <i>Courante (in Kanonform)</i>	Nr. 12: <i>Courante (in Kanonform)</i>
	Nr. 13: <i>Schluß des zweiten Aufzuges</i>
	Nr. 14: <i>Vorspiel zum dritten Aufzug</i>
	Nr. 15: <i>Melodram</i>
	Nr. 16: <i>Die türkische Zeremonie</i>
	Nr. 17: <i>Schluß des dritten Aufzuges</i>

Es ist deutlich zu erkennen, daß diejenigen drei Elemente des Exzerptes, die Satz- und Tanztypen aus Suiten des 17. und 18. Jahrhunderts nachempfunden sind (zwei Menuette [Nr. 4 und 8], Courante [Nr. 12]), gleichsam das Grundgerüst bilden; dazu gruppiert Strauss weitere Tänze bzw. nach historischer Vorlage gearbeitete Sätze, denen allen eines gemeinsam ist: die klare formale Gliederung als Lied- oder Rondoformen bzw. als Reihungen derartiger formaler Ordnungsprinzipien. Als Beispiel sei an dieser Stelle die drittletzte Nummer der Suite, das *Intermezzo*, näherer Betrachtung unterzogen. Die Formstruktur dieses Satzes erweist sich als rondoartig; in Buchstaben ausgedrückt, ergibt sich das Schema ABA'CA'', hinzu kommen noch kurze Einleitung und Coda. Der tänzerische Gestus dieses Stückes ist evident, so daß es insgesamt als Paradigma eines Suitensatzes im Strauss-Stil apostrophiert werden kann:

Formteil	Takte	Taktanzahl
Einleitung	1—3	3
Ritornell (A)	4—6	3
Weiterführung 1	6—9	4
Schlußformel	9—11	2
Episode (B)	12—23	12
Ritornell (A')	24—26	3
Weiterführung 2	26—36	11
Schlußformel	36—38	2
Episode (C)	38—41	3
Ritornell (A'')	42—44	3
Weiterführung 3	44—52	9
Schlußformel	52—54	2
Coda	54—57	4

Von den ursprünglich 17 Musiknummern wurden konsequenterweise die freieren Stücke wie die Einleitungs- und Schlußabschnitte der einzelnen Aufzüge (sofern sie keine Tänze sind) sowie die zu stark melodramatisch, d. h. textgeprägten Nummern 3 und 15 nicht in die Suite integriert. Strauss hat zwar die kurze Ouvertüre beibehalten, zog es aber vor, seine Orchestersuite mit der effektvolleren *Courante* in Kanonform enden zu lassen und nicht mit dem kontemplativen, im Pianissimo verklingenden eigentlichen Schluß der Schauspielmusik. Bezüglich der Tempi der einzelnen Sätze ist die Suite zwar nicht in allen Elementen, aber doch im großen nach dem Prinzip des Alternierens von Langsam und Schnell organisiert; insgesamt ergeben sich ausgewogene Proportionen aus fünf Tempoeinheiten.

Grundsätzlich läßt sich das potentielle Publikum der Konzertsuite aus dem *Bürger als Edelmann* — und dasselbe gilt sinngemäß auch für alle anderen Exzerpte — in zwei Idealtypen von Hörern unterteilen: einerseits diejenigen, die die musikalischen Abläufe in einer ad hoc vollzogenen inneren Synästhesie mit den ihnen vorab bekannten szenischen Vorgängen der Molièreschen Bühnenhandlung oder zumindest deren Textsubstrat synchronisieren, und auf der anderen Seite diejenigen, die ohne Kenntnis der Handlung oder unter Zurückdrängung aller Vorinformationen das Werk ‚nur‘ als ‚absolute‘ Musik aufzunehmen vermögen (allenfalls noch mit der Konnotation ‚Suite im alten Stil‘). Für den letzteren, den gleichsam ‚absoluten‘ Hörer dürfte es keinerlei Schwierigkeiten bereiten, die *Bürger als Edelmann*-Suite als ästhetisch befriedigendes Divertissement im Sinne der Suitentradition zu rezipieren; in demjenigen Hörer jedoch, dem die ursprünglichen Bühnenereignisse ständig gegenwärtig sind, könnte das Werk auf zweierlei Weise einen ästhetisch weniger befriedigenden Eindruck hinterlassen. Etwa, indem ihm solche Stücke oder Tänze präsentiert werden, die er nicht erwartet hat oder die er für nicht so geeignet hält wie andere, oder dadurch, daß ihm die kausalnektischen Zusammenhänge der Handlung des Ursprungswerks durch die Kontraktion im Exzerpt in unlogischer und unangemessener Weise durchbrochen scheinen. Im Hinblick auf die eigentliche Problemstellung der vorliegenden Ausführungen, in deren Mittelpunkt die Frage nach der Rezeption von Exzerpten als ‚absolute‘ Musik steht, kann auf solche möglichen Reaktionen hier allerdings nur in mehr spekulativem Sinne hingewiesen werden. Die rezeptionspsychologischen Reaktionen eines in bestimmter Weise vorinformierten Hörers sind letztlich nur auf empirischem Wege halbwegs exakt eruierbar.

Deuten diese Überlegungen zunächst darauf hin, daß der ‚absolute‘ Hörer einen problemlosen Zugang zur *Bürger als Edelmann*-Suite haben kann, so gibt es auf der anderen Seite einige wenige Stellen, die einem des Bühnenwerkes unkundigen Rezipienten als Brüche oder als Fremdkörper im Kontext besonders auffallen und in ihrer Funktion und Position rätselhaft bleiben müssen. Ein Beispiel mag das erhellen.

Bei einer szenischen Realisierung der Molière-Komödie gemeinsam mit der Schauspielmusik von Strauss sind häufig melodramatische Überlagerungen von Musik und Sprechdialog vorgesehen. Als Stichworte sind die in Frage kommenden Dialogstellen gemeinsam mit verschiedenen Bühnenanweisungen in die Partitur der Bühnenmusik aufgenommen; bei der rein orchestralen Aufführung der Suite sind sie natürlich funktionslos. Zwar setzt Strauss nur sporadisch das Orchester als musikalischen Illustrator

des Haupt- und Nebentextes der Komödie ein, teils tonmalerisch, teils unter Heranziehung von Zitaten; im übrigen dient die Musik mehr zur Erzeugung einer der Bühnendhandlung angemessenen *couleur locale* oder, besser gesagt, *couleur des temps*. Bei der Zusammenstellung der Suite hat Strauss nun aber die wenigen allzu textbezogenen Musikpassagen nicht getilgt oder zumindest umgearbeitet, so daß der unvoreingenommene Hörer sich gelegentlich in einer gewissen Ratlosigkeit den akustischen Ereignissen gegenübersehjt. Man höre sich in diesem Sinne einmal den Allegretto-Teil des Abschnitts *Das Dîner* aus der *Bürger als Edelmann*-Suite an⁷.

Das an dieser Stelle erklingende musikalische Selbstzitat zu identifizieren, dürfte keine Schwierigkeiten bereiten: Es handelt sich um einen charakteristischen Abschnitt der zweiten Variation aus der Symphonischen Dichtung *Don Quixote*, in dem Strauss in überaus drastischer Weise das Blöken einer Hammelherde musikalisiert. Dieses Zitat verdankt seine Integration in den Kontext der Musik zur Molière-Komödie der Tatsache, daß an der fraglichen Stelle im Nebentext das Stichwort „Hammelkeule“ erscheint. Strauss, bekannt als Meister des Selbstzitates, hat sich eine derartige Gelegenheit natürlich nicht entgehen lassen. Der ‚absolute‘ Hörer des *Bürger als Edelmann*-Exzerpts mag an dieser Stelle freilich stutzen, denn im Zusammenhang einer pseudo-barocken Suite, deren Publikum möglicherweise nicht einmal die Titel der Nummern im Programmheft mitgeteilt bekommt, ist es in der Tat fehl am Platze. Irritationen solcher Art zeigt die *Bürger als Edelmann*-Suite — übrigens ebenso wie die *Schlagobers*-Suite (die hier nicht näher analysiert werden soll) — jedoch nur an einigen wenigen Stellen. Auf das Grundproblem zurückkommend, inwieweit ein Bühnenmusik-Exzerpt als ‚absolute‘ Musik rezipierbar sein kann oder nicht, muß diese Frage in bezug auf den Suitentypus insgesamt wohl eindeutig bejaht werden. Problematischer sind in dieser Hinsicht allerdings die Exzerptkompositionen, die man dem Rhapsodietypus zuordnen könnte und von denen nun zu handeln sein wird.

Eine schlüssige und umfassende Definition des analytischen (nicht historischen) Terminus ‚Rhapsodie‘ steht bedauerlicherweise auch heute noch aus. Ausschlaggebend für dieses Defizit ist der Umstand, daß man sich seitens der Musikforschung ständig daran orientiert hat, unter Rhapsodien nur diejenigen Werke zu subsumieren und zu analysieren, die von Komponisten oder Verlegern auch als solche betitelt worden sind. Daß sich die Zahl der gattungstypologisch relevanten Merkmale, die allen derartigen Kompositionen gemeinsam sind, auf ein Minimum reduziert, kann bei einer solchen Sichtweise nicht ausbleiben. Wenn es darum zu tun ist, Abgrenzungen zu bestimmten anderen Gattungen — in diesem Falle zur Suite — zu leisten, erscheinen diese wenigen Merkmale qualitativ tragfähig genug, um im vorliegenden Zusammenhang die Grundlage einer analytischen Verwendbarkeit des Begriffes zu bilden. Der Begriff ‚Rhapsodie‘ soll im folgenden verwendet werden in seiner Grundbedeutung: Bruchstück-Reihung.

⁷ *Der Bürger als Edelmann. Komödie mit Tänzen von Molière. Freie Bühnenbearbeitung in drei Aufzügen*, Klavierauszug von Otto Singer, Berlin 1912/1918, S. 52–54. (Die Musik ist identisch mit derjenigen der *Bürger als Edelmann*-Suite an der entsprechenden Stelle.)

Als zum Rhapsodietypus gehörig werden solche Exzerpte einzuordnen sein, die in einem einzigen Satzkontext völlig heteromorphe musikalische Einheiten miteinander kombinieren, denen nichts anderes gemeinsam ist als die ehemalige Zugehörigkeit zu ein und derselben musikalischen Grundquelle. Der Unterschied zu den Exzerpten des Suitentypus liegt zum einen in der Einsätzigkeit, zum anderen in der Tatsache, daß die exzerpierten Elemente durchweg *keine* Geschlossenheit in ihrer formalen Binnenstruktur aufweisen, und drittens darin, daß die neu sich konstituierenden Kontexte keinerlei Affinitäten zu herkömmlichen Strukturierungstopoi besitzen, sondern jeweils gewissermaßen Formen ‚sui generis‘ entwickeln. Ob und inwieweit diese Formen ‚sui generis‘ in der intendierten Funktion, nämlich ‚absolut‘ rezipierbar zu sein, ästhetisch befriedigen können, ist im folgenden zu prüfen. Als pars pro toto soll zu diesem Zweck die Exzerptzusammenstellung *Symphonisches Fragment aus „Josephs-Legende“* aus dem Jahre 1947 näherer Betrachtung unterzogen werden. Die an diesem Beispiel aufgezeigten analytischen Ergebnisse gelten sinngemäß auch für die *Symphonische Phantasie aus „Die Frau ohne Schatten“* (1946) und die sogenannte *Rosenkavalier-Suite* (1945)⁸.

Vergleichen wir zunächst die ursprüngliche Ballettfassung der *Josephs-Legende* mit der Fragmentfassung von 1947. Das Ballett weist im Gegensatz zu seinem Schwesterwerk *Schlagobers* keine Nummerneinteilung auf, sondern ist vollständig durchkomponiert. Die folgende Synopse benutzt daher als Gliederungskriterien stichwortartig zusammenfassende Beschreibungen der Bühnenhandlung:

Orchesterfragment 1947

Ursprungsfassung 1914

Exzerpt-Nr.

1 Orchesterliche Einleitung

Tableau: Die Welt des Potiphar:

a) Darreichung von orientalischen Kostbarkeiten

b) Zug und Tanz der Frauen

2 Daraus: Tanz der Sulamith

c) Duell der Faustkämpfer

3 Joseph wird hereingetragen, schlafend.

Joseph erwacht und beginnt zu tanzen.

Tanz des Joseph (Suchen und Finden Gottes)

4 Daraus: Erste, zweite, Teile der dritten Tanzfigur

5 Vierte Tanzfigur

Potiphars Weib bekundet Interesse an Joseph und läßt ihn zu sich führen.

⁸ Die Orchesterphantasie aus der Oper *Die Liebe der Danae*, zusammengestellt von Clemens Krauss, ist weder in Noten noch im Klang zugänglich; über dieses Werk können daher an dieser Stelle keine Aussagen gemacht werden.

Orchesterfragment 1947

Ursprungsfassung 1914

Exzerpt-Nr.

6 Potiphars Weib berührt Joseph, indem sie ihm ein kostbares Geschmeide umlegt.

Joseph wendet sich schroff von Potiphars Weib ab. Die Tafel wird abgeräumt. Orchesterzwischenspiel. Verwandlung. In einer kellerartigen Kammer in Potiphars Palast. Joseph betet, legt sich zum Schläfe nieder und träumt einen frommen Traum. Potiphars Weib schleicht sich herein, berührt den Schlafenden, Joseph erwacht.

7 Potiphars Weib verbirgt ihr Gesicht zu Füßen Josephs.

Potiphars Weib versucht, Joseph zu küssen. Joseph läuft schaudernd davon. Potiphars Weib eilt ihm nach, versucht, Joseph zu streicheln.

8 Mit lasziven Bewegungen versucht sie, Joseph zu verführen. Joseph weist sie mit einer verächtlichen Gebärde zurück. Alle Verführungskünste sind vergeblich.

Ihr Begehren schlägt in Haß um; sie läßt Joseph festnehmen. Diener und Sklavinnen eilen herbei, ihre Drohgebärden gegen Joseph münden in einen hysterischen Tanz. Potiphar läßt Joseph in Ketten legen. Joseph soll mit glühenden Zangen gefoltert werden. Auf Joseph ruht der Abglanz des Himmels; er bleibt von allen Qualen unberührt. Ein heller Stern geht auf; dessen Lichtschleier entsteigt ein gülden gewappneter Erzengel.

9 Der Erzengel schwebt zu Joseph herab. Durch bloßes Berühren fallen die Ketten von Joseph ab. Der Engel führt Joseph zur Freitreppe, die nach außen weist.

Potiphars Weib erwürgt sich.

10 Joseph und der Engel schreiten ins Freie.

Das *Symphonische Fragment aus „Josephs-Legende“*, das im übrigen gegenüber der Ursprungsfassung eine leicht reduzierte Orchesterbesetzung aufweist, setzt sich, wie deutlich zu erkennen, aus zehn Exzerpten aus der Ballettpartitur zusammen. Diese Elemente werden, bis auf kleine Instrumentationsretouches, unverändert übernommen und ohne Pausen aneinandergereiht; bisweilen hat Strauss einzelne Übergangstakte nachkomponiert, deren motivisches Material sich stets aus dem Motivfundus der

unmittelbar vorausgehenden Takte rekrutiert. Das Gesamtexzerpt erscheint also, genauso wie das Ballett, ‚durchkomponiert‘; in dieser Einsätzigkeit unterscheidet es sich grundsätzlich von den Exzerpten des Suitentypus. Betrachten wir als nächstes die Binnengliederung der einzelnen Segmente. Traditionelle Formtypen, nämlich Rondo- bzw. strophische Formen weisen von den insgesamt zehn Exzerpten nur vier auf (in der Synopse: Nr. 3, Teile aus Nr. 4, Nrn. 5 und 7). Bezeichnenderweise sind innerhalb des Handlungsballetts *Josephs-Legende* gerade diejenigen Passagen nach traditionellen formalen Organisationsmustern aufgebaut, die, was die Umsetzung des Plots angeht, mehr statischen Charakter haben, in denen zumindest keine äußere Handlung vorangetrieben wird. Alle übrigen Bruchstücke sind bloße Reihungen von Motiven oder motivischen Entwicklungsgängen, die in synästhetischer Kombination mit einer dargestellten Bühnenhandlung als musikalische Formverläufe durchaus gerechtfertigt sein mögen, losgelöst von dieser Bühnenhandlung aber, als ‚verabsolutierte‘ Musik, als Ganzes nicht problemfrei sind.

Zwar läßt sich die Frage, durch welche Faktoren sich eine Logik musikalischer Syntax eigentlich generiere, kaum allgemeingültig beantworten. Für das Zeitalter tonalitätsgebundener, auf dem Taktprinzip beruhender Musik ist aber wohl grundsätzlich, ganz abstrakt formuliert, die ausgewogene Korrelation zwischen den Kategorien ‚sinnfällige Wiederholung‘ und ‚Kontrast‘ als ästhetischer Maßstab anzusetzen. Keines der tradierten absolut-musikalischen Formmodelle verzichtet, sei es auch reduziert auf wenige Parameter, auf das kategoriale Prinzip der Wiederholung: Sonatensatz, Rondo, Variationenreihe, Barform, Liedformen, Fuge, Passacaglia usw. Allen diesen Formungstopoi gemeinsam ist weiterhin, daß dem Wiederholungsprinzip das Prinzip der Kontrastbildung (gewissermaßen als Folie, um die Wiederholung zu gewichten und sinnfällig werden zu lassen) gegenüberstehen muß, sei es in Alternation (Beispiel: Rondo) oder in Parallelführung (Beispiel: Passacaglia). Auch die Leitmotivtechnik basiert letzten Endes auf der Kategorie ‚Wiederholung‘, überlagert von der Kategorie ‚Kontrast‘.

Bei alledem ist nicht zuletzt für eine adäquate Rezeption unverzichtbar, daß die Zahl der Passagen, die durch Wiederholung eine exponierte Stellung im Gesamtkontinuum von Klangereignissen eines Stückes einnehmen, nicht zu groß sein darf, um die Aufnahme- und Merkfähigkeit des Rezipienten nicht zu überfordern. Betrachtet man unter diesen Gesichtspunkten beispielsweise das Exzerpt Nr. 8 aus dem *Symphonischen Fragment aus „Josephs-Legende“*⁹, so zeigt sich, daß dieser Abschnitt eine Reihung motivisch-thematischer Ereignisse darstellt, die untereinander in keiner Weise verknüpft sind.

⁹ *Josephs-Legende. Handlung in einem Aufzuge von Harry Graf Kessler und Hugo von Hofmannsthal*, Klavierauszug mit Hinzufügung der Handlung von Otto Singer, Berlin 1914, S. 83–87 (Die Musik entspricht derjenigen des *Josephs-Legende-Fragments* an der entsprechenden Stelle.)

Disposition und jeweilige Gestaltung der insgesamt acht voneinander verschiedenen motivischen Einheiten dieser Passage finden ihre Begründung einzig im Rahmen der Kombination mit den szenischen Vorgängen der Balletthandlung¹⁰. Der ‚absolute‘ Hörer einer solchen Motivreihungspassage vermag letztlich keine anderen Ordnungsfaktoren dingfest zu machen als solche, die auf dynamisch-agogischer Ebene angesiedelt sind; hier wird eine gewisse Abrundung oder zumindest Symmetrie erfaßbar (schnell – langsam – schnell bzw. leise – laut – leise – laut).

Kann nun, im Hinblick auf ihre ästhetische Akzeptanz, die Binnenstrukturierung der Mehrzahl der einzelnen Exzerpte an absolut-musikalischen Modellen kaum gemessen werden, so bedeutet dieser Umstand natürlich noch nicht, daß damit auch auf großformaler Ebene bereits a priori ein ähnliches Manko zu konstatieren wäre.

Das *Josephs-Legende*-Fragment enthält insgesamt 16 Themen bzw. bedeutsame Motive, von denen sich sieben dadurch auszeichnen, daß sie mindestens zweimal erklingen. Die Physiognomie dieser letztgenannten Themen und Motive sowie ihre Verteilung innerhalb des musikalischen Gesamtablaufs des Fragments zeigt die nachstehende Übersicht: (siehe Seiten 244 u. 245).

Ein Formverlauf, der in irgendeiner Weise nach herkömmlichen Prinzipien gestaltet wäre, läßt sich m. E. hier nicht dingfest machen. Wenn überhaupt Passagen wiederholt werden, dann geschieht dies fast ausschließlich in Form von Charaktervarianten. Es findet nur eine einzige notengetreue Rekapitulation statt (hier als Passage 1 markiert). Was dem Hörer an diesen Stellen aber zweimal präsentiert wird, ist nicht als ‚Thema‘ zu bezeichnen, vom Charakter her ist es mehr eine durchführungsartige Steigerungspartie¹¹. Mögliche Spekulationen um eine potentielle Sonatenhauptsatzform mit überlanger Einleitung, die die obenstehende Übersicht vielleicht suggerieren mag, erweisen sich bereits beim ersten Hören jener Passage als nicht tragfähig.

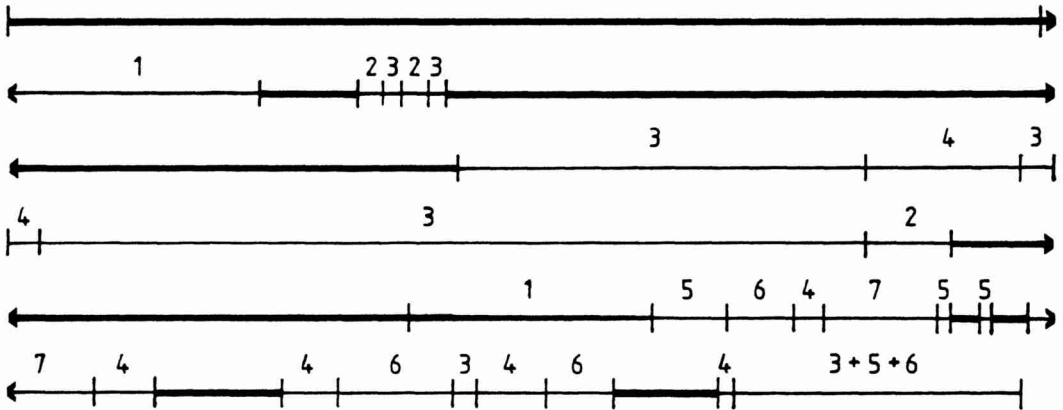
¹⁰ Der Text, dem diese Musik zugeordnet ist, lautet folgendermaßen: „Sie [d. i. Potiphars Weib] legt beide Arme um ihn [Joseph], drückt ihn immer leidenschaftlicher an sich [Motiv 1] und nestelt am Mantel, um Joseph das Gesicht zu entblößen [Motiv 2], wobei sie Bewegungen macht, die in ihrer lasziven Leidenschaft an die der Unverschleierten im Tanz zu Anfang erinnern. Joseph steht zuerst regungslos da, dann geht sein Körper allmählich in ein immer heftigeres Zittern über. Plötzlich hört das Zittern auf [Motiv 3], er macht sich mit einem einzigen, ruhigen Schritt seitwärts von ihr frei, wobei er den Mantel, den er bis dahin vor das Gesicht gehalten hat, sinken läßt, blickt die Frau an und streckt mit einer großen, verächtlichen Gebärde die linke Hand gegen sie aus. Nackt von der Schulter bis zur Hüfte steht er vor ihr. Sie sinkt, wie geblendet von seiner Nacktheit, in die Kniee [Motive 4 und 5], kriecht an ihn heran und wiederholt mit einer gesteigerten Bedeutung die Gebärde des Haarausbreitens über seine Füße [Motiv 6]; jetzt ist sie die Sünderin, die um Verzeihung fleht [Motiv 7]. Vergeblich; er beugt sich nicht wieder zu ihr; herb und knabenhaft unerbittlich bleibt er regungslos stehen [Motiv 8].“

¹¹ *Josephs-Legende*, Klavierauszug, a. a. O., S. 25ff. bzw. S. 84ff.

1. Die bedeutsamen Themen



2. Die Verteilung der Themen (1 cm entspricht 10 Takten)



Die Musik zum ursprünglichen Ballett *Josephs-Legende* ist nach leitmotivischen Prinzipien organisiert; vor allem den Figuren des Joseph und der Frau des Potiphar sind ganz bestimmte charakterisierende Klangereignisse zugeordnet. Es liegt also auf der Hand, daß im Orchesterfragment aus diesem Ballett bei unveränderter, blockhafter Übernahme leitmotivischer Abschnitte die Streuung der Themen und Motive nur aus eben dieser Leitmotivtechnik heraus erklärbar ist; dabei ist die ursprüngliche Leitfunktion völlig außer Kraft gesetzt. Daß der Hörer dieses Stückes, was die formale Organisation angeht, nicht gänzlich orientierungslos bleiben muß, wird letztlich nur dadurch bewirkt, daß die Themen 3 und 4 jeweils siebenmal — in Charaktervarianten — erklingen und dadurch so etwas wie eine Vereinheitlichungsfunktion innerhalb des Ganzen übernehmen.

Bleibe als letztes noch zu prüfen, inwieweit hinsichtlich der Grundcharaktere aller für das gesamte Werkgefüge konstitutiven Einzelelemente, analysierbar etwa unter Verwendung hörpsychologischer Kriterien wie ‚Spannung‘ und ‚Lösung‘, das *Symphonische Fragment* aus „*Josephs-Legende*“ einen überzeugenden kontrastiven Ablauf aufweist. Ein in diesem Sinne vorgenommener Vergleich des Orchesterfragments mit der Ursprungsfassung macht eindrucksvoll deutlich, wie es Strauss mit äußerster Konsequenz vermieden hat, längere Abschnitte, die auch nur im entferntesten von Dramatik, von Spannung, von Aktion getragen sind, in das Orchesterstück zu übernehmen¹². Das *Symphonische Fragment* enthält mithin ausschließlich lyrisch oder hymnisch geprägte Passagen; selbst alle rhythmisch bestimmten Stellen hat Strauss ausgemerzt. Ohne nennenswerte Kontraste feiern Melos und rauschhafte Klanglichkeit wahre

¹² Beispielsweise folgende Passagen: Duell der Faustkämpfer; Joseph wendet sich schroff von Potiphars Weib ab; während Joseph schläft, schleicht sich Potiphars Weib heran; ihre Begierde schlägt plötzlich in Haß um; hysterischer Tanz der Dienerinnen; die Folterung wird in Szene gesetzt; der Erzengel erscheint im gleißenden Licht des Sterns; Potiphars Weib erwürgt sich.

Triumphe. Man muß sich fragen, ob 25 Minuten Musik, die letzten Endes nichts anderes darstellen als permanente Entspannung ohne vorherige Spannung, nicht über kurz oder lang zum Überdruß führen können. Wurde dem Komponisten schon anlässlich der Uraufführung der *Josephs-Legende* von seiten der zeitgenössischen Kritik der Vorwurf gemacht, er habe den konzeptionell überaus wichtigen und in der Struktur des Librettos implizierten Gegensatz zwischen der morbiden Welt des Potiphar und der esoterisch reinen Gestalt des Joseph in keiner Weise musikalisch nachvollzogen oder gar verdeutlicht, so fällt eine derartige Kontrastarmut bei einem bühnenunabhängigen reinen Orchesterwerk wie dem *Symphonischen Fragment* noch viel deutlicher in negativem Sinne ins Gewicht.

Zu allem, was bis hierher über die (gemessen an absolut-musikalischen Maßstäben) nicht immer befriedigende Faktur der ‚Rhapsodie-Exzerpte‘ gesagt wurde, gesellt sich *last, not least* die Tatsache, daß auch in diesen Werken gewisse tonmalerische Passagen aus den jeweiligen Ursprungskompositionen bei der Zusammenstellung zu Exzerpten nicht getilgt worden sind. So enthält zum Beispiel das *Symphonische Fragment* aus „*Josephs-Legende*“ Abschnitte, deren Konzeption und Gestaltung ausschließlich aus dem Bühnengeschehen heraus zu erklären sind und die den intendierten ‚absolut-musikalischen‘ Kontext durchbrechen. Gleich zu Beginn wird hier der Hörer, der sich die Ballettszenerie und -handlung nicht vergegenwärtigt oder vergegenwärtigen kann, auf solche Weise irritiert: Die klar periodisierte, klassizistisch-diatonische Doppelschlag-Thematik der ersten Takte, die sozusagen einen völlig gattungsneutralen Satzbeginn darstellt — so könnte etwa das erste Thema eines Symphoniesatzes aussehen —, wird bei der unmittelbar folgenden Rekapitulation¹³ plötzlich mit einem fremdartig-üppigen harmonischen und klanglichen Kolorit überzogen und mündet schließlich in drei eindeutig als tonmalerisch zu identifizierende Partien¹⁴, deren Bedeutung dem nicht vorinformierten Hörer rätselhaft bleiben muß. Nur aus dem Nebentext, der in der Partitur des Balletts verzeichnet ist, wird deutlich, wie diese Disposition zustande kommt.

Insgesamt kann man wohl aus der Summe aller bis zu diesem Punkt angeführten Problem- und Kritikpunkte das Fazit ziehen, daß die absolut-musikalische Rezeption von Bühnenmusikexzerpten, die dem ‚Rhapsodietypus‘ zuzuordnen sind, in vielerlei Hinsicht problematisch sein kann. Wenn sich Strauss bei der Komposition seiner Symphonischen Dichtungen von der Maxime hat leiten lassen, trotz aller Tonmalerei und trotz allem ‚Am-Programm-entlang-Komponieren‘ in bezug auf die makrostrukturelle Organisation stets absolut-musikalische Formungsprinzipien als tragendes Grundgerüst zu verwenden, so ist er von dieser Maxime in den Bühnenmusikexzerpten, die man als ‚rhapsodisch‘ bezeichnen kann, abgewichen. Mit Sicherheit ist hier auch der Grund dafür zu suchen, daß diese Werke ihre ursprüngliche Funktion, nämlich nicht aufgeführte oder schwer aufzuführende Bühnenmusik wenigstens im Konzertsaal lebendig zu erhalten, zu keiner Zeit erfüllt haben.

¹³ *Josephs-Legende*, Klavierauszug, a. a. O., S. 5, Ziffer 2.

¹⁴ Ebd., S. 6f., Ziffern 6–8.

KLEINE BEITRÄGE

Die Bach-Bearbeitungen im Nachlaß von Felix Mottl: Eine Zäsur in der Aufführungsgeschichte von J. S. Bachs Vokalmusik

von Klaus Peter Richter, München

Die „historisierende“¹ Aufführungsweise von Bachs Vokalmusik hat sich in den letzten Jahren auf breiter Front durchgesetzt und versteht sich, vor allem im Bereich der Schallplatte, als Avantgarde heutiger Bach-Interpretation. Ihre Wurzeln liegen allerdings schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Dort formiert sich in den heftigen Auseinandersetzungen um die Zusatzstimmen und Instrumentierung sowie die Realisierung des Generalbasses in Bachs Vokalmusik nicht nur eine bisher unbekannte Front zwischen ‚Künstlern‘ und philologisch arbeitenden ‚Gelehrten‘, sondern gleichzeitig auch ein erstes Kapitel von dem, was sich heute als ‚Aufführungsgeschichte‘ zunehmend eigenständiger von der reinen ‚Kompositionsgeschichte‘ abhebt.

Wesentliche Protagonisten waren auf seiten der ‚Künstler‘ Robert Franz, Julius Schäffer, Selmar Bagge, Carl Hermann Bitter, August Wilhelm Ambros und Eduard Hanslick, auf seiten der Historiker Friedrich Chrysander, Heinrich Bellermann, Franz v. Holstein, Alfred Volkland und vor allem Philipp Spitta sowie, mit unterschiedlichen Standpunkten, Paul Graf Waldersee, Hermann Kretzschmar und die Thomaskantoren Moritz Hauptmann und Wilhelm Rust. Neben den einzelnen Werkeditionen wird vor allem die *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig) und der 1875 gegründete Leipziger Bach-Verein zum Forum der Auseinandersetzung². Obwohl diese Grundsatzdiskussionen um 1880 mit einem ‚Sieg‘ der Historikerpartei ausklingen, bleibt die Aufführungspraxis des Konzertlebens weitgehend von den Bearbeitungen und großen Besetzungen bestimmt. Es ist vor allem die Avantgarde von damals, die Liszt-Wagner-Tradition, die sich ihr verpflichtet fühlt und sie aus der Klangästhetik des Wagnerschen Ring-Orchesters bis zur sinfonischen Großbesetzung steigert. Otto Reubke (1842–1913) führt als Leiter der Singakademie in Halle Bach in den Franzschen Bearbeitungen auf, ebenso wie Hans Richter in England³. Max Reger, Philipp Wolfrum und Felix Mottl bearbeiten Bachs Vokalmusik für ihre Aufführungen noch nach der Jahrhundertwende, Arnold Mendelssohn (1855–1933) sogar noch in den zwanziger Jahren⁴. Franz’ Bearbeitung der *Matthäuspassion* von 1867 erlebt schließlich noch 1906 eine Neuauflage⁵. Mit den Aktivitäten der 1900 gegründeten Neuen Bachgesellschaft, einem Forum, in dem sich die Auseinandersetzung zwischen ‚Künstlern‘ und ‚Gelehrten‘ auf einer neuen Stufe organisiert, treten zwar die Bearbeitungen zurück, aber die Instrumental- und Vokalbesetzungen bleiben groß. So führt Siegfried Ochs die *Matthäuspassion* 1912 in Berlin mit 300 Sängern für den Doppelchor auf⁶, und selbst Günther Ramin vergrößert 1945 die Besetzung des Thomanerchors

¹ Nach dem Sprachgebrauch von Werner Neumann, *Probleme der Aufführungspraxis im Spiegel der Geschichte der Neuen Bachgesellschaft*, in: *Bach-Jb.* 53 (1967), S. 103 (gemeint sind Besetzungen mit ‚originalen‘ Instrumenten der Bach-Zeit, für die inzwischen zum Teil der Anspruch der Authentizität erhoben wird).

² Vgl. Georg Feder, *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen 1750–1950. I. Die Vokalwerke*, Diss. Kiel 1955 (masch.), S. 162–212.

³ So etwa des *Magnificat* (BWV 243) bei den Musikfesten in London und Birmingham 1887 und später, vgl. Rudolph Procházka, *Robert Franz*, Leipzig 1925, S. 130.

⁴ *Chorgesänge alter protestantischer Meister*, hrsg. vom Evangelischen Kirchengesangverein für Deutschland. 1 J. S. Bach, *Nun lob, mein Seel, den Herren* für vierstimmigen Chor, Orchester und Orgel, eingerichtet von Arnold Mendelssohn, Verlag C. Bertelsmann, Gütersloh (ca. 1925).

⁵ Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906, Partitur B. 671

⁶ Vgl. die genauen Besetzungsangaben bei Siegfried Ochs, *Der deutsche Gesangverein*, 4 Bde., Berlin 1923–1929, Bd. 2, S. 365ff.

in Leipzig wieder von 60 auf 80 Stimmen⁷, während kleine ‚originale‘ Besetzungen (wie etwa 1925 in München oder 1931 in Magdeburg)⁸ eher Einzelepisoden bleiben. Beiträge wie die von Max Seiffert (1904)⁹, Max Schneider (1908)¹⁰, Arnold Schering (1920)¹¹ oder Ludwig Landshoff (1927)¹² sowie die verschiedenen Stufen in der Editionspraxis von Bachs Vokalmusik spiegeln zwar den fortschreitenden Erkenntnisstand der Bach-Forschung in diesen Fragen wider, erhellen aber kaum die tatsäc h l i c h e Aufführungspraxis des Konzertlebens. Der erstmals zugängliche musikalische Nachlaß von Felix Mottl (1856—1911), einer der letzten Bach-Bearbeiter großen Stils, liefert hingegen einige konkrete Belege zur Aufführungspraxis in einer Phase gravierenden Wandels und gleichzeitig auch einen Beitrag zur genaueren Kenntnis der süddeutschen Bach-Rezeption zu Beginn dieses Jahrhunderts.

Der Nachlaß stammt aus dem Familienbesitz Mottl und wurde 1988 von der Bayerischen Staatsbibliothek München erworben¹³. Er enthält zahlreiche Bearbeitungen Mottls aus den Bereichen Oper, Lied und Instrumentalmusik sowie von Kantaten und Konzerten Bachs. Im einzelnen handelt es sich um folgende 23 Werke von J. S. Bach.

1. Kantate *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, BWV 1
handschriftl. Orgel- und Ergänzungsstimme
2. Kantate *Christ lag in Todesbanden*, BWV 4
handschriftl. Orgel- und Ergänzungsstimme
3. Kantate *Bleib' bei uns, denn es will Abend werden*, BWV 6
handschriftl. Partitur sowie Druck „für den Konzertgebrauch bearbeitet von Felix Mottl“ (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1899, Partitur B. 1515 und Stimmen, Orchester Bibliothek B. 1210; Chorbibliothek Nr. 961)
4. Kantate *Liebster Gott, wann werd' ich sterben*, BWV 8
handschriftl. Orgel- und Ergänzungsstimme
5. Kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort*, I, BWV 20
handschriftl. Orgelstimme sowie Klavierauszug (Druck Edition Peters No. 1285, bearbeitet von G. Rösler, mit dem Vermerk „für den Chordirector“) und Stimmhefte für die Solisten Sopran, Alt, Tenor und Baß [aus gedruckten Klavierauszügen zusammengestellt, mit handschriftl. Ergänzungen]
6. Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis*, BWV 21
Klavierauszug (Druck Edition Peters No. 4506, bearbeitet von H. Ulrich) mit Bleistiftvermerk auf Titelblatt: „Studienpartitur“ und zahlreichen handschriftl. Eintragungen zu Dynamik, Phrasierung, Instrumentierung und Strichen
7. Kantate *Du wahrer Gott und Davids Sohn*, BWV 23
handschriftl. Partitur und Klavierauszug (Druck Edition Peters No. 1651 mit Vermerk auf Titelblatt „für den Chordirector“) mit handschriftl. Ergänzungen und Einklebungen sowie Stimmhefte für die Solisten Alt und Tenor (aus gedruckten Klavierauszügen zusammengestellt)

⁷ Vgl. Elisabeth Hasse, *Erinnerungen an Günther Ramin*, Berlin 1958, S. 43.

⁸ 1 Münchner Bachfest, 1925, Aufführung der *Matthäuspassion* unter August Schmid-Lindner in kammermusikalischer Besetzung mit kleinem Chor Zur Aufführung in der Hl.-Geist-Kirche Magdeburg, 1931, unter Martin Jansen, vgl. Erich Valentin, *Die Matthäuspassion in Originalbesetzung*, in: *Allgemeine Musikzeitung* 58 (1931), Nr. 39.

⁹ Max Seiffert, *Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen*, in: *Bach-Jb.* 1 (1904), S. 51—76.

¹⁰ Max Schneider, *Bearbeitung Bachscher Kantaten*, in: *Bach-Jb.* 5 (1908), S. 94—106.

¹¹ Arnold Schering, *Die Besetzung Bachscher Chöre*, in: *Bach-Jb.* 17 (1920), S. 77—89.

¹² Ludwig Landshoff, *Aufführungspraxis Bachscher Chorwerke*, in: *Die Musik* 21, I (1928/29), S. 81—97

¹³ Herrn Dr. Münster, dem Leiter der Musiksammlung, danke ich herzlich für die schon im Vorstadium des Erwerbs so großzügig gewährten Möglichkeiten der Einsichtnahme in das Material.

8. Kantate *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, BWV 26, Baßarie *An irdische Schätze* (BWV 26,4) handschriftl. Partitur mit Vermerk „für Bass und Orchester, instrumentiert von Felix Mottl, Karlsruhe September 1883“ sowie Schlußvermerk „8. 9. 1883“
9. Kantate *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende*, BWV 27 handschriftl. Partitur und Orgelstimme, ferner Klavierauszug (Druck Edition Peters, Platten-nr. 5837, bearbeitet von G. Rösler mit Vermerk „Chordirector“) mit handschriftl. Ergänzungen und Einklebungen sowie Stimmhefte für die Solisten Alt, Tenor und Baß (aus gedrucktem Klavierauszug, mit handschriftl. Ergänzungen)
10. Kantate *Der Himmel lacht, die Erde jubiliert*, BWV 31 handschriftl. Partitur und Orgelstimme, ferner Klavierauszug (Druck Edition Peters No. 1695, bearbeitet von G. Rösler) sowie Stimmhefte für die Solisten Sopran, Tenor und Baß (aus gedruckten Klavierauszügen zusammengestellt, mit handschriftl. Ergänzungen)
11. Kantate *Liebster Jesu, mein Verlangen*, BWV 32, Dialogus und Arie *Nun verschwinden alle Plagen* (BWV 32,4 und 5) handschriftl. Orgelstimme
12. Kantate *Brich dem Hungrigen dein Brot*, BWV 39 handschriftl. Partitur und Orgelstimme sowie Stimmhefte für die Solisten Sopran, Alt und Tenor (aus gedruckten Klavierauszügen zusammengestellt, mit handschriftl. Ergänzungen)
13. Kantate *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes*, BWV 40 handschriftl. Orgel- und Ergänzungsstimme
14. Kantate *Ein feste Burg ist unser Gott*, BWV 80 handschriftl. Partitur (mit Vermerk „instrumentiert nach dem Original und mit Zugrundelegung einer Bearbeitung von F. Hiller und mit Vortragszeichen versehen von Felix Mottl, Karlsruhe September 1883“), ferner Klavierauszug (Druck Edition Peters No. 5413, bearbeitet von G. Rösler) mit einigen handschriftl. Eintragungen zu Dynamik, Instrumentation und Strichen
15. Kantate *Christus, der ist mein Leben*, BWV 95 handschriftl. Orgel- und Ergänzungsstimme sowie Stimmhefte für die Solisten Sopran, Alt, Tenor und Baß (aus Druck Breitkopf & Härtel, Chorbibliothek No. 848)
16. Kantate *Laß Fürstin, laß noch einen Strahl*, BWV 198 Klavierauszug (Druck Edition Peters No. 5424, bearbeitet von G. Rösler) mit einigen handschriftl. Eintragungen zur Dynamik
17. Kantate *Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde*, BWV 201 handschriftl. Partitur (mit Vermerk „Der Streit zwischen Phoebus und Pan mit ausgeführtem Accompagnement von Felix Mottl, Marienbad Bayreuth, Juli 1902“)
18. *Matthäuspassion*, BWV 244 Partiturdruk (Edition Peters No. 4535, herausgegeben von Salomon Jadassohn) mit zahlreichen handschriftl. Eintragungen zu Besetzung, Aufstellung der Instrumente und Choristen, Tempo, Dynamik und Phrasierung
19. *Johannespassion*, BWV 245 Partiturdruk (Edition Peters No. 4549, herausgegeben von Salomon Jadassohn) mit zahlreichen handschriftl. Eintragungen zu Besetzung, Aufstellung der Instrumente und Choristen, Tempo, Dynamik und Phrasierung

20. *Weihnachtsoratorium*, BWV 248, 1–6
1 gebundener Band, der die handschriftl. Orgelstimme, handschriftl. Ergänzungen zur Partitur sowie Instrumentationsangaben enthält (und Anfangsvermerk „mit Benutzung der Robert Franz’schen Harmonisierung“ sowie Schlußvermerk „6. 4. 1902“)
21. *Brandenburgisches Konzert* Nr. 2, F-dur, BWV 1047
handschriftl. Partitur (mit Vermerk „für den Konzertgebrauch eingerichtet von Felix Mottl, Hallstadt 1900“ und Schlußvermerk „28. 9. 1900“), ferner Partiturdruk Breitkopf & Härtel Nr. B 1638, Leipzig 1901 (= *J. S. Bachs Werke für Orchester. Gesamtausgabe für den praktischen Gebrauch*) sowie Partiturdruk in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft (Breitkopf & Härtel) mit zahlreichen handschriftl. Eintragungen von Mottl (offensichtlich als Vorlage für die eigene Bearbeitung)
22. *Brandenburgisches Konzert* Nr. 4, G-dur, BWV 1049
handschriftl. Partitur mit Originaltitel „Konzert G-dur für Violine und 2 Flöten und Begleitung des Orchesters von J. S. Bach, bearbeitet und mit Cadenz versehen von Felix Mottl, Hietzing 1895“ und Schlußvermerk „20. 7. 1895“
23. *Brandenburgisches Konzert* Nr. 6, B-dur, BWV 1051
handschriftl. Ergänzungsstimme mit Originaltitel. „Concert in B-dur für 2 Violen, 2 Gamben, Violoncell und Continuo (Celli, Bässe und Cembalo [Orgel]) Ausgeführtes Accompagnement von Felix Mottl“ mit separatem Notenblatt, auf dem vermerkt ist „NB Für den Stecher: Die neue Partitur muß folgendermaßen hergestellt werden [.]“ (folgt die Anordnung der Instrumente. Offensichtlich Stichvorlage für den Partiturdruk des Konzerts in der Edition Peters, Partiturnr. 3182, Leipzig 1908)

Ferner enthält der Nachlaß die folgenden Drucke. *Das wohltemperierte Klavier*. Teil I in 2 Bänden (BWV 846–869), Berlin (Bote und Bock Nr. 2222, *Collection des Œuvres Classiques*), zusammengebunden mit Teil II (BWV 870–893), Berlin (Bote und Bock Nr. 2209, *Collection des Œuvres Classiques*), sowie in einem Sammelband mit Klavierwerken von Rameau, W. A. Mozart, Schumann, Schubert, Chopin und Ferdinand Hiller, das *Italiänische Concert für Piano-forte solo* „revidiert und zum Vortrag eingerichtet von Hans von Bülow“ (BWV 971), Berlin (Bote und Bock Nr. 4702, *Collection des Œuvres Classiques*), die *Gavotte d-moll* (aus der 6. *Englischen Suite*, BWV 811), die *Gavotte g-moll* (aus der 3. *Englischen Suite*, BWV 808) „revidiert und zum Vortrag eingerichtet von Hans von Bülow“, Berlin (Bote und Bock, Nr. 3021 und 3022, *Collection des Œuvres Classiques*), und Gounods Bearbeitung des *C-dur-Präludiums* aus dem *Wohltemperierten Klavier*, Teil I (BWV 846), Mainz (Schott Nr. 12756). Keines dieser Stücke enthält nennenswerte handschriftliche Eintragungen.

Die Kantaten BWV 95, 2, 31, 39, 23, 32, 40 und 27 befinden sich zusammen in dieser Reihenfolge in einem Sammelband mit dem handschriftlichen Titel *Bachkantaten in Bearbeitung*; die Kantaten BWV 8, 1 und 4 in einem gebundenen Band, datiert „Febr. 1903“. Die Partitur der Kantate BWV 6 befindet sich in einem gebundenen Sammelband, der die folgenden Bearbeitungen von Mottls Hand enthält: 1. Peter Cornelius, *Ouverture zu Der Barbier von Bagdad* (1882). 2. Franz Schubert, *Viola*. 3. Ludwig van Beethoven, *Zwei Lieder* (1898). 4. Jean Philippe Rameau, *Balletstücke*. 5. J. Ph. Rameau, *Concert*. 6. Johann Strauß, *Walzer aus Ritter Pázmán*. 7. J. S. Bach, Kantate BWV 6. 8. F. Schubert, *Die Allmacht* (1899).

Die Baßarie *An irdische Schätze* aus Kantate BWV 26 befindet sich ebenfalls in einem Sammelband mit folgenden Bearbeitungen Mottls a) im Druck. 1. *Badische Volkshymne*. 2. Franz Liszt, *Vogelpredigt des hl. Franz von Assisi*. 3. Luigi Boccherini, *Menuett*; b) handschriftlich: 1. P. Cornelius, *Der alte Soldat* für Männerchor (1880). 2. J. S. Bach, Kantate BWV 26,4. 3. Mikhail Iwanowič Glinka, *Cavatine und Rondo aus Ein Leben für den Zaren*. 4. Georg Friedrich Händel, *Rezitativ und Arie aus Rinaldo* (1883). 5. F. Schubert, *Mirjams Siegesgesang* (1897). 6. G. Fr.

Händel, *Marsch und Chor aus Judas Maccabäus* (1883). 7. F. Schubert, *Abendständchen* (1893). 8. F. Schubert, *Gesang des Harfners* (1883).

Einige der Bach-Bearbeitungen Mottls waren schon als Drucke bekannt, nämlich die Kantate BWV 6 (Breitkopf & Härtel Partiturnr. B 1515, Leipzig, wahrscheinlich vor 1903), Kantate Nr. 201 (Breitkopf & Härtel Partiturnr. B. 1737, Leipzig 1903) sowie die Konzerte BWV 1047 (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1901) und BWV 1051 (Peters, Leipzig 1908). Ferner existieren gedruckte Bearbeitungen von den Kantaten BWV 209 *Non sa che sia dolore* (Breitkopf & Härtel Partiturnr. B. 2162, Leipzig 1910) und BWV 212, der *Bauernkantate* (Eulenburg, Verlagsnr. E. E. 3515, Leipzig 1908), über die sich kein Material im Nachlaß findet.

Die vorliegenden Bearbeitungen Mottls (ausgenommen die Drucke Nr. 6, 18 und 19) transferieren den Satz Bachs in die Sphäre des ‚großen‘ Orchesters, zum einen klangverstärkend durch zusätzliche Instrumente, zum anderen strukturverändernd mittels Ausführung des Basso continuo durch Orchesterinstrumente (neben dem Tasteninstrument), die nicht allein den akkordlichen Zusammenhang realisieren, sondern teilweise zu motivischen oder frei paraphrasierenden Nebenstimmen ausgestaltet werden. So wird der 1. Satz der Kantate BWV 6 durch 2 Flöten, 2 Klarinetten und Engl. Horn (als zeitüblicher Klangersatz für die Oboe da caccia), 3 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken ergänzt¹⁴, der Eingangssatz der Kantate BWV 80 mit Baßposaune, Baßtuba und Kontrafagott. Die Rezitative sind ausinstrumentiert (meist mit Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß), ebenso wie viele der Arien (so ist etwa die Arie *Komm in mein Herzenshaus* aus der Kantate BWV 80 *Ein feste Burg*, bei Bach für Sopran und Bc. gesetzt, von Mottl mit Flöte, Violine, Viola, Kontrabaß, Oboe, Klarinette und Fagott instrumentiert). Die Baßarie *An irdische Schätze* aus der Kantate Nr. 26, bei Bach mit drei Oboen und Bc. besetzt, ergänzt Mottl durch 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte und Streicher (Violine, Bratsche, Violoncello und Kontrabaß). Im 4. *Brandenburgischen Konzert* (BWV 1049) findet sich zwischen *Andante*- und *Presto*-Satz eine 35taktige „Cadenza“ für Solovioline und Flöte eingefügt; für den *Adagio*-Mittelsatz des 6. Konzertes (BWV 1051) wird sogar die Wahl zwischen Cembalo oder Orgel im Bc. offeriert („Cembalo ossia organo“).

Damit repräsentieren die Bach-Bearbeitungen Mottls eine Stufe der Aufführungsgeschichte, die noch deutlich in der Tradition künstlerisch-kongenialer Bearbeitungspraxis aus der Mitte des 19. Jahrhunderts steht (etwa seit Hauptmann, Mosewius und Franz)¹⁵. Ihre Potenzierung durch die kaum mehr überbietbaren Mittel des Wagner-Orchesters kennzeichnet sie allerdings als letzte Phase der von Mendelssohn ausgehenden ‚romantischen‘ Bach-Auffassung. Für sie sind nicht nur die orchestralen Hinzufügungen zum Satze Bachs bezeichnend, sondern ebenso die Defizite in seinem Verständnis, etwa hinsichtlich der alten Generalbaßpraxis oder der spezifischen Klangidiomatik von bestimmten Obligatbesetzungen und alten Instrumenten — ein Verständnis, das erst auf einer neuen Stufe des Historismus wiedergewonnen wird.

Diese Einschätzung Mottls in der Aufführungsgeschichte ist im wesentlichen bekannt, muß aber nun aufgrund des Nachlasses in einem wichtigen Punkt ergänzt werden. Mit Mottl ist nicht nur der Höhepunkt dieser Aufführungstradition erreicht, sondern auch ein definitiver Wendepunkt. Beleg dafür sind einige, von ihm später auf den Partituren gemachte Vermerke. Auf dem Umschlag zu den Stimmen von Nr. 3 (Kantate BWV 6) findet sich der handschriftliche Vermerk: „Das ist eine auf völligem Irrthum beruhende Bearbeitung. F. Mottl, 25. 2. 1907“. Auf der Titelseite der handschriftlichen Partitur der gleichen Kantate steht mit Bleistift: „Schlecht“, auf dem Umschlag der handschriftlichen Partitur von Nr. 14 (Kantate BWV 80): „Schlecht. Mottl“. Schließlich vermerkt er auch auf dem Titelblatt seiner Bearbeitung des *F*-dur-Konzertes (BWV 1047; vgl. Nr. 21, Partiturdruk): „Schlecht. 25. 2. 1907“. Damit bestätigt sich, daß Mottl

¹⁴ Vgl. eine Abbildung der 1. Partiturseite in: *Jugendstil-Musik! Münchner Musikleben 1890—1918. Katalog zur Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek 19. Mai — 31. Juli 1987, Wiesbaden 1987 (= Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge 40)*, S. 243.

¹⁵ Vgl. G. Feder, op. cit., S. 117 ff. und Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspasion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 9), S. 87 ff.

noch selbst eine Abkehr von seiner Bearbeitungspraxis vollzogen hat, wie es eine Bemerkung zu Karl Straube vom Oktober 1906 in Essen bereits vermuten ließ¹⁶

In die gleiche Richtung weist eine andere Anmerkung Mottls in seiner Partitur der *Matthäuspassion* (Nr. 18). Die von Jadassohn herausgegebene Ausgabe repräsentiert in der Editions-geschichte des Werks — mit den signifikanten Stufen vom Erstdruck 1830 (ediert wahrscheinlich von Adolf Bernhard Marx) über die Ausgabe der Bach-Gesellschaft 1854 (Rietz), von Franz (1867) bis Schumann (1904) und Ochs (1929) — die Leipziger Aufführungstradition der 90er Jahre. Das zeigt sich in Änderungen der originalen Tempovorschriften, eigenen Vortragszeichen, Noten-änderungen, typischen Besetzungsangaben (z. B. für Nr. 41¹⁷, die Arie *Geduld, Geduld* mit Violoncello und Orgel oder der Bezeichnung „organo e continuo“ für den Bc. bei allen Chören, Arien und Chorälen sowie einem Teil der Rezitative und „continuo“ für einen anderen Teil der Rezitative) sowie folgender Anmerkung des Herausgebers: „Bei den Charfreitagsaufführungen der Matthäus-Passion in Leipzig bleiben No. 12, 18, 19, 21, 29, 38, 41, 48, 57, 58, 61, 65, 66, 70, 75 in der Regel fort“ Dies ist übrigens einer der seltenen konkreten Belege für eine seit Mendelssohns Wiederaufführung fortwirkende Tradition der Kürzungen, die sich — im Unterschied zu den immer exakter werdenden Editionen — in der Aufführungsrealität erstaunlich lange hält und sogar noch in den Schallplatten-Gesamtaufnahmen von Hans Weißbach (Leipzig 1935), Willem Mengelberg (Amsterdam 1939), Günther Ramin (Leipzig 1941) und Wilhelm Furtwängler (Wien 1954) dokumentiert ist. Mottl hat nun den Passus „in der Regel“ in dieser Anmerkung dick unterstrichen, dahinter 4 Ausrufezeichen gesetzt und darunter seine Bemerkung: „In der Stadt, in der Bach lebte!!!“ Das ist die Mißbilligung eines der großen Dirigenten seiner Zeit, der schon bald nach Antritt seiner Kapellmeisterstelle in Karlsruhe, 1880, neben Kantaten Bachs die *Matthäuspassion* in einer ganz am Geiste Bayreuths orientierten ‚Regie‘ aufführte. Einem zeitgenössischen Bericht ist zu entnehmen, daß Mottl die Passion zu Ostern in der Festhalle mit mehrstündiger Pause zwischen beiden Teilen, Fanfarensignalen von den Türmen vor Beginn und selbstverständlich ‚großer‘ Besetzung — aber ungekürzt — musizierte¹⁸ Die ‚mehrstündige Pause‘ erinnert zwar deutlich an die Aktpausen in Bayreuth; aber auch Siegfried Ochs, Leiter des Philharmonischen Chors in Berlin und stilbildender Bach-Dirigent seiner Zeit, hält eine vierstündige Pause bei seiner ersten, ungekürzten Aufführung der Passion in Berlin, 1912, für angebracht¹⁹

Mottls Aufführungspartitur aus dem Nachlaß, die seine Münchner Praxis wiedergeben dürfte, enthält keinerlei Striche und zeigt auch hinsichtlich der Instrumentalbesetzungen keine übermäßigen Dimensionen. Seine handschriftlichen Angaben sehen für je ein volles Orchester vor je 2 Flauti trav I und II, je 2 Oboen I und II, je 8 Violinen I und II, 6 Bratschen, 4 Violoncelli und 4 Kontrabässe, das ergibt zusammen (Orchester I und II) 76 Instrumentalisten (ohne Orgel), eine Zahl, die von Ochs in seiner Berliner Aufführung von 1912 mit 120 Instrumentalisten (ohne Orgel und Cembalo) erheblich übertroffen wird. An älteren Instrumenten sind vorgesehen: Viola da gamba (für die Nr. 65 und 66) und Oboe d’amore. Die von Bach geforderte Oboe da caccia wird durch das Diskantinstrument der Familie schlechthin, die ‚Oboe‘ (wie in Nr. 18), oder Englisch Horn ersetzt. Die volle (quantitativ nicht spezifizierte) Chorbesetzung wird für die Chorsätze der 12 Jünger (Nr. 7, 14 und 15) auf 12 Choristen reduziert; ähnlich steht bei Nr. 45 und 75 „Kleiner Chor“ (mit dem Zusatz für Nr. 45. „Ein paar Mägde und Knechte!“). In diesen Sätzen ist auch das Orchester auf 6 Violinen, 4 Violoncelli und 2 Kontrabässe reduziert.

¹⁶ Vgl. Karl Straube, *Rückblick und Bekenntnis*, in: *Bach-Gedenkschrift 1950*, hrsg. v. Karl Matthaui, Zürich 1950, S. 15. Als weiteren Beleg für eine veränderte Einstellung zu den Partituren Bachs kann man vielleicht Mottls Edition der Kantate BWV 209, *Non sa che sia dolore* werten (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910), die lediglich ein von ihm ausgesetztes Cembalokompagnement aufweist

¹⁷ Die Nummernbezeichnungen in beiden Passionen erfolgen nach Wolfgang Schmieders *Bach-Werke-Verzeichnis*.

¹⁸ Vgl. Adolf von Grolmann, *Johann Sebastian Bach*, Heidelberg 1948, S. 46. Dort werden solche Aufführungen „bald nach 1900“ datiert; tatsächlich ist aber eine Aufführung der *Matthäuspassion* schon für den 23. März 1883 belegt „Der Chor bestand aus ca. 400 Personen mit einem Knabenchor von 120 Stimmen“, vgl. *NZfM* 50 (1883), S. 170, und F. Schweikert, *Mottl als Bachverkünder*, in: *Der Kunstwart* 18 (1905), S. 269.

¹⁹ Vgl. S. Ochs, op. cit., Bd. 2, S. 328.

Die Choräle Nr. 63, *O Haupt voll Blut und Wunden*, und Nr. 72, *Wenn ich einmal soll scheiden*, werden a cappella gesungen, eine, ebenso wie die Ausinstrumentierung von Rezitativen durch Streicher (z. B. in Nr. 18), seit Mendelssohn durch das ganze 19. Jahrhundert reichende Aufführungstradition. Der Cantus firmus aus dem Eingangs- und Schlußsatz des 1. Teils wird durch einen abgesetzten Knabenchor ausgeführt, hierzu ist angemerkt: „Knabenchor auf der Galerie, No. 1 und 35“.

Die Edition der *Johannespassion* von Jadassohn repräsentiert augenscheinlich eine fortgeschrittenere Editionsstufe, denn in ihr lautet die Generalbaßbesetzung für alle Sätze „organo e continuo“ und bezieht für sämtliche Chorsätze (mit Ausnahme von Nr. 54) ausdrücklich das Fagott mit ein („Fag., Vcelli e C. Bassi“) Bei den Arien allerdings ist für den „continuo“ nur „Vcelli e C. Bassi“ spezifiziert (mit Ausnahme von Nr. 32, 60 und 63: nur „Vcelli“ und Nr. 31: nur „C. Bassi“); bei den Rezitativen und Chorälen fehlen nähere Angaben (mit Ausnahme von Nr. 61 „Vcelli e C. Bassi“). Mottl richtet sich in seinem Aufführungsexemplar (Nr. 19) allerdings nicht nach diesen Angaben, sondern er differenziert. Er unterscheidet zwischen „continuo“ (indem er „organo“ ausstreicht), „organo“ (indem er „continuo“ ausstreicht) und dem (unangestasteten) „organo e continuo“ des Herausgebers. Bloßes „continuo“, d. h. keine Orgel, will er für die Arien Nr. 11, 13 (mit Streichern ausinstrumentiert), 31 und 63; nur Orgel für sämtliche Rezitative (mit Ausnahme Nr. 61 *Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß*, wo für die 32tel in Takt 2 „continuo“ angemerkt ist). „Organo e continuo“ gilt für alle Chöre, die restlichen Arien (Nr. 19, 32, 48, 58, 60 und 62) sowie für alle Choräle (mit Ausnahme der a cappella vorgetragenen Nr. 15, 52, 56 und des ersten Teils des Schlußchorals, Nr. 68, der erst ab „Alsdann vom Tod erwecke mich“ vom Orchester begleitet wird). Die Besetzungsangaben Mottls beschränken sich in dieser Partitur auf folgende Liste auf dem Vorsatzblatt: „6 Flauti, 6 Oboi (2 Ob. d'amore, 2 Ob. da caccia [Corni inglesi]), 2 Fagotti, 2 Viole d'amore, Liuto, 1 Viola da gamba“. Die Besetzung der Fagotte in den entsprechenden, vom Herausgeber mit „organo e continuo“ und (in Klammer) „Fag.“ bezeichneten Chorsätzen merkt Mottl immer eigens durch „2 Fg.“ an. Anzeichen für Striche oder Änderungen am Notentext finden sich nicht.

So stellen sich die Bach-Bearbeitungen aus dem Nachlaß von Felix Mottl nicht nur als eines der letzten Dokumente für die spezifische Bearbeitungs- und Aufführungspraxis des späten 19. Jahrhunderts dar, sondern gleichzeitig auch für deren Ende. Im Unterschied zu Wolfrum, der noch 1905 in einem programmatischen Aufsatz die Bearbeitung der Vokalwerke Bachs für großes Orchester nachdrücklich verteidigt²⁰ und 1913 beim „Heidelberger Bach-Reger-Musikfest“ seine 1902/03 bei Breitkopf & Härtel edierte Bearbeitung der Kantate BWV 198, der *Trauer-Ode*, mit Baßtuben und etwa 150 Choristen aufführt²¹, vollzieht Mottl um 1906/07 eine klare Abkehr von dieser Tradition — ein Beleg für das Ende einer Bach-Rezeption unter dem Einfluß von Richard Wagners Werk und für den Übergang zu einer neuen Phase in der Aufführungsgeschichte von Bachs Vokalmusik im Zeichen der kleinen und „historisierenden“ Besetzungen.

²⁰ Philipp Wolfrum, *Über Bearbeitung Bachischer Werke*, in: *Der Kunstwart* 18/1 (1904/05), S. 682—688, eine Replik auf Max Seifferts Ausführungen im *Bach-Jb.* 1904.

²¹ Vgl. Hans-Jörg Nieden, *Bachrezeption um die Jahrhundertwende*. Philipp Wolfrum, München u. Salzburg 1976 (= *Beiträge zur Musikforschung* 1), S. 156.

BERICHTE

Schloß Thurnau, 17. bis 20. Februar 1988: Interdisziplinäres Symposium „Geschichte und Dramaturgie des Operneinakers“

von Anke Bingmann, Friedrichsdorf

Bereits im Jahre 1985 wurde von Winfried Kirsch am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt eine Forschungsgruppe „Geschichte und Dramaturgie des Operneinakers seit 1880/90“ ins Leben gerufen. Die Aufgaben des Forschungsteams sind vielfältig. Sie umfassen eine historische Repertoire-Untersuchung, die auch die Sonderformen wie die Intermezzi und die Festa teatrale mit einschließt, die Sujet-Erforschung, eine Textdokumentation zur Theorie des Einakers, eine Entwicklung der Methodologie anhand exemplarischer monographisch orientierter dramaturgischer Analysen und die Erstellung eines biographisch-bibliographischen Katalogs von Einaktern (der z. Zt. etwa 1600 Titelaufnahmen verzeichnet). Die Zusammenarbeit mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth in Thurnau unter Leitung von Sieghart Döhring brachte eine thematische Erweiterung in Richtung Ballett, Tanz und Programm Musik mit sich.

Äußerer Nachweis der guten Zusammenarbeit dieser beiden Institutionen und gleichzeitig eine erste Bestandsaufnahme war das gemeinschaftlich veranstaltete interdisziplinäre Symposium im Februar auf Schloß Thurnau. Literatur-, Theater- und Musikwissenschaftler sowie Theaterpraktiker aus dem In- und Ausland diskutierten z. T. recht kontrovers die Theorie des literarischen und musikalischen Einakers, die Gattungs- und Aufführungsgeschichte einaktiger musikalischer Bühnenformen im 18. und 19. Jahrhundert, den „modernen“ Operneinakter seit etwa 1880, die Dramaturgie des Einakers sowie seine Phänomenologie und seine ideengeschichtlichen Korrespondenzen in Musik, Literatur und Kunst. Es wäre wünschenswert, daß nicht nur die Vorträge, sondern auch die zahlreichen Anregungen aus den Diskussionen ihren Niederschlag in der geplanten Publikation finden.

Die Referate aus literaturwissenschaftlicher Sicht von Ulrike Kienzle (Frankfurt a. M.) und vor allem Hans-Peter Bayerdörfer (München) machten deutlich, daß die Einakterflut um 1900 lediglich eine Konsequenz aus der Krise des Dramas seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist. Die einaktige Form wird zum Experimentierfeld und stellt gleichzeitig in theatralischer, nicht dramaturgischer Hinsicht einen „Rettungsversuch“ dar, der in dem Moment überflüssig wird, als mit dem epischen und absurden Theater neue Ausdrucksformen gefunden waren. Anhand der Vorträge von Peter Huth (Berlin/DDR) und Silke Leopold (Berlin-West) zu Bononcini's *Polifemo* bzw. Glucks *Le Cinesi* wurde offensichtlich, daß man — zumindest bei den Vorformen des Einakers — differenzieren muß zwischen einaktigen Stücken und einer ausgeprägten Einakterdramaturgie. Mit weiteren Frühformen wie dem satirischen Intermezzo, der venezianischen Farsa und dem einaktigen Singspiel beschäftigten sich Gordana Lazarevich (Victoria, Canada), Ortrun Landmann (Dresden) und Yüksel Pazarkaya (Bergisch Gladbach). Auch wenn diese frühen Kleinformen aus mehreren Teilen, aber eben nicht Akten bestanden, so erlaubt ihre thematische und dramaturgische Abgrenzung gegen die opera seria aber doch gewisse Parallelisierungen mit dem späteren Einakter. Spezifische Merkmale wie die Aussparung von Charakterentwicklung der Figuren, die Einheit des (Spiel-)Ortes, die balladeske Knappheit, die hohe Zahl von Auftritten und das damit verknüpfte rasche Geschehen verweisen ebenfalls darauf.

Daß d'Alberts Einakter *Die Abreise* und *Kain* eigentlich den Beginn des modernen Einakters markieren, wurde in den Referaten der drei Frankfurter Wissenschaftler Winfried Kirsch, Ulrike Kienzle und Carlnest Baecker vermittelt. Zum einen konzipierte d'Albert diese Werke bewußt als Einakter, zum andern ist hier aufgrund der verkürzten Form das traditionelle Wort-Ton-Verhältnis neu zu bewerten. Durch die Erhöhung des Banalen und Belanglosen sowie die Verfremdung des Lyrischen zum Humoristischen wird — ähnlich wie im satirischen Intermezzo — eine kritische Distanz erzielt; durch Verwendung von Erinnerungsmotivik setzt die Musik entsprechende Akzente.

Vorträge zu Kurzoperen und Einaktern seit der Jahrhundertwende hatten unterschiedliche thematische Schwerpunkte: Horst-Josef Lederers (Graz) Anmerkungen zum deutschen realistischen Einakter vor 1900 galten Werken, die in der Nachfolge von Mascagnis *Cavalleria rusticana* stehen; Sigrid Wiesmann (Wien) vertrat die These, daß in Schönbergs Monodram *Glückliche Hand* Strindbergs Einaktermodell bis ins Extrem abstrahiert worden sei; Johannes Breckner (Darmstadt) erläuterte die unterschiedliche Szenendramaturgie — Reihungsprinzip vs. Zweiteiligkeit im Sinne von Vorspiel und Oper — an Zemlinskys Einaktern *Eine Florentinische Tragödie* und *Der Zwerg*; Wolfgang Greisenegger (Wien) verwies auf die Anklänge an Wildes Gesellschaftskritik in Kreneks *Einverständnis*, und schließlich beschrieb Albrecht Riethmüller (Frankfurt a. M.), wie in Busonis *Arlecchino* traditionelle Inhalte in neuen Formen aufgrund des Assoziations- und Allusionsstils vermittelt werden.

Der Vortrag von Annegrit Laubenthal (Heidelberg) ließ keine Zweifel darüber aufkommen, daß Hindemiths Einakter (als eine der möglichen Gegenreaktionen auf Wagners Musikdramen) im Sinne einer architektonisch konzipierten „Oper in Symphonieform“ bzw. „Symphonisierung der Oper“ verstanden werden können. Inhaltlich knüpfte sich hier ein größerer Komplex zum Thema Richard Strauss an. Julia Liebscher (München) interpretierte Strauss' Tondichtungen als instrumentale „Monodramen“, die als Experimentierfeld für seine frühen Einakter *Salome* und *Elektra* dienten. Während Wolfgang Krebs (Frankfurt a. M.) die *Salome* als einen „Situationseinakter“ beschrieb, der die Entwicklung des Unabänderlichen (Salomes Untergang) zum Inhalt hat, akzentuierte Carl Dahlhaus das „Drama des Pathos“ in *Elektra*. Erst die Reduktion von Sophokles' Intrigenstück auf die monodramatische, psychologisch ausgedeutete Elektra-Handlung machte den Stoff komponierfähig. Schließlich stand Strauss' *Capriccio* zur Diskussion, ein Werk, mit dem sich der Komponist nach Aussage von Stefan Kunze (Bern) am Ende einer Opernentwicklung, nicht am Anfang einer neuen sah und das vielleicht nur deshalb als Einakter zu bezeichnen ist, weil es eben keine Oper mehr ist. Die Auflösung der Form nicht als Experiment, sondern als folgerichtige Weiterentwicklung zeigt sich auch in den Minutenoperen von Darius Milhaud, über die Peter Andraschke (Freiburg i. Br.) referierte.

Referate zu Randthemen wie beispielsweise Nijinskys *Choreographie zu „Le Sacre du Printemps“ als Modell eines Balletteinakters* von Gunhild Oberzaucher-Schüller oder ein Vergleich der frühen Einakter (bzw. Funkoperen) Hans Werner Henzes von Michael Mäckelmann (Thurnau), Überlegungen zur Dramaturgie von Morton Feldmanns *Neither* (Gottfried Meyer-Thoss, Berlin) oder Volker David Kirchners *Belshazar* (Susanne Strasser-Vill, München) u. a. rundeten das Bild ab.

Zürich, 28. bis 30. September 1988: Treffen von Studenten der Musikwissenschaft aus der Bundesrepublik Deutschland und der Schweiz

von Thomas Gartmann, Zürich

Musikwissenschaft gegen Musik! — unter diesen provozierenden Titel stellte der Fachverein Musikwissenschaft der Universität Zürich das nach Heidelberg und Berlin nunmehr 3. internationale MuWi-Treffen. Etwa 60 Teilnehmer von zehn deutschen und Schweizer Universitäten folgten der Einladung, um mit sachkundigen Referenten über üblicherweise etwas verdrängte Probleme der Musikwissenschaft zu diskutieren.

Ein erstes Symposium thematisierte die *Vermittlung Neuer Musik durch Musikwissenschaft und Medien* aus der Sicht von Rundfunk-Redakteur, Komponist, Musikwissenschaftler und Medienschaffendem. In pointierten Referaten machten Roman Brotbeck (Zürich), Roland Moser (Basel), Jürg Stenzl (Fribourg und Berlin) und Hansjörg Pauli (Orselina) deutlich, wo der Musikwissenschaftler mit seinen kommunikativen Fähigkeiten an Grenzen stößt und seine Ausbildung deshalb zu verbessern wäre. Allgemein erfolgte der Wunsch nach einer kreativeren Musikwissenschaft mit mehr Mut und Phantasie.

Ein zweites Symposium widmete sich älterer Musik, genauer den *Beziehungen zwischen Musik und Musikwissenschaft unter Berücksichtigung der Aufführungspraxis*. Kurt von Fischer (Zürich) rief dabei zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit von Musikwissenschaftlern und Musikern in der klanglichen und verbalen Vermittlung von Kunstwerken auf. Peter Schleuning (Bremen) wandte sich gegen das Paradox einer historischen Aufführungspraxis, die als bloßes Denkmal die konservativen Tendenzen des heutigen Kulturlebens noch verstärkt, und forderte demgegenüber eine produktive Aktualisierung. Bernhard Billeter (Zürich) führte an einigen Beispielen schlüssig aus, daß Wissenschaftler und Praktiker nur gemeinsam — oder in Personalunion — zu überzeugenden Lösungen gelangen können. Analytische und ästhetische Überlegungen verband schließlich Guerino Mazzola (Zürich) in seinem Einzelreferat *Mathematische Musiktheorie: Exaktheit versus Kreativität* mit einer Demonstration am Musik-Computer

In verschiedenen studentischen Arbeitsgruppen wurden die Diskussionen vertieft, Erfahrungen ausgetauscht und Lösungen vorgeschlagen. Ergänzung und praktische Erprobung zugleich boten Workshops in Alter und Neuer Musik; P Roman Bannwart OSB (Einsiedeln) bildete im Großmünster eine Chorschola, und ein Lokalradio stellte seine Produktionsanlagen zur Verfügung. Die Hauptziele der Tagung wurden erreicht: Berührungsängste abzubauen und die Musikwissenschaft zu öffnen. Ein Tagungsbericht wird vom Fachverein Musikwissenschaft herausgegeben.

Hamburg, 29. September bis 2. Oktober 1988: Internationales C. Ph. E. Bach-Symposium

von Ulrike Brenning, Uelzen

Vielleicht haben die verschiedenen Veranstaltungen zum 200. Todestag von C. Ph. E. Bach geholfen, die noch weit verbreitete Unkenntnis und Fehleinschätzung seiner Musik abzubauen. Ein Kongreß, der ganz im Zeichen des *Hamburger Bachs und der neuen Musik des 18. Jahrhunderts* stand — so die begleitende Veranstaltungsreihe —, sah sich daher von vornherein vor das Problem gestellt, einerseits nicht nur für die Fachwelt neue Möglichkeiten einer umfassenden Aneignung

des Komponisten und seiner Zeit aufzuzeigen, andererseits den hohen Stand der musikwissenschaftlichen Forschung zu diesem Themenbereich zu reflektieren. Die Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg nahm sich dieses Problems an und veranstaltete vom 29. September bis 2. Oktober 1988 das Internationale C. Ph. E. Bach-Symposion unter der Leitung von Hans Joachim Marx (Hamburg) und Arnfried Edler (Kiel); die Schirmherrschaft hatte die International Society of Musicology übernommen.

Der genannten Schwierigkeit begegnete das Symposion mit einer wohlüberlegten Planung. In fünf Round tables erörterten zwanzig Referenten und Referentinnen sowohl allgemeine kulturhistorische als auch sehr spezielle musikhistorische Aspekte des Werkes von C. Ph. E. Bach, ohne dabei den jeweils anderen Bereich auszugrenzen. So wurde bereits in der Konzeption deutlich, was Stefan Kunze (Bern) in seinem Festvortrag besonders betont hatte, nämlich die starke Wechselwirkung zwischen den geistesgeschichtlichen Strömungen des mittleren 18. Jahrhunderts und C. Ph. E. Bachs Kompositionen. Kunze plädierte im Interesse einer essentiellen Auseinandersetzung mit Bachs Werk, das sich vor allem von populären Deutungsversuchen im Rahmen des vielstrapazierten Epochenbegriffs „Vorklassik“ zu befreien hat, für eine Annäherung an seine Musik um ihrer selbst willen. Nur so sei es möglich, ihre Einbindung in die damalige Zeit nicht nur historisch-deskriptiv, sondern auch qualitativ zu erfassen.

Die ersten beiden Vortragsgruppen waren den Themen *Die Musik in der europäischen Kultur des mittleren 18. Jahrhunderts* und *C. Ph. E. Bach in seiner Zeit* gewidmet. Hier wurde aus verschiedener Sicht das grundsätzlich Neue der Zeit und der Musik betont. Gerhard Sauder (Saarbrücken) errichtete in einem ausführlichen Referat über die empfindsamen Tendenzen der damaligen Zeit eine Diskussionsgrundlage, die einer gesellschaftlichen, philosophisch-ästhetischen und musikwissenschaftlichen Erörterung diene. Vor allem die Hervorhebung des moralischen Aspektes der Empfindsamkeit, den auch Rudolf Pecman (Brno) in seinen *Bemerkungen zur Aufführungspraxis bei C. Ph. E. Bach im Zusammenhang mit der Affektenlehre* betonte, ließ erkennen, daß ein umfassendes Verständnis der Musik dieser Zeit nur über ein gleichzeitiges Einfühlen in die Geisteshaltung der bürgerlichen Stände erlangt werden kann. Zur Verdeutlichung des gesellschaftlichen Klimas, das auf C. Ph. E. Bach wirkte, diene der illustrative Vortrag von Franklin Kopitzsch (Hamburg) über *Die Aufklärung in Hamburg zur Zeit Carl Philipp Emanuel Bachs 1768–1788*.

Ernst Lichtenhahn (Zürich) behandelte das Neue in der Musik unter dem Gesichtspunkt des Stilwandels um 1750 und konzentrierte sich dabei auf das Selbstverständnis der Zeit. Anhand einer Analyse zahlreicher rezeptionsgeschichtlich relevanter Texte stellte er Bezüge zwischen Tradition und Aufbruch her, die für die Diskussion um den Standort des Vokal- und Instrumentalwerks C. Ph. E. Bachs wichtig sind. Darüber hinaus bot sein Entwurf einer dualistischen Betrachtungsweise, die sowohl explizite Periodisierungsversuche in zeitgenössischen Aussagen als auch indirekte Zeugnisse aus dem Bereich der damaligen ästhetischen Reflexion heranzieht, eine überzeugende Alternative zu starren Epochenbegriffen.

Die Vorträge von Andreas Glöckner (Leipzig) und Hans-Günther Ottenberg (Dresden) beschäftigten sich vor allem mit C. Ph. E. Bachs Person. *Bachs Leipziger Jahre*, so der Titel des Referats von Glöckner, markierten in vielerlei Hinsicht die kompositorische Anfangszeit, *C. Ph. E. Bach im Spiegel der zeitgenössischen Musikpresse* (Ottenberg) zu betrachten, bot Aufschluß über das Bach-Bild des 18. Jahrhunderts im Bereich des regen musikalischen Zeitschriftenwesens.

Der Bereich kompositionstechnischer Fragestellungen wurde durch Vorträge zu Gattung und Stil im Instrumental- und Vokalwerk Bachs erörtert. Hatte Rachel Wade (College Park, Maryland) auf den oft über Jahre andauernden Arbeitsprozeß an bereits im Druck erschienenen Kompositionen bei Bach hingewiesen, so bereicherte Eugene Helm (College Park, Maryland) in seinem Vortrag über *C. Ph. E. Bach und die große Variationenverkettung* die Diskussion über die inneren Zusammenhänge des Gesamtwerkes um eine Komponente, die Kompositionsstrukturen mit zeitgenössischer Ontologie zu verbinden sucht.

Die Vokalmusik Bachs kommt am deutlichsten in seinen Oratorien und Passionen zum Ausdruck. Ludwig Finscher (Heidelberg), Hans-Joachim Schulze (Leipzig) und Howard E. Smither

(Chapel Hill) verdeutlichten mit ihren Referaten die Stellung und das Wesen dieser Gattung sowie ihre spezifische Kompositionsweise. Die Kontroverse liedästhetischer Positionen in Norddeutschland, die sich nicht zuletzt durch C. Ph. E. Bachs Abkehr vom gängigen Ideal des geistlichen „Liedes im Volkston“ entzündete, war Thema des Vortrages von Heinrich W. Schwab (Kiel).

Beim Instrumentalwerk standen die sinfonische Musik, Kammermusik und Claviermusik im Vordergrund. Christoph Wolff (Cambridge Mass.) und Ernst Suchalla (Fröndenberg) behandelten in ihren Vorträgen die Sinfonik C. Ph. E. Bachs und konkretisierten am Beispiel der späten Orchestersinfonien die Ausführungen über die Charakteristika in seiner Musik. Während Ernst Suchalla sich dabei im wesentlichen auf stilkritische Untersuchungen konzentrierte, indem er durch Vergleiche mit anderen Kompositionen von Zeitgenossen die hohe Individualität der kompositorischen Mittel und der Ausdrucksformen Bachs nachwies, setzte Christoph Wolff den Schwerpunkt auf die Wirkung, die kompositionstechnische Momente dieser Sinfonien teils mit Bestimmtheit, teils möglicherweise auf das Wiener Musikleben um 1780 gehabt haben mögen.

Über die Kammermusik referierte Friedhelm Krummacher (Kiel) Die Bestimmung ihres form- und gattungstraditionellen Kontextes zeige zum einen, so Krummacher, daß die damit verbundenen Schwierigkeiten einmal mehr auf die ausgeprägte Individualität der Kompositionen verweisen. Zum anderen führe die kompositorische Freiheit, die sich C. Ph. E. Bach nahm, zu seiner eigenen Forderung, daß es das Analysieren als „das Vornehmste“ zu bewältigen gelte. Auch Günther Wagner (Berlin) nahm in seinen Ausführungen *Über die Entwicklung der Claviersonate bei C. Ph. E. Bach* Bezug auf den Analysegedanken, ebenso Wolfgang Horn (Tübingen). Letzterer tat dies allerdings aus einem ganz anderen Zusammenhang heraus, denn neben dem breiten thematischen Spektrum und der Ausführlichkeit, mit der die einzelnen Bereiche behandelt wurden, ließ das Symposium auch einen aktuellen Brennpunkt nicht außer acht: das gespannte Verhältnis zwischen ausübenden Musikern und Musikwissenschaftlern. Sein Vortrag *Über das Verhältnis von Aufführungspraxis und Kompositionslehre* führte auf der Grundlage des *Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen* Theoretiker und Praktiker an einen gemeinsamen Ausgangspunkt, von dem aus es möglich sein soll, aufführungspraktische Arbeit stets mit einem Bereich ausgeprägter Rationalität zu verbinden. Dieter Krickeberg (Nürnberg) und Susanne Staral (Berlin) widmeten sich aufführungspraktischen Aspekten bei Bachs Claviermusik, und Eduard Melkus (Wien) schließlich beantwortete die Frage seines Vortrags *Können wir J. S. Bach und Mozart im Sinne C. Ph. E. Bachs interpretieren?* theoretisch und praktisch mit einem differenzierten „Nein“

Brünn, 3. bis 6. Oktober 1988:

Internationales musikwissenschaftliches Kolloquium
 „Probleme der Modalität — Janáčkiana brunnensia '88“

von Thomas Steiert, Thurnau

Vom 29. September bis 9. Oktober 1988 veranstaltete die Stadt Brünn unter dem Motto *Leoš Janáček und unsere Zeit* das 23. Internationale Musikfestival, in dessen Rahmen traditionsgemäß ein musikwissenschaftliches Kolloquium stattfand, das zum einen dem Werk Janáčeks gewidmet war, zum anderen sich mit *Problemen der Modalität* befaßte.

60 Jahre nach dem Tod des Komponisten und drei Jahrzehnte nach dem ersten Janáček-Kongreß im Jahre 1958 in Brünn (weitere folgten 1968, 1978 und 1984) lag es nahe, eine Art Bestandsaufnahme der Auseinandersetzung mit Janáčeks Schaffen vorzunehmen. So war es nur folgerich-

tig, wenn Jiří Vysloužil in der Abschlußrunde all jene Teilnehmer zu Wort kommen ließ, die in besonderem Maße für die Verbreitung des Janáček'schen Werkes im Ausland verantwortlich zeichnen, wie Jakob Knaus (Ostermündingen/Schweiz), Michael Beckerman (St. Louis/USA) und Guy Erisman (Paris). Am nachhaltigsten beeindruckte hierbei die zu beobachtende Einflußnahme der wissenschaftlichen Forschungsarbeit auf die Aufführungspraxis. Diesem Situationsbericht fügte Marina Melnikova (Nowosibirsk und Brünn) die Perspektive der aktuell werdenden sowjetischen Janáček-Rezeption hinzu. Neben der Rezeption standen Janáček's unbekannte beziehungsweise fragmentarische Werke im Mittelpunkt des Interesses. Miloš Štědroň erläuterte die Rekonstruktion des einsätzigen *Violinkonzerts* „*Putování dušičký*“ („*Pilgrimage of the Soul*“) aus den Jahren 1927/28, die er zusammen mit Leoš Faltus anhand von wiedergefundenem Material herstellen konnte. Teile dieses Werkes, das im Rahmen des Festivals seine Uraufführung erlebte, hatte Janáček in der Oper *Z mrtvého domu* (*Aus einem Totenhaus*) verarbeitet. Marina Melnikova behandelte die russischen Operntorsos in ihrer Bedeutung für das musikdramatische Schaffen Janáček's. Zum ersten Mal konnte man eine Aufnahme einer vollständigen Szene zu der geplanten Oper *Anna Karenina* nach Tolstoi hören. Die erst 1958 in einer Bearbeitung von Václav Nosek uraufgeführte Oper *Osud* (*Schicksal*, komponiert 1904–07) war das Thema der Beiträge von Theodora Straková und John Tyrell. Tyrell, der dem Werk eine Art Schlüsselstellung im Hinblick auf die Hauptwerke einräumte, plädierte für eine authentische Aufführung (in Brünn war eine auf Nosek zurückgehende Inszenierung zu sehen) des ungewöhnlichen Werkes, dessen dramaturgische Stringenz er am Beispiel der englischen Produktion von David Pountney (1984) überzeugend demonstrierte. Jakob Knaus, der am Beispiel der Einleitung der *Sinfonietta* ein Konzept strukturellen Komponierens entwarf, und Jürgen Maehders Instrumentationsanalysen am Spätwerk belegten einmal mehr, daß Janáček's Komponieren innerhalb der frühen Moderne als eigenständige Alternative zu gelten hat. Auf diese Einzelstudien beziehungsweise entwickelten Ivan Vojtech einen methodischen Ansatz eines geschichtsimmanenten Werkbegriffs, in dem die Forderungen und Dimensionen der zukünftigen Janáčekforschung zutage traten.

Der zweite Teil des Kolloquiums, *Probleme der Modalität*, brachte erwartungsgemäß entsprechend der Komplexität der Thematik weniger konkrete Ergebnisse als vielmehr die Erkenntnis, daß es notwendig ist, scheinbar eindeutige Begriffe immer von neuem zu hinterfragen. Ausgehend von einer allgemeinen begriffsgeschichtlichen Skizze (Rainer Bischof, Wien) und der Problematisierung im Hinblick auf die Musik (Jiří Fukač), vermittelten die Einzelbeiträge einen Eindruck von der Disparität der Phänomene, die gemeinhin dem Modalitätsbegriff subsumiert werden. So stand dem auf die historischen Kirchentonarten begrenzten Modalitätsverständnis (Hartmut Krones, Wien) die Funktion der Modalität in Jazz und Populärmusik (Petr Macek) gegenüber. Innerhalb dieser Polarität zeichneten sich die ethnisch gebundenen modalen Systeme als eigenständiger Bereich ab. Ihr Einfluß auf die moderne Kompositionspraxis wurde von Maria Kostakewa (Sofia) an Lyubomir Pipkovs Opern erläutert. Guido Bimberg (Halle) referierte über Modalität und Moderne im karibischen Raum am Beispiel des Komponisten Alejandro García Caturla. Dem Modusprinzip im Sinne einer Basis zur Ordnung des Materials modernen Komponierens waren die Beiträge von Ute Bär und Walter Vetter (Greifswald) gewidmet. József Ujfalussy (Budapest) stellte in Werken Franz Liszts und Claude Debussys eine Verbindung zwischen Motiv-Transformation und Modalität her. Sigrid Wiesmann (Wien) zeigte an Pimens Lied aus Modest Mussorgskys Oper *Boris Godunow* Probleme der Harmonisierung von Kirchentonarten. Tamaz Kandareli (Tiflis) befaßte sich mit der Modalität als ästhetischer Kategorie.

Kurt von Fischer blieb es in der abschließenden Diskussion vorbehalten, die Detailfülle der Problematik in ein überschaubares Raster von Kategorien zu klassifizieren, das nicht nur das Begriffsfeld veranschaulichte, sondern auch als Anregung zu seiner weiteren Erforschung dienen könnte.

Dresden, 5. und 6. Oktober 1988:
 „Warum noch in die Wiener Schule gehen?“ —
 Kolloquium anlässlich der 2. Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik

von Detlef Gojowy, Köln

Das Thema — mit dem Doppelsinn des Wortes „Schule“ als „Kunstrichtung“ und „Lehrgebäude“ — hatten die Veranstalter eigentlich als Stimulus gewählt, die Zweite Wiener Schule aus einer kritischen, historischen und ästhetischen Distanz zu analysieren, aber was dann in den Referaten hauptsächlich herauskam, war ihre Verklärung und die Bejahung, daß man in diese Schule unbedingt gehen sollte. Das hat wiederum historische, ideologische Ursachen: Zu lange war infolge Stalinistischer Kulturpolitik der ganze Bereich verfehmt, als daß nicht — gerade seitens sowjetischer Historiker wie Jurij und Valentina Cholopov, die unter Schwierigkeiten die erste sowjetische Webern-Monographie herausbrachten — ein Nachholbedarf an sachlicher Zuwendung und Anerkennung bestünde.

In dem zweitägigen Kolloquium im *Dresdner Zentrum für Zeitgenössische Musik* untersuchte Frank Schneider (Berlin/DDR) *Die Wiener Schule als musikgeschichtliche Provokation* (nämlich in ihrem Absolutheitsanspruch und ihrem Sendungsbewußtsein). Rudolf Stephan (Berlin/West) stellte die Frage: *Schönberg, Berg, Webern — Klassiker?* z. B. im Hinblick auf deren Hinwendung zu traditionellen Elementen. Jurij Cholopov (Moskau) definierte den *Wert des Webernschen Schaffens* als den einer „zweiten Klassik“ in seiner Einheit von Ästhetik und Ethik: Die Enge der Webernschen Sprache sei die „Enge einer Ikone“. Der Berichterstatter referierte zur *Frühen Zwölftonmusik in Rußland (1912–1915)* an Beispielen von Arthur Lourié, Nikolaj Roslavec, Jefim Golyscheff, Nikolaj Obuchov, Ivan Wyschnegradsky u. a. im Hinblick auf ihren Zusammenhang mit futuristischen Konzepten. Hans Größ (Leipzig) unternahm *Seitenblicke — Alexander Zemlinsky unter anderem* und kam dabei auch auf Erwin Schulhoff und den Prager *Verein für musikalische Privataufführungen* zu sprechen. Valentina Cholopova (Moskau) belegte die (verspätete, aber um so intensivere) *Rezeption von Weberns Musik in der Sowjetunion*. Reinhard Oehlschlägel (Köln) sah in seinem Referat über *Die Rezeption der Wiener Schule in den USA* hauptsächlich John Cage als ihren berufenen Fortsetzer, Sigrid Wiesmann (Wien) sah die *Fortsetzung der Wiener Schule* in den 50er Jahren vor allem bei György Ligeti, Roman Haubenstock-Ramati und Friedrich Cerha. Peter Andraschke (Freiburg) analysierte in seinem Beitrag: *Zwischen Schönberg und Mantra — Über Karlheinz Stockhausens Formelkomposition*, wie sich der Kölner Komponist aus neuen kompositorischen Fragestellungen vom Vorbild Weberns abnabelte. Grigorij Pantielew (Moskau) untersuchte *Das Fortleben der Opernprinzipien von Schönberg und Berg in der modernen bundesdeutschen Oper*: nämlich bei Bernd Alois Zimmermann, Aribert Reimann und Wolfgang Rihm in deren sozialkritischen Sujets. Ein Rundgespräch unter Leitung von Frank Schneider erbrachte unter Teilnahme der Komponisten Friedrich Schenker (Leipzig), Jakob Ullmann, Michael-Christfried Winkler und Helmut Zapf (alle Dresden) Aufschlüsse, in welcher Weise sich *Schönberg in der Musik der DDR* durchsetzte.

Arnold Schönberg und die Endkrise der bürgerlichen Musik — Zu der ähnlich lautenden Broschüre von Hans E. Wind (= Friedrich Blaukopf) hatte Eberhard Klemm (Leipzig) seinen Beitrag angelegt, um ihn auf Peter Jona Korns Publikation *Die heutige musikalische Umweltverschmutzung* polemisch auszuweiten. Ernst Helmuth Flammer setzte sich in einem gründlichen Beitrag *Zur Schönberg-Deutung in Adornos Philosophie der Neuen Musik* mit der Frage *Was ist Fortschritt* auseinander: Letzten Endes demonstrierte er dabei — nolens, volens — eine Ruinenlandschaft marxistischer Begriffe und Emotionen. Matthias Hansen analysierte unter dem Thema *Vom Verständnis des Selbstverständnisses* die Problematik der stolzen Hermetik innerhalb des Schönberg-Kreises, aber auch die daran knüpfenden Mißverständnisse. Jürg Stenzl (Fribourg) warf die Frage der *Neuen Musik im Zeitalter der ‚technischen Reproduzierbarkeit‘* auf. *Ordnungen*

nicht übernehmen, sondern neue erfinden, schlug Dieter de la Motte (jetzt Wien) vor, und Jan Maegard (Dänemark) resumierte: *Was haben wir in der Wiener Schule gelernt?* Gösta Neuwirth (jetzt Berlin) erinnerte sich seiner im Bann der Schönberg-Schule stehenden Lehrer (*Ein Komponist und seine Väter*); Jakob Ullmann bezweifelte im Schlußreferat den Sinn, alte Schlachten immer wieder zu schlagen, und warf die Frage auf, ob es nicht wichtigere Themen als die Wiener Schule gebe: etwa daß unter dem Genossen Ceausescu die rumänische Kultur, Heimatlandschaft von Bartók, Ligeti und Xenakis, buchstäblich plattgewalzt werde (*Wird Schönbergs Pfeil fliegen?*)

In Diskussionen wurde insbesondere der Wesensunterschied zwischen der Wiener Schule und ihrer Darmstädter Nachfolge angesprochen.

Eichstätt, 13. bis 15. Oktober 1988: Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung

von Ulrich Konrad, Göttingen

Nachdem die Gesellschaft für Musikforschung Jahrestagungen in der jüngeren Vergangenheit vornehmlich an „klassischen“ Universitäten abgehalten hatte, fanden sich ihre Mitglieder diesmal vom 13. bis 15. Oktober 1988 an der Katholischen Universität Eichstätt in bemerkenswert großer Zahl zu ihrer Tagung sowie zu einer Internationalen Fachkonferenz über *Gesellschaftsgebundene Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts* ein. Ziel der wissenschaftlichen Diskussion war der Versuch einer Erhellung des nach wie vor dunklen Begriffsfeldes „Divertimento — Notturmo — Cassation — Serenade“ und was es der Bezeichnungen für Kompositionen dieses Genres in jener Zeit sonst noch gegeben haben mag.

Einleitend verschaffte der Hausherr in Eichstätt, Hubert Unverricht, dem Auditorium einen Überblick über *Individuelle und regionale Unterscheidungsmöglichkeiten in Divertimento-Kompositionen* und bot damit zugleich eine Zusammenfassung der in den letzten Jahren auf diesem Gebiet geleisteten Forschung. Anhand überzeugend ausgewählten Bildmaterials erläuterte Walter Salmen (Innsbruck) die *Praxis von Nachtmusiken*, vornehmlich im Universitätsmilieu, während Herbert Seifert (Wien) unter Heranziehung zeitgenössischer Berichte *Funktionen von Unterhaltungsmusik im 18. Jahrhundert* — Tafelmusik, Straßenmusik, Ständchen und anderes mehr — beschrieb. *Divertimento-Kompositionen von Georg Philipp Telemann* beschäftigten Martin Ruhnke (Erlangen), der einen Zugang zu diesem weitgehend unbekanntem Schaffenszweig des Magdeburgers eröffnete, freilich auch feststellte, daß es eine spezifische „Divertimento-Satztechnik“, die sich von derjenigen anderer Gattungen im Œuvre Telemanns scheidet ließe, nicht gebe. Den Zusammenhang von Terminologie, Formen und Besetzungen in der instrumentalen Unterhaltungsmusik suchte Ludwig Finscher (Heidelberg) mit einigen konzisen Thesen zu umreißen.

Zur Bedeutung des „sinnlichen Ergetzens“ für die *Satztechnik des Divertimentos* sprach Nicole Schwindt-Gross (München), ausgehend von den im 18. Jahrhundert neu gefaßten Begriffen der „Sinnlichkeit“ sowie der „sinnlichen Erkenntnis“. An vielen Beispielen demonstrierte die Referentin die ihrer Meinung nach aus diesen Kernbegriffen erwachsenden satztechnischen Konsequenzen, etwa die systematisch ausgenutzten Instrumentenkombinationen im Triosatz oder der bewußte Einsatz von akustischen Raumwirkungen („Klangtopographie“). James Webster (Ithaca/USA) analysierte in seinem Beitrag über *Joseph Haydns Divertimenti in ihrer Satzstruktur* das *Divertimento D-dur* Hob: II: 8, um seine These zu erhärten, solche frühen Arbeiten Haydns wiesen die gleichen kompositorischen Verfahren wie die späten Symphonien auf. Der Vergleich zweier Menuette von W. A. Mozart aus der *Bläuserserenade* KV 361 und dem *Streich-*

quintett KV 614 führte Manfred Hermann Schmid (Tübingen) zu der Aussage, Menuette bei Mozart seien vor 1780 nach einem kongruenten Gliederungsschema, danach aber zunehmend abweichend von einem solchen gebaut.

Wolfgang Plath (Augsburg) führte launig und kompetent *Authentische und nichtauthentische Werk- bzw. Gattungsbezeichnungen* der Unterhaltungsmusikgenres bei Mozart vor. Kritisch setzte sich Wolf-Dieter Seiffert (München) in seinen *Anmerkungen zu Mozarts Serenadenbesetzung* mit der Arbeit Carl Bärs zum Begriff des „Basso“ (*MJb* 1960/61) auseinander und plädierte für eine Abkehr von der Vorstellung „normierter Grundstrukturen“. Robert Münster (München) berichtete über Leben und Werk des Münchener Stadtmusicus Augustin Holler, Rudolf Pečman (Brno) schließlich über *Divertimento, Cassation und Serenade in den böhmischen Ländern*. Alle Referate sollen in einem Kongreßbericht gedruckt werden.

Sechs Fachgruppen tagten öffentlich. Neu etabliert hatte sich die Gruppe *Musikwissenschaft in den Primar- und Sekundarstufe I-Studiengängen*. In der Sitzung der Freien Musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute wurde die Arbeit am Pilotprojekt zu einer Neuen Brahms-Gesamtausgabe vorgestellt.

Nicht nur der Gaumen der Teilnehmer durfte anlässlich der Empfänge bei Universitätspräsident und Landrat Freuden genießen, sondern auch das Auge bei der von der Universitätsbibliothek sorgfältig vorbereiteten Ausstellung *Musikgeschichte Eichstatts — Eichstätter Musikbestände* und das Ohr bei einem von dem Musikantiquar Hans Schneider ermöglichten Streichtrio-Konzert. Diesem, einem Sohn der Stadt, war auch ein mit lehrreichen und unterhaltsamen Schriften gefüllter Tagungsbeutel zu verdanken. Die Teilnehmer dürften in jeder Hinsicht gesättigt von Eichstätt geschieden sein.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

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

Nachtrag Sommersemester 1989

Bochum. Dr. E. Fischer: Geschichte der Musikästhetik — Pros: Musik und Politik — Haupt-S: Adornos „Philosophie der Neuen Musik“

Freiburg. Prof. Dr. H. Danuser: Gustav Mahler (II) — Kolloquium. Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Musik. □ Frau D. G. Beinhorn: Pros: Angewandte Musikwissenschaft. □ H. Gottschewski: Ü: Späte Klavierstücke von Brahms. □ Dr. H.-G. Renner: Ü: Aufführungspraxis der Musik des 15. Jahrhunderts (Werke von G. Dufay) □ Dr. T. Widmaier: Ü: Instrumentenkunde.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. C. Floros: Pros: Gustav Mahler und seine Zeit (3). □ Prof. Dr. H. J. Marx: S: Einführung in die musikalische Quellenkunde. □ Frau Dr. D. Redepenning: Russische Musik und Musikanschauung II (1) — S: Tschaikowsky (3). □ Dr. W. Hochstein: S: Meßvertonungen im 18. und 19. Jahrhundert. □ Dr. D. Schröder: Ü: Deutsche Hofmusikkapellen 1650–1780 — ihre Organisationsstruktur und ihr Repertoire.

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

Systematische Musikwissenschaft. Dr. A. Beurmann: S: Analoge und digitale Musikelektronik III (gem. mit R. D. Tscheuschner) □ Dr. H. Wanske: Ü: Darstellungsformen der abendländischen Musiknotation.

Tübingen. Prof. Dr. M. H. Schmid: S: Arbeitsgruppe Instrumentenkunde. □ H. Schick: S: Quellenkunde (Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten). □ Dr. V. Kalisch: Ü: Die Politisierung der Musik seit der Französischen Revolution.

Wintersemester 1989/90

Augsburg. Frau Prof. Dr. M. Danckwardt: Sprachvertonungen bei Johann Sebastian Bach — Haupt-S: Messen des süddeutschen Raumes aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (3) — S: Geschichte der Harmonielehre (1) — Pros: Mehrstimmige Musik vor 1600 (Analyse). □ Prof. Dr. F. Krautwurst: Ober-S für Doktoranden. □ Prof. Dr. W. Plath: Notenbücher des 18. Jahrhunderts (mit S). □ E. Tremmel M.A.: S: Übungen zur musikalischen Landesgeschichte am Beispiel der Stadt Füssen. □ Lehrbeauftr. Dr. F. Brusniak: Parodietechniken im 16. Jahrhundert (mit S) □ Lehrbeauftr. K. Huber M.A.: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1).

Basel. Prof. Dr. H. Oesch: Pierre Boulez (mit Übungen) — Geschichte der chinesischen Musik — Arbeitsbereich, Theorien und Methoden der Ethnomusikologie. □ Prof. Dr. W. Arlt: Kompositionsprozeß und Stilwandel in der Zeit der Wiener Klassik — Grund-S: Übungen zur Musik des 17. und 18. Jahrhunderts — Einführung in die Liturgie des Mittelalters, in den Choral und in die Neumenkunde — Haupt-S: Kriterien der Analyse, Deutung und Wertung musikalischer Werke — Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musik (n. Vereinbarung) □ Prof. Dr. M. Haas: Grundlagen der mittelalterlichen Musiklehre und Musikanschauung — Übung zur Vorlesung (1) — Byzantinische Notationen (1). □ Dr. V. Ravizza: Die Sinfonien Gustav Mahlers (1) — Übungen zur Vorlesung (1). □ Dr. S. Schibli: Musikkritik heute. □ Dr. D. Müller: Einführung in die Grundlagen des Satzes und in die Formprobleme der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. □ J. Wüthrich: Übungen zur nordindischen Musik.

Bayreuth. Prof. Dr. S. Döhring: Geschichte des Musiktheaters I. □ Prof. Dr. R. Wiesend: Musikgeschichte im Überblick III (1700–1830) — Haupt-S: Zur literarischen und wissenschaftlichen Rezeption Beethovenscher Sinfonien — S: Violinkonzerte der 1920er und 1930er Jahre — S: Kolloquium für Examenkandidaten. □ Dr. H.-J. Bauer: S: R. Wagners „Götterdämmerung“ □ Dr. R. Franke: S: Medienkunde: Raum- und Instrumentenakustik. □ K. Kieser M.A.: Pros: Ballett im 20. Jahrhundert. □ Th. Steiert M.A.: S: Leonard Bernstein.

Berlin. *Abteilung Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. R. Stephan: Schönberg-Interpretation — Pros: Haydns Messen — Haupt-S: Musiktheorie in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. T. Kneif: Forschungsfreisemester □ Prof. Dr. J. Maehder: Giacomo Puccini und die italienische Oper seiner Zeit — Haupt-S zur Vorlesung — Haupt-S: Französische Oper zwischen Révolution und Grand Opéra I: Révolution und Empire — Kolloquium: Neue Ansätze der analytischen Musikästhetik: Nelson Goodman und Peter Kivy □ Dr. A. Traub: Pros: Übungen zur Musikgeschichte — Haupt-S: Musiktheorie im 9. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. R. Stephan). □ Frau Dr. S. Oschmann: Pros: J. D. Zelenka: Instrumentalwerke — Grundkurs: Instrumentenkunde/Instrumentation. □ B. Bischoff: Analyse, Musikalische Gattungen VI, Fantasiekompositionen, ausgewählte Werke des 18. und 19. Jahrhunderts.

Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. J. Kuckertz: Saiteninstrumente und ihre Musik in Asien — Haupt-S: Die Terminologie in der Vergleichenden Musikwissenschaft — Pros: Metrum und Trommelspiel in der Musik Indiens — Ü: Das historisch-politische Lied in Deutschland. □ Priv.-Doz. Dr. R. Schumacher: Musik der pazifischen Inselwelt. □ N.N.: Grund-Kurs: Instrumentenkunde I. □ N.N.: Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft.

Berlin. *Technische Universität.* Prof. Dr. J. Stenzl: Goethe-Vertonungen — Haupt-S: Alban Berg — Pros: Die „Renaissance“-Motette — Doktorandenkolloquium. □ Frau Prof. Dr. H. de la Motte-Haber: Forschungsfreisemester □ Frau Dr. S. Leopold: Pros: Joseph Haydns Sinfonien — Haupt-S: Das „Madrigale Concertato“ im 17. Jahrhundert. Geschichte – Edition – Analyse. □ Dr. S. Hinton: Pros: Heinrich Schenker II — Pros: Die Anfänge der englischen Oper. □ Greve: Pros: Türkische Musik — Pros: Musik in China. □ Dr. M. Zimmermann: Ü: Musikalische Quellenkunde.

Berlin. *Hochschule der Künste. Fachbereich 8 KWE 1.* Prof. Dr. W. Burde: Haupt-S: Musik der zwanziger Jahre: Ästhetische und kompositorische Aspekte des Neoklassizismus — Igor Strawinsky: Leben und Werk — Ü: Einführung in die musikalische Analyse — Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. P. Rummenhöller: Musik im Barock / Barock in der Musik — Haupt-S: Geschichte der Variation — Haupt-S: Musik / Sprache / Literatur Ihr Verhältnis unter musikwissenschaftlichem und musikdidaktischem Aspekt (gem. mit Dr. Ott) — Ü: Kolloquium für Examenskandidaten. □ Wiss. Mitarb. Frau B. Barthelmes: Pros: Musikalische Analyse — Pros: Entstehung der Zwölfertonmusik. □ Lehrbeauftragt. K. Angermann: Pros: Einführung in die Höranalyse. □ Lehrbeauftragt. Dr. M. Baumann: Aspekte zur südamerikanischen Musik der Indios (mit Ü). □ Lehrbeauftragt. H. Eichhorn: Klangrede und Redeklang im vokal-instrumentalen Werk von Heinrich Schütz. Beobachtungen und Überlegungen zu Psalmen Davids und Symphoniae Sacrae — Ü: A cappella: Vokale, instrumentale und vokal-instrumentale Kapellmusik an mitteldeutschen Fürstenhöfen und Stadtkirchen des 17. Jahrhunderts: Werke von M. Praetorius, J. H. Schein, H. Schütz — Pros: Tanz- und Spielmusik des 17. Jahrhunderts. Repertoire, Handwerkszeug und gesellschaftliches Selbstverständnis der Stadt- und Hofmusiker

Fachbereich 8 KWE 2. Prof. Dr. E. Budde: Forschungsfreiemester □ Prof. Dr. R. Cadenbach: Tendenzen und Epochen der Neuen Musik — Pros: Kompositionen im 20. Jahrhundert — Ü: Mozarts Kammermusik nach 1781 — S: Wagners „Ring des Nibelungen“ □ Prof. Dr. D. Schnebel: Beethoven-Aspekte — Ü: Schumann-Lieder — Analyse-Übung. □ Wiss. Mitarb. Frau E. Schmierer: Pros: Die Symphonische Dichtung. □ Wiss. Mitarb. G. Schröder: Pros: Arnold Schönberg und seine Schüler. □ Lehrbeauftragt. M. Brozka: Pros: Beethoven und die französische Revolution. □ Lehrbeauftragt. H. Eichhorn: Klangrede und Redeklang im vokal-instrumentalen Werk von Heinrich Schütz. Beobachtungen und Überlegungen zu Psalmen Davids und Symphoniae Sacrae — Ü: A cappella: Vokale, instrumentale und vokal-instrumentale Kapellmusik an mitteldeutschen Fürstenhöfen und Stadtkirchen des 17. Jahrhunderts: Werke von M. Praetorius, J. H. Schein, H. Schütz — Pros: Tanz- und Spielmusik des 17. Jahrhunderts. Repertoire, Handwerkszeug und gesellschaftliches Selbstverständnis der Stadt- und Hofmusiker □ Lehrbeauftragt. Frau Dr. E. Fladt: Pros: Heinrich Schütz in seiner Zeit.

Bern. Prof. Dr. St. Kunze: Mozarts Sinfonien — S: Wagners „Ring des Nibelungen“ — Pros: Textgleiche Liedvertonungen (Beethoven, Schubert, Schumann, Wolf) □ Prof. Dr. V. Ravizza: Die Musik Gustav Mahlers (1) — S: „Nördliche Satzkunst und südlicher Wohlklang“ — gegenseitige Beeinflussung zur Zeit der Renaissance. □ Prof. Dr. W. Arlt: Ü: Musik und Text in der Kirche des Mittelalters — eine Einführung in die „Gregorianik“ und ihre Erweiterungen. □ Frau Dr. D. Baumann: Ü: Historische Instrumentenkunde. □ Dr. P. Ross: Verdis Schiller-Vertonungen und die Dramaturgie der Nummernoper

Bochum. Prof. Dr. Chr. Ahrens: Die Entwicklung des Klaviers und der Klaviermusik — Pros: Übungen zur musikalischen Analyse — Pros: Zur Verbreitung einfacher Chordophone (Zithern) — Haupt-S: Kammermusik für Bläser im 18. und 19. Jahrhundert. □ Dr. E. Fischer: Musikgeschichte im Überblick I (Mittelalter und Renaissance) — Musikwissenschaftliche Gattungstheorien — Pros: Farbe in Malerei und Musik — die Spezifik der beiden Künste und Versuche zu Grenzüberschreitungen (gem. mit Jahnsen) — Haupt-S: Möglichkeiten und Probleme der Verschränkung von musikalischen und choreographischen Kunstmitteln. □ Frau Dr. A. Kurzhals-Reuter: Ü: Musikbibliographie (1). □ Dr. W. Winterhager: Pros: Schauspieler und Theatergruppen als Figuren auf der Opernbühne — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft.

Bonn. Prof. Dr. S. Kross: Musikgeschichte IV (ab 1830) — Einführung in die Musikpsychologie — Haupt-S: Gestaltungsprobleme des „späten“ Schubert. □ Prof. Dr. E. Platen: Haupt-S: „Thematische Einheit“ bei mehrsätzigen Formen. □ Prof. Dr. W. Steinbeck: Claudio Monteverdi und die Anfänge der Oper — Grund-S: Die Symphonien Joseph Haydns — Haupt-S: Die Auflösung der Tonalität — Forschungseminar □ Prof. Dr. M. Vogel: Die Musik zur Zeit des Biedermeiers. □ Priv.-Doz. Dr. H. Loos: Haupt-S: Repräsentanten der deutsch-baltischen Musik in der Zeit nach 1900. □ Priv.-Doz. Dr. M. Zenck: Musik der fünfziger Jahre (2) — Grund-S: Nietzsche und der „Fall Wagner“ □ Dr. G. Hartmann: Grund-S: Johann Sebastian Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ Harmonische Analyse.

Detmold. Prof. Dr. G. Allroggen: Carl Maria von Weber — S: Die Briefe und Schriften Carl Maria von Webers als musikhistorische Quellen (zusammen mit Dr. J. Veit) — Pros: Die Klaviermusik von Franz Schubert — Ü: Lektüre ausgewählter Kapitel der „Prattica di Musica“ von Lodovico Zacconi. □ Prof. Dr. D. Altenburg: Franz Liszt — Allgemeine Musikgeschichte III — S: Die Idee des Gesamtkunstwerks im 19. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. A. Forchert) — Pros: Zur Aufführungspraxis im 16. und 17. Jahrhundert.

Musikinstrumente und Spieltechnik. □ Prof. Dr. A. Forchert: Zur Geschichte der Bach-Rezeption im 18. und 19. Jahrhundert — Pros: Orchestermusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts. □ W. Werbeck M. A.: Ü: Zur Frühgeschichte des Instrumentalkonzerts — Ü: Musik für Tasteninstrumente im 15. und 16. Jahrhundert. □ Prof. Dr. G. Allroggen, Prof. Dr. D. Altenburg, Prof. Dr. A. Forchert: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen.

Düsseldorf. Prof. Dr. H. Kirchmeyer: Die Musik des 20. Jahrhunderts in ausgewählten Einzelbeispielen.

Eichstätt. Prof. Dr. H. Unverricht: Von der Gregorianik zur freien Vokalmusik um 1600 — Pros: Die Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts — Ü: Die Musikwissenschaft: Ihr Aufbau, ihre Grundbegriffe und Methoden — Haupt-S: Untersuchungen zum Solokonzert von ca. 1700 bis 1830. □ Bauer: Ü: Liederzyklen des 19. Jahrhunderts — Pros: Claudio Monteverdi.

Erlangen/Nürnberg. Prof. Dr. F. Reckow: Romantik und Romantisme: Deutschland und Frankreich in der Musikgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts — Konzeptionen mehrstimmiger Musik im hohen Mittelalter (Schwerpunkt 12. Jahrhundert) — Musikästhetik um die Mitte des 19. Jahrhunderts: Richard Wagner und Eduard Hanslick (3) — Kolloquium für Hauptfachstudierende ab Zwischenprüfung (gem. mit Prof. Dr. K.-J. Sachs und Dr. K. Schlager) (3). □ Prof. Dr. K.-J. Sachs: Mozarts Wiener Instrumentalmusik — Haupt-S: De modo componendi — Forschungsseminar an Lehrtexten des 15. Jahrhunderts (1) — Ü: Übungen an Mozarts Wiener Instrumentalmusik — Musikgeschichte IV (ab ca. 1830). □ Priv.-Doz. Dr. K. Schlager: Grundriß der Musikgeschichte I: Mittelalter — Pros: Frühe Musik hören, lesen, übertragen. Ü zur Vorlesung — Ü: F. Mendelssohn Bartholdy: Lieder ohne Worte (1) □ Dr. Th. Röder: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Lauten- und Gitarrenmusik 1500–1800. □ Dr. G. Splitt: Johann Friedrich Reichardt (1752–1814): Komponist und Musikschriftsteller — Ü: Texte zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftr. Dr. W. Hirschmann: Pros: Streichquartettkomposition im 20. Jahrhundert.

Essen. Cl. Brinkmann: S: Musikanalyse — Musikgeschichte — S: Hören von Musikstrukturen. □ J. Hein: S: Lebens- und Werkbeschreibungen (Typen der Musikerbiographie) — S: Russische Musik vor der Oktoberrevolution. □ H. A. Heindrichs: S: Perspektiven der Neuen Musik I (1900–1950). □ U. Migdal: S: Die Gesellschaft in den späten Opern Mozarts. □ Frau Dr. B. Münxelhaus: S: Geschichte der Oper II — S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (1). □ W. Pütz: S: Musik hören, erleben und verstehen. □ H. Schaffrath: S: Das Lied in der Musikpädagogik und Musikwissenschaft — S: Musikalische Experimente und Tests — S: Zur Geschichte der Rockmusik.

Frankfurt. Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Musikgeschichte im Überblick I: Von den Anfängen bis 1400 — S: Die Klaviermusik Bachs und seiner Zeit — S: Impressionismus und Symbolismus in der Musik um 1900. □ Prof. Dr. W. Kirsch: S: Orlando di Lasso — S: Quellen- und Editionskunde zum Werk Orlando di Lassos — Pros: Analyse neuerer Operninszenierungen. □ Prof. Dr. A. Riethmüller: Ferruccio Busoni — Pros: Einführung in die musikalische Analyse (Mozart, *Così fan tutte*) — S: Das Spätwerk Gustav Mahlers. □ Dr. C. Baecker: Pros: Robert Schumann. Romantische Ironie und Humor □ Dr. A. Ballstaedt: Pros: Allusion, Zitat und Collage in der Musik — Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Symphonische Dichtung. □ Prof. Dr. H. Hucke: S: Der Sänger und Komponist: Nicolo Grimaldi und G. F. Händel. □ Lehrbeauftr. Dr. P. Ackermann: Pros: Das Oratorium im 17. Jahrhundert. □ Lehrbeauftr. Dr. M. Maier: Pros: Igor Strawinsky, Musikalische Poetik.

Freiburg. Prof. Dr. H. Danuser: Der Komponist als Analytiker — Haupt-S: Musikalische Analyse — Haupt-S: Italienische Musik der Renaissance (II) (gem. mit Dr. H. Möller) — Ü: Die Welte-Mignon-Einspielungen als Quelle der musikalischen Interpretationsgeschichte — Kolloquium: Die Darmstädter Schule. □ Prof. Dr. R. Dammann: Das Klavierwerk J. S. Bachs — Ü: Musiklehre um 1600 (Lektüreseminar) — Ü: Bachs „Wohltemperiertes Clavier“ — Ü: Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke. □ Prof. Dr. H. Oesch: Einführung in die außereuropäische Musik. □ Prof. Dr. P. Gradenwitz: Haupt-S: Richard Wagner und die Folgen. □ Prof. Dr. Chr. Wolff: Haupt-S: Deutsche Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. □ Dr. H. Möller: Pros: Mündliche und schriftliche Überlieferung in der Musik des Mittelalters — Ü: Lektürekurs Luigi Nono. □ Dr. Th. Seedorf: Pros: Programmusik und Symphonische Dichtung im 19. Jahrhundert. □ Frau Dr. G. Beinhorn: Pros: Faschismus und Nationalsozialismus: Musikpolitik im Vergleich. □ H. Gottschewski: Pros: Geschichte der Harmonielehre. □ Dr. M. Bandur: Pros: Debussy □ Dr. M. Beiche: Pros: Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. □ Dr. Chr. v. Blumröder: Pros: Zur Methodik musikterminologischer Arbeiten. □ Dr. H.-G. Renner: Ü: Musik des Mittelalters.

Freiburg i. Ue. Prof. Dr L. F. Tagliavini: L'œuvre de clavecin de J. S. Bach — S: Esthétique musicale — Pros: Die Suite (1) — Aufführungspraxis (1) — Basse continue et partimento (1) □ Prof. Dr J. Stenzl: Histoire musicale III: La sinfonie et le Poème sinfonique au 19^e siècle (1) — Notation musicale: Tablatures de luth et de clavier (1).

Gießen. Prof. Dr E. Jost: Einführung in die Musiksoziologie (mit Pros) — Pros/S: John Cage: Song Books — Analyse und Versuch einer szenischen Realisation — S: Stile und Gattungen der Populärmusik. □ Prof. Dr W. Pape: S: Geschichte der europäischen Streich- und Blasinstrumente. □ Prof. Dr P. Andraschke: Die Musik in der Renaissance und im frühen Barock — Pros: Musik im 20. Jahrhundert — Pros/S: Studien zur Klaviermusik im 19. Jahrhundert — S: Musik und Programm. □ Prof. Dr E. Kötter: Pros/S: Einführung in die musikalische Analyse — S: Alban Berg: Wozzeck. □ Prof. Dr. P. Nitsche: Pros: Musikästhetik im 17. und 18. Jahrhundert — S: Phänomenologie der Musik. Ernst Kurth und August Halm — S: Grundlagen der Musikgeschichte. Carl Dahlhaus in memoriam — S: Wagners Meistersinger □ Frau Dr M. L. Schulten: Pros: Einführung in die Musikpsychologie. Begabung – Entwicklung – Lernen. □ Wiss. Mitarb. D. Krahe: Pros: Empirische Forschungsmethoden.

Göttingen. Frau Prof. Dr U. Günther: S: Musikgeschichte im Überblick 1420–1600 — Betreuung wissenschaftlicher Arbeiten — Ü: Analyse von Werken der jüngeren Musikgeschichte. □ Prof. Sarosi: Stil und Repertoire der Zigeunermusikanten im karpatischen Raum — Pros: Transkription und Analyse der Instrumentalmusik — Ü: Tanzmusik in Osteuropa — S: Volksmusik in den Kompositionen von Béla Bartók und Zoltán Kodály □ Prof. Dr M. Staehelin: Ü: Lektüre älterer Musikerbiographien — S: Mozart und da Ponte: Text und Musik (gem. mit Prof. v. Stackelberg) — Haupt-S: Editionstechnik — Doktorandenkolloquium □ Prof. Dr W. Boetticher: Einführung in die musikalische Romantik — Doktorandenkolloquium. □ Frau Prof. Dr M. Bröcker: Ü: Systematik der Musikinstrumente. □ Prof. Dr R. Fanslau: Ü: Amerikanische Musik im 20. Jahrhundert

Graz. Prof. Dr R. Flotzinger: Einführung in die Musikwissenschaft — Seminar — Kolloquium für Diplomanden und Dissertanten. □ Univ.-Doz. Dr J.-H. Lederer: Musikgeschichte I — Einführung in die Notationskunde — Kolloquium für Diplomanden. □ Lehrbeauftragt. Dr A. Mauerhofer: Vergleichende Musikwissenschaft I — Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros. □ Dr W. Jauk: Systematische Musikwissenschaft I — Systematisch-musikwissenschaftliches Seminar □ Dr I. Schubert: Musikwissenschaftliches Pros I: Bibliographie. □ Prof. Dr C. Nemeth: Opernwerkstatt: Neuproduktionen der Grazer Oper 1989/90 (1)

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr W. Dömling: Religiöse Musik im späten 19. Jahrhundert (1) — S: Liszt (gem. mit Frau Dr D. Redepenning) — Ü: Religiöse Musik im späten 19. Jahrhundert (1) — Ü: Aufführungsversuche mittelalterlicher Musik (1). □ Prof. Dr C. Floros: Haupt-S: György Ligeti (3) — Pros: Analyse ausgewählter Werke der Zwölftonmusik (3) — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. J. Jürgens: Ü: Claudio Monteverdi und seine Zeit I. □ Prof. Dr H. J. Marx: Haupt-S: Musik und Rhetorik (3) — Pros: Das Frühwerk Händels (3) — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr V. Karbusicky: Haupt-S: Musik im Bilde, ästhetische Anschauungen und Systeme (3) — Pros: Musikalische Massenkultur zwischen Mißachtung, Manipulation und Enthusiasmus (3) — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr H.-P. Reinecke: Musikwissenschaft: Analytische oder konstruktive Kulturwissenschaft? — S: Beispiele für analytisches und konstruktives Denken in der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr A. Schneider: Zur Soziologie und Sozialgeschichte populärer Musik Teil II (mit S) (3) — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Dr A. Beurmann: Ü: Computerscience und Musikwissenschaft. Erstellung von Programmen für die Systematische Musikwissenschaft (gem. mit R. D. Tscheuschner). □ Dr H. Wanske: Ü: Notendruckverfahren vom 15. bis 20. Jahrhundert und ihre unterschiedliche Ausprägung im Notenschriftbild.

Hannover. Prof. Dr K.-E. Behne: Psychologie des Musikerlebens I: Musik als Wirkung – Musik als Ausdruck — Pros: Musikalität und Umwelt □ Prof. Dr A. Edler: Gattungen und Satzstrukturen vor dem Hintergrund mittelalterlicher Musikanschauung (2) — Organum, Motette, Messe und Lied vom 13. bis zum 15. Jahrhundert (2) — Musikästhetik und Philosophie zwischen 1770 und 1830 (gemeinsam mit Prof. Dr U. Pothast). □ Prof. Dr E. Hickmann: Musik osteuropäischer Völker und Nationen (18. bis 20. Jahrhundert) — Ü zur Vorlesung — S: Instrumentenkunde I: Musikinstrumente des Mittelalters und die soziale

Stellung des Instrumentalisten — Pros: Transkription und Analyse außereuropäischer Musik — S: Musik des Vorderen Orients. □ Prof. Dr. G. Katzenberger: Die Musik im Altertum und frühen Mittelalter (gem. mit Prof. Dr. R. Jakoby; im Rahmen des Studium generale der Universität Hannover) — Pros: Einführung in ausgewählte Formen der Vokalmusik — S: Gegensätze in der Musik um 1900 — Ü: Hörkolloquium: Vokalmusik in großen Besetzungen. □ Prof. Dr. P. Schnaus: Die musikalische Moderne um 1900 (1) — Stil- und Gattungsentwicklungen um die Mitte des 18. Jahrhunderts (2). □ Prof. G. Schumann: Zur Geschichte der Kammermusik (2) — Liedkunde: Das Kunstlied von Mozart bis Schubert. □ Prof. Dr. A. Edler, Prof. Dr. R. Jakoby, Prof. Dr. G. Katzenberger u. a. Kolloquium (Aufbaustudiengang Musikwissenschaft / Musikpädagogik) Probleme der musikalischen Analyse.

Heidelberg. Prof. Dr. L. Finscher: Forschungsfreisemester □ Prof. Dr. H. Schneider: Giuseppe Verdi — Pros: Grundprobleme der Musikpsychologie — S: Sonaten von Ludwig van Beethoven und ausgewählten Zeitgenossen. □ Priv.-Doz. Dr. M. Bielitz: Gottfrieds Tristan und die volkssprachliche Epik Westeuropas als Quellen des musikhistorischen Umbruchs im 12. und 13. Jahrhundert. □ Priv.-Doz. Dr. A. Mayeda: Einführung in die Musik Asiens (mit Ü) (4, 14-tägig). □ Frau Dr. A. Laubenthal: Pros: Musik am Hofe der Margarethe von Österreich — Pros: Quellen zur Musik des 14. Jahrhunderts. □ Dr. van der Meer: Pros: Instrumentenkunde 1500–1650 (4, 14-tägig). □ Dr. G. Morche: Ü: Einführung in Theorien der harmonischen Tonalität (Harmonielehre I) — Ü: Die „Kunst der Fuge“ BWV 1080 und die Tradition des instrumentalen Kontrapunktes (Kontrapunkt III) — S: Das italienische Madrigal seit 1605. □ N.N. Ü: Einführung in die Musikwissenschaft

Hildesheim. Lehrbeauftragt Dr. G. Batel: Pros: Gegenstand, Umfang und Ziel der Musikinstrumentenkunde — Pros: Gegenwärtige Problemstellungen der Musikpsychologie. □ Lehrbeauftragt A. Hoppe: Ü: Funktionen analoger und digitaler Synthesizersysteme — Ü: Entwickeln von Musiksoftware — Ü: Grundlegende Produktionsverfahren im Tonstudio. □ Priv.-Doz. Dr. W. Keil: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Ü: Formen und Gattungen der Musik — Musikgeschichte III: Das 19. Jahrhundert — S: Frühromantik in Musik und Literatur (gem. mit Prof. Dr. S. Vietta) — S: Examenskolloquium (1) □ Prof. Dr. W. Löffler: Forschungsfreisemester □ Akad. Rätin Dr. E. Rieger: Pros: Komponierende Geschwister und Ehepaare, Väter und Töchter — S: Von Monteverdi bis Nono: Politische Portraits bedeutender Komponisten (1) — S: Die Musik in den Filmen Alfred Hitchcocks — Die Geschichte der Filmmusik 1900–1950 (1) □ Prof. Dr. R. Weber: Neue Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts — S: Literatur- und Musikkritik (gem. mit Prof. Dr. H. O. Hügel) — S: Umgangsweisen mit „absoluter Musik“ in der Grundschule — S: Examenskolloquium

Innsbruck. Prof. Dr. W. Salmen: Bach – Händel – Telemann — S: Folklorismen und Exotismen in der Musik — Konversatorium. □ Dr. I. El-Mallah: Musik und Tanz auf der arabischen Halbinsel. □ Frau Dr. M. Fink: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Mag. G. Mössmer: Pros: Die Opern A. Bergs. □ Dr. R. Gstrein: Paläographie II.

Karlsruhe. Prof. Dr. S. Schmalzriedt: S: Editionstechnik barocker Musik (gem. mit Dr. R. Determann) — Grundkurs: Lektüre älterer musiktheoretischer Texte. □ Prof. Dr. P. Andraschke: Kunstmusik und Folklore — S: Eichendorff-Vertonungen. □ Prof. Dr. U. Michels: Ludwig van Beethoven — Ober-S: Zeitgenössische Komponisten nach 1970 — Die Musik des Mittelalters — S: Betrachtungen zur Renaissance: Europäische Stile in der Musik des 16. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. K. Schweizer: S: Planen und Verfertigen von Texten über Musik — „Musik des Trauerns und Gedenkens“ (II) Requiem, Epitaph und Tombeau im 20. Jahrhundert — Instrumentalkunde I (Holz- und Blechblasinstrumente, Schlagzeug)

Kassel. Dr. U. Götte: Minimal Music II. □ Prof. Dr. K. Kropfinger: Beurlaubt. □ Prof. Dr. A. Nowak: Musikgeschichte im Überblick I — S: Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo — S: Typen der Psalmvertonung — S: Die Opern Mozarts II. □ Dr. Th. Phleps: S: Musik im Umbruch IV: Exilmusik. □ Prof. Dr. H. Rösing: Systematische Musikwissenschaft – ein Überblick — S: Musikkritik — S: „Große“ Oper — S: Rockmusikszene Kassel (mit Dr. Th. Phleps). □ Prof. W. Sons: S: Neue Musik – Annäherung und Verstehen

Kiel. Prof. Dr. F. Krummacher: Musikgeschichte im 16. Jahrhundert — Ü zur Vorlesung — S: Von den Quellen zur Werkinterpretation: Mahlers III. Sinfonie im Kontext der Wunderhorn-Jahre — Ü: Einführung in die musikalische Analyse. □ Prof. Dr. H. W. Schwab: Musik in den skandinavischen Ländern — S: Analyse ausgewählter Partituren „nordischer“ Musik (Veranstaltungen am Institut für Schulmusik der Musik-

hochschule Lübeck). □ Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer: Zur Geschichte der Bach-Rezeption — S: Adorno als musikalischer Analytiker Zum Verhältnis von Analyse, Ästhetik und Ideologiekritik. □ Dr. Chr. Berger: Ü: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation — S: Das Lied der Zweiten Wiener Schule (Veranstaltung am Institut für Schulumusik der Musikhochschule Lübeck). □ S. Oechsle M. A. Ü: Symphonik nach Beethoven. □ Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. F. Krummacher, N. N., Prof. H. W. Schwab, Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer: Doktorandenkolloquium (14-täglich) □ Dr. C. Berger, Dr. C. Debryn, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. F. Krummacher, N. N., S. Oechsle, Prof. Dr. H. W. Schwab, Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer, Dr. M. Struck: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-täglich)

Köln. Prof. Dr. K. W. Niemöller: Die Romantik in der Musik und Robert Schumann als ihr Exponent — Pros: Die Opern Mozarts — Haupt-S: Das Oratorium vom Barock bis zur Moderne. □ Prof. Dr. D. Kämper: Italienische Musikgeschichte im 20. Jahrhundert □ Prof. Dr. H. Schmidt: Geschichte der Sinfonie — Pros: Echtheitsfragen bei musikalischen Werken — Haupt-S: Das romantische Klavierlied. □ Dr. D. Gutknecht: Pros: Antonio Vivaldi, Tradition und Erneuerung. □ Prof. Dr. R. Günther: Klanggestalt und Klangcharakter — Asiatische Musik im Vergleich — Das japanische Nô Musiktheater als Gesamtkunstwerk (in Verbindung mit W. Blassen und T. Watanabe) — Haupt-S: Aufgaben und Probleme musikethnologischer Forschung — Doktorandenkolloquium (14-täglich) □ Prof. Dr. J. Fricke: Tonsysteme, Stimmungen, Intonation — Pros: Ton-/Gehörpsychologie — Haupt-S: Aspekte der Kommunikation in Christian Kadens Musiksoziologie und Hans Hörmanns Psycholinguistik — Kolloquium: Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft □ Dr. P. Gülke: Haupt-S: Franz Schubert und ein neues Verhältnis der vokalen und instrumentalen Sphären. □ B. Gätjen M. A. Pros: Die Akustik der Musikinstrumente. □ Dr. M. Gervink: Pros: Die italienische Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts — Ü: Bestimmungsübungen (stilkritische Bestimmungen von Einzelbeispielen aus dem Bereich der gesamten Musikgeschichte). □ M. Struck-Schloen M. A. Pros: Barockoper (gem. mit B. Vogelsang). □ H. D. Reese M. A. Pros: Einführung in die Musik Indonesiens — Ü: Grundbegriffe und Termini der musikethnologischen Forschung. □ Lektor Dr. L. Danilenko: Ü: Digitale Verarbeitung akustischer Signale II.

Mainz. Prof. Dr. Chr.-H. Mahling: Pros: Hanns Eisler und Kurt Weill — S: Die russische Oper von Glinka bis Schostakowitsch (gem. mit Prof. Reissner) — Ober-S: Doktorandenkolloquium. Theodor Adorno, Ausgewählte Schriften zur Musik □ Prof. Dr. F. W. Riedel: Geschichte der Tanzmusik — S: Untersuchungen zu Joseph Haydns Instrumentalmusik — Ober-S: Die Musikästhetik des „Sturm und Drang“ — Ü: Musik am Rheinstrom; Projektgruppe Mainzer Musikgeschichte und mittelrheinischer Orgelbau. □ Prof. Dr. W. Ruf: Musik des Spätmittelalters und der Renaissance — Pros: Einführung in die Musiksoziologie — S: Die Instrumentalmusik von Franz Schubert □ Frau Dr. G. Schwörer-Kohl: Pros: Saiteninstrumente in Asien □ H. J. Bracht M. A. Ü: Notationskunde II: Tabulaturen, Notationen im 20. Jahrhundert □ Dr. J. Neubacher: Ü: Einführung in die Musikbibliographie und die musikwissenschaftliche Arbeitsweise □ H. Pöllmann: Ü: Musik und Medien II. Musik im Rundfunk. □ Dr. H.-D. Sommer: Ü: Zum Berufsbild des Musikwissenschaftlers in medialen Sektoren: Journalist, Musikproduzent, Konzertveranstalter

Mainburg. Prof. Dr. H. Heussner: Musikgeschichte im Überblick II. Form und Gattung in der Musik des Barock — Pros: Einführung in die musikwissenschaftliche Literatur- und Quellenkunde — S: Form und stilgeschichtliche Grundlagen der Konzerte für Tasteninstrumente zur Zeit Bachs/Händels und der frühen Klassik. □ Prof. Dr. W. Seidel: Romantik und Klassizismus. Ästhetik und Musik — Pros: Einführung in die Werkanalyse: Musik von Arnold Schönberg — S: Musik der letzten Jahre (mit Exkursion zu Aufführungen) — Kolloquium: Lektüre musikästhetischer Texte. □ Prof. Dr. M. Weyer: Die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs — Kolloquium: Interpretationskritik am Beispiel verschiedener Schallplatteneinspielungen Bachscher Orgelwerke.

München. Prof. Dr. Th. Göllner: Musikgeschichte als Methode — Haupt-S: Die italienische Monodie und Heinrich Schütz (3) — Pros: Zum Thema der Vorlesung — Oberseminar. □ Prof. Dr. R. Bockholdt: Joseph Haydns Londoner Sinfonien — Haupt-S: Joseph Haydns Streichquartette op. 20 und op. 33 (3) — Ü: Lektüre: Hugo Riemann, Analyse sämtlicher Klavier-Solosonaten Ludwig van Beethovens — Kolloquium für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. J. Eppelsheim: Instrumentalkompositionen G. F. Händels — Ü: Einführung in Bau und Klangwesen der Orgel — Ü: Blechblasinstrumente in der Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts (3) — Absolventenseminar □ Dr. R. Schlötterer: Ü: Tonsysteme in Volks- und Kunstmusik — Ü: Mozart, Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni: Text, Komposition, Szene (3) — Richard-Strauss-Arbeitsgruppe (4). □ Dr. R. Nowotny: Ü: Das deutsche Tenorlied des 15. Jahrhunderts (3). □

Dr B. Edelmann. Ü: Leopold Mozart, Versuch einer gründlichen Violinschule. □ Dr. F. Büttner: Ü: Einführung in die Musikgeschichte des Mittelalters. □ F. Kördle M.A. Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft — Ü: Zur Aufführung von Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Dr. I. El-Mallah. Ü: Grundelemente der arabischen Musik. □ Dr B. Schmid: Ü: Der „Codex St. Emmeram“ der Bayerischen Staatsbibliothek München (clm 14274) – Herkunft und Repertoire. □ Dr K. P. Richter: Ü: Die Wiederentdeckung der Alten Musik im 20. Jahrhundert. □ Dr R. Schulz: Ü: Über Strawinsky: Ballette. □ Dr. V. Ivanoff: Ü: Instrumentaltabulaturen im 15. und 16. Jahrhundert: Edition und Aufführung. □ J. Nowaczek: Ü: Tänze des 15. Jahrhunderts: Bassedanse, Ballo.

Münster. Frau Prof. Dr M. Brockhoff: Musikgeschichte Englands im Überblick. □ Prof. Dr K. Hortschansky: Doktoranden-Kolloquium — Haupt-S: Das Jahr 1827 – Beethoven ist tot. □ Prof. Dr W. Schlepphorst: Anton Bruckner — Pros: Anleitungen zum Instrumentalspiel bis 1800 — Haupt-S: Orlando di Lasso — Doktoranden-Kolloquium. □ Priv.-Doz. Dr W. Voigt: Die Variation seit dem 18. Jahrhundert — Haupt-S: Theorie und Praxis der Instrumentation in geschichtlicher Entwicklung — Pros: Analytisches Hören und Interpretationsvergleiche. □ Dr A. Beer: Pros: Geschichte der Kirchenkantate — Pros: Musik gekrönter Häupter — Ü: Übungen im Musikhören — Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten. □ Dr A. Gerhard: Pros: Gioacchino Rossini und die Konventionen der italienischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts. □ Dr D. Riehm: Pros: Instrumentenkunde: Aerophone — Ü: Musikgeschichte im Überblick I. □ M. Schwarte: Pros: Einführung in die Formen der Oper

Oldenburg. Prof. Dr G. Becerra-Schmidt: Mozart, Klavier-Variationen — Die Deklamation in der Musik. □ Brinkmann: Szenische Interpretation zu „Tristan und Isolde“ □ Buckland: La Mer und Sacre du Printemps. □ Grathoff: Literatur und Musik in der Weimarer Zeit (gem. mit Prof. Dr F. Ritzel) □ Höge: Einführung in die Musikpsychologie. □ Hoffmann: Clara und Robert Schumann (gem. mit Dr. P. Schleuning) □ Mergner: Jazzgeschichte. □ Prof. Dr F. Ritzel: Analysen zur Musik der Weimarer Zeit — Geschichte der Musik im Film, Teil 1 — Unterhaltungsfilm der Nazizeit, Teil 2 (gem. mit Thiele). □ Schalz-Laurenze: Einführung: Institutionen des aktuellen Musiklebens. □ Dr P. Schleuning: Soldatenlieder □ Stroh: „Tristan und Isolde“ – ein Musik-Drama von Richard Wagner — „Tristan-Projekt“ – Wege einer Inszenierung — Akustik im Überblick — Neue Hörerfahrung mit Richard Wagner (im Rahmen des „Tristan-Projektes“) □ Teeling: Orchestermusik von Ives bis Adams 2. □ Weidenfeld: Monteverdi. Marienvesper Selbstbestimmtes Musikerinnen-Seminar

Osnabrück. Prof. Dr W. Heise: S: Quellentexte und Reprints — S: „Rote versus Note“ – Zum Problem des Notenlernens in der Grundschule — S: Kolloquium — S: John Curwen – Werk und Wirkung. □ Priv.-Doz. B. Enders: S: Lehr- und Lernprogramme für den computer-unterstützten Musikunterricht. □ Prof. Dr H. Kinzler: S: György Ligetis Kompositionen nach 1956. □ Prof. Dr H.-Chr. Schmidt: S: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft — Italienische Gesangsoper versus Musikdrama: Zwei prinzipielle musiktheatralische Konzeptionen. □ Frau Prof. Dr S. Schutte: S: Kurs Musikgeschichte: Die Musik der Niederländer — S: Das Klavierwerk J. S. Bachs — S: Antisemitismus und nationale Gesinnung bei Richard Wagner

Regensburg. Prof. Dr Dr W. Kirkendale: Einführung in die Musikwissenschaft (3) — S: Zur Vor- und Frühgeschichte der Oper (3) — Ü: Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten. □ Prof. Dr D. Hiley: Die liturgischen Dramen des Mittelalters und ihre Musik (3) — Ü: Notationskunde II (3). □ Dr. S. Gmeinwieser: Streichquartette von Wolfgang Amadeus Mozart.

Saarbrücken. Prof. Dr W. Braun: Geschichte des Quodlibets (1450–1750) — Pros: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik — S: Musikalische Labyrinth. □ Prof. Dr W. Frobenius: Notre-Dame-Epoche — Pros: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer — S: Übungen zur Vorlesung. □ Dr. T. Widmaier: Musikwissenschaft und Rundfunk I (gem. mit W. Korb) — „Jazz“ in den 20er Jahren – Symbol einer neuen Zeit □ Dr T. Schmitt: Zur Analyse von Werken von B. A. Zimmermann. □ A. Waschbüsch: Musik-Datenverarbeitung. □ Frau B. Meilchen-Neu: Komponistinnen im Übergang zur Moderne (gem. mit A. Scheib) □ Dr K. Lagaly: Hindemiths Kompositionsstil im Lichte seiner „Unterweisung“

Salzburg. Prof. Dr F. Fördermayr: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft I — Die Musik des Nahen Ostens in vorislamischer Zeit I. □ Prof. Dr H.-P. Hesse: Physikalische und psychoakustische Grundlagen des musikalischen Hörens. □ Dr P. R. Frieberger Opraem: Orgel-Restaurierung (mit Exkursion) — Pros: Der protestantische Choral. □ Dr Th. D. Schlee: Französische Musik der Zwischenkriegszeit.

□ Dr E. Hintermaier: Geschichte der Musik in Salzburg im 17. und 18. Jahrhundert. □ Dr G. Walterskirchen: Interpretationsfragen Alter Musik (mit Ü) □ P Berne: Pros: Richard Strauss: Salome, Elektra, Frau ohne Schatten. □ Dr St. Engels: Pros: Lateinische Musiktraktate des Mittelalters. □ Dr A. Lindmayr: Pros: Notationskunde II: Schwarze Mensuralnotation — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr S. Mauser: Pros: Musikanalyse. □ Dr A. Tuburu: Pros: Einführung in die Funktion und Notation des afrikanischen Tanzes. □ Dr G. E. Winkler: Pros: Musikalische Satzlehre. □ Dr M. Woitas: Pros: Les Ballets Russes de Diaghilew – zwischen Tradition und Avantgarde. □ Prof. Dr G. Gruber: S: Der Orpheus-Mythos in der Musikgeschichte. □ Prof. Dr G. Croll: S: Handlung und Musik in der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts (gem. mit P Berne) — Seminar für Diplomanden — Seminar für Dissertanten.

Salzburg. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr W Roscher: Problemgeschichte der Musikpädagogik — S: Musikpädagogik zwischen Kunst und Wissenschaft — S: Historische und systematische Aspekte der Ensemble-Improvisation — S: Soziale und ästhetische Strukturen musikalischer Produktion — Pros: Produktionsdidaktische Modelle der Musik. □ H. Ass. Dr P Krakauer: Theorie der Erziehung und Bildung — Ü: Probleme des Musikunterrichts — Pros: Einführung in die Technik wissenschaftlicher Arbeiten.

Siegen. Prof. Dr H. J. Busch: S: Aufführungspraxis der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts — Ü: Erkennen und Bestimmen musikalischer Stile und Gattungen. □ Prof. Dr J. Heinrich: S: Neuere Konzeptionen der Musikdidaktik — S: Komponisten deuten und interpretieren Musik — S: Geschichte der Musikerziehung. □ Prof. Dr W Klüppelholz: S: Höranalyse. □ Dr O. Schumann: S: Konzertante Musik für Horn von Mozart bis Hindemith □ Lehrbeauftragt. Prof. R. Agop: Instrumentenkunde und musikalische Aufführungspraxis (1)

Tübingen. Prof. Dr M. H. Schmid: Musikgeschichte I — S: Notationskunde (4) — S: Doktorandenkolloquium □ Priv.-Doz. Dr A. Gerstmeier: Die Musik und ihre Deutung. Zum geschichtlichen Wandel der Auffassung von Musik — S: Die Anfänge der Motette. □ Priv.-Doz. Dr E. Reimer: Geschichte des Instrumentalkonzerts im 18. und 19. Jahrhundert — S: Einführung in die musikalische Rezeptionsgeschichte — S: Die Musiksoziologie Theodor W Adornos — S: Die Oratorien von Felix Mendelssohn Bartholdy □ Priv.-Doz. Dr Th. Kohlhas: S: Interpretation musikalischer Quellen am Beispiel des Dresdner Hofkomponisten Jan Dismas Zelenka. □ Dr W Horn: Ü: Die Motettendrucke des Pierre Attaingnant (1494–1552) □ Dr V Kalisch: Ü: Musik und Weltanschauung. Die Musik der 50er und 60er Jahre zwischen Esoterik und Globalanspruch. □ H. Schick: Ü: Antonín Dvořák, Ausgewählte Kammermusik.

Wien. Prof. Dr O. Wessely: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Heinrich Schütz und seine Zeit I (4) — Dissertantenseminar — Musikwissenschaftliches Praktikum. Editionstechnik (4) (gem. mit Ass. Haas und Doz. Prof. Seifert) □ Prof. Mag. Dr F. Födermayr: Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft I — Einführung in die Ethnomusikologie I — Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar — Die Musik Indiens I — Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Prof. Dr W. Pass: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar I (1) — Musikgeschichte III — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Zur Methodik der Musikwissenschaft II: Interdisziplinäre Zugänge zur Musikwissenschaft (dargestellt am Beispiel der mittelalterlichen Lieddichtung) (gem. mit Prof. Dr F. Wallner) — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Wiener Tanzkompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr E. Würzl) — Mozart V (1) — Konversatorium zur Vorlesung — Dissertanten- und Diplomandenkolloquium. □ Doz. Prof. Dr J. Angerer: Diplomanden- und Dissertantenseminar □ Doz. Prof. Dr Th. Antonicek: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar I (1) — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Ü: Musiche Nuove um 1600 — Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Doz. Prof. H. Seifert: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Einführung in die Methoden der Analyse I (mit Ü) — Diplomanden- und Dissertantenkolloquium (1). □ Doz. Dr L. Kantner: Giacomo Meyerbeer und seine Zeit — Kirchenmusik in Italien im 19. Jahrhundert — Dissertanten- und Diplomandenseminar □ Frau Prof. Dr E. Haselauer: Musiksoziologisches Seminar — Grundzüge der Musiksoziologie — Dissertanten- und Diplomandenseminar □ Dr H. Knaus: Musikgeschichte III (mit Ü). □ Dr W. A. Deutsch: Psychoakustik I — Psychoakustik III. □ Frau Dr G. Haas: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar □ Frau Dr M. Handlos: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar □ Dr M. Angerer: Einführung in die Geschichte der Musikästhetik I. □ Dr H. Kowar: Ethnomusikologie in Beispielen IV (mit Ü). □ Prof. L. Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts I. □ Mag. G. Beres: Ü: Notationskunde II: Semiologia Gregoriana I. □

Dr. D. Schüller: Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar: Die Tonaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft. □ Dr. G. Stradner: Einführung in die historische Instrumentenkunde I. □ Prof. Dr. F. Kerschbaumer: Ausgewählte Kapitel aus dem Gebiete des Jazz I. □ Dr. H. Thiel: Ethnomusikologische Übungen: Feldforschung.

Wien. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. G. Scholz: Die Meistersinger von Nürnberg — Formen und Satztechniken im Spiegel historischer Abläufe — S: Stile und Kompositionstechniken im 20. Jahrhundert (gem. mit Dr. G. W. Gruber) — S: Aspekte der Musik um 1900 (gem. mit Dr. M. Saary) — S: Brahms und Bruckner — die Fortschrittlichen (gem. mit Dr. G. W. Gruber) — Diplomanden- und Dissertantenseminar □ Dr. G. W. Gruber: S: Der „späte“ Haydn — der „frühe“ Beethoven: Zur Musik „nach Mozart“ □ Prof. Dr. F. C. Heller: (Titel der Lehrveranstaltungen derzeit noch nicht bekannt). □ Frau Prof. Dr. I. Bontinck: Probleme der Musiksoziologie — Musiksoziologie 1 (gem. mit Mag. E. Ostleitner) — Soziale Aspekte der Musikpraxis heute (gem. mit Mag. E. Ostleitner) — S: Musiksoziologie 3 — Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Prof. K. Blaukopf) □ Prof. Dr. D. Mark: S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens — S: Musikrezeption und elektronische Medien. □ Prof. Mag. Dr. H. Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis — Aufführungspraxis der Vokalmusik I — S: Tempoprobleme in der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts — S: Notationskunde I (Buchstaben- und Griffschriften) — Diplomanden- und Dissertantenseminar.

Würzburg. Prof. Dr. W. Osthoff: Die Musik im Italien der frühen Renaissance — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten — Haupt-S: Die Musik des Trecento — Ü: Italienisch-geistliche Musik des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. M. Just: Das deutsche Lied im 19. Jahrhundert — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten — Ü: Richard Wagner: „Tristan und Isolde“ — Ü: Einführung in den Gregorianischen Choral. □ F. Heidlberger M. A. Ü: Hector Berlioz: Die symphonisch-dramatischen Werke — Musikhistorischer Kurs: Europäische Musik 1828–1919. □ Lehrbeauftragt. Dr. Th. Kabisch: Ü: Maurice Ravel.

Zürich. Prof. Dr. M. Lütolf: beurlaubt. □ Prof. Dr. D. Hiley: Ausgewählte Kapitel der mittelalterlichen Musikgeschichte in England (1) — S: Die Mehrstimmigkeit in England vom ausgehenden 10. bis zum frühen 15. Jahrhundert (1) □ Prof. Dr. M. Haas: Einführung in die Musiklehre des Mittelalters (mit Ü) (1). □ Prof. Dr. E. Lichtenhahn. Musik und Revolution: 1789–1830–1848 — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft I — S: Johann Sebastian Bachs Werk im Licht der Stildiskussion des 18. Jahrhunderts — Kolloquium für Fortgeschrittene: Die Musik im Spiegel der Zeitschriften des 19. Jahrhunderts (1) □ Frau Dr. D. Baumann. Ü: Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1). □ Dr. U. Asper: Pros: Mensural- und Tabulaturnotationen des 15. und 16. Jahrhunderts I. □ Frau C. Hospenthal. Pros: Notationen des Gregorianischen Chorals und der frühen Mehrstimmigkeit. □ Dr. B. Billeter: Pros: Generalbaßlehre anhand theoretischer und praktischer Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts. □ P. Wettstein: Ü: Analytisches Musikhören I (1). □ H. U. Lehmann. Pros: Analyse ausgewählter Beispiele aus der Neueren Musik. □ Prof. Dr. W. Laade: Einführung in die Musikethnologie — Ü: Ausgewählte musikethnologische Monographien. □ Dr. A. Mayeda. Aspekte der Musik Asiens — 7 methodische Betrachtungen (1).

BESPRECHUNGEN

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

Der in Stuttgart veranstaltete internationale Kongreß 1985 ist, bedingt durch die Jahreszahl und das ihm zugewiesene Generalthema, eine der größten musikwissenschaftlichen Veranstaltungen der letzten Jahre gewesen. Die Feier des 400. Geburtstags von Schütz, der 300. Geburtstage von Bach und Händel sowie des 50. Todestages Alban Bergs und das weit über den Anlaß hinausweisende Thema *Alte Musik als ästhetische Gegenwart* haben eine Fülle von Vorträgen und Referaten hervorgebracht, die in dem vorliegenden Kongreßbericht gesammelt und dokumentiert sind. Angesichts von 138 Beiträgen ist es aussichtslos, hier ins einzelne gehen zu wollen. Auch kann eigentlich niemand mehr — der Spezialist eingeschlossen — die Forschungsliteratur zu Bach oder Händel überblicken. Ebenso ist das Motto des Kongresses nicht mehr als ein Anstoß gewesen, der zu vielfältigen Überlegungen und Assoziationen zum Aspekt von musikalischer Tradition und Tradierbarkeit angeregt hat: Daß die Ergebnisse eine Übereinstimmung, geschweige denn eine Antwort darin, wie die ästhetische Gegenwart „der“ Alten Musik (der Relativismus des Begriffs ist offenkundig) aussehen kann, erzielen würden, konnte wohl kaum erwartet werden.

Der Umfang der Bände ist aber nicht zuletzt Indiz dafür, wie durch die gesteigerten Forschungsaktivitäten zwar immer mehr die Erhellung einzelner Probleme gelingt, aber dadurch im Gegenzug das Gesamtbild — gerade bei den „großen“ Komponisten — unscharf zu werden droht. Diese Tendenz hat verschiedene Auswirkungen. Sie kann — wie manche der freien Forschungsbeiträge zeigen — leicht zu einer blinden, entweder positivistisch oder spekulativ orientierten Verselbständigung von Forschung führen, die dann den Bezug zu den

zentralen Problemen verliert. Auf der anderen Seite zeigt sich aber auch eine wohl überfällige Korrektur und Differenzierung von verfestigten historischen Vorstellungen und Klischees. Der Kongreß führte daher — vor allem in den Haupt- und Fachvorträgen — zu einer kritischen Sichtung bestehender Interpretationsmuster und Geschichtsmodelle, und C. Dahlhaus verlagerte in seinem Vortrag *Bach-Rezeption und ästhetische Autonomie* die Problemstellung konsequenterweise dahingehend, daß er die unlösbare Bedingtheit solcher Paradigmen in der Rezeptionsgeschichte (nicht im musikalischen Werk, das als solches nie „rein“, d. h. objektiver Anschauung zugänglich, existiert) ins Zentrum rückte. Die ideengeschichtliche Dialektik führt dazu, daß im Fall der Bachschen (als „alt“ definierten) Musik deren ästhetische Autonomie „das Resultat einer Abstraktion [ist], die man [...] als Entfremdung empfinden kann“ (S. 20)

Dahlhaus' Ausführungen, die im Kern eine Theorie der Rezeptionsgeschichte des 19. Jahrhunderts — und darin implizierend eine Theorie des Klassischen — enthalten und mit dem Fazit der Paradoxie schließen, daß sich die gedankliche Genese des Topos der „Alten Musik“ gerade über einen Traditionsbruch (der wiederum die Voraussetzung für das Autonomieprinzip, der wichtigsten Errungenschaft der klassisch-romantischen Musikästhetik, bildet) vollzogen hat, folgen St. Kunzes und A. Manns Studien zu Schütz und Händel dergestalt, als auch hier die Problematik von Rezeption thematisiert ist. Kunze hat auf die Defizite der Schütz-Interpretation in der einseitigen Festlegung auf den „dienenden“ Charakter seiner Musik hingewiesen und demgegenüber geltend gemacht, daß die subtile Sprachbehandlung (oder Versprachlichung von Musik) ihrerseits „dem Satzgefüge das Tor zu einer bedeutsam artikulierten autonomen Sprache“ eröffnen würde (S. 16) (Den analytischen Aspekten zur Relation von Musik und Sprache bei Schütz, die bei Kunze angeschnitten worden sind, wird dann besonders in den Beiträgen von W. Breig und M. Just weiter nachgegangen.)

Auch A. Mann weist die vielen einseitigen, oftmals klischeehaften Händel-Vereinnahmungen zurück und betont vielmehr, daß es weniger auf die Lösung des Händel-Bildes als die Erkenntnis seiner Problematik ankommt, um zu einem angemesseneren Verständnis der geschichtlichen Erscheinung des Komponisten wie seiner Musik zu gelangen.

Die gegenwärtige Bach- und Händel-Forschung ist — wohl als Reflex auf das spekulative Übermaß früherer Jahrzehnte — eher philologisch-pragmatisch, sogar positivistisch orientiert: Die Reflexion der ästhetischen Gegenwart der Werke wird hauptsächlich durch Arbeiten zur Rezeptionsgeschichte und Quellenkunde geprägt, während die analytisch-hermeneutische Methodik vernachlässigt scheint. (A. Forcherts Beitrag zur Stellung der Rhetorik bei Bach und K. Häfners Rekonstruktion verschollener Quellen Bachscher Messen sind Beispiele einer gelungenen Verknüpfung analytischer und philologischer Aspekte.) Es ist fast symptomatisch, daß die analytische Auseinandersetzung mit Bach meist im Kontext mit anderen Komponisten (d. h. deren Bach-Bearbeitungen) stattfindet, wie der Abschnitt „Bach-Bilder im 20. Jahrhundert“ (Beiträge von H. Danuser, E. Budde und R. Bockholdt) belegt. Auch im Händel-Teil nimmt der Aspekt der Kompositionstechnik den kleinsten Raum ein, während die Beiträge zur Rezeptionsgeschichte und -ästhetik überwiegen.

Diejenigen freien Forschungsberichte, die nicht den drei Haupt-Symposia zugeordnet sind, umkreisen mit den Themen „Alte Musik“, „Musikalisches Denken“, „Traditionen“ und „Aufführungspraxis“ frei das Generalthema und liefern reichhaltiges Material und Analysen zu etlichen Themen.

Eingeleitet wird der Band durch R. Stephans großen Vortrag *Alban Berg in den Zwanziger Jahren*, in dem Stephan nicht nur ein authentisches Bild Bergs in dieser Zeit zeichnet, sondern grundlegende Bemerkungen zu seiner Kompositionstechnik macht: Es ist die durch unerhörten Beziehungsreichtum hergestellte Balance zwischen Konstruktion und Faßlichkeit, mittels derer Berg dialektisch auch das Alte — die tradierten Formen und Gattungen — im Neuen ästhetisch vergegenwärtigt und aufgehoben hat.

(Juni 1988)

Wolfgang Rathert

Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984. Hrsg. von Sieghard BRANDENBURG und Helmut LOOS. München: G. Henle Verlag (1987). 352 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung X.)

Der vorliegende Band versammelt 18 Beiträge zu Beethovens Kammermusik, die auf dem Bonner Symposium vom Oktober 1984 gehalten wurden. Der Gattungsbegriff ist hier erweitert behandelt worden, insofern auch Untersuchungen zur Klaviermusik und zu Liedern Beethovens mit eingeschlossen sind. Die Konzentration des Symposiums auf die nicht-orchesterale Musik konnte, angesichts des Umfangs und der Bedeutung von Beethovens Kammermusik und der fast nicht mehr überschaubaren Entwicklung der Forschungsliteratur, nur einzelne Aspekte herausgreifen; dabei kommt dem zukunftssträchtigen Spätwerk, insbesondere den letzten Quartetten, natürlich ein besonderer Stellenwert zu, der auf dem Symposium und im vorliegenden Band ausführlich gewürdigt worden ist. In eindrucksvoller Weise liefert der hervorragend gestaltete Band ein Resümee der gegenwärtigen Forschungslage und ihrer Problemstellungen; generelle Betrachtungen und Detailstudien ergänzen sich zu einem Gesamtbild, das auch dem nicht mit der Beethoven-Forschung vertrauten Leser zur Einführung und Orientierung dienen kann.

Der Internationalisierung der Beethoven-Forschung, die heute auch eine Domäne der englischen und amerikanischen Musikwissenschaft geworden ist, wurde durch vier ausländische Beiträge Rechnung getragen; die spezifischen Unterschiede in den jeweiligen Ansätzen werden dabei vor allem hinsichtlich der Skizzen-Bewertung sichtbar. Die amerikanische Musikwissenschaft ist hier generell positivistischer orientiert und sieht die Frage nach den musikalischen Befunden in stärkerer Abhängigkeit von der Kenntnis des Kompositionsprozesses und der philologischen Situation; demgegenüber bevorzugt die deutsche Richtung einen hermeneutischen Zugang, der das Werk selbst in den Mittelpunkt stellt. Es kann aber nach der Lektüre des Bandes kein Zweifel daran bestehen, daß den Skizzen eine immer größere Bedeutung zukommen wird. Martin Staehelin hat in diesem Sinn in

seinem Beitrag über die kleine Form bei Beethoven (exemplifiziert an den *Bagatellen*) davon gesprochen, daß das „so sehr Prozeßhafte, Entwicklungsgebundene .. für Beethovens Kompositionsweise, aber gerade auch für seinen Beitrag zu den einzelnen musikalischen Gattungen kennzeichnend ist“ (S. 55). (In der europäischen Musikgeschichte stellt Beethoven auch deshalb einen singulären Einschnitt dar, weil bei ihm das Verhältnis von Skizze oder Unfertigem zum vollendeten Werk selbst Bestandteil des musikalischen Ganzen wird; der Gegensatz etwa zu Mozart könnte nicht größer sein.)

Klaus Kropfingler hat aus diesem Grund in seiner großen, den Band abschließenden Studie zum „gespaltenen“ Opus 130/133 die Problematik der Relation von Skizze und Analyse aufgezeigt und zugleich demonstriert, wie vielschichtig eine Interpretation auf den Ebenen zeitgeschichtlicher Recherche, philologischer Akribie, ästhetischer Reflexion und analytischer Differenzierung angelegt sein muß, um den Schwierigkeiten der späten Werke gerecht zu werden; in einer umfassenden Rekonstruktion kommt Kropfingler zu dem Ergebnis, durch das nachkomponierte Finale werde „das zuvor beschriebene zyklische Gefüge des ganzen Werkes annulliert“ (S. 324). Kropfingler hebt auch deutlich die analytisch prekäre Unbestimmtheit der Tonsprache Beethovens, die sich in einer dialektischen Konvergenz von Divergenzen — etwa dem Nebeneinander von retrospektiven (barockisierenden) und prospektiven Stilelementen oder der Polarisierung von Satzcharakteren — niederschlägt, hervor. Diese Fragestellung bestimmt, implizit und explizit, die meisten Beiträge des Bandes: Wilhelm Seidel untersucht — in Ergänzung der Überlegungen Kropfingers zur zyklischen Anlage des Spätwerks — die Form- und Satzgebung der Kammermusik Beethovens vor der Folie der Zyklustheorien des 18. und 19. Jahrhunderts (A. B. Marx); Reinhard Wiesend interpretiert den enigmatischen Schlußabschnitt des *f-moll-Quartetts* op. 95 als einzig echte Schlußlösung innerhalb des ganzen Werks und dergestalt als eine Art Reflexion über die Möglichkeit von Schlußbildung überhaupt; Lewis Lockwood hat sich dem Problem der Schlußbildungen in Werken der mittleren Periode am Beispiel des langsamen Satzes des

Geister-Trios (unter Hinzuziehung der Varianten in den Skizzen) gewidmet und dabei die Vorwegnahme typischer Topoi des Spätwerks gezeigt; Manfred H. Schmid untersucht den Klangaufbau im Spätwerk und demonstriert die Radikalisierung des musikalischen Satzes in der Auflösung der Periodengrenzen und der Neubewertung des Verhältnisses von Tonika und Dominante. Im Hinblick auf Wagner habe Beethoven mit dieser „exterritorialen“ Stellung der Klangaufbautakte (S. 293) dessen Kunst des Übergangs und der verabsolutierten (aus dem funktionalen Zusammenhang gelösten) Verwendung von Klängen vorgegriffen, wobei Schmid zugleich den kategorialen Unterschied zwischen beiden Komponisten hervorgehoben hat: Der Polarisierung von Tonika und Dominante durch Beethoven setzt Wagner deren Aufhebung entgegen.

Mit der Variationstechnik, die im Spätwerk unter dem Aspekt einer zunehmenden Ambivalenz der Tonsprache immer größere Bedeutung gewinnt, befassen sich die Beiträge William Kindermans und Rudolf Bockholdts. Kinderman hat die Variationssätze aus op. 127, 131 und 135 untersucht und dabei einerseits die Dynamisierung der Variationstechnik durch die zunehmende Annäherung an die Sonate beschrieben, andererseits auf den engen Zusammenhang von op. 127 mit dem Finale der 9. *Symphonie* und der *Missa Solemnis* hingewiesen, der etwa durch Tonartenkonstellationen, symbolisch geprägte Bevorzugung bestimmter Tonarten und ähnliche melodische Gestalten gegeben ist. (Die zahlreichen, z. T. gattungsübergreifenden Querverbindungen im Spätwerk bedürften wohl einmal einer eigenen monographischen Untersuchung.) Bockholdts Studie über die 22. *Diabelli-Variation* „*alla ‚Notte e giorno faticar‘ di Mozart*“ ist sicherlich die tiefgreifendste, aber auch spekulativste Analyse des ganzen Bandes. In einem ausführlichen Exkurs auf den *Don Giovanni* und einem detaillierten Vergleich von Thema und Variation versucht Bockholdt — der in dieser Parallelisierung der Argumentationsstränge der Komplexität der musikalischen Konstellation sehr gerecht wird — zu zeigen, daß in dieser Variation eine ebenso erstaunliche wie typische Diskrepanz zwischen der elementaren, improvisatorisch anmutenden Geste des Satzes und seiner subkutanen Konstruktion

besteht. (Demgegenüber bleibt Emil Platens Herleitung des Fugenthemas von op. 133 aus einem Kanon Kuhlhaus, den er für Beethoven schrieb, analytisch zu vage. Ob das Kanonthema als der „genetische Code“ des *B-dur-Quartetts* gelten kann, scheint zweifelhaft; auch der Nachweis des Vier-Noten-Motivs in den späten Quartetten — von Platen etwas tautologisch nach Substanz, Kontur und Struktur differenziert — ist teils zu allgemein gehalten, teils im Detail anfechtbar.)

Von der Seite der Wirkungsgeschichte her befassen sich Stefan Kunze und Reinhold Brinkmann mit dem Spätwerk. Brinkmann geht den kompositorischen Reaktionen (von Kuhlau über Ives bis Riehm) nach. Kunze widerspricht zunächst der landläufigen Ansicht, Beethoven habe mit den späten Werken die Brücken zum Publikum abgebrochen und einer modernen „Verweigerungs-Ästhetik“ (S. 63) gehuldigt, sondern er habe vielmehr versucht, den einzelnen Hörer als „ganze ungeteilte Person“ zu erreichen: Kunze entwirft anhand dieser entscheidenden Verschiebung, die das Werk zu einem „freien selbstbewußten Subjekt“ (S. 69) macht, das ebensolche Hörer verlangt, eine Physiognomie des Spätwerks, welche besonders in dem gesteigerten Sprachcharakter der musikalischen Konzeption — einhergehend mit der Aufkündigung der klassischen Beziehung von Allgemeinem und Besonderem — zu suchen sei.

Die zentrale Frage nach dem Sprachcharakter von Beethovens Musik ist Thema mehrerer Beiträge, angefangen mit Helmut Ostoffs Überlegungen zum „Sprechenden“ in der Instrumentalmusik bis hin zu Martin Justs und Helga Lühnings Studien zum Liedschaffen; auch Richard Kramers Analyse einer Stelle des *c-moll-Quartetts* op. 18,4 unter dem Aspekt von Regelverstoß und Individualität, bzw. Grammatik und Syntax des Tonsatzes fällt unausgesprochen darunter. (Es bleibt problematisch, daß Kramer von einem „Fehler“ Beethovens, nämlich der Duldung von — tatsächlich nur „imaginären“ — Quintparallelen, sprechen kann, wenn der Tonsatz, der eine solche Konstellation hervorruft, gar nicht eine Erfüllung der Regeln avisiert, sondern eigenen Gesetzen folgt.)

Der Band wird abgerundet durch einige Miszellen: William Drabkin schreibt über die Ver-

wendung der leeren Saiten, Helmut Loos vergleicht Originalfassung und Bearbeitung des *Trauermarsches* aus op. 26, und Hans-Werner Kühn interpretiert Beethovens Satz von der „wirklich ganz neuen Manier“ als Persiflage auf Reichas *Fugues composées d'après un nouveau système*. Insgesamt dürften es vor allem die Beiträge zum Spätwerk sein, die nicht nur weitere inhaltliche Diskussionen auslösen, sondern auch hinsichtlich eines geeigneten methodischen Zusammenspiels von philologischem und analytisch-hermeneutischem Ansatz Fragen aufwerfen werden.

(Juni 1988)

Wolfgang Rathert

Musikalische Bildung und Kultur. Sieben Vorträge zu Bildungsidee, Schule und Informationsgesellschaft. Hrsg. von Wilfried GRUHN. Regensburg: Gustav Bosse Verlag (1987). 144S. (Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik Musikhochschule Freiburg.)

Der vorliegende erste Band einer Reihe, die wissenschaftliche Arbeiten aus dem Umfeld der Musikhochschule der Öffentlichkeit vorstellen soll, enthält im ersten Teil neben einer Einleitung des Herausgebers, in der u. a. für einen Bildungsbegriff im Sinne von Identitätsfindung und -bewahrung plädiert wird, drei Vortragstexte von Jürgen Mittelstraß (*Wissenschaft als Kultur*), Anton Hügli (*Von der Chance der Schule angesichts ihrer Chancenlosigkeit gegenüber der gesellschaftlichen Entwicklung*) und Hans-Georg Gadamer (*Der Mensch und seine Hand im heutigen Zivilisationsprozeß*), die sich mit allgemeinen kulturellen, zivilisatorischen, wissenschaftlichen sowie gesellschafts- bzw. schul- und hochschulpolitischen Problemstellungen auseinandersetzen. Vier weitere Vorträge im zweiten Teil thematisieren die eigentliche Ziel-, Inhalts- und Bedeutungsproblematik musikalischer Bildung.

In seinem Beitrag *Bildung und Musik* diskutiert Walter Gieseler zur Vorklärung, was Bildung sei, Gedanken von Plato, Aristoteles, Cicero, Thomas von Aquin, Erasmus von Rotterdam, Goethe, Schiller und Humboldt und setzt in einer erweiternden Definition Bildung gleich mit „eruditio“ bzw. „cultura animi“, verstanden als ein umfassender, unbegrenzter

und unabschließbarer Prozeß. Von hier aus schlußfolgert Gieseler, daß es bei einem derartig weitgreifenden Bildungsbegriff „eigentlich unmöglich ist, partikularistisch von einer *musikalischen Bildung* zu sprechen“ (S. 90).

Die Darlegung ästhetischer wie pädagogischer Polaritäten (Bildung zwischen „Billigkeit und Unbill“, „Rausch und Maß“, „Aura und Kommunikation“, „Kunst und Wissenschaft“) ist Inhalt von Wolfgang Roschers Vortrag *Sprünge und Linien im Bild vom musikalisch zu Bildenden. Kulturanthropologische und kulturpädagogische Aspekte*. Bei der für musikpädagogische Begründungszusammenhänge sehr relevanten Frage nach den Relationen von künstlerischem und wissenschaftlichem Verhalten verdeutlicht Roscher noch einmal seine Vorstellungen, die auf eine Balance zwischen Kunst und Wissenschaft gerichtet sind.

Lars Ulrich Abraham skizziert in seinem Vortrag *Bildungsziele und Bildungserträge musikpädagogischer Reformen* zunächst eine eigenwillige Reformlinie von Guido von Arezzo und Philippe de Vitry über Otto Gibelius und Bernhard Christoph Ludwig Natorp bis hin zu Leo Kestenberg. Nach Abraham wurde das von Kestenberg ursprünglich intendierte kompensatorische Reformkonzept unter dem nicht länger zu ignorierenden Einfluß Jödes (bzw. der Jöde-Richtung in der musikalischen Jugendbewegung) durch Aufnahme von Elementen volkstümlicher Bildung neutralisiert und verkam zur sogenannten „Musischen Erziehung“ (nach 1945 als „Musische Bildung“ titulierte). Die Hauptproblematik, ja ein Versagen der heutigen Schulmusik sieht Abraham vornehmlich in der konsequenten Fortführung einer für die Musische Bildung charakteristischen „Liebedienerei“ (S. 119), welche die Schulmusik unfähig gemacht habe, angemessen auf die Bedrohung durch die internationale industrielle Musikproduktion, d. h. primär die Produktionen der amerikanischen Trivialmusik zu reagieren.

Probleme des Legitimationsdruckes, vor den sich die Schulmusik nach wie vor gestellt sieht, und Gründe für diese Schwierigkeiten behandelt Karl Heinrich Ehrenforth im ersten Abschnitt seiner Ausführungen über *Kultur — Schule — Musikalische Bildung oder Kulturpolitische Defizite der Bildungspolitik*. Der

zweite Teil beinhaltet den Versuch einer Zielsetzung musikalischer Erziehung im Hinblick auf spezifische gegenwärtige Aufgabenstellungen („Öffnung der Wahrnehmung“, „Veränderungen in der Arbeits- und Freizeitwelt“, „drohender Identitätsverlust“). Als geeignetes Mittel zur Bewältigung dieser Herausforderungen wird das gemeinsame Musizieren angesehen.

Angesichts der Komplexität des Gegenstandes vermag nicht zu verwundern, daß in dieser diskussionswerten Schrift verschiedene wichtige Aspekte angesprochen werden, nicht aber endgültige Antworten erfolgen können. Irritationen vermögen da schon eher Einzelheiten auszulösen wie etwa eine nicht begründete und auch nicht zu begründende generelle Gleichstellung von Rockmusik mit musikalischem Schund oder eine eurozentrierte musikalische Sichtweise (Abraham) sowie eine merkwürdig musisch anmutende Stilisierung des Muskmachens (Ehrenforth).

(Mai 1988)

Winfried Pape

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Friedhelm KRUMMACHER, Stefan KUNZE und Wolfram STEUDE. 7./8. Jahrgang 1985/86. Kassel-Basel-London. Bärenreiter 1986. 159 S.

Weitgespannt ist der Themenbogen des vorliegenden Bandes durch die Einbeziehung von Studien im weiteren Umfeld der Schütz-Forschung, wodurch er nicht nur für Schütz-Spezialisten, sondern für jeden, der sich mit Musik und Musikern der Barockzeit beschäftigt, zur gewinnbringenden Lektüre wird.

Eingeleitet wird der Band mit den Ausführungen Arno Forcherts über *Musik und Rhetorik im Barock*. Unter Berücksichtigung literaturgeschichtlicher Forschungen der letzten Jahre unternimmt er mutige und notwendige Schritte in Richtung einer Neubewertung des vielgebrauchten Begriffes der „musikalischen Rhetorik“. Daß es beim Gebrauch dieses Terminus' unabdingbar sei, für die Zeit des 16. bis 18. Jahrhunderts zwischen den Disziplinen der Rhetorik und ihrem Einfluß auf Kompositionslehren einerseits, zwischen theoretischen Erörterungen (z. B. bei Burmeister) und der praktischen Verwendung in Kompositionen anderer-

seits zu differenzieren, wird nicht nur gefordert, sondern auch quellenkritisch und anschaulich dargestellt.

Werner Breig betrachtet *Die erste Fassung des Beckerschen Psalters von Heinrich Schütz* von 1628 und stellt in der Analyse gewichtige Unterschiede zur Zweitfassung von 1661 fest. Die Notenbeispiele sind ebenso instruktiv wie die mitgelieferten und ausgewerteten Statistiken zu Schütz' Revisions- und Melodieverweisverfahren im Anhang. Etwas störend wirken dagegen die Verweise auf Klangbeispiele im Text, die im Vortrag in Bremen 1984 das Gezeigte sicherlich treffend illustrierten; für die vorliegende Druckfassung aber hätte man wohl eine andere Lösung finden müssen.

Einen sehr verdienstvollen Beitrag *Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Ikonographie* liefert Wolfram Steude. Auf die Beschreibung der bisher bekannten Bilddarstellungen Schütz' folgt die Diskussion des Rembrandt-Porträts und der Berliner Miniatur. Letztere — bislang als zeitgenössisch eingestuft — konnte durch die Einbeziehung von kunstwissenschaftlichen Gutachten (unabhängig voneinander erstellt von Rainer Michaelis und Gudrun Herbert) als Fälschung des späten 19. oder frühen 20. Jahrhunderts entlarvt werden. Steudes Aufsatz dokumentiert somit auch ein erfreuliches Beispiel interdisziplinärer Zusammenarbeit.

Auf einen kurzen Aufsatz von Hans Eppstein zum Thema *Schütz — Schubert — Wolf*, der auf Georgiades' nicht unumstrittener These von den Eckpfeilern Schütz und Schubert einer genuin deutschen Kunstmusik fußt, folgen in der zweiten Hälfte des Jahrbuchs Beiträge zum weiteren Umfeld der Schützforschung. Hier ragen die Aufsätze von Werner Braun (*Schütz als Kompositionslehrer: Die „Geistlichen Madrigale“ (1619) von Gabriel Mölich*) und Edith Weber (*Christophe-Thomas Walliser [1568–1648] — musiciens strasbourgeois à redécouvrir*) hervor, die sich mit Themen aus den zunehmend an Bedeutung gewinnenden Bereichen der regionalen Musikgeschichtsschreibung und — damit zusammenhängend — des sog. Kleinmeisterproblems beschäftigen.

Zwei Stücke aus *Claudio Monteverdis 6. Madrigalbuch in handschriftlichen Frühfassungen* aus einem Kasseler Manuskript werden

von Adolf Watty analysiert. Schließlich befassten sich zwei Beiträge mit der Entwicklungsgeschichte musikalischer Formen: *From Renaissance „Fuga“ to Baroque Fugue: The Role of the „Sweelinck Theory Manuscripts“* von Paul Walker und *Die norddeutsche Orgeltoccata und die „höchsten Formen der Instrumentalmusik“ Beobachtungen an der großen e-moll-Toccata von Nikolaus Bruhns*, die leicht überarbeitete Fassung des Habilitationsvortrags von Bernd Sponheuer.

Die anregenden Beiträge des *Schütz-Jahrbuches* 1985/86, das in gleicher Weise wie die vorangegangenen Bände schlicht, aber ansprechend gestaltet (und damit auch erschwinglich) ist, machen es für jeden Musikologen empfehlenswert. Ein Wermutstropfen bleibt anzumerken: Zwei Abbildungen zu Steudes Aufsatz mußten wegen eines Herstellungsversehens entfallen. Ihre Reproduktion ist aber im bereits erschienenen Band für 1987 nachgeholt.

(August 1988)

Karl Huber

Musik des Ostens 10. Ostmittel-, Ost- und Südosteuropa. Hrsg. von Hubert UNVERRICHT im Auftrag des J. G. Herder-Forschungsrates. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. 218 S., Abb., Notenbeisp.

Dieser zehnte Band *Musik des Ostens* enthält dreizehn Beiträge von polnischen, russischen, tschechoslowakischen und deutschen Musikwissenschaftlern. Vorangestellt hat Herausgeber Hubert Unverricht einen Dankesgruß an den 1984 verstorbenen Nestor der schlesischen Musikforschung Fritz Feldmann. Zum achten Band von *Musik des Ostens*, der Feldmann zu seinem 75. Geburtstag gewidmet war, gibt Unverricht ergänzende Angaben zur Vervollständigung des Schriftenverzeichnisses. Im übrigen würdigt er noch einmal das große Verdienst Feldmanns: „Ohne seine umfangreiche Tätigkeit wäre unser Wissen von der Musikgeschichte Schlesiens nicht so breit angelegt und so lebendig“.

Der längste Beitrag (40 Seiten) gilt den modalen Klangbeziehungen in der Musik des 20. Jahrhunderts. Ernest Zavarsky rekonstruierte und ergänzte damit einen umfangreichen Beitrag über den slowakischen Komponisten

S1 / XXX 21

Eugen Suchon, der im Originalwortlaut nicht erscheinen durfte, weil „die Lektoren aus dem Komponistenverband damals die Modalität für eine Theorie des Westens hielten“. Besonders dort, wo Zavarsky zurückgreift auf Suchons Buch *Die Akkordik vom Dreiklang bis zum Zwölftklang* (1979), wirken seine Hinweise noch immer (oder wieder) aktuell. Zwischen vertikalen und horizontalen Intervallstrukturen (banal ausgedrückt: zwischen Akkordik und Melodik) werden neue Wechselbeziehungen aufgezeigt.

Ein kaum minder umfangreicher Beitrag (38 Seiten) kreist um den Komponisten und Kapellmeister Johannes Stobaeus. Dies ist eine gründliche Materialauswertung zur Musikgeschichte Königsbergs Anfang des 17. Jahrhunderts, veröffentlicht aus dem Nachlaß des Musikforschers Gerhard Felt.

Von den beiden genannten größeren Arbeiten abgesehen, erhalten wir in den übrigen zehn Beiträgen (zwischen 6 und 18 Seiten) einen interessanten Einblick in die bunte Vielfalt der Musikforschung zur *Musik des Ostens*. Mit russischen Verhältnissen der Neuzeit konfrontiert uns Detlef Gojowy — durch die Offenlegung und Kommentierung des Briefwechsels zwischen den Komponisten Dmitri Schostakowitsch und Edison Denissow. Dessen Tagebuchnotizen gewähren einen unmittelbaren Einblick in Lebensproblematik und „Werkstatt“ eines (damals) sich gerade etablierenden Komponisten. Dem 20. Jahrhundert verpflichtet ist ferner der Beitrag Maciej Golabs zur Zwölftontechnik des polnischen Komponisten Jozef Koffler. Mit ihm begann in Polen die Auseinandersetzung um die neuen Errungenschaften Zwölftontechnik und Permutationsverfahren. Hauer wirkte da wesentlich einflußreicher auf die jungen Polen als Schönberg. Für Golab war Koffler der erste Komponist, „der die Zwölftontechnik von ihrer ursprünglichen expressionistischen Basis (Wiener Schule) löste und Möglichkeiten aufzeigte, sie im Rahmen des neoklassizistischen Stils anzuwenden“.

Welche Nachwirkung und Fantasiaeusdeutung die Wiener Klassiker Mozart und Beethoven in polnischen Gedichten der Nachkriegszeit ausüben, belegt (auf teils amüsante Art) Horst von Chmielewski. Mit dem Musikleben der Jahrhundertwende befassen sich die Beiträge von Werner Schwarz (Tilsit, P. W. Wolff)

und Hubert Poplutz (Grafschaft Glatz, Georg Amft). Walter Salmen hat die Bearbeitungen von „airs slaves“ im 18. und 19. Jahrhundert untersucht und dabei herausgefunden, daß vor allem polnische Tänze und russische Volksmelodien die Musik Westeuropas — u. a. im „Salon- und Konzertgebrauch“ — beeinflusst haben. Weiter zurück greifen die Beiträge von Rudolf Walter *Zur Baugeschichte der Müller-Orgel in der Breslauer Kathedrale* (mit erstmals publizierten Aufzeichnungen zu Disposition und Kostenanschlag) sowie von Hubert Unverricht über *Johann Anton Fils (1733—1760), der angebliche Böhme aus Eichstätt*.

Musiktheoretischen Themen gewidmet sind die Arbeiten von Anna Czekanowska zur *Frage der Modalitätstheorie unter dem Gesichtspunkt der slawischen Literatur* und von Wojciech Domanski über den „accentus“ des Gregorianischen Gesangs in einem Musiktraktat des Liegnitzers Georg Liban (1539).

Die Einbeziehung von Musikforschern aus Ostmittel-, Ost- und Südosteuropa hat in den bisher erschienenen zehn Bänden von *Musik des Ostens* stetig zugenommen. Auf diese Weise ist es zu einer internationalen Zusammenarbeit gekommen, die ob ihrer wertvollen Resultate alle Förderung verdient.

(September 1988)

Norbert Linke

IRMGARD LERCH. Fragmente aus Cambrai. Ein Beitrag zur Rekonstruktion einer Handschrift mit spätmittelalterlicher Polyphonie. 2 Bände. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter 1987. Band I: X, 202 S., Abb., Notenbeisp., Band II: 241 S., Notenbeisp. (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 11.)

1976 berichtete David Fallows über eine Entdeckung in der Bibliothèque Municipale von Cambrai (*RdM* 62 [1976], S. 275—280): In Einbänden von Inkunabeln aus dem späten 15. Jahrhundert hatte er Blätter einer Musikhandschrift des 14. Jahrhunderts gefunden. Ihr Inhalt und ihre äußere Form ließen einen Zusammenhang mit den seit längerer Zeit bekannten *Fragmenten 1328* vermuten. Diese waren erst in den 70er Jahren von Margaret P. Hasselmann zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung gemacht worden, die eine Neuord-

nung vor allem des ersten Teils, *CaB*₁, zur Folge hatte. In einer Göttinger Dissertation konnte nun Irmgard Lerch, der David Fallows sein Material großzügig zur Verfügung stellte, den Zusammenhang der neu entdeckten Blätter mit den bisher bekannten Fragmenten bestätigen. Aufgrund der Tatsache, daß der Buchbinder für jede Inkunabel ein Bifolio der ursprünglichen Handschrift verwendet hatte und daß sich die meisten Kompositionen über mehrere Seiten erstrecken, gelang es ihr, aus dem vorhandenen Material die zwei ersten Faszikel einer Sammlung von Motetten und Meßsätzen des 14. Jahrhunderts zusammenzustellen. Die Folia 1–9, die der feierliche *Conductus Deus in adiutorium* eröffnet, dem eine vierte Stimme mit eigenem Text hinzugefügt wurde, umfassen die Neuentdeckungen David Fallows, während die Folia 10–16 den schon bekannten Folia 1–7 von *CaB*₁, dem ersten Teil des *Ms. 1328*, entsprechen. Besonders begrüßenswert ist es, daß Irmgard Lerch ihrer Arbeit das Faksimile dieser neuen Handschrift beifügen konnte, die von ihr mangels einer eigenen Signatur „F-CA(n)“ genannt wird.

Sehr wahrscheinlich ist die Handschrift in den 70er Jahren des 14. Jahrhunderts in der Kathedrale von Cambrai zusammengestellt worden, worauf insbesondere die Umarbeitung der Meßsätze für eine rein vokale Aufführung hinweist. Darüber hinaus ergab die sorgfältige kodikologische und paläographische Untersuchung, daß die Folia von *CaB*₂ und *CaB*₃ sowie zwei neue, leider nicht mehr lesbare Blätter zwar Bestandteile einer zusammengehörenden Handschrift sein können, nichts aber darauf hindeutet, daß sie zum Corpus der neuentdeckten Handschrift „F-CA(n)“ gehören. Danach geht Irmgard Lerch auf den Inhalt der neuen Handschrift „F-CA(n)“ ein, deren 26 Stücke sie in einem übersichtlichen Index mit der Angabe von Textincipit, Gattung, Konkordanz und Editionen vorstellt (Nr. 15 ist allerdings in *PMFC V* auf S. 78–79 zu finden). Leider stehen nun drei Foliierungen nebeneinander: die alte Heinrich Besslers, diejenige Margaret Hasselmanns, nach der die Blätter in den 70er Jahren umgeordnet wurden, und die neueste Irmgard Lerchs, die die beiden früheren in überzeugender Weise korrigiert. Wir werden also bei dieser Handschrift nicht mehr ohne ihre Konkordanztafel auskommen

können. Sie selbst ist einmal ein Opfer dieser Vielfalt geworden: Auf S. 18 erwähnt sie f. 19 und 20 als die am stärksten beschnittenen Blätter, womit sie auf die Foliierung Besslers zurückgekommen ist. Gemeint sind f. 13/14 ihrer Zählung bzw. Hasselmanns f. 5/6. Bei dieser Gelegenheit sei auch ein kleiner Druckfehler auf derselben Seite berichtigt: Nicht f. 9r, sondern f. 9v hat 16 Systeme.

Im zweiten Band legt Irmgard Lerch eine kritische Edition aller Stücke der Handschrift „F-CA(n)“ vor, gefolgt von einer kurzen Inhaltsangabe der Motetten- und Balladentexte. Ausdrücklich begründet sie, warum sie den gesamten Inhalt der Handschrift in eigenen Transkriptionen vorlegt. Nur so sei „ein lückenloser Überblick über das Cambraier Repertoire möglich“ Dieses Vorgehen hat bei den Meßsätzen seine Berechtigung. Hier liegen wirklich „Sonderformen vor, die bisher keine Berücksichtigung fanden oder finden konnten“ (S. 29). Anders ist die Situation bei den übrigen Stücken. Von ihnen ist nur die Motette Nr. 12 *Cede locum/Nam sum qui fueram/Beati qui persecutionem* bisher noch nicht ediert worden. Häufig sind die Abweichungen gegenüber den bisher bekannten Fassungen so gering, daß ein bloßer Hinweis darauf nützlicher gewesen wäre. So ist der Ton *f* im Cantus der T. 17 und 34 von Nr. 11, der Motette *Super cathedram/Presidentes*, eine dissonante Quarte zum Tenor *c*, die einzige Abweichung gegenüber der Fassung des *Roman de Fauvel*, wo die Quinte *g* der Harmonik gegenüber dem Melodieverlauf den Vorzug gibt. Hier, wie in vielen anderen Fällen auch, wäre weniger sicherlich mehr gewesen, zumal auch die sorgfältigste handschriftliche Aufzeichnung nicht die Übersichtlichkeit und Klarheit einer gedruckten Fassung erzielen kann. In vielen Fällen, wo „F-CA(n)“ kaum noch lesbar ist, muß Irmgard Lerch zudem auf andere Handschriften zurückgreifen. Von der Ballade *Bien dire* ist in „F-CA(n)“ nur der kaum noch lesbare Cantus erhalten, so daß die Edition eine Übertragung nach der *Handschrift Chantilly* ist. Die Diskussion der Korrekturen gegenüber den vorhandenen Editionen Apels und Greenes wäre interessanter gewesen als ihre stillschweigende Berücksichtigung in einer weiteren Edition (vgl. die Anwendung der „mutatio qualitatis“ in T. 26 des Tenors von Nr. 4). Auch

die abweichende Textunterlegung kann kein Grund für eine Neuedition sein, denn weder *Chantilly* noch ‚F-CA(n)‘ bieten brauchbare Hinweise für eine sinnvolle Zuordnung von Text und Musik. In dieser Hinsicht sind die Machaut-Handschriften für das 14. Jahrhundert ein einzigartiger Glücksfall. Ihre Genauigkeit in der Textunterlegung wurde von keiner anderen Handschrift erreicht, wahrscheinlich auch nicht angestrebt. So weist Irmgard Lerch bei ihrer Edition der Machaut-Motette darauf hin, daß es unmöglich sei, „den Text in der Transkription konsequent nach ‚F-CA(n)‘“ zu unterlegen (Ed. S. 220; vgl. auch den Kommentar zu Nr. 18, Ed. S. 153). Zu begrüßen ist dagegen, daß sie die Taktstriche nicht nach einem vorgegebenen Mensurschema setzt, sondern dem rhythmischen Verlauf anpaßt (vgl. den Beginn von Nr. 2 mit der auf S. 18 abgedruckten Fassung Schrades). Zwei kleine Korrekturen seien noch erwähnt. Im T 32 des Superius von Nr. 6 ist die Minima *g* (aus Gründen der Mensur?) unterschlagen worden; und „Theodoricus de Campo“ ist seit 1942 nur nach ein anonymen Autor, dessen Traktat zudem nach der Edition C. Sweeneys (CSM 13, S. 39f) zitiert werden sollte (Ed. S. 77).

In einer ausführlichen Kommentierung sollen „die Besonderheiten jedes Stückes im Einzelnen betrachtet“ (S. 30) werden. Die Darstellung bleibt im Rahmen der vertrauten Interpretationswege und beschränkt sich meist auf einen abbildenden Nachvollzug struktureller Sachverhalte. Nur an wenigen Stellen finden sich vorsichtige Hinweise auf mögliche Textausdeutungen, die aber nicht weiter in der Struktur der Stücke verankert werden. In Fragen der Klanglichkeit beläßt es Irmgard Lerch bei der bloßen Aufzählung. Dabei hätte der Bezug zur unzweifelhaft modalen Bindung der Stücke eine differenziertere Bestandsaufnahme ermöglicht. So können im *Gloria* Nr. 2 nicht alle *g*- und *a*-Schlüsse als Halbschlüsse bezeichnet werden (S. 33). In diesem auf *f* endenden Stück sind nur die *a*-Schlüsse wegen des Halbtonanschlusses *fa-mi* im Tenor Halbschlüsse, während die *g*-Schlüsse eine andere Funktion im Formablauf haben. Das gleiche gilt für das *Gloria* Nr. 3, einem *d*-dorischen Stück, wo nur der *e*-Schluß als Halbschluß bezeichnet werden kann, während die *g*- und *c*-Schlüsse davon abzuheben sind. Von der Frage

des modalen Bezuges ist auch die Vorzeichensetzung betroffen. Keineswegs kann man im 14. Jahrhundert von einer „Wahlfreiheit der Zeitgenossen in der Auffassung des ambivalenten Tons *b* als *durum* oder *molle*“ (S. 72) sprechen. Ein *b*-molle ist in *g*-dorischen Stücken wie Nr. 6, 11 und 15 eine Selbstverständlichkeit, auf die in den Handschriften meist nur in den Unterstimmen hingewiesen wurde (vgl. den Abschnitt über die „transpositio intellectualis“ und „naturalis“ im *Berkeley-Traktat*, ed. O. Ellsworth, Lincoln und London 1984, S. 52ff.). Mancher Tritonus wie in Nr. 15, T 25 und 51 oder in Nr. 20, T. 7 wäre so zu vermeiden gewesen. Andererseits führt Irmgard Lerchs Zurückhaltung in der Akzidentiensetzung zu unverständlichen Inkonssequenzen. In Nr. 5 setzt sie im T 16 des Contratenors plötzlich ein *b* gegen das *h* des Superius, nachdem es im T 15 noch in beiden Stimmen *h* geheißen hatte. Vieles spricht in diesem ersten Abschnitt für ein *g*-Dorisch, also eine durchgehende Verwendung des *b*-molle (vgl. etwa T. 4, 10, 24 und 27), dem sich in manchen Fällen auch ein *es* als „*fa supra la*“ beigeesellen kann (so in T 15 und 19). Auch in Nr. 16 muß das *b*-molle weiter ergänzt werden (vgl. T 24 mit T 44).

Aus ihren Beobachtungen sucht Irmgard Lerch einen zeitlich strukturierenden Überblick über das Repertoire zu gewinnen. Die Kriterien der zeitlichen Zuordnung entsprechen aber den analytischen Methoden. Ein einfacher Tenor sowie rhythmische Formelhaftigkeit gelten als „archaische“ Erscheinungen, *Plicae* und ternäre Mensur stehen für ältere Gewohnheiten, Kanon, Isorhythmie und synkopische Rhythmen gelten als neuere Kompositionsmittel. Mögliche Zusammenhänge und Überschneidungen der einzelnen Gesichtspunkte werden kaum berührt. Die Motette Nr. 12 etwa besitzt einen isorhythmischen Tenor mit Modus-Wechsel, angezeigt durch rote Noten, und Synkopenpartien in den Oberstimmen. Diesen „modernen“ Erscheinungsformen widerspricht, wie in Nr. 13, das Auftreten von *Plicae*, die es nach Apel seit den 1320er Jahren nicht mehr geben dürfte (S. 52). Weiter führt hier eine Beobachtung Lawrence Earps, der in der *Cambraier* Fassung der Machaut-Motette *Qui es promesses/Hay fortune/Et non est* (Nr. 26) eine lokale Sondertradition

sah (zit. auf S. 117): Eine Kathedrale im Norden Frankreichs sammelte anspruchsvolle Musik der Zeit für den eigenen Gebrauch und formte sie teilweise so um, daß sie den lokalen Anforderungen und Möglichkeiten entsprach. Dabei kam es zu einer interessanten und aufschlußreichen Mischung verschiedener stilistischer Ebenen. Dieses Repertoire hat Irmgard Lerch in ihrer ausführlichen und gründlichen Darstellung zuverlässig erschlossen und so der weiteren analytischen Untersuchung zugänglich gemacht.

(August 1988)

Christian Berger

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

Boomgaardens Buch stellt den ehrgeizigen Versuch dar, einen systematischen Vergleich zwischen dem deutschen und dem englischen musikalischen Gedankengut während des frühen 18. Jahrhunderts (1700–1740) zu ziehen sowie die gegenseitige Beeinflussung zu untersuchen.

Die Studie gliedert sich in drei Abschnitte. Nach einer kurzen Betrachtung der Ursprünge und Hintergründe des Denkens über Musik im 18. Jahrhundert — während es in England aufgrund des großen Einflusses der Puritaner und ihres Argwohns gegenüber Musik wenig Ermutigung für Musikschriftsteller gab, fanden deutsche Musiktheoretiker die Unterstützung von Geistlichen und Philosophen — stellt Boomgaarden zwei Persönlichkeiten vor, die für die Reflexion über Musik eine große Rolle spielten: Joseph Addison und Christian Wolff. Joseph Addison (1672–1719), der Begründer des humorvollen englischen Essays, war einer der Wegbereiter des britischen Journalismus. Zusammen mit Richard Steele gab er die moralischen Wochenschriften *The Tatler* (1709–11) und *The Spectator* (1711–12) heraus, in denen er sich auch mit musikalischen Themen befaßte. Der Philosoph Christian Wolff (1679–1754) beeinflusste zahlreiche Musikschriftsteller, zum Beispiel Johann Mattheson und Lorenz Christoph Mizler.

Boomgaarden läßt in seiner Studie nicht nur Musiker zu Wort kommen, sondern auch Journalisten und Philosophen, soweit sie für das Denken über Musik bedeutsam waren. Dies wird in den Kurzbiographien von zwölf Musikschriftstellern deutlich, deren Werke der vorliegenden Studie zugrundeliegen. Der Autor versucht, alle wichtigen Musiktheoretiker, die zwischen 1700 und 1740 in England und Deutschland tätig waren, zu berücksichtigen, wodurch sich seine Studie gelegentlich im Detail verliert. So behandelt er neben dem schon erwähnten Joseph Addison für die Musiktheorie in England: Francis Hutcheson, Alexander Malcolm, Roger North, James Ralph, Johann Christoph Pepusch und Johann Friedrich Lampe. Stellvertreter der deutschen Musiktheorie sind Johann Mattheson, Johann David Heinichen, Ernst Gottlieb Baron, Johann Adolf Scheibe und Lorenz Christoph Mizler. Mattheson wird von Boomgaarden ausführlich gewürdigt, da seine Schriften den gesamten Untersuchungszeitraum umfassen. Hier wie in den anderen Charakteristiken versucht der Autor aufzuzeigen, inwieweit sich deutsche und englische Musikschriftsteller kannten und gegenseitig beeinflussten und in welchem Verhältnis sie zum jeweils anderen Land standen. Addison verbrachte zum Beispiel im Rahmen der im 18. Jahrhundert üblichen Grand Tour einige Zeit in Dresden und Hamburg, und Mattheson, der mit einer Engländerin verheiratet war, übersetzte Beiträge aus dem *Tatler* und dem *Spectator* ins Deutsche. Kurze Bemerkungen über die Hauptwerke der Theoretiker runden die Artikel ab.

Im umfangreichsten Teil des Buches geht es um vier grundlegende ästhetische Kategorien des Untersuchungszeitraums, und zwar um „The Affections: Birth and Death of a Concept“, „Music as an Imitation of Nature“, „Musical Taste and Tastes“ sowie „Music and ‚Imagination‘ in the Age of Reason“. Boomgaarden untersucht und vergleicht Äußerungen der Theoretiker zu diesen Begriffen. Da er nach Jahrzehnten vorgeht, gelingt es ihm, einen Wandel im Verhältnis der Schriftsteller zu diesen Kriterien aufzuzeigen. Er weist nach, daß die Kategorien „Affekt“, „Nachahmung“ und „Geschmack“ im Verlauf des 18. Jahrhunderts an Bedeutung verlieren, während die „Imagination“ immer wichtiger wurde.

Vier Organisationsprinzipien liegen Boomgaardens Buch zugrunde, nämlich nationale (beim Vergleich des musikalischen Gedankenguts), persönliche (in den Kurzbiographien der Musikschriftsteller), thematische (in der systematischen Untersuchung ästhetischer Kategorien des 18. Jahrhunderts) und chronologische, die jedoch alle miteinander verflochten sind.

In seinem Buch, mit dem er die Bedeutung des englischen und deutschen musikalischen Ideenguts gegenüber dem bisher überbetonten französischen herausstreicht, sind Boomgaardens wichtige Erkenntnisse gelungen. Auch wenn die von ihm aufgezeigten Zusammenhänge gelegentlich etwas gewollt erscheinen, schließt das Werk eine Lücke auf dem Gebiet der englischen und deutschen Musiktheorie und -ästhetik im 18. Jahrhundert.

(August 1988)

Gundhild Lenz

ELLINORE FLADT: Die Musikauffassung des Johannes de Grocheo im Kontext der hochmittelalterlichen Aristoteles-Rezeption. München-Salzburg. Musikverlag Emil Katzbichler 1987 187 S (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 26.)

Ellinore Fladt bezieht sich in ihrer Arbeit weitgehend auf die zweite Edition des Grocheo-Traktates durch Ernst Rohloff (Leipzig [1967]), dessen Übersetzung sie in vielen nützlichen Details diskutiert. An mehreren Stellen korrigiert sie im Rückgriff auf die beiden von Rohloff im Faksimile gebotenen Quellen — jeweils ein Teil von *Harley 281* (= *H*) und *Darmstadt 2663* (= *D*) — den lateinischen Wortlaut der Ausgabe. In ihrer Arbeit stellt sie drei Hauptteile der Aristoteles-Rezeption und -Interpretation im Text zur Diskussion.

1 Grocheo bezieht sich zu Beginn (110.16–20) auf die Methodik, die Aristoteles in Physik I,1 exponiert. Die Verfasserin versucht nachzuweisen, daß Grocheo in seiner Auffassung der evozierten Methodenproblematik von Averroes abhängig ist; das Thema untersucht sie aufgrund des Aristoteles latinus sowie im Zusammenhang der scholastischen Aristoteles-Rezeption des 13. Jahrhunderts im Blick auf das Verhältnis von Erkenntnis und Methode. An Kommentatoren berücksichtigt sie hier wie

im folgenden neben Averroes einige weitere Zeugen.

2. Eine bislang nicht gesehene Problematik des Traktats beschreibt Fladt mit dem thematischen Focus „Die Struktur des artifiziellen Herstellungsprozesses“ (S. 101–149). Ausgangspunkt ist folgende Stelle (114.1–5). „Ista [die Intervalle] autem principia sunt et materia, qua utitur omnis musicus, et in ea formam musicam introducit. Licet enim in naturalibus efficiens dicatur principium plus quam materia, in artificiatas tamen materia principium potest dici, eo quod sit [add. D: ens] in actu et forma artis sit ei accidentalis.“ Dieser Abschnitt führt die Verfasserin vor der erwähnten Thematisierung des Herstellungsprozesses zur Begriffsanalyse verschiedener Dichotomien. substantia — accidens, forma — materia, actus — potentia (S. 62–100). Die Abschnitte enthalten Belegmaterial aus dem Traktat einerseits und aus scholastischen Schriften des 13. Jahrhunderts andererseits, wiederum mit Betonung des Anteils, der Averroes zukommen soll.

3. Schließlich geht die Verfasserin auf die Definition der Musik ein. Sie untersucht Grocheos Text nach Angaben über deren Stellung im Wissenschaftsgefüge (S. 149–167); in vorangehenden Abschnitten, zentral dann im letzten Kapitel, kommt die ebenso bekannte wie schwierige Klassifikation der Musik — ebenfalls in aristotelischem Kontext betrachtet — zur Sprache.

Die Arbeit überzeugt mich in bezug auf jene Anliegen, die in ihrem Titel direkt zum Ausdruck kommen, nicht.

a. Von einer Grocheo-Monographie erhoffe ich mir (gerade wegen des stereotypen Hantierens mit flottierenden Grocheo-Legenden in der Literatur) eine Erörterung von Provenienz, Datierung und Gattung des Traktates, Hinweise zur textlichen Eigenart der Quelle in den beiden Handschriften sowie Angaben zur Funktion der beiden Codices. Das hieße, codicologische und paläographische Faktoren zu klären und universitäts- und bildungsgeschichtlich relevante Quellen zu befragen. Doch Fladt notiert nur beiläufig: „Grocheo, Lehrender an der Pariser Sorbonne um 1300.“ (S. 5) Grocheo wird aber in der Literatur meist ohne Begründung um 1275 wie um 1300 angesetzt; er wird als „magister regens“

bezeichnet aufgrund des von drei Händen geschriebenen *Explicit* in *D* (*Explicit*-Zuschreibungen sind stets fragwürdig, die Machart bedarf einer Erklärung); an der Artistenfakultät gab es zu quadrivialen Disziplinen nach ca. 1255 bis um 1320 nur „*lectiones extraordinariae*“, zu denen der Traktat von Grocheo (gemäß *Explicit*: Grocheio) bereits aufgrund der Exordialtopik (110.1–6) nicht gehört. Natürlich kann nicht erwartet werden, daß die Verfasserin Grocheo „abklärt“. Aber ihr Vorhaben setzt voraus, daß die Kärnerarbeit, die zur Erhellung des „Kontexts“ nötig ist, vollzogen wird. Sonst wird Geistesgeschichte blitzartig zur Geistergeschichte.

b. Zum Thema „Aristotelismus“ gibt es drei in der *Mediaevistik* akzeptierte Prämissen.

1. Aristoteles wurde — sehen wir von älteren Übersetzungen ab — im 12. und 13. Jahrhundert aus dem Griechischen und aus dem Arabischen ins Lateinische übersetzt. Die lateinischen Übersetzungen sind stets schwierig. Das gilt vorab für alle Übersetzungen aus dem Arabischen wegen des problematischen Transfers semitischer Sprachregelungen in ein indogermanisches Idiom.

2. An der Pariser Universität wurde stets um ein Maß an Gemeinsinn gefochten, wenn es um die Frage ging, welche Texte („*textus*“) als Textbücher an einer Fakultät als zugelassen galten. Dieser Art von Gemeinsinn steht ein starkes individuelles Moment gegenüber, wenn es um den Unterricht, also um den Nährboden für Aristoteles-Kommentare geht. Der Unterricht wurde in Form der Vorlesung („*lectio*“) erteilt. Dem Magister war wohl der „*textus*“ vorgeschrieben; doch hatte er die thematischen Schwerpunkte, die er setzte, ebenso selber zu verantworten wie seine Erörterungen. „Scholastik“ ist in historischer Perspektive also stets eine Methode (die *modi* der Diskussionstechnik betrifft), niemals ein philosophisches System — es sei denn, die Philosophie eines Individuums würde als System nachgewiesen oder konstruiert. (Nebenbei: Von der Individualität der Aristoteles-Kommentatoren wissen wir heute mehr aufgrund der Einsicht in den Unterricht als aufgrund der edierten Texte. Denn bis heute sind, optimistisch gerechnet, weniger als ein Prozent der registrierten Texte ediert.)

3. Wer annimmt, die gedruckten Texte seien repräsentativ, muß sich fragen lassen: repräsentativ wofür? Die neuscholastischen und neuthomistischen Denkfiguren, welche Editionen und deren Machart beförderten, sind mit dem Interesse der Historiker oft nicht zu vereinbaren; der abseits von den „großen Problemen“ bei den „großen Philosophen“ arbeitende Historiker sollte herausfinden, welche Zusammenhänge er miteinander verbindet, wenn er die Editionen ohne Erweiterungen durch handschriftliche Studien benützt.

In der Arbeit finde ich keine irgendwie vermittelte Stellungnahme zu diesen Prämissen.

(1) Die Autorin stellt lateinische Aristoteles-Zitate neben deutsche Übersetzungen aus dem Griechischen. Damit entsteht ein nicht nachvollziehbares Nebeneinander (vgl. z. B. S. 19/20)

(2) Die herangezogene Kommentarliteratur erklärt so, wie die Verfasserin sie benutzt, nichts. Grocheos Text enthält — dafür hat Ellinore Fladt ein gutes Auge — Begriffe, die im Aristotelismus des 13. Jahrhunderts auftauchen; doch ist der Kontext bei Grocheo so dünn, daß die monographische Arbeit an den oben erwähnten Dichotomien nicht mehr nachvollziehbar ist. Das gilt auch für alles, was mit Averroes zu tun haben soll.

(3) Sicher gegen ihre Absicht gerät Ellinore Fladt damit in ihren Begriffsklärungen in eine höchst diffuse Scholastik. (Daß Fladt aus den edierten Quellen in nicht durchschaubarer Weise auswählt, macht Mühe. Daß sie wenig Literatur zitiert, ist kein Makel. Aber ich befürchte aufgrund der Art der Arbeit wie ihrer bibliographischen Angaben, die S. 186/87 „Anregungen und Hinweise für das Einarbeiten in allgemeine, historisch-geistesgeschichtliche Grundlagen des Hochmittelalters“ geben sollen, daß sie sich nur mit Rohloffs *mediaevistischen*, vielleicht auf unzureichende Bibliotheksverhältnisse zurückführbaren Scheinlösungen sehr intensiv, mit den Ideen *mediaevistischer* Kollegen dagegen kaum befaßt hat. Ich würde statt der angebotenen Liste drei einschlägige Werke vorschlagen: M. A. Schmidt: *Scholastik*, in: *Die Kirche in ihrer Geschichte*, ed. K. D. Schmidt, E. Wolf, Bd. 2, Lfg. G, S. 65–181; N. Kretzmann et al.: *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*, Cambridge etc. 1982; L. M. de Rijk: *La philosophie*

au *Moyen âge*, Leiden 1985. Der von Fladt als Alternative empfohlene Roman *Der Name der Rose* von Eco ist eine ganz ausgezeichnete Einführung ins Mittelalter. Nur wird sich der Leser fragen, warum er nach der Romanlektüre keine irgendwie verwandten Spuren in der Grocheo-Arbeit der Autorin findet.)

Damit diese Rezension nicht in der latenten Arroganz verbleibt, die dem Anführen methodischer Postulate innewohnt, möchte ich einige Ansatzmöglichkeiten für eine Arbeit ohne Forschung an Handschriften im Blick auf die Themata, die Fladt beschäftigen, wenigstens skizzieren:

1. Zur ersten Orientierung wären die Florilegien zu Aristoteles nützlich. Ich meine die Sammlung der gängigen Sentenzen („flores“) aus dem *Opus Aristotelicum*. (Leicht greifbar sind die *Auctoritates Aristotelis*, ed. J. Hamesse, Louvain/Paris 1974.) Damit ließe sich vielleicht klären, wie weit Grocheo höchst geläufige Stellen aufnimmt. Gerade für die Erwähnung von *Physik* I,1 schiene mir dieses Florilegium aufschlußreich.

2. Eine Möglichkeit bei der Arbeit mit nur wenigen Kommentaren bestünde darin, stark kontrastierende Texte zu verwenden. Also neben Thomas, Averroes oder Boethius Dacus auch Grosseteste, Kilwardby und Avicenna. Reagiert Grocheo tatsächlich auf ein bestimmtes „Kontrastmittel“, wäre vielleicht eine Spur vorhanden.

3. Grocheo gliedert zu Beginn nach Art der *accessus*-Einleitungen mit interessanten Modifikationen. „*intentio operis*“ (110.7), „*modus procedendi*“ (110.16), „*de inventione*“ (114.6), „*quid est musica et quae eius partes*“ (120.41/42) Die *Topoi* „*quid est genus*“ und „*cui scientiae supponitur*“ nennt Grocheo nicht, behandelt sie aber unter den vorher genannten: Die Musik erhält ihre Prinzipien (die in der „*musica*“ selber nicht beweisbaren Ausgangspunkte) und ihre „*materia*“ (den zu behandelnden Gegenstand, im *accessus* synonym zu „*subiectum*“) von der Physik und der Arithmetik in Form der Intervalle. Das ist ein *Topos* vieler Wissenschaftsklassifikationen im 13. Jahrhundert. (Die Angaben zur Physik sind bei Grocheo so pauschal, daß ich keinen Kommentartypus damit verbinden kann; Grocheo „demonstriert“ [beweist] ja auch nichts, wie es in der Wissenschaft [„*scientia*“) notwendig

wäre, sondern übernimmt das, was ihm in seiner untergeordneten Wissenschaft zukommt. So verstehe ich auch die Kautele 114.9–11.)

4. Wichtig ist ein Problem, das Fladt hervorgehoben hat und dessen Textbasis oben wiedergegeben ist. (Am Rande: Sicher ist die Änderung von Rohloff in „*sine actu*“ falsch; doch verdiente die Tatsache, daß „*ens in actu*“ in D steht, während H „*in actu*“ hat, etwas Philologie.) In der Stelle ist m. E. ohne Kontext der Parallelismus „*in naturalibus*“ und „*in artificiatibus*“ klärbar: „*in naturalibus*“ meint „in der Physik“; „*artificiare*“ ist so selten, daß ich nur auf *Eth. Nic.* 1140a11 (*technázein* = *artificiare*) komme. „In *artificiatibus*“ hieße dann. „in den *ars*-gemäß hervorgebrachten Dingen“ (Meiner Lesart zufolge geht es also um den Gegensatz zwischen der Physik, einer Wissenschaft, und dem Bereich von „*ars*“). „*Ars*-gemäß“ wäre dem „*textus*“ zufolge der Bereich von kontingenten Dingen, wobei die Kontingenz darin liegt, daß „*ars*“ „*habitus factivus cum ratione*“ ist, wobei gilt — immer gemäß dem „*textus*“ —, daß die „*ratio*“ im Hervorbringenden („*in faciente*“), aber nicht im Hervorgebrachten („*in facto*“) liegt. Mit Grocheo gesagt: Die „*forma*“ ist akzidentell, d. h. der Satzteil „*et forma artis sit ei accidentalis*“ wäre eine Umschreibung der Folge, die sich aus der Kontingenzproblematik ergibt. Von den Materialien (den Intervallen) her aufgebaut, ergäbe sich eine im Mittelalter wohlbekannte Abgrenzung zwischen „Wissenschaft“ und „hervorbringender Tätigkeit“ oder *Poietik*. Am Mikrobeispiel skizziert: Die Fortschreitung 5-3-1 hat stets zwei Aspekte. Daß es die Intervalle 5, 3 und 1 gibt, kann als bewiesen gelten aufgrund der arithmetischen und physikalischen Prämissen (der Prinzipien und der für die Musik definierten „*materia*“; sie sind wissenschaftliche, also „demonstrierte“ Objekte, da sie unter bestimmten Bedingungen notwendigerweise der Fall sein müssen); die *Folge* 5-3-1 aber ist nicht zwingend, sie ist kontingent. Behandelt Grocheo nun musikalische Formen — Makrobeispiele —, so trennt er zwischen dem handelnden Subjekt (dem „*faciens*“, dem Musiker, dessen musikalische Handlungen keine wissenschaftliche, sondern eine *poietische* Geltung haben) und den nicht notwendigerweise, sondern als „*contingentia*“ aus dem Handlungs- oder Herstellungsprozeß

resultierenden Formen (einem Aspekt der „facta“) als den „partes“, aus denen Musik besteht.

Meine Vorschläge sind keine Lösung, sondern Hinweise auf mögliche Verstrickungen in Details an Stelle großer Philosophie ohne meßbare Reichweite. Was ich an Kritik vorbringe, ist zu relativieren durch den Hinweis, daß die Arbeit von Ellinore Fladt — 1981 an der TU Berlin als Dissertation eingereicht und in der Buchfassung nicht umgearbeitet — Geschichte gemacht hat, bevor sie als Buch erschien: Carl Dahlhaus veröffentlichte 1982 die höchst komprimierte Version eines Hauptteils im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* Bd. 10, S. 101/102; auf Dahlhaus' Ausführungen reagierte Mathias Bielitz mit einer „zusätzlichen Interpretationsmöglichkeit“ (*Mf* 38 [1985], 257—277); den Auslassungen von Bielitz stellte begrifflicher Weise Fladt (*Mf* 40 [1987], S. 203—229) eine substantielle Kurzfassung ihrer Dissertation entgegen (wobei sie ihre Dissertation beiläufig S. 218, Anm. 67 anzeigte); Bielitz äußerte sich darauf zur Angelegenheit erneut (*Mf* 44 [1988], S. 144—150). Da ich meine, Grocheo sei nur durch Kärnerarbeit beizukommen, halte ich auch die Lösungen von Dahlhaus und Bielitz für die Probleme, die gelöst werden müssen. Doch ist diese Überzeugung wertlos: Die Arbeit ist noch zu tun. Ellinore Fladt gebührt das Verdienst, Themen vorgestellt zu haben, die für die weitere Arbeit wichtig sind.

(September 1988)

Max Haas

BERND FEUCHTNER. „Und Kunst geknebelt von der groben Macht“. *Dmitri Schostakowitsch. Künstlerische Identität und staatliche Repression*. Frankfurt/M.: Sandler Verlag (1986). 318 S.

„Die Entwicklung von Schostakowitschs Werk im Rahmen der politischen Vorgänge in der Sowjetunion zu verstehen“ (S. 13), diese Aufgabe hat sich Bernd Feuchtner in seiner Schostakowitsch-Monographie gestellt. Der Autor, Journalist und erklärtermaßen musikalischer Laie (Lothar Hoffmann-Erbrecht hat ihm bei Fachfragen beratend zur Seite gestanden), zeichnet die historische Entwicklung der Sowjetunion von der Aufbruchphase der 20er

Jahre über die Stalin-Zeit bis hin zur Gegenwart in groben Zügen nach; auf diesem breit gefächerten Hintergrund stellt er Schostakowitschs Vita dar und deutet seine Werke. Hinzu kommen zwei umfangreiche Exkurse über Finalprobleme bei Tschaiakowsky und Mahlers *Lauf der Welt*, die Feuchtner als Voraussetzung und Verständnishilfe vor der Besprechung der 5. *Symphonie* einfügt. Die feuilletonistische Darstellung auf hohem sprachlichen Niveau (einige modisch-umgangssprachliche Formulierungen — etwa S. 220 und S. 241 — muten allerdings seltsam an) und der essay-artige Aufbau tragen dazu bei, daß die Heterogenität dieses Buches nicht als störend empfunden wird.

Bei seinen Werkbesprechungen geht Feuchtner von der Voraussetzung aus, daß Kunst einen kritischen Widerpart zu gesellschaftlichen Zuständen darstelle; dieser von Adornoschem Denken geprägte Ansatz läßt ihn stets eine symbolische Schicht hinter den Noten, einen doppelten Boden gleichsam, herausspüren. Bei Werken seit Mitte der 30er Jahre, etwa von der 4. *Symphonie* an, führt dies zu durchaus erhellenden Erkenntnissen, zumal sich der Autor nicht scheut, tragisches Pathos zu würdigen. Der Ansatz greift freilich nicht bei früheren Werken (etwa bis zur *Lady Macbeth*); dies mag einer der Gründe für ihre äußerst knappe Darstellung sein. Der Ansatz greift auch nicht bei „typisch sowjetischen“ Werken wie etwa der 11. und 12. *Symphonie*. Wenn Feuchtner über die 11. *Symphonie* schreibt: „die angewandten Mittel sind streckenweise ermüdend: immer und immer wieder die brüllenden Akkordsäulen, die durch deklamatorische Phrasen verbunden werden“ (S. 214), so besagt das wenig über das Werk, noch weniger belegt es seine ästhetische Mißlungenheit; vielmehr verrät eine solche Feststellung die historische und kulturelle Bedingtheit der Kriterien ästhetischen Urteilens.

Feuchtner bemüht sich, Schostakowitsch weder als „Staatskomponisten der Sowjetunion“ darzustellen, noch als „heimlichen Dissidenten“. Dies wird gleich zu Beginn deutlich in der Kritik an den von Solomon Volkow publizierten *Memoiren* (deren Verfasser es übrigens bis heute nicht für notwendig befunden hat, über die Genese seines Buches Auskunft zu geben; vgl. Detlef Gojowy, *NZfM* 1987/4, S. 60): „Diese Publikation ...

erscheint ungläubwürdig, wenn man Schostakowitschs zahlreiche Schriften und seinen Einsatz für den Sowjetstaat in höchsten Funktionen dagegenhält... Wer sich dennoch die Sichtweise der ‚Memoiren‘ zueigen machte, tat das mehr aus Suggestion als aus Wissen. Denn in der Musik selbst weisen die ‚Memoiren‘ diese Haltung nicht nach“ (S. 10f.) Dies hindert Feuchtnr freilich nicht, Volkow im Zusammenhang mit dem *Klaviertrio* op. 67 als Gewährsmann zu zitieren (S. 152); bei der Diskussion um die Spätwerke kommt es dann zum offenen Widerspruch. „Wenn man Schostakowitschs Musik dieser bitteren Jahre kennt, dann glaubt man diesen Tonfall auch in Volkows Buch zu hören“ (S. 262). Diese Formulierung ist um so erstaunlicher, als es dem sensiblen Hörer Feuchtnr doch hätte auffallen müssen, daß der wehleidige, streckenweise geradezu gehässige Tonfall von Volkows *Memoiren* Schostakowitschs Kompositionen, zumal seinem Alterswerk, fremd ist.

Die breit gefächerte Anlage des Buches mag es als plausibel erscheinen lassen, daß Feuchtnr auf Details zur Entstehungsgeschichte der Werke und umfassende Analysen verzichtet, auch daß er sich auf solche Materialien beschränkt, die in deutscher und englischer Sprache zugänglich sind. Zweifelhaft aber bleiben einige Großzügigkeiten in der Darstellung, die ohne weitere Erläuterung mißverständlich oder gar unzutreffend sind. So muß eine Formulierung wie „in der ‚Lady Macbeth‘ jedoch kommen russische Intonationen zumeist als Parodie vor, um die russische Unkultur zu denunzieren“ (S. 60) dahingehend differenziert werden, daß zunächst einmal die Kantilenen der Katerina Ismailowa von russischer Folklore inspiriert sind und daß die Titelheldin auf diese Weise positiv von ihrer Umgebung abgegrenzt wird. Auch steht der entscheidende Satz: „ist der Mensch [etwa] geboren für solch ein Leben?“ nicht in der ersten Fassung, wie Feuchtnr (S. 59) nahelegt, sondern in der überarbeiteten Version der Oper.

Bei den wenigen Notenbeispielen, die das Buch enthält, wäre unbedingt der Rat eines Fachmanns notwendig gewesen; denn erstens bleiben Noten ohne Schlüssel und Vorzeichnung Hieroglyphen, und zweitens sollte man korrekterweise auch den Satz, die Takte und gegebenenfalls die Instrumentation des Noten-

zitats angeben. So handelt es sich etwa bei den drei Beispielen aus dem 1. Satz der 7 *Symphonie* (S. 171) bei dem „Kernmotiv“ um T. 31, Flöten und Es-Klarinette; bei der „Variante“, die einer beliebigen Stelle der Durchführung entnommen sein kann, hat man sich einen Baßschlüssel hinzuzudenken oder eine Es-Klarinette vorzustellen (in jedem Fall sind die Töne *f-g-f-c-c* gemeint); die mit „Reprise“ bezeichneten Takte findet man bei Ziffer 55. Was Feuchtnr hier zitiert, ist kurioserweise die Stimme der 3. bzw. 5. Trompete (in *B*) — man muß sich das Beispiel also transponiert vorstellen —, und eigentlich hätte hier die Oberstimme (*as-g-f-es-es*) wiedergegeben werden müssen.

Druckfehler lassen sich kaum vermeiden; ärgerlich jedoch ist, daß die große sowjetische Dichterin Marina Zwetajewa (transliteriert Cvetaeva) stets als „Swetajewa“ erscheint. Auch im Anmerkungsapparat sind einige Pannen passiert. So lautet etwa im neunten Kapitel die 6. (nicht die 5.) Fußnote „Schostakowitsch, Erfahrungen, S. 112ff.“, und die Hypothese, daß sich die 11. *Symphonie* auch auf den Aufstand in Ungarn 1956 beziehe (7 Fußnote), stammt aus Detlef Gojowys Schostakowitsch-Monographie (Reinbek 1983, S. 92).

(August 1988)

Dorothea Redepenning

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

Eine Publikation über einen Kleinmeister enthält immer auch eine beträchtliche Menge Lokalgeschichtliches, das nicht selten erst in oft mühevoller Kleinarbeit aus verstaubten Archivdokumenten herausgearbeitet werden muß. Hedwige Baeck-Schilders hat sich dieser Mühe mit bemerkenswertem Fleiß unterzogen, und so zeichnet die Autorin neben der Biographie von Emile Wambach (1854—1924) ein lebendiges Bild vom aufstrebenden bürgerlichen Musikleben in Antwerpen zu Ausgang des 19. Jahrhunderts. Sie geht dabei grundsätz-

lich auf die Bedingungen des bürgerlichen Musiklebens ein, weist aber zugleich und mit Nachdruck auf die Rolle der flämischen Nationalbewegung bei der Entwicklung eines eigenständigen Musiklebens hin. Herausgehoben wird, daß es im flämischen Bereich lange keine höhere musikalische Ausbildungsstätte gab (die flämische Musikschule war noch keine Hochschule), daß man also nach Brüssel gehen mußte, um das musikalische Handwerk zu lernen, daß man sich andererseits als flämischer Künstler aber dem Geschmack der neuen aufstrebenden Mehrheit anpassen wollte und mußte, einer Mehrheit, die kulturell allerdings noch nicht zu sich selbst gefunden hatte. In dieser Phase des Umbruchs und des Aufholens wurde Emile Wambach zu einer zentralen Figur: Als Dirigent setzte er sich besonders für moderne und „fortschrittliche“ Musik ein, als Lehrer und späterer Direktor der flämischen Musikhochschule stellte er die Weichen für die nachfolgende Generation, und als Komponist von Kirchenmusiken, Konzertstücken und Bühnenwerken (selbstverständlich unter Verwendung flämischer Themen und Texte) gab er der Bewegung musikalischen Ausdruck. Um so bedauerlicher ist es, daß Hedwige Baeck-Schilders die vielen handschriftlich überlieferten Werke des „flämischen Orpheus“ nicht einsehen und analysieren konnte: Die Bibliothek der Musikhochschule zu Antwerpen, in der die Kompositionen aufbewahrt werden, ist seit 1981 nicht mehr zugänglich! Da mutet es schon fast wie Ironie des Schicksals an, daß Wambach immer wieder auf die Bedeutung einer guten Hochschulbibliothek verwies und insbesondere die Antwerpener Bibliothek begründete, nach Kräften förderte und vermehrte.

Einer Studie wie der vorliegenden kommt in Belgien ohne Zweifel nicht alleine eine lokalhistorische, sondern auch eine nationalhistorische Bedeutung zu. Es war daher durchaus angebracht, sie in der Schriftenreihe der Belgischen Akademie der Wissenschaft, Literatur und Künste zu veröffentlichen. Andererseits kommt man um den Vorwurf nicht umhin, daß es die gelehrten Herren der Akademie wohl offensichtlich nicht für notwendig erachten, ihre Publikationen gewissenhaft zu betreuen; dem Leser und der Autorin hätten einige unangenehme stilistische Wendungen erspart wer-

den können, wenn ein erfahrener Lektor beteiligt worden wäre. So aber sieht die Studie leider allzusehr nach einer eilig publizierten Diplomarbeit, nach einem Erstlingswerk und Gesellenstück aus und trübt damit den insgesamt positiven Eindruck bei der Schilderung des Antwerpener Musiklebens um die Jahrhundertwende und der Rolle Emile Wambachs bei der Bildung des musikalischen Geschmacks. (September 1988) Greta Moens-Haenen

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

Nunmehr liegen alle drei Bände von Schenkers Hauptwerk *Neue musikalische Theorien und Phantasien* (1906–1935) in englischer Übersetzung vor. Der erste Band, die *Harmonielehre* (1906), erschien als *Harmony* in Bearbeitung von Oswald Jonas 1954 (repr. 1973); den dritten Band, *Der Freie Satz* (1935), gab Ernst Oster mit einer Einleitung von Allen Forte als *Free Composition* 1979 heraus. Von der *Harmonielehre* gibt es außerdem einen fotomechanischen Nachdruck der Ausgabe von 1906 (Wien 1978) mit einer Einleitung von Rudolf Frisius. *Der Freie Satz* erschien in einer Bearbeitung von Jonas (Wien 1956), allerdings ebenso wie *Harmony* mit Kürzungen. Ein Nachdruck oder eine Übersetzung des zweiten Bandes, *Kontrapunkt* (1910–1922), fehlte bisher. Einen Nachdruck kündigte zwar der Olms-Verlag, der bereits eine Faksimileausgabe von Schenkers drei Jahrbüchern *Das Meisterwerk in der Musik* (1925–1930) herausbrachte (Hildesheim 1974), an; bisher ist er aber nicht erschienen. Die Übersetzung schließt daher eine Lücke, da die Originalausgabe längst vergriffen ist. Erst durch dieses Werk wird Schenkers letzte Veröffentlichung, *Der Freie Satz*, verständlich. Denn Schenker verstand unter *Kontrapunkt* eine Stimmführungslehre, die nicht auf den strengen Satz beschränkt bleibt, sondern auch für den freien Satz Gültigkeit

beansprucht. Zahlreiche Beispiele und eine Kritik des gängigen Kontrapunktunterrichts nehmen daher breiten Raum ein. Für die Kenntnis von Schenkers Musik- und Weltanschauung ist das Vorwort wichtig. Zu einer Zeit, als noch ein ungebrochener Fortschritts-glaube herrschte, teilte Schenker mit J. Brahms (vgl. dessen bekannte Äußerung gegenüber G. Mahler) die Sorge um das Schicksal der abendländischen Musik, deren Tragödie sich im 19. Jahrhundert anbahnte.

Die originale Aufteilung des Inhalts in zwei Bände, für deren ungleichen Umfang und zeitlichen Abstand von 12 Jahren Baron Alphons von Rothschild als Mäzen verantwortlich ist, der neben der *Harmonielehre* nur einen einzigen Kontrapunktband subventioniert wissen wollte, blieb beibehalten. Die Übersetzung hält sich streng an den Originaltext. Es war ein glücklicher Gedanke des Herausgebers, dem für diese Edition volles Lob gebührt, die Arbeit mit einem deutschen Kollegen (J. Thym) zu teilen. Auch die Wiedergabe des Textes und der Notenbeispiele läßt keine Wünsche für die vom Verlag vorbildlich betreute Ausgabe offen.

(August 1988)

Hellmut Federhofer

VLADIMIR KARBUSICKY: *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986. IX, 316 S., Notenbeisp. (Grundrisse. Band 7.)

Vor etwa zwanzig Jahren wurde die Zeichentheorie von Musikwissenschaftlern entdeckt, und in der ersten Begeisterung dieser Entdeckung sind unzählige Anregungen, Modellvorschläge und Kongreßbeiträge erschienen, die mit dem Anspruch einer Neuorientierung auch der musikanalytischen Methode verknüpft waren. Am radikalsten, weil von der traditionellen Werkanalyse am wenigsten belastet, taten sich einige französisch schreibende Verfasser mit ihren linguistischen Ansätzen hervor (N. Ruwet, J. J. Nattiez). Unter Heranziehung der Informationstheorie, wie sie von A. Moles, M. Bense und anderen auf die Ästhetik übertragen worden war, wurde der Zeichenbegriff schließlich totalisiert, d. h. ausgehöhlt und nichtssagend gemacht. Der von der Musikerziehung aufgegriffene und von gefälligen

Diagrammen untermauerte Jargon von Entropie und Redundanz, von auditiver Kommunikation, von Sender und Rezipient glitt allmählich in eine müßige Beschäftigung für Amateure ab.

Es gehört daher nicht wenig Mut dazu, wenn sich ein Forscher noch in den achtziger Jahren mit musikalischer Semiotik befaßt und sie sogar in seinen Vorlesungen beharrlich ausbaut. Der veränderte Anspruch fällt dabei sogleich ins Auge. Vladimir Karbusicky verwirft nicht den ganzen Zeichenbegriff über „die“ Musik, denn daß dieser Begriff, als Netz gedacht, gerade bei der Musik durch und durch löcherig ist, sieht er wirklichkeitsnah. Vielmehr geht er von der entgegengesetzten Annahme aus, davon, daß Musik weder geschichtlich noch systematisch als eine durchgehende Zeichensprache aufgefaßt werden kann. Das einstige Verlegenheitskonzept von „Zeichen, die keine Bedeutung haben“, weist er denn auch als sichtlich paradox zurück. Und so will sich Karbusicky „in der Anerkennung der Tatsache, daß es asemantische Musikstrukturen gibt, mit der Semantik befassen“ (S. 33). Seine Untersuchungen baut er auf jene Sonderfälle, wo Musikwerke oder Enklaven aus ihnen einleuchtend semantisch gedeutet werden können. Erst um den Preis, daß er die musikalische Bedeutungslehre (Semantik) auf historische Sonderformen begrenzt, erhält seine Darstellung materialerfülltes Leben.

Die Unterscheidung von „Zeichen“ und „Bedeutung“ wird gleich im Anfangskapitel in einer Weise vollzogen, die mit einem polyglotten Leser rechnet. Sprachkenntnisse (auch des Griechischen, des Russischen und des Hebräischen) sind mehr als ein bloßes Ornament von Gelehrsamkeit, wenn man sich bewußt macht, daß musikalische Bedeutungszusammenhänge häufig auf der Intonation und dem Wortsinn einer Nationalsprache beruhen. Die theoretische Richtung der Arbeit wird bei der Untersuchung der Zeichenqualitäten deutlich, wo Karbusicky auf den Amerikaner Charles S. Peirce und dessen — zugegeben, umständlichen — Begriffsvorrat zurückgreift. (In den siebziger Jahren war Christoph Hubig der einzige, der das verzweigte Modell von Peirce auf die Musik anwendete.) Dementsprechend bestimmen die Begriffe „Ikon“, „Symbol“ und „Index“ als jene Zeichenrelationen

die weitere Untersuchung, die für Bedeutungen stehen. Sie werden an mehreren Beispielen (z. T. mit Notentext) aufgezeigt und in ihre Verästelungen und Verbindungen hinein erörtert. Verbindungen: Denn Karbusicky betrachtet das jeweilige Zeichen als etwas, in dem die eine oder die andere Verweisungsrelation überwiegt. Dies ist eine realitätsnähere Sicht gegenüber dem Entweder-Oder älterer Zeichendeutungen. Ein eigener Abschnitt ist der „Widerspiegelungstheorie“ unseligen Andenkens gewidmet, die nur deshalb auch künftig ihre Verfechter haben wird, weil Karbusickys Kritik gerade in den dafür einschlägigen Ländern wohl kaum gelesen werden wird.

Die weiterführenden Abschnitte behandeln die „semantische Ladung des Klanges“, den Sonderfall der Signale, die Onomatopöien als Segmentierung von Klangspektren, Aspekte der Intonationstheorie, das Mimesis-Problem usw. Skurrile Fälle ideologischen Eifers werden von Karbusicky mit einer liebevollen Gründlichkeit seziert, die gewiß nicht bei allen Lesern Schmunzeln auslösen wird (etwa S. 167 u. 243ff.) Umfassende Betrachtungen über musikalische Archetypen und ein Ausblick auf „Wege der Semiose“ beschließen den Band, diese bislang weitaus gründlichste und kulturgeschichtlich geradezu ausschweifende Arbeit über das Thema. Persönliche Zweifel habe ich bei drei Einzelheiten: 1) Daß die Musik fähig sei, eine Metasprache zu bilden (S. 21f.), erscheint eine verbreitete, aber problematische Behauptung. 2) Es sollte klarer herausgestellt werden, daß der Symbolbegriff etwa bei Goethe, Cassirer, Schering und S. K. Langer sich nicht deckt mit dem Symbol bei Peirce. 3) Schwierigkeiten bereitet der Indexbegriff in der Musik. Die auf S. 59ff. genannten Fälle sind musikalische Schilderungen von realen Indices, also zunächst einmal Ikone, die indexikalische Beziehungen nachbilden. Direkte indexikalische Verweisungsrelationen in der Musik sind kaum oder nur in bestimmten Grenzfällen vorstellbar.

Ein so gut wie lückenloses Literaturverzeichnis und zwei Register am Schluß: Karbusickys Werk, diese grandiose Ehrenrettung einer unverdient in Mißkredit geratenen Sonderdisziplin der Musikwissenschaft, bleibt dem anspruchsvollen Leser nichts schuldig. (Juli 1988) Tibor Kneif

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

Von den vier Bänden des großen Werkes liegt bisher nur der erste vor. Dieser enthält aber eine Übersicht über die drei weiteren Bände, und daraus sowie aus dem Vorwort ergibt sich ein vorläufiges Bild von der Anlage des Ganzen.

Die Herausgeber der Sammlung bringen nicht, wie z. B. W. Tatarkiewicz in seiner dreibändigen Anthologie zur Geschichte der Ästhetik, einzelne Stellen, sondern größere Auszüge. Sie haben diese aus den Schriften zahlreicher europäischer und amerikanischer Autoren seit der griechischen Antike ausgewählt. Die philosophische Musikanschauung anderer Kulturen, wie die bedeutende chinesische und arabische, wurde nicht berücksichtigt. Unter den westlichen Schriften sind solche in englischer Sprache besonders stark vertreten; dagegen fehlen französische Autoren seit Bergson außer Claude Lévi-Strauss, italienische seit der Zeit von Monteverdi und Campanella außer Busoni und Umberto Eco sowie osteuropäische außer Schdanow (von Ligeti abgesehen).

Zu kurz kommt das abendländische Mittelalter. „The premises from which Boethius set out, and which remained dominant throughout the entire Middle Ages, are thus diametrically opposed to modern European convictions — long consolidated into truisms — so that a reconstruction of antique-medieval thinking is impossible without great effort“ (S. 63). Dieser Satz könnte eher vom Studium mittelalterlicher Kunst- und Musikanschauung abschrecken als zu ihm hinführen, während doch zu ihrem Verständnis bereits de Bruyne, Tatarkiewicz, Assunto, Hüschen, Hammerstein u. a. viel beigetragen haben.

Das Werk, das innerhalb der Schriftenreihe *Aesthetics in Music Series* erscheint, „attempts to pinpoint the kinds of issues raised and some of the answers given in the course of systematic philosophizing about music“ (S. XV). Etliche Philosophen, die über Musik nachgedacht haben, sowie Autoren, die im Anschluß an Philosophen, z. B. an Schopenhauer, Bergson, Husserl, Wesenszüge der Musik ausführlich erörtern, sind aus diesem oder jenem

Grunde nicht einbezogen worden, z. B. Herder, Nicolai Hartmann, Roman Ingarden, Gisèle Brelet, Ernest Ansermet. Dagegen haben die Herausgeber etliche andere berücksichtigt, die nicht eigentlich „systematisch“ über Musik „philosophiert“ haben, z. B. Christoph Bernhard, Wackenroder, Kretzschmar.

In den zwei Teilen, aus denen jeder Band besteht, ist die Reihenfolge chronologisch. Dabei sollen die Entwicklung zentraler Ideen und ihre dialektische Natur, „the course of systematic philosophizing about music“ (S. XV) zutage treten. Daß dies tatsächlich so sei, leuchtet allerdings nicht ganz ein, so hinsichtlich des Fortganges von Platon als erstem zu Busoni als letztem Autor in Part I oder von Descartes zu Umberto Eco.

Nach seinem Untertitel soll das Werk „Source Readings“ darbieten. Trotz dieser Betonung des Wortes „Quellen“ erscheinen sämtliche Lesestücke nie im originalen Wortlaut, sondern nur in englischer Übersetzung. Die Herausgeber teilen mit, daß hier vieles zum ersten Male übersetzt worden ist, und danken denen, welche diese Übersetzungen angefertigt haben. Andere Stücke der Sammlung sind schon publizierten Übersetzungen entnommen, so der Anthologie von Oliver Strunk.

Naturgemäß können Übersetzungen das im Original Gemeinte nicht ganz adäquat zum Ausdruck bringen. Sie haben nur bedingt den Wert von Quellen und Quellenausgaben, auch wenn sie kritisch überprüft und zuverlässig sind. Nun sind aber die hier vorgelegten Übersetzungen nicht durchweg gut, teils wegen der Unterschiede zwischen dem heutigen Englisch und anderen Sprachen, zumal den Nuancen philosophischer Begriffsbildung und Ausdrucksweise seit Platon, teils, weil die betreffenden Übersetzer den adäquaten Ausdruck verfehlt haben. Zwar ist manches Problem überraschend gut gelöst; z. B. steht für Hegels Feststellung, daß Musik einen Text „verinnigen“ könne, die Prägung „inwardize“ (S. 353). Doch anderes ist ungenau bis unrichtig, z. B. gleichfalls bei Hegel. „Klingen und Tönen“ — „sounding and resounding“ (S. 340); „Leben und Weben eines Gehalts“ — „The life and energy of a subject-matter“ (S. 351); „des einfachen Innern“ — „what is simply inner“ (S. 352); „ein Ergehn seiner [des Musikers] in ihm selbst“ — „a self-enjoyment“ (S. 354);

„die Geschicklichkeit eines virtuosen Machwerks“ — „skill and virtuosity in compilation“ (S. 354); „abgeschmackt“ — „tasteless“ (S. 356)

Manches ist ganz abwegig, so z. B. in den Abschnitten aus Platons *Politeia* nach einer Übersetzung aus dem Jahre 1882. An einer Stelle (398c in der üblichen Zählung) wird „harmonia“ zuerst als „melody“ wiedergegeben, später als „harmony“ offenbar im Sinne von Mehrstimmigkeit; daraus erklärt sich wohl die Wiedergabe von „meixolydistí“ durch „mixed or tenor Lydian“ und von „syntonolydistí“ durch „fulltoned or bass Lydian“ (S. 25). Es folgen u. a. die Stellen „[organa] polyharmonia“ (399) — „many-stringed curiously-harmonised instruments“ (S. 26) und „mousikôtaton kai euarmostótaton“ (412) — „the true musician and harmonist“ (S. 36)

Um Studenten und anderen Lesern den Zugang zu den eigentlichen Quellen zu erleichtern, wären Hinweise auf verbindliche wissenschaftliche Ausgaben des originalen Wortlautes nützlich gewesen; sie fehlen meistens, für Platon und Aristoteles z. B. auf die *Oxford Classical Texts* oder für Nietzsche auf die Gesamtausgabe von Colli und Molinari. Auch hätten die Einführungen in die Texte durch Hinweise auf bisherige gute Interpretationen ergänzt werden können.

Was die Einführungen selbst betrifft, so sind die vielseitigen, auch über die Musik hinausreichenden Kenntnisse der Herausgeber und ihre Beherrschung der englischen Sprache bewundernswert. Zu begrüßen ist, daß sie die Musikanschauung jeweils im Kontext eines Lebens, eines Weltbildes und einer Epoche würdigen. Doch kommt dabei die Einführung in das Verständnis der Musikanschauung selbst manchmal zu kurz, so für Plotin oder für Kant. Spärlich sind Bemerkungen in Fußnoten. Diejenigen über Hegel führen mehr von seinem Gedankengang weg als in ihn hinein.

Zu bedauern sind die zahlreichen Druckfehler und ähnliche kleine Versehen. Trotz seiner Unvollkommenheiten ist das Werk jedoch ein gewichtiger Beitrag zur Geschichte der Musikanschauung. Vielleicht könnten in späteren Bänden Mängel der Übersetzung nach Möglichkeit vermieden und bibliographische Anmerkungen hinzugefügt werden.

(Juni 1988)

Walter Wiora

Händel-Handbuch. Band 4: Dokumente zu Leben und Schaffen. Auf der Grundlage von Otto Erich DEUTSCH, Handel. A Documentary Biography, hrsg. von der Editionsleitung der Hallischen Händel-Ausgabe. Kassel-Basel-London. Bärenreiter (1985). 621 S.

Mit dem Erscheinen des Händel-Werkverzeichnis ist die Händelforschung innerhalb weniger Jahre auf ein solides neues Fundament gestellt worden. Es versteht sich von selbst, daß allein schon der philologische Umgang mit den Quellen sowie die Dokumentation von Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte eine Fülle neuer biographischer Details erbrachte. Zudem konnte durch das Auffinden neuer Quellen (vor allem von Archivalien) manches, was bislang bloße Vermutung war, etwa in der italienischen Frühzeit des Komponisten, belegt werden. Es war deshalb eine folgerichtige Entscheidung der Verantwortlichen der *Hallischen Händel-Ausgabe*, Otto Erich Deutschs legendäre, 1955 erschienene Dokumentarbiographie Händels als Neubearbeitung im Rahmen des *Händel-Handbuchs* vorzulegen.

Dem Vorwort von Walther Siegmund-Schultze ist zu entnehmen, daß O. E. Deutsch bis zu seinem Tod (1967) die Vorarbeiten zu einer Neufassung seiner Arbeit mit zahlreichen Notizen und Hinweisen unterstützt hat. Es gab keinen Grund, die bewährte Anlage der ersten Ausgabe aufzugeben. In chronologischer Abfolge werden die Dokumente (die auffällig wenig zur Person Händel mitteilen) jeweils zusammen mit redaktionellen Hinweisen und zum Teil ausführlichen Kommentaren dargebracht. Darüber hinaus erleichtern ausführliche Register (nach Personen, nach Orten und Sachen, nach Werken) den Zugang zu dem voluminösen Band. Aber nicht nur die Einarbeitung neuer Erkenntnisse rechtfertigt die gewaltige Anstrengung einer Neuausgabe, sondern vor allem die Tatsache, daß nunmehr alle Texte in ihrer Originalsprache wiedergegeben sind, während Deutsch eine durchweg englischsprachige Fassung vorgelegt hatte.

Die Zunahme an Wissen über Händel hinterläßt ihre Spuren im *Händel-Handbuch* selbst. So sind beispielsweise einige der Angaben in der Kurzbiographie, die dem ersten Band (1978) vorangestellt ist, stillschweigend präzisiert worden; andere Angaben differieren etwas

im Vergleich der Bände miteinander, so z. B. die Hinweise zu Gattungsbezeichnung, Entstehungszeit, Aufführungsort und -datum von *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (HWV 46^a) in Bd. 1 (S. 15), Bd. 2 (S. 20) und in Bd. 4 (S. 14).

Unsicher bleibt nach wie vor, wann Händel Hamburg verlassen hat und wann er in Italien eingetroffen ist; in das Dunkel, in dem fast zwei Jahre der Biographie des Komponisten liegen, kann auch die vorliegende Neuausgabe kein Licht bringen. Sie stiftet vielmehr neue Verwirrung, wenn auf S. 26 zu lesen ist, Händel habe im „Spätsommer/Frühherbst 1706“ seine Italienreise angetreten, was allerdings durch kein Dokument gestützt werden kann, und wenn auf derselben Seite wenig später vermerkt wird: „Spätestens 1706 hielt sich Händel in Rom auf“, diesmal mit Hinweis auf seine Datierung „Roma 1706“ auf einer eigenhändigen Kopie. Wie neuere Forschungen, z. B. die Beschäftigung mit den Händelschen Keiser-Borrowings durch John H. Roberts, inzwischen nahegelegt haben, dürfte Händel Hamburg bereits im Laufe des Jahres 1705 verlassen haben.

Im Verhältnis zur imponierenden Gesamtleistung der Neuausgabe sind solche Einwendungen nicht viel mehr als beiläufige Hinweise. Sie mögen andeuten, mit welchen Problemen sich die Bandbearbeiter in vielen Fällen konfrontiert sahen.

(Juli 1988)

Reinhard Wiesend

CLARA und ROBERT SCHUMANN: Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe. Band II: 1839. Hrsg. von Eva WEISSWEILER unter Mitarbeit von Susanna LUDWIG. Basel-Frankfurt/M.: Stroemfeld/Roter Stern (1987). XXXIII S., S. 341–836, 4 Faks.

Man könnte zunächst bezweifeln, ob der Mittelband einer noch un abgeschlossenen „Kritischen Gesamtausgabe“ eine separate Rezension erfordert. Wirklichkeit der wissenschaftlichen Praxis ist jedoch, daß oft jahrelang mit Teileditionen gearbeitet werden muß, ehe nicht nur das vollständige Textkorpus vorliegt, sondern auch dessen editorische Aufbereitung durch historische und textkritische Kommentare und durch die zumindest ebenso arbeits-

notwendigen Register. Die Ausgabe des Briefwechsels von Clara Wieck(-Schumann) und Robert Schumann, die Eva Weissweiler unter Mitarbeit von Susanna Ludwig vorlegt, ist auf drei Textbände hin konzipiert, deren Schlußteil zusammen mit einem Kommentarband erscheinen soll. Tatsächlich hängen alle drei Bände — der erste erschien 1984, der zweite 1987 — derart eng zusammen, daß eine Erschließung durch jeweils eigene *Register* problematisch wäre; andererseits war beim Subskriptionsaufruf von 1982 noch suggeriert worden, zu jedem Brief würden die historisch-biographischen, werkbezogenen und auch quellenkritisch-editorischen *Anmerkungen* gleich als Fußnoten mitgeliefert werden. Und natürlich vermißt man nur ungern den editorischen Komfort, wie ihn die 1987 abgeschlossene kritische Ausgabe der Schumannschen *Tagebücher* bot: Sie lieferte in jedem Band einen gesonderten Anmerkungs- und Registerteil. Allerdings greifen die Bände dort zumeist nicht so unmittelbar ineinander wie bei dem sogenannten Braut- (und später Ehe-) Briefwechsel.

Dessen zweiter Band enthält im Hauptteil die Übertragung der 184 ins Jahr 1839 fallenden Briefe, die sich sämtlich in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (West-Berlin) befinden. Hinzu kommen eine gegenüber Band 1 teilweise abgewandelte „editorische Vorbemerkung“, die notwendigen Zeichen- und Abkürzungs-Übersichten, eine tabellarische Aufstellung der in diesem Band wiedergegebenen Schreiben (mit chronologisch fortlaufender Zählung der Herausgeberin sowie der von Schumann vorgenommenen abweichenden Manuskript-Numerierung), schließlich ein stichwortartiger Abriß zur menschlich-künstlerischen Biographie Clara Wiecks und Robert Schumanns, der teilweise direkt auf die Briefe Bezug nimmt. Daß die Herausgeberin sich für die Datierung der Schumannschen Kompositionen allein auf Rainer Riehns teilweise unzuverlässiges Werkverzeichnis im *Sonderband Robert Schumann II* der Reihe *Musik-Konzepte* (München 1982) beruft (S. XXIII), wirkt befremdlich; hier hätte sie sich — wenngleich sicherlich kritisch — an den biographisch-werkgenetisch relevanten Quellen (Schumanns *Projectenbuch*, *Tagebüchern* und Briefen) orientieren sollen, zu-

sätzlich vielleicht an einem seriöseren Werkverzeichnis, etwa dem, das Eric Sams in *The New Grove* (1980) erstellte.

Wenn dieser Mittelband die zeitlich gesehen größte Briefdichte der gesamten Korrespondenz aufweist, hat das biographisch leicht erklärbare Gründe, macht das vorerst register- und kommentarlose Durcharbeiten aber auch besonders mühsam und zeitaufwendig. Schumann befand sich Anfang 1839 noch in Wien, wo er vergeblich als Redakteur Fuß zu fassen hoffte; Clara Wieck begab sich damals auf die Reise nach Paris, von wo sie im Sommer, ebenfalls ohne größere künstlerische Wirksamkeit entfaltet zu haben, wieder nach Deutschland zurückkehrte, um bei der gerichtlichen Auseinandersetzung über die Heiraterlaubnis schneller in Leipzig sein zu können. Aus dieser Situation heraus wurden in der Korrespondenz zahlreiche Pläne entworfen, beraten, modifiziert und häufig genug wieder verworfen. So wird sich gerade der Benutzer dieses Bandes das Material nach seinen Forschungsinteressen strukturieren müssen, was derzeit eben noch nicht von vornherein möglich ist. Über das unterschiedliche stilistische Vermögen beider Korrespondenzpartner braucht im Rahmen dieser Rezension nicht erneut geurteilt zu werden, zumal dabei alters- und erziehungsspezifische Vorbedingungen eine wesentliche Rolle spielten. Zwischen die vielen nur biographisch interessanten Erörterungen treten neben manchen lesenswerten Personencharakteristiken die aufschlußreichen künstlerischen bzw. konzertorganisatorischen Diskussionen (die Bernhard Litzmann in seiner immer noch grundlegenden Clara-Schumann-Biographie [Leipzig 1902—1908] in klug gewählten Auszügen bereits dokumentiert hatte). Durch die Unterdrückung von inhaltlichen Wiederholungen, von Alltäglichem, Intimem hatten die Herausgeber, die bisher Teile dieses Briefwechsels mitteilten, unübersehbar Idealisierungs Tendenzen beabsichtigt oder — sofern schon der Umfang der jeweiligen Publikation Grenzen setzte — bewirkt. Das gilt nicht allein für Litzmann, sondern auch für die von Clara Schumann herausgegebenen Schumannschen *Jugendbriefe*, in denen der Braut-Briefwechsel nur einen relativ kleinen Teil einnimmt (Leipzig 1885), sowie für Wolfgang Boettichers Dokumentation *Robert Schumann in seinen*

Schriften und Briefen (Berlin 1942), in der viele bis dahin unpublizierte Schumannbriefe aus dieser Korrespondenz mitgeteilt wurden — allerdings äußerst rudimentär und, wie sich jetzt erweist, mit teilweise willkürlichen Umstellungen sowie einer enormen Anzahl von Lesefehlern. Demgegenüber ist in der „Kritischen Gesamtausgabe“ gerade die unmittelbare, manchmal auch unvermittelte Verquickung von Leben und Kunst erhellend für das Selbstverständnis beider Briefpartner; hier schärft die neue Edition vielfach die Konturen des zeitgeschichtlich-biographischen Bildes und kann sich der Frage — der selbst Wissenschaftler manchmal noch nachzuhängen scheinen — gelassen stellen, ob solche persönlichen Dokumente überhaupt vollständig mitgeteilt werden sollten. (Dabei müßte eigentlich unbestritten sein, daß nicht mehr der Herausgeber, sondern der Wissenschaftler, der mit einer Edition arbeitet, die Materialauswahl zu treffen hat.)

Üblicherweise ist eine Edition wie die vorliegende nur nach der Stimmigkeit des gedruckten vorliegenden Textes und abschließend nach der Güte der editorischen Erschließung, also lediglich editionsimmanent zu beurteilen; eine umfassende Bestimmung der Übertragungsqualität würde ja eine Paralleltranskription erfordern. Immerhin ergab sich für den Rezensenten die Möglichkeit zu einer stichprobenartigen Überprüfung strittiger Details anhand der Berliner Briefmanuskripte. Grundsätzlich muß man zunächst konstatieren, daß die Übertragung der keinesfalls leicht lesbaren Texte ein ebenso verdienstvolles wie mühsames Unterfangen darstellte (von dem die rosa eingefärbten vier Faksimilia auf den Innenseiten der Buchdeckel nur eine Ahnung geben, weil es sich um fast schon schönschriftliche Beispiele handelt). Auch die Untersuchung von Problemstellen erwies, daß die Texte offenbar weithin zuverlässig wiedergegeben sind. Gerade deshalb muß im folgenden auf einige kleinere Einschränkungen und eine bezeichnende Ausnahme von diesem Urteil eingegangen werden, zumal dabei Fragen nach der Methodik dieser Edition berührt werden.

Die Prüfung einiger voneinander abweichender Übertragungen Boettichers und Weissweilers anhand der Manuskripte ergab zunächst, daß die „Kritische Edition“ weithin die sorg-

samere, verlässlichere Wiedergabe bot. In ein paar Fällen mußte jedoch Boettichers Lesart der Vorzug gegeben werden, ohne daß sich dadurch gravierende Sinnänderungen ergäben: Z. B. ist auf S. 368, Z. 136 (entsprechend Boetticher 1942, S. 228, und Manuskript) zu lesen: *Probst muß einiges herauspreßen* (wobei Boetticher wiederum das letzte Wort falsch las); für S. 370, Z. 98, scheint Boetticher (1942, S. 229) richtig gelesen zu haben: *gehöre niemandem an als d e r, die ich nun einmal über Alles liebe* (statt *Dir*). Auch gegenüber Litzmanns Wiedergabe von Briefauszügen dürfte Eva Weissweilers Text den Stichproben zufolge überwiegend der präzisere sein. Nur hätte eine interne Lesartenkritik (die ja im Druck nicht explizit erscheinen müßte) noch zur Minimierung von Ungenauigkeiten beitragen können — im Vorwort von Band I hatte die Herausgeberin ausdrücklich einige sinnentstellende Übertragungsirrtümer Boettichers demonstriert, was auf lesartenkritische Vorarbeiten zu jenem Band schließen ließ.

Eine Reihe scheinbar unkorrekter Schreibweisen ist andererseits allein den beiden Briefschreibern anzulasten bzw. als unkonventionelle Orthographie zu werten, z. B. S. 372, Z. 39: *Correspondent* (statt „Correspondenz“); S. 403, Z. 45: *qlebig*; S. 413, Z. 145: *Consertsaal*; S. 463, Z. 88: *Glique*. Eigentliche Übertragungsirrtümer oder Druckfehler, auf die man beim Lesen der Druckausgabe stößt, halten sich dagegen meist in erfreulich engen Grenzen. Auf S. 412, Z. 112, ist im Manuskript nur *e i n an* vorhanden, und die zwei Klammerwörter (*Vater schon*) auf S. 414, Z. 182, sind ein editorisches Versehen. Ebenso muß es auf S. 477, Z. 97, *Paganini* heißen, während auf S. 648, Z. 75, im Manuskript *Die* (statt *Dir*) oder auf S. 802, Z. 51, *unfreundlich* (statt *unfreundich*) steht. Zu den kleinen Versehen gehört auch S. 833, Z. 12, wo das gedruckte Wort *lachte* dem Manuskriptbefund nach nicht, wie man zunächst vermutet, in *sachte*, sondern wohl in *lachend* zu korrigieren ist. Gelegentlich wären Irrtümer zu vermeiden gewesen, wenn mehr auf den Sinn des Übertragenen geachtet worden wäre: Das offenbar absichtlich rudimentäre Wort auf S. 477, Z. 65 der Druckausgabe sollte man nicht als *Km* lesen, sondern als *Kus* (für „Küsse“) — Clara Wiecks folgende Bemerkung legt das gleichfalls nahe.

Auch weist S. 346, Z. 11, nicht den Textverlust auf, den das editorische Zeichen (Spitzklammer) anzeigt; der Name wird bewußt ausgelassen, wie der anschließende Klammersatz bestätigt. Zwar ist das Manuskriptpapier in der unmittelbaren Umgebung verschiedentlich beschädigt, doch nicht direkt hier; eher ist eine quergeschriebene Randnotiz — u. a. über *Vesque* (von Püttlingen) — betroffen, die in der gedruckten Übertragung ärgerlicherweise ganz fehlt! Gerade weil die Übertragungs- oder Druckirrtümer sonst relativ selten sind, ist zu bedauern, daß die fehlerhaft-flüchtigen oder unkonventionellen Schreibweisen der Manuskripte im Drucktext nicht als solche gekennzeichnet sind, wie es in der Edition der *Tagebücher* vielfach geschieht.

Angesichts der Textfülle des Bandes dürfte eine weitere Auflistung solcher Detailirrtümer letztlich aber weniger Aufschluß über die Qualität der Edition als über Pedanterie oder gar Mißgunst eines Rezensenten geben. Wenig gravierend ist auch, daß für den von Schumann nicht datierten Brief Nr. 179 keine standardisierte Zeitangabe ergänzt wurde (17. 6. 1839), wie sie aus dem Schreiben eindeutig hervorgeht und im tabellarischen Briefverzeichnis auf S. XVIII auch korrekt erscheint. Der aufmerksame Leser wird zudem für Brief Nr. 271 selbst die Korrektur anbringen können, daß — im Gegensatz zu den Fehlangaben in der Briefabelle (S. XX) und beim Briefabdruck (S. 797) — natürlich Robert Schumann der Empfänger war.

Als schwerwiegender editorischer Mangel erweist sich dagegen, daß Clara Wiecks Brief vom 15. Oktober 1839 (Nr. 243, S. 744 ff.) keineswegs „vermutlich Fragment“ ist, wie die Herausgeberin mitteilt, und das Manuskript auch nicht den Textabbruch aufweist, wie er im Druck nach Abschluß von S. 1r wiedergegeben ist. Die Fehlinformation dürfte auf ein Verfilmungsversehen zurückgehen, bei dem die beiden Innenseiten des ersten Doppelblattes irrtümlich nicht erfaßt wurden und eine Überprüfung anhand des Originalmanuskriptes unterblieb (somit ändert sich die Seitenzählung ab S. „1v“, die tatsächlich bereits die Manuskript-Seite 2v darstellt, usw.). Der im Druck fehlende Text beider Innenseiten kann im Rahmen dieser Rezension natürlich nicht nachgeliefert werden, wäre aber als Nachtrag im noch

ausstehenden dritten Band wiederzugeben. Hier finden sich genau die Konzertprogramm-Erwägungen, auf die Schumann im folgenden Schreiben vom 16. Oktober einging. Wieder einmal erörterte Clara, bei welcher Gelegenheit sie Stücke Roberts öffentlich spielen könne: *Sehr gern, mein Robert, spielte ich sogleich das erste Mal Etwas von Dir, doch rieth man es mir im Opernhaus und (sic) im Schauspielhaussaal ab, weil so kleinere Stücke zu schnell vorübergehen und das Publikum daselbst zu gemischt ist; in Soireen aber in einem kleineren Saale macht sich das anders, da sind auch viel mehr Kenner. Meinst Du nicht auch? Schreib es mir ganz aufrichtig* (S. 1v). Ausführlich schilderte Clara auch die leidige Suche nach einem konzertgeeigneten Instrument, die sie *ganz triste und immer melancholischer mache; dazu komme nun noch die entsetzliche Unzufriedenheit mit mir selbst, die mich manchmal ganz zu Boden drückt* (S. 1v/2r).

Läßt sich der volle Wert der ambitionierten Edition auch erst nach ihrem Abschluß einigermaßen abschätzen, so scheint sich schon jetzt gegenüber der *Tagebücher*-Edition von Eismann/Nauhaus ein Nachteil dieser Briefausgabe hinsichtlich der Benutzerfreundlichkeit und somit auch der wissenschaftlich-arbeits-technischen Handhabung abzuzeichnen. So wenig man, wie erwähnt, für die zwei ersten Bände Teilregister erwarten durfte, fehlen im Text doch gleichfalls alle Anzeichen für eine spätere Kommentierung (Anmerkungs-ziffern, Symbole für textkritische Hinweise, etwa zu orthographischen Problemen). Das aber bedeutet in der Praxis, daß zwar im Kommentarband auf Seitenzahlen, Zeilen und Stichwörter des Brieftextes Bezug genommen werden kann, nicht aber umgekehrt beim Lesen der Briefe schon zu erkennen ist, welche Details und Zusammenhänge im Anmerkungs-teil erläutert und erörtert werden. Die Informations- vernetzung bleibt also gegenüber dem von der *Tagebücher*-Edition gesetzten Standard — er war für die Schumann-Forschung seit Jahrzehnten ein dringendes Desiderat — zurück, weil anscheinend linear gearbeitet oder jedenfalls publiziert wurde: Der reinen Textdarbietung folgt die nachträgliche Erschließung.

So ist Eva Weissweilers „Kritischer Gesamtausgabe“ zu wünschen, daß jedenfalls die

Erschließung selbst die Qualität erreicht, wie sie im wissenschaftlichen Interesse liegt (bei Schumann gab es in der Vergangenheit ja mitunter eine seltsame Diskrepanz zwischen großer Quellen-Fülle und unzureichender Quellen-Aufarbeitung). Gern würde man dann noch etwas länger auf das Erscheinen der beiden Abschlußbände warten.

(Mai 1988)

Michael Struck

BÉLA BARTÓK. Skizzenbuch ("Black Pocket-Book") 1907–1922. Faksimile-Ausgabe der Handschrift mit einem Nachwort von László SOMFAI. Budapest: Editio Musica (1987). XXXI, 68 S.

Kompositionsskizzen ziehen stets die Aufmerksamkeit aller um die Erhellung von Entstehungsprozessen musikalischer Werke bemühten Analytiker auf sich. Blieben Bartók-Forschern bislang solche Einblicke zumindest insoweit verschlossen, als der ungarische Komponist erst in späterer Zeit seine Skizzen aufzubewahren pflegte, so eröffnen sich nun durch die Publikation des Skizzenbuches aus den Jahren 1907 bis 1922 vielversprechende Perspektiven. Denn das bis zu ihrem Tod 1982 von der Witwe Bartóks aufbewahrte und dann dem Budapester Bartók-Archiv übergebene Dokument weist mit seinen Aufzeichnungen recht unterschiedlicher Länge einen weit gefächerten Informationsgehalt auf.

Kurioserweise scheint sich die Erhaltung dieser den Zeitraum von 16 Jahren umfassenden Kompositionsskizzen blindem Zufall zu verdanken. Wie alle anderen Notenbücher gleichen Formats und Umfangs, so war auch dieses schwarz eingebundene für die Aufzeichnung von Bauernmelodien während der Forschungsreisen vorgesehen: Zwei solcher Melodienotierungen und die daraus abstrahierte, von Bartók also neu entdeckte Pentatonikskala sowie einige Adressen aus den besuchten Gebieten auf den beiden ersten Seiten beweisen es. Ein unterlaufener dicker Tintenklecks aber mochte den Abbruch dieses Aufzeichnungsvorhabens und eine „Umwidmung“ auf andere Zwecke veranlaßt haben. Gleich die Datumsangabe am unteren Rand der ersten Seite markiert, zusammen mit der Notierung der zwölf Anfangstakte, den Schaffensbeginn am *Violin-*

konzert Nr. 1 op. posth., von dessen beiden Sätzen der Duktus ausschnittweise und vielfach verlaufübergreifend die folgenden Seiten beansprucht und dabei auch seine substantielle Nähe vor allem zum *1. Streichquartett* erkennen läßt. Eintragungen, z. B. zu einigen der entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen *Klavierbagatellen*, weisen in diesem engeren Skizzenverbund aber auch auf chronologische Zusammenhänge hin, die nicht zuletzt Korrekturen mancher bisheriger Datierungen nahelegen. Überraschenderweise erscheinen Spuren dieses thematisch-gedanklichen Verbunds auch auf den letzten Seiten des Skizzenbuchs. Hatte Bartók zunächst viel Zwischenraum für andere Notierungen gelassen — dreißig gänzlich frei gebliebene Seiten mochten dem sparsamen Papierverbraucher Grund für die weitere Aufbewahrung des Notenbuches gewesen sein —, so treten dazwischen andere Werkskizzen in bemerkenswerter Dichte zutage, wie die Eintragungen zu den beiden *Violinsonaten*, besonders aber zum Ballett *Der wunderbare Mandarin* zeigen.

Orientierungshilfen mittels Probeziffern und Taktzahlen im Inhaltsverzeichnis erleichtern den Vergleich der Skizzen, die auch anderen frühen *Klavierstücken*, dem *2. Streichquartett*, den beiden *Orchesterbildern*, der Oper *Herzog Blaubarts Burg* und dem Ballet *Der holzgeschnittene Prinz* gelten, mit den Verlaufsresultaten in den veröffentlichten Partituren. Natürlich enthält das Skizzenbuch nicht alle Kompositionsentwürfe Bartóks aus dem großen Zeitraum, andererseits finden sich auch Aufzeichnungen, die derzeit nicht identifizierbar sind und deshalb nur hypothetische Hinweise erlauben.

Der Herausgeber, Leiter des Budapester Bartók-Archivs, der im Nachwort auch auf unterschiedliche Farbschattierungen der Tintenschrift als mögliche Anhaltspunkte für chronologische Überlegungen aufmerksam macht, leuchtet in einer eigenen Studie (*Facsimile Edition of a Bartók Notebook*, in: *New Hungarian Quarterly* Vol. XXVIII/Nr. 107, Autumn 1987) die Bedeutung des Skizzenbuchs noch weiter aus und verweist dabei nachdrücklich auf dessen besondere Rolle im vielgestaltigen Komplex von Bartóks Kompositionsmethode. Fehlten „ideale Bedingungen“ (improvisatorische, „memo sketches“ entbehrlich machende

Materialentwicklung zwischen Klavier und Schreibtisch), so bediente sich Bartók des Skizzenbuchs und vertraute ihm neben thematischen Einzelgedanken auch ganze kompositorische Entwicklungszüge an. Vor dem Hintergrund des gerade bei Bartók vielstufig ausgefalteten Reife- und Präzisionsprozesses in der Werkgestaltung, der über mehrfache Korrekturen und Reinschriften bis zum persönlichen Klaviervortrag reichen konnte, regt Somfai weitere Untersuchungen des Notenbuchs unter drei Aspekten an. Der erste betrifft die genaue Chronologisierung des Skizzenbestands im Kontext der farblich abgestuften Notierungen (von Bartóks Hand liegen keine weiteren Datumsangaben vor). Ein zweiter zielt auf die Frage, wieviel Bartók jeweils schon bei Kompositionsbeginn aufgezeichnet hat (was als Inspirationskern gelten kann und was als lediglich fortführende Routinearbeit aufzuzeichnen entbehrlich war), ein dritter schließlich auf mehrsätzliche Werke: auf ihre thematischen Grundfixierungen, die Freiräume für Fortführungen und deren spätere Ausgestaltung wie auch generelle Auslassungen — eine „Mikrochronologie“, die Aufschlüsse auch über formale Planungen, letztlich über das geistige Konzept der schöpferischen Persönlichkeit Bartóks geben kann.
(Juli 1988) Günter Weiß-Aigner

MATTHEW LOCKE *Dramatic Music. With the music by Humfrey, Banister, Reggio and Hart for „The Tempest“ Transcribed and edited by Michael TILMOUTH* London. Stainer and Bell 1986. XXXI, 237 S. (*Musica Britannica* LI.)

Matthew Locke (1621/2—1677), dessen kompositorische Tätigkeit hauptsächlich in die Zeit nach der Republik Oliver Cromwells fiel, aber schon vor der Restauration 1660 begann, hat zu allen wichtigen Gattungen der Zeit reichlich beigetragen. Jedoch ist der größere Teil seiner Musik selbst in England wenig bekannt, als ob der Appetit für die freilich oft knifflige, aber um so interessantere barocke englische Musik schon durch Purcell gesättigt wäre, der nur 18 Jahre alt war, als Locke starb. Auch dort, wo der tägliche Abendgottesdienst gesungen wird, hat seine geist-

liche Musik (*Musica Britannica* XXXVIII) kaum Wurzeln geschlagen. Die Consortmusik (*MB* XXXI—XXXII) und Klaviermusik (hrsg. von Thurston Dart) schneiden etwas besser ab, während zahlreiche Lieder noch immer nur in Handschriften vorliegen.

Noch bedeutsamer in seiner Zeit war zweifellos Lockes Bühnenmusik, die dem modernen Herausgeber auch die schwierigsten Probleme verursacht. Sie werden um so schwieriger, wenn er nach alter englischer Tradition versucht, die Musik nicht nur textkritisch wiederzugeben, sondern auch eine Ausgabe zu erstellen, die für moderne Aufführungen brauchbar ist. Freilich ist dieser Ansatz nicht schon an sich zu verwerfen, denn unsere Kunstwerke sind nicht, wie Bilder oder Bücher, schon vollendet, und alles, was zur Vollendung in der klanglichen Ausführung führt, ist auch für den Musikwissenschaftler interessant. Nur, wenn die Quellenlage so unvollständig ist wie für Locke, begegnen dem Herausgeber fast unüberwindliche Schwierigkeiten.

Wie so viele Bühnenwerke der Zeit, bestand die von Locke aus Inzidenzmusik für Schauspiele, Musik für Masques, die in Schauspiele eingebettet waren, und Kompositionen für ‚Halbopern‘, eigentlich Schauspiele, in denen von vornherein aber reichliche musikalische Einlagen vorgesehen waren. Locke war damit seit dem verlorengegangenen *The Siege of Rhodes* (1656) mit anderen Komponisten als Mitarbeiter beauftragt. In *Cupid and Death* (1659er Fassung), der einzigen Masque, die sich vollständig erhalten hat (*MB* II), arbeitete er mit Christopher Gibbons zusammen. Die Werke, die uns jetzt vorliegen, waren ebenfalls gemeinsame Leistungen. Zu *The Tempest* (eine Neufassung als Halboper aus dem Jahre 1674 von Shadwell) haben nicht weniger als sechs Komponisten beigetragen: Draghi (seine Musik ist verloren), Banister, Humfrey, Reggio, Hart und Locke. Draghi schrieb auch die Tänze, ebenfalls verloren, für *Psyche* (1675), eine Halboper, die auf dem tragédie-ballet von Lully, Molière, Corneille und Quinault basiert. Dagegen ist die Musik für *The Empress of Morocco* von Elkanah Settle (1673) nur von Locke; sie besteht aus einer vollständigen Masque, die innerhalb des Spiels für die Empress aufgeführt wird. Leider sind die Zwischenaktstücke verlorengegangen; nur ein

einziges Lied aus einer Szene mit maurischen Tänzen hat sich erhalten.

Damit ist nicht alle Bühnenmusik von Locke erwähnt; doch ist sein Teil an anderen Werken entweder zu gering, um eine Ausgabe im Rahmen dieses Bands zu rechtfertigen, oder nicht für ein bestimmtes Spiel identifizierbar. Denn die Drexel-Handschrift 3976 der New York Public Library mit dem Titel *The Rare Theatrical, & Other Compositions by Mr Matthew Lock* enthält zahlreiche Tänze und instrumentale Airs, die offensichtlich ein Repertoire aus Lockes Theaterschaffen bilden. Leider werden die Sätze nicht den entsprechenden Bühnenwerken zugeschrieben. Es liegt dennoch nahe, passende Stücke auszuwählen, um die verlorene Musik von Draghi in *The Tempest* (drei Sätze) und *Psyche* (21) zu ersetzen, obwohl die Musik bei Drexel wohl etwas älter ist.

Man kann sagen, daß die liebevolle und sorgfältige Arbeit des verstorbenen Michael Tilmouth, was *Psyche* betrifft, sich gelohnt hat. Mehr als die Hälfte dieses großen Bandes ist dem vollständigen Werk, sowohl Text als auch Musik, gewidmet. (Eine textkritische Ausgabe des Textes allein wurde 1927 von Montague Summers veröffentlicht.) Man hat also endlich die Gelegenheit, die Rolle der Musik im ganzen Spiel richtig zu beurteilen. Klar ist, daß, während die Musik natürlich ihren Sinn durch das Spiel als Ganzes gewinnt, das Spiel ohne die Musik undenkbar ist. Lange Strecken der Handlung werden durch Musik fortgeführt, oft in auffallend expressiver Monodie, die auch frei in mehrstimmige Gebilde übergehen kann. Es versteht sich von selbst, daß Lockes musikalische Sprache viel interessanter und farbenreicher als die Lullys ist; auch ist der Text ausgesprochen lebendig. Kurz gesagt, ein Werk, über dessen Wiederaufführung man sich freuen würde.

Dasselbe gilt für die *Masque of Orpheus* in *The Empress of Morocco*. Hier jedoch könnte man auf Settles Schauspiel verzichten, da die kleine *Masque* (weniger als 160 Takte) ein geschlossenes Werk in sich selbst bildet. Durchaus plausibel ist die Ansicht Tilmouths, die erhaltene Fassung sei die Bearbeitung für eine Kammeraufführung. In der Hölle wird Orpheus mit Pluto und Proserpina konfrontiert; die Rückgabe Euridices ist eher auf Proserpinas

sanftes Herz als auf das Singen Orpheus' zurückzuführen, gleichwohl ist das mensurierte englische Rezitativ mit seinen expressiven Vorhaltsdissonanzen und zahlreichen abspringenden Nebentönen sehr wirkungsvoll, das Lied von Orpheus und der nachfolgende Chor (dieselbe Musik in anderem Takt) nicht ohne Reiz.

Die Musik für *The Tempest* enthält zwei *Masques*. Die erste wird von den Teufeln gesungen, die die gestrandeten Savoyer quälen; die zweite wird von Prospero eingeführt, um endlich die Verwirrten durch Neptun, Amphitrite, Oceanus, Aeolus mit ihrem Sängerkorchor und ihrer Tanzgruppe zu beruhigen. Diese Musik wurde hauptsächlich von Humfrey geschrieben, Lockes Anteil waren lediglich elf Instrumentalsätze (die berühmte *Sturmmusik* mit *crescendo* und *diminuendo* eingeschlossen). Da der Text von Shadwell selbstverständlich wesentlich anders als das bekannte Original ist, wäre auch hier eine Textausgabe wünschenswert gewesen. Hier haben wahrscheinlich praktische und finanzielle Erwägungen eine Rolle gespielt, doch ist der Mangel deutlich. Man kann die Musik nicht in ihrem Verhältnis zum Text beurteilen.

Die Einleitung geht nicht besonders tief in die Textgeschichte von *The Tempest* ein, bringt aber den vollständigen Text der Vorworte von Shadwell und Locke zu *Psyche*, auch wertvolle Stiche zur Originalausgabe von *The Empress of Morocco*, die einen Eindruck der damaligen Inszenierung geben. Es ist klar, daß die im Kritischen Bericht vorgenommene Identifizierung von Fehlern in den Quellen nicht leicht war, da Lockes harmonischer Geschmack oft kühn, seine Melodien oft eckig sind. Tilmouth's Entscheidungen sind überzeugend. Bedenklicher ist sein Versuch, Mittelstimmen und selbst die Instrumentierung wiederherzustellen, da die Musik meistens nur als Particell erhalten ist. Deswegen soll man die „Notes on Performance“ nicht übersehen, da nur hier über die Natur der Quellen kurz berichtet wird. Ob hier alles korrekt gemacht wurde, wage ich nicht zu sagen, da weder die Besetzung des englischen Theaterorchesters (Violen oder Bratschen für die zweite Stimme?, zweifelhaftes Vorkommen des Fagotts) noch die Rolle der einzelnen Instrumente klar sind (die Oboen in Frankreich haben nur die

erste Stimme verdoppelt: war es auch so in England?). Sehr bedauerlich ist, daß weder beim Blick in die Ausgabe noch in den entsprechenden Teil des Kritischen Berichts deutlich wird, was auf Tilmouth zurückgeht.

Es bleiben andere Vorbehalte, etwa daß kein Register der einzelnen Sätze vorhanden ist; ein wichtigerer, daß es von der Drexel-Handschrift keine Ausgabe gibt, wird bald durch ein von Peter Holman herausgegebenes Faksimile zum Teil überwunden. Ein weiterer Einwand bezieht sich noch einmal auf die Aufführungspraxis. Tilmouth hat den Baß für Tasteninstrumente bzw. Theorbe ausgesetzt. Abgesehen davon, daß seine künstlerische Cembalo-Aussetzung der rhythmischen Schlagzeugrolle des Instruments nicht gerecht wird, widerspricht die ‚style brisé‘-Begleitung den Empfehlungen, die Locke selbst in *Melothesia* (1673) veröffentlichte. Endlich jedoch ist man zu fragen gezwungen, welchem Zweck dieser große Band dient. Die Aufführenden, deren Interessen so oft berücksichtigt werden, brauchen keinen ausgesetzten Continuo und können sich sowieso Bände dieser Art nicht leisten. Auf der anderen Seite ist das erhebliche vom Herausgeber hinzugefügte Material als Basis für musikwissenschaftliche Studien oft störend. Man hat manchmal das Gefühl, daß der im letzten Jahrhundert festgelegte monumentale Stil unserer Gesamtausgaben nur die Absicht hat, statt durch Inhalt durch Größe zu imponieren. Wenn versucht wird, so vielen verschiedenen Zwecken zu dienen, dann wird der veraltete Mangel an Praxisnähe offenbar.

Dafür trägt Tilmouth natürlich nicht allein die Verantwortung. Seine bedeutende Arbeit hat es jetzt endlich ermöglicht, daß Lockes Stellung in der Entwicklung der englischen Bühnenmusik richtig bewertet werden kann. Das ist eine wertvolle Leistung, die unsere Dankbarkeit verdient.

(Juni 1988)

David Hiley

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK. *Sämtliche Werke. Abteilung I: Musikdramen. Band 8 Teilband a. Notenband. Armide. Drame héroïque in fünf Akten von Philippe Quinault.* Hrsg. von Klaus HORTSCHANSKY. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter (1987). 483 S.

Im Rahmen der *Gluck-Gesamtausgabe* liegt nun auch die von Klaus Hortschansky muster­gütig betreute *Armide*-Partitur vor — zunächst freilich bloß der umfangreiche Notenband (ohne Vorwort). Da bis zum Erscheinen des Kritischen Berichts vermutlich eine geraume Zeit verstreichen wird, läßt sich über diese Edition im ganzen sowie über die Quellenlage im einzelnen momentan noch nichts sagen. Stattdessen sei es erlaubt, an dieser Stelle ein paar Bemerkungen zur spezifischen Position der *Armide* innerhalb des Gluckschen Schaffens anzubringen.

Einen Sonderfall bildet diese Partitur schon deswegen, weil hier Gluck — abweichend von den Reform-Bestrebungen während seiner letzten Lebenszeit — ausnahmsweise zurückgreift auf ein Libretto des 17. Jahrhunderts, das er sozusagen ‚mit Haut und Haar‘ in Musik setzt: auf Philippe Quinaults 1686 für Lully geschriebene gleichnamige tragédie lyrique (Stoff nach Tassos *Gerusalemme liberata*). Warum er das tat und diesmal seine Grundprinzipien derart verleugnete, ist gar nicht leicht zu erhellen. Wollte er dadurch vielleicht dem Pariser Publikum beweisen, daß er auch solches vermochte und die Tradition der französischen Oper nicht nur begriff, sondern sie — bis zu einem gewissen Grade — durchaus zu schätzen verstand? Aus Glucks Briefen ist zu erfahren, daß er seine *Armide* keineswegs als Nebenwerk betrachtet hat, ja daß sie ihm sogar besonders wert war. Daß die Pariser Uraufführung (23. September 1777) höchst erfolgreich verlief, nimmt nicht wunder. Am Tage danach ließ sich das *Journal de Paris* wie folgt vernehmen. „Gluck hätte eine Menge Schwierigkeiten abwenden können, wenn er die schwachen und überflüssigen Details weggelassen hätte, wie man es schon bei den letzten Vorstellungen von Lullys Oper getan hat. Aber er hat das Ganze dieses Hauptwerks unseres lyrischen Theaters erhalten wollen und gedacht, seine Kunst besäße hinreichende Mittel, nicht allein bewunderungswürdige Schönheiten hervorzu­bringen, sondern sogar die Fehler des Buches zu verbessern“

Geradezu fasziniert zeigte sich Gluck von den Möglichkeiten, die Titelheldin zu charakterisieren, die somit zur interessantesten Gestalt innerhalb seines Bühnenschaffens überhaupt geworden ist. Hierfür nahm er die zahl-

reichen Mängel des Librettos in Kauf. Ihr gegenüber treten alle übrigen Personen der Handlung zurück; und selbst der zweite Protagonist, der Kreuzritter Renaud, gewinnt nur an einigen Stellen Profil — freilich mehr von der Komposition als vom Text her. Im Grunde mußte Gluck sofort erkennen, was dieses Libretto ihm bot und was nicht; aber er wollte es eben nicht wahrhaben. Für die Zauberin jedoch fand der Maestro durchweg eigene Töne, die offenbar weit in die Zukunft wirkten und diese Partitur denn auch beträchtlich aufwerten müssen. Die Nachwelt und nicht zuletzt die Musikologen haben die Bedeutung der Gluckschen *Armide* sehr unterschiedlich beurteilt; auffallend ist zudem, daß sich die Rezeptionsgeschichte dieser Oper in relativ engen Grenzen bewegt. Sicherlich hat das französische Theaterpublikum mehr zu ihr gestanden als das deutsche, das sich mit der merkwürdigen Dramaturgie des Werkes einfach nicht abfinden wollte (die *Armide*, für die Spontini als Dirigent eine ausgesprochene Vorliebe besaß, hat während des vorigen Jahrhunderts lediglich die Berliner Hofoper auf lange Zeit im Repertoire gehabt). Noch etliche Neuaufführungen in der Gegenwart vermögen schwerlich darüber hinwegzutäuschen, daß Glucks *Armide* kaum jemals einen Stammsplatz im Bühnenspielplan unserer Tage bekommen wird.

„Die Welt der *Armide*“, so schrieb Gluck im Juli 1776 an Du Roullet, „ist so grundverschieden von der der *Alceste*, daß Sie kaum glauben würden, sie seien vom gleichen Komponisten geschaffen; ... ich habe mich bemüht, mehr Maler und Poet als Musiker zu sein; ... In *Armide* ist eine Art von Verfeinerung, die es in *Alceste* nicht gibt; ich habe da eine Methode gefunden, die Personen singen zu lassen, durch die Ihnen die Ausdrucksweise selbst verraten wird“. In einer ungemein dichten Verknüpfung alles Szenischen, in das *Airs*, *Rezitative*, *Chöre* sowie künstlerisch wichtige *Divertissements* überzeugend eingelassen sind, hat Gluck — wie er es formuliert — „die Musik so geschrieben, daß sie nicht so bald veralten wird“.

(August 1988)

Werner Bollert

LOUIS MARCHAND: *Pièces de Clavecin. Publiées par Thurston DART et revues d'après les sources par Davitt MORONEY. Les Remparts, Monaco: Éditions de L'Oiseau-Lyre (1987). XI, 27 S.*

Davitt Moroney legte 1987 in den *Pièces de Clavecin* sämtliche Cembalowerke von Louis Marchand vor. Zusätzlich zu den beiden bekannten *Suiten* sind drei kleine Stücke veröffentlicht, die in Quellen des 18. Jahrhunderts Marchand zugeschrieben werden.

In der Einleitung in englischer und französischer Sprache informiert Davitt Moroney anschaulich über Leben und Werk von Louis Marchand, wobei dem Treffen mit Johann Sebastian Bach im September 1717 gebührender Platz eingeräumt wird.

Nur sehr wenige Werke Marchands sind erhalten geblieben; neben den hier veröffentlichten 20 Cembalostücken sind dies 54 Kompositionen für Orgel, einige Vokalkompositionen sowie seine *Règle pour la composition des accords à 3 parties*, die als Faksimile in dieser Ausgabe publiziert ist.

Davitt Moroney konnte das richtige Erscheinungsjahr der ersten *Suite* feststellen. Das erste Buch von Marchands *Pièces de Clavecin* wurde bereits 1699 (nicht 1702) in Paris gedruckt. Sowohl das Titelblatt von 1699 als auch die Widmung an den König sind als Faksimiles veröffentlicht. Drei Jahre später — 1702 — erschien Marchands zweiter Band, die *Suite* in g-moll, und die zweite Auflage seiner ersten *Suite* in d-moll. 1703 wurde die zweite *Suite* in zweiter Auflage publiziert. Die beiden Auflagen der *Suiten* sind beinahe identisch.

Für seine Ausgabe verwendete Moroney nicht nur diese beiden Auflagen, sondern auch eine zeitgenössische Abschrift der ersten *Suite*. Außer Betracht blieb der Amsterdamer Nachdruck (o. J.) der beiden *Suiten*, da er die Primärquellen nicht berücksichtigte. Der Revisionsbericht ist im Vorwort enthalten.

Von Thurston Dart wurde eine Verzierungstabelle übernommen, die Notation und Ausführungsvorschlag einander gegenüberstellt. Der Notentext ist klar und übersichtlich, selbstverständlich sind Ergänzungen und Unterschiede zwischen den beiden Auflagen als solche gekennzeichnet. Das erste Buch enthält neun, das zweite acht Tanzsätze; die Titel

Suite en ré mineur und *Suite en sol mineur* erscheinen nicht in den Quellen. Die Stücke zeichnen sich durch gefällige Melodik und unerwartete harmonische Wendungen aus.

Im Gegensatz zu Thurston Dart ist Davitt Moroney der Ansicht, daß *La Venitienne*, 1707 von Ballard in einem Sammelband veröffentlicht, eine Komposition von Marchand ist, und er belegt dies mit überzeugenden Argumenten. Im Anschluß an *La Venitienne* werden zwei handschriftlich überlieferte Kompositionen, *Badine* und *Gavotte*, erstmals veröffentlicht. Die Handschriften wurden in London bzw. Berkeley gefunden, sie sind bei Bruce Gustafson verzeichnet (*French harpsichord music of the 17th century. A thematic catalogue of the sources with commentary*, Ann Arbor 1979, Vol. 3, S. 118 und 207)

Durch die Einarbeitung neuer Erkenntnisse und die Veröffentlichung der drei Stücke *La Venitienne*, *Badine* und *Gavotte* geht diese Edition über die erste Ausgabe der beiden Suiten durch Thurston Dart (1960) hinaus. Die sorgfältig gearbeitete Gesamtausgabe der Cembalowerke von Louis Marchand ist Wissenschaftlern und Praktikern gleichermaßen zu empfehlen.

(Mai 1989)

Susanne Staral

JOHANN GEORG PISENDEL. *Konzert Es-Dur für Violine, Streicher und Basso continuo. Faksimile nach dem Partiturotograph der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Mit einem Kommentar von Karl HELLER. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1986. 8 + 10 S. (Musik der Dresdner Hofkapelle. Autographen und singuläre Abschriften in Faksimile.)*

Ähnlich wie die anderen Ausgaben dieser Faksimile-Reihe wird auch das vorliegende Heft von einem historischen Abriß eingeleitet; Ortrun Landmann resümiert darin die Entwicklung der Dresdner Hofkapelle, die im 16. Jahrhundert als evangelische Hofkantorei gegründet wurde und bis heute in der Sächsischen Staatskapelle fortbesteht. Trotz vieler namhafter Musiker, die zu verschiedenen Zeiten mit dieser Institution verbunden waren, erlebte sie ihre bisher bedeutendste Blüteperiode während der ersten Hälfte des 18. Jahr-

hunderts, als Friedrich August I. („August der Starke“) und Friedrich August II. regierten. Untrennbar verbunden ist diese glanzvolle Epoche zum einen mit Johann Georg Pisendel, dem komponierenden Geiger, einflußreichen Orchestererzieher und Konzertmeister, zum anderen natürlich mit der herausragenden Komponistenpersönlichkeit seiner Zeit, Johann Adolf Hasse.

Dem zunehmenden Interesse von Musikwissenschaft und Musikpraxis an den Werken aus dieser Ära kommt die von Karl Heller kommentierte Faksimile-Ausgabe des Pisenfelschen *Violinkonzertes Es-dur* gewiß entgegen, dies unter anderem deshalb, weil das Manuskript durch die darin enthaltenen Korrekturen zahlreiche Rückschlüsse auf den Schaffensprozeß zuläßt. Noch interessanter als solche Einblicke scheinen indes die aufführungspraktischen Anregungen, die man aus Pisenfels eigenen Diminutionsstudien beziehen kann. Gerade weil bei diesem Stück eine Personalunion zwischen Komponist und Interpret besteht, kommt dem Betrachter der autographen Partitur mit ihren skizzierten Auszierungen frappierend zu Bewußtsein, wie sehr das notierte Werk eben nur der eine Aspekt seiner Wirklichkeit ist — nicht zu trennen von einer lebendig und jedesmal neu gestalteten Wiedergabe, wie sie der Geiger Pisendel hier exemplifiziert.

(Mai 1989)

Wolfgang Hochstein

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

CLARA WIECK-SCHUMANN. *Ausgewählte Klavierwerke. Nach Autographen, Abschriften und den Erstausgaben hrsg. von Janina KLASSEN. München: G. Henle Verlag (1987). XIII, 92 S.*

Spätestens seit dem 1831/32 bei Heinrich Dorn absolvierten Unterricht in Harmonielehre, Generalbaß und dem strengen kontrapunktischen Satz begann sich Robert Schumann — wengleich auch in der Intensität schwankend — mit dem Werk Johann Sebastian Bachs und dessen Kompositionstechni-

ken auseinanderzusetzen. Verbunden damit sind u. a. gründliche, sich in zahlreichen Aufzeichnungen dokumentierende kontrapunktische Studien, denen sich Schumann ganz besonders im Verlauf des Jahres 1845 gemeinsam mit seiner Frau Clara in Dresden widmete. Als kompositorische Früchte dieser Zeit finden sich in Clara Schumanns Oeuvre sechs *Fugen* nach Themen Bachs und Schumanns, von denen sie drei als Opus 16 im Oktober 1845 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig veröffentlichte.

Robert Schumann konzipierte im gleichen Jahr mehrere, bald danach gedruckte Sammlungen mit Fugen bzw. fugenartigen Kompositionen. Inspiriert durch das im April 1845 beim Dresdner Dirigenten und Musikforscher Otto Kade angemietete Pedal zum Flügel, das in erster Linie als Übemöglichkeit für das Orgelspiel dienen sollte, bereicherte Schumann die nicht sehr umfangreiche Literatur für dieses im 19. Jahrhundert gebräuchliche Instrument um drei Sammlungen, die Gerhard Weinberger nun in einer Neuedition vorlegte.

Sowohl die *Studien* op. 56 (erstmal erschienen Leipzig: Whistling 1845) als auch die *Skizzen* op. 58 (erstmal erschienen Leipzig: Kistner 1846) für den Pedal-Flügel sind alternativ auf dem Klavier zu drei oder vier Händen auszuführen; die als Orgelwerk ausgewiesenen *Sechs Fugen über den Namen BACH* op. 60 (erstmal erschienen Leipzig: Whistling 1846) können auch auf dem Pedalflügel gespielt werden. In einer Bearbeitung für Klavier zu zwei Händen von Clara Schumann existieren nicht nur die von Weinberger im Vorwort erwähnten drei Stücke aus op. 58, sondern auch vier der *Studien* op. 56. Beide Ausgaben erschienen 1896 bei Novello, Ewer & Co. in London und New York.

Die Quellenlage zu den *Studien* op. 56, deren Widmungsträger sich „Johann Gottfried Kuntsch“ (nicht „Kuntzsch“) schreibt, ist verhältnismäßig gut: Die einzelnen Entstehungsphasen des Werkes sind beinahe vollständig dokumentiert. Die Quelle A1 (Autograph zu op. 56 Nr. 4) ist in der Bibliothèque Nationale, Paris, abweichend von Weinbergers Angaben mit der Signatur „Ms. 327“ versehen, ebenso die Quelle A zu op. 58 (Skizze des Mittelteils von Nr. 1). Außer den von Weinberger angeführten Skizzen befinden sich weitere zu op. 56

Nr. 2 und Nr. 3 in Wien (ÖNB) sowie zu Nr. 1 in Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens främjande. Letztere sind insofern von Bedeutung, als sie zumindest den Anfang des ansonsten quellenmäßig nicht erfaßten Stückes aufweisen. Zu erwähnen wäre auch die Existenz eines in Privatbesitz befindlichen vollständigen Autographs zu op. 58 sowie die 16 Seiten umfassende, möglicherweise sogar als Druckvorlage verwendete Reinschrift zu den *Fugen* op. 60 (Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz). Letztere zeigt besonders in der *sechsten Fuge* interessante Abweichungen zur Originalausgabe von 1846.

Gerhard Weinberger folgt bei seiner Neuedition konsequent dem Text des jeweiligen Erstdrucks. Ergänzungen und Änderungen unternimmt er vor allem hinsichtlich der Bogensetzung, die leider nicht immer gekennzeichnet bzw. begründet sind. Einige Stellen wirken wenig überzeugend und lassen sich auch durch keine von Schumann autorisierte Form belegen (z. B. durch handschriftliche Einträge Schumanns in seinen Handexemplaren der entsprechenden Erstausgaben). So z. B. op. 56/2 T. 11–12: Bogensetzung im oberen Manual wäre besser entsprechend der Erstausgabe in der Taktmitte geteilt; op. 56/6 T. 6ff. und T. 38ff.: Phrasierung im unteren Manual sollte eigentlich, da eine Imitation vorliegt, der des oberen Manuals folgen; op. 58/1 T. 45: Akzent über Achtelnote *B* ist sicher nicht „irrtümlich“ im Erstdruck, sondern beabsichtigt, vgl. eine ähnliche Stelle in T. 35; op. 58/4: Ergänzung der in der Erstausgabe konsequent nicht durchgeführten Punktierung bestimmter Noten erscheint recht gewagt, unter Umständen wollte Schumann gerade den Gegensatz von staccato und nicht staccato gespielten Noten herausstellen.

Dem nach wie vor eher vernachlässigten Werk Clara Wieck-Schumanns widmet sich die von Janina Klassen zusammengestellte und durch gründliche, im Vorwort dargestellte Recherchen begleitete Neuedition einiger Klavierwerke. So begrüßenswert und verdienstvoll dieses Unterfangen ist, muß man doch mit Bedauern feststellen, daß es sich wieder nur um eine Auswahl handelt, die zudem hauptsächlich solche Klavierstücke aufgreift, die in den letzten Jahren bereits mehrfach publiziert wurden. Es bleibt allerdings zu vermuten, daß

die Gründe hierfür nicht so sehr bei der Herausgeberin zu suchen sind, als daß vielmehr verlegerische Interessen zu diesem „repräsentativen Querschnitt“ führten.

Die komplizierte Quellenlage bei den Kompositionen Clara Wieck-Schumanns bedingt, daß der jeweilige Erstdruck in den meisten Fällen die Haupt- und auch einzige Quelle bleiben muß. Leider wurde die als „Erstausgabe“ deklarierte *Romanze in a-moll* bereits schon zu Clara Schumanns Lebzeit an einem allerdings sehr abgelegenen Ort veröffentlicht. Die englische Zeitschrift *The Girl's own Paper*, Vol. XIII, No. 616 vom 17. Oktober 1891, bringt das Stück in einem an zahlreichen Stellen gegenüber der von Janina Klassen edierten Form abweichenden Notentext. Dieser Sachverhalt wird vermutlich durch die beiden unterschiedlichen Vorlagen verursacht, von denen besonders die nicht autographe sehr starke Korrekturen aufweist.

Beide Ausgaben sind mit der vom Henle-Verlag gewohnten Akkuratessie bedacht und auch im Notenbild ansprechend ausgestattet. (August 1988) Irmgard Knechtges-Obrecht

Eingegangene Schriften

Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1988. Hrsg. von Franz KRAUTWURST Tutzing. Hans Schneider (1988). 123 S.

Authenticity and Early Music. A Symposium. Edited by Nicholas KENYON. Oxford-New York: Oxford University Press 1988. XV, 219 S.

MARKUS BANDUR Form und Gehalt in den Streichquartetten Joseph Haydns. Studien zur Theorie der Sonatenform. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1988. X, 163 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 7)

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER Ausgewählte Werke I „Missa ex B“ für sechs Singstimmen und Generalbaß. Vorgelegt von Ernst HINTERMAIER. Bad Reichenhall Comes Verlag 1987. XI, 71 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Einzelausgaben. Heft 5.)

Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften 1. Sammlung Proske, Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A. R., B, C, AN. Beschrieben von Gertraud HABERKAMP. Mit einer Geschichte der Proskeschen Musiksammlung von August SCHARNAGL. München: G. Henle Verlag 1989. XXIX, 395 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 14/1)

Anton Bruckner Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING. Tutzing. Hans Schneider 1988. 278 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 20.)

REGINA BUSCH Leopold Spinner Bonn Boosey & Hawkes (1987) 211 S., Notenbeisp. (Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien 6. Sonderband.)

C. P. E. Bach Studies. Edited by Stephen L. CLARK. Oxford: Clarendon Press 1988. XV, 346 S., Notenbeisp.

JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH BACH Four late sinfonias. Edited by Ewald V. NOLTE. Madison A-R Editions, Inc. (1988) XXI, 112 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volume XXVIII.)

JOHANN SEBASTIAN BACH Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI Kammermusikwerke, Band 2 Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007—1012. Hrsg. von Hans EPPSTEIN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. X, 116 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725. Faksimile der Originalhandschrift, hrsg. von Georg von DAELSEN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. 126, 22 S. (Documenta musicologica. Zweite Reihe Handschriften-Faksimiles XXV)

Carteggio Verdi — Ricordi 1880—1881. A cura di Pierluigi PETROBELLI, Maria di GREGORIO CASATI, Carlo Matteo MOSSA. Parma: Istituto di Studi Verdiani 1988.

ANTHONY F. CARVER. Cori spezzati. Volume I. The development of sacred polychoral music to the time of Schütz. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press 1988. XV, 282 S., Notenbeisp.

Collectanea Mozartiana. Hrsg. zum 75jährigen Bestehen der Mozartgemeinde Wien. Tutzing: Hans Schneider 1988. 207 S.

Colloquium. Festschrift Martin Vogel zum 65. Geburtstag, überreicht von seinen Schülern. Hrsg. von Heribert SCHRÖDER. Bad Honnef: Gudrun Schröder Verlag 1988. 229 S., Notenbeisp.

CARL DAHLHAUS Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag (1988). 512 S., Abb.

ANIK DEVRIÈS/FRANÇOIS LESURE. Dictionnaire des éditeurs de musique français. Volume II de 1820 à 1914. Genève: Éditions Minkoff 1988. 509 S. (Archives le l'édition musicale française. Tome IV/2.)

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie. Volume ottavo TEM-Z. Diretto da Alberto BASSO. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese (1988). XI, 640 S.

HELEN EPSTEIN Der musikalische Funke. Von Musik, Musikern und vom Musizieren. — Begegnungen mit berühmten Interpreten. Vorwort von Joachim KAISER. Bern-München-Wien: Scherz-Verlag (1987). 287 S.

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V. Sonderreihe, Band 6: JOHANN VIERDANCK (ca. 1605—1646) Geistliche Konzerte. Erster Teil. Hrsg. von Gerhard WEISS. Generalbaßaussetzung von Lajos ROVATKAY. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XIII, 238 S.

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V. Band 104. Abteilung Kammermusik, Band 9: JOHANN GOTTLIEB JANITSCH (1708—um 1763) Quartette für drei Melodieinstrumente und Generalbaß. Hrsg. von Klaus HOFMANN (Herbipol). Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XI, 215 S.

N FIRNKEES/H. SCHMIDT-MANNHEIM Kerstin Thieme. Tutzing: Hans Schneider 1988. 109 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 17.)

REINHARD FLENDER. Der biblische Sprechgesang und seine mündliche Überlieferung in Synagoge und griechischer Kirche. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag (1988). 206 S., Notenbeisp., 8 Tafeln.

Florilegium musicologicum. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag, hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING. Tutzing: Hans Schneider 1988. 521 S.,

Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 21.)

SCOTT FRUEHWALD Authenticity Problems in Joseph Haydn's Early Instrumental Works. A Stylistic Investigation. New York: Pendragon Press (1988). VIII, 275 S. (Monographs in Musicology No. 8.)

DAVID M. GUION The Trombone. Its History and Music, 1697—1811. New York-London-Paris-Montreux-Tokyo-Melbourne: Gordon and Breach (1988). XVII, 333 S., Abb., Notenbeisp. (Musicology A Book Series. Vol 6.)

GERTRAUT HABERKAMP / BARBARA ZUBER. Die Musikhandschriften Herzog Wilhelms von Bayern, der Grafen zu Toerring-Jettenbach und der Fürsten Fugger zu Babenhausen. Thematischer Katalog. Robert MÜNSTER. Geschichte und Inhalt der drei Musiksammlungen. München: G. Henle Verlag 1988. XL, 195 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 13.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL. Einzeln überlieferte Instrumentalwerke II. Hrsg. von Terence BEST. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XXXI, 260 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe. Serie IV Instrumentalmusik. Band 19.)

HÄNDEL Concerto grosso op. 6/1 in G-Dur (24 S.), op. 6/2 in F-Dur (24 S.), op. 6/3 in e-Moll (16 S.), op. 6/4 in a-Moll (16 S.), op. 6/5 in D-Dur (26 S.), op. 6/6 in g-Moll (32 S.), op. 6/7 in B-Dur (14 S.), op. 6/8 in c-Moll (14 S.), op. 6/9 in F-Dur (18 S.), op. 6/10 in d-Moll (18 S.), op. 6/11 in A-Dur (24 S.), op. 6/12 in h-Moll (16 S.) Partituren. Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe. Vorgelegt von Adolf HOFFMANN und Hans Ferdinand REDLICH. Kassel: Bärenreiter (1988).

ENDRE HALMOS Die Geschichte des Gesangsmusikunterrichts in Ungarn. Unter besonderer Berücksichtigung des Einflusses aus dem deutschsprachigen Kulturbereich. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH 1988. IX, 235 S.

DON HARRÁN In Search of Harmony Hebrew and Humanist Elements in Sixteenth-Century Musical Thought. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag/American Institute of Musicology 1988. XX, 301 S. (Musicological Studies and Documents 42.)

MICHAEL HOYER. Überleitung von der Philosophie der Sprache zu einer Sprachphilosophie der Musik. Münster: Nodus Publikationen (1989). 383 S.

HELMUT C. JACOBS: *Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich in der Epoche Napoleons und der Restauration. Studien zu Giuseppe Carpani (1751—1825)*. 2 Bände. Frankfurt-Bern-New York-Paris. Verlag Peter Lang (1988). 893 S. (Bonner romanistische Arbeiten. Band 28.)

Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Vierter Band. Die Musikhandschriften. Bearbeitet von Clytus GOTTWALD. Wiesbaden. Otto Harrassowitz 1988. XV, 317 S.

STEFAN KUNZE: *Wolfgang Amadeus Mozart. Sinfonie in C-Dur KV 551 „Jupiter-Sinfonie“*. München. Wilhelm Fink Verlag (1988). 138 S., Notenbeisp. (Meisterwerke der Musik. Heft 50.)

H. C. ROBBINS LANDON / DAVID WYN JONES: *Haydn. His Life and Music*. London. Thames and Hudson (1988). 383 S., 99 Notenbeisp.

MARIE-CLAIRE LE MOIGNE-MUSSAT: *Musique et Société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Préface de Jean MONGRÉDIEN. Genève. Éditions Minkoff 1988. 446 S., Abb. (Vie musicale dans les provinces françaises. Tome VII.)

HARRY B. LINCOLN: *The Italian Madrigal and Related Repertoires. Indexes to Printed Collections, 1500—1600*. New Haven-London. Yale University Press (1988). IX, 1127 S.

FRANZ LISZT: *Sämtliche Schriften. Band 5. Dramaturgische Blätter*. Hrsg. von Dorothea REDEPENNING und Britta SCHILLING. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel (1989). XV, 263 S.

WILLI MAERTENS: *Georg Philipp Telemanns sogenannte Hamburgische Kapitainsmusiken (1723—1765)*. Wilhelmshaven. Florian Noetzel Verlag (1988). 407 S., Abb. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 21.)

NEIL K. MORAN: *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*. Leiden. E. J. Brill 1986. XII, 173 S., 87 Abb.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II. Bühnenwerke. Werkgruppe 5. Band 14: Lo sposo deluso*. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter 1988. XXV, 132 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV. Orchesterwerke.*

Werkgruppe 13: *Tänze und Märsche. Abteilung 1. Tänze, Band 2*. Vorgelegt von Marius FLOTHUIS. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter 1988. XXVII, 252 S.

Musica Britannica XLV: *Elizabethan Consort Music II*. Transcribed and edited by Paul DOE. London. Stainer & Bell 1988. XXVII, 164 S.

Das musikalische Kunstwerk. *Geschichte-Ästhetik-Theorie*. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag. Hrsg. von H. DANUSER, H. de la MOTTE-HABER, S. LEOPOLD, N. MILLER. Laaber: Laaber-Verlag (1988). XII, 826 S.

Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 44, Hefte 1—5, Januar—Mai 1989. Wien. Verlag Elisabeth Lafite 1989. 64 S., 64 S., 120 S., 64 S.

Œuvres de Dufaut. *Édition et transcription par André SOURIS et Monique ROLLIN*. Paris. Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1988. XL, 201 S. (Corpus des Luthistes Français.)

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI: *Complete Works. Volume III. Adriano in Siria. Drama per musica*. Edited by Dale MONSON. New York. Pendragon Press/Milano: G. Ricordi & C. (1986). XXXIV, 294 S.

THOMAS PHLEPS: *Hanns Eislers „Deutsche Sinfonie“*. Ein Beitrag zur Ästhetik des Widerstands. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter (1988). XI, 389 S., Notenbeisp. (Kasseler Schriften zur Musik. Band 1.)

DOROTHEA REDEPENNING: *Franz Liszt. Faust-Symphonie*. München: Wilhelm Fink Verlag (1988). 87 S., Notenbeisp. (Meisterwerke der Musik. Heft 46.)

MAX REGER: *Sämtliche Orgelwerke. Band 1. Fantasien und Fugen op. 29, 46, 57, 135b; Introduction, Variationen und Fuge op. 73; Introduction, Passacaglia und Fuge op. 127*. Nach der Reger-Gesamtausgabe, durchgesehen von Martin WEYER, mit einer Einführung von Hans HASELBÖCK. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel (1987). XI, 189 S. (Edition Breitkopf & Härtel 8491.)

Resercada, Baixetes, Minuets siglos XVII y XVIII. *Flauta dulce o travesera, violín, óboe y bajo continuo*. Transcripción y realización Román ESCALAS. Barcelona. Diputación Provincial de Barcelona — Biblioteca de Cataluña 1974. 24 S. (Colección Higiní Anglès 1.)

rilm abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XVI/3 (Sept-Dec 1982). New York: The City University of New York 1987 S. 279—412.

rilm abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XVI/4 (1982 Index). New York: The City University of New York 1987 S. 414—554.

rilm abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XVII/1 (Jan-Apr 1983) New York: The City University of New York 1988. 137 S.

ALBERT ROUSSEL Fugue pour piano (ca. 1898), Rustiques pour piano op. 5 (1904—1906), Light pour chant et piano op. 19 n° 1 (1918), Fanfare pour un sacre païen (1921). Introduction. Yves LENOIR. Bruxellis Bibliotheca Regia Belgica 1987 (Fontes Musicae Bibliothecae Regiae Belgicae. Series I. Manuscripta IV.)

JUAN DE SAN AGUSTÍN / VICENTE HERVÁS (siglos XVII—XVIII): Tientos partidos. Organo. Transcripción y realización. José M.^a LLORENS. Barcelona Diputación Provincial de Barcelona — Biblioteca de Cataluña 1976. 34 S. (Colección Higiní Anglès 5.)

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Lieder. Band 14, Teil a und b. Vorgelegt von Walther DÜRR. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter-Verlag 1988. Teil a. XXXV, 186 S. Teil b: S. 188—356.

FRANZ SCHUBERT: Sonate für Klavier und Violine D-dur Opus 137 Nr. 1, D 384. Faksimile nach dem Autograph und einer autographen Abschrift. München G. Henle Verlag 1988.

ROBERT SCHUMANN Kinderszenen für Klavier op. 15. Reprint der Erstausgabe Leipzig 1839, hrsg. von Joachim DRAHEIM. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel (1988). 29 S. (Edition Breitkopf 8306.)

ROBERT SCHUMANN Märchenerzählungen. Vier Stücke für Klarinette (Violine), Viola und Klavier op. 132, hrsg. von Joachim DRAHEIM. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel (1988) Partitur V, 18 S.; Stimmen. (Kammermusik-Bibliothek 2251.)

ERICH SCHWEBSCH. Johann Sebastian Bach und Die Kunst der Fuge. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben (1988). 387 S., Notenbeisp.

HERBERT SEIFERT: Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622—1699. Wien. Musikwissenschaftlicher Verlag (1988) 132 S., Abb. (Dramma per musica. Beiträge zur Geschichte, Theorie und Kritik des Musiktheaters. Band 2.)

Song on Record 2. Edited by Alan BLYTH. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). 286 S.

SYLVIA SOWA-WINTER. Die Harfe im Art Nouveau. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz-bichler 1988. 127 S., Notenbeisp. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 32.)

A Spanish Renaissance Songbook. Edited by Charles JACOBS. University Park-London. The Pennsylvania State University Press (1988) XI, 176 S.

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band 38. Hrsg. von Othmar WESSELY Tutzing: Hans Schneider 1987 265 S., Abb., Notenbeisp.

ALEXANDER ŠUMSKI. Studien zur rumänischen Kirchenmusik um 1900. Dumitru Georgescu Kiriac und der neomodale Stil. Gersau. Verein für Ostkirchliche Musik (1986). VII, 253 S. (Veröffentlichungen des VOM. Reihe I. Materialien und Abhandlungen. Band 2.)

Verein für Ostkirchliche Musik. Mitteilungsblatt Nr. 27 Gersau 1988. 15 S.

Von Schütz bis Schönberg. Autobiographische Skizzen europäischer Musiker. Hrsg. von Reinhard ERMEN Kassel-Basel Bärenreiter (1988). 287 S.

RICHARD WAGNER „Schusterlied“ aus der Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ Früheste Reinschrift (WWV deest). Faksimile nach dem Autograph in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Hrsg. von Ernst HILMAR. Tutzing: Hans Schneider (1988). 20 S., Abb.

IAN WOODFIELD: The Early History of the Viol. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). XIII, 266 S., Abb., Notenbeisp.

Mitteilungen

Es verstarben.

im Mai 1989 Professor Rudolf STREICH, Berlin, am 12. Juni 1989 Professor Dr. Ernst EMSHEIMER, Stockholm, im Alter von 85 Jahren,

am 15. Juni 1989 Dr. Michael MÄCKELMANN, Creußen, im Alter von 30 Jahren.

Wir gratulieren

Professor Dr. Konrad AMELN, Lüdenscheid, am 6. Juli 1989 zum 90. Geburtstag,

Professor Dr. Wolfgang BÖTTICHER, Göttingen, am 19. August 1989 zum 75. Geburtstag,

Professor Klaus REINHARDT, Ritterhude, am 27. August 1989 zum 75. Geburtstag.

*

Professor Dr. Jürgen MAEHDER, Bern, hat den Ruf auf die C3-Professur für Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin zum Sommersemester 1989 angenommen.

Privatdozent Dr. Rainer CADENBACH, Bonn, hat den Ruf auf die C4-Professur für Musikwissenschaft (Nachfolge Prof. Dr. Reinhold Brinkmann) an der Hochschule der Künste Berlin zum Sommersemester 1989 angenommen.

Dr. Peter GÜLKE, Wuppertal, hat seit Juni 1989 eine Privatdozentur für das Fach Musikwissenschaft an der Universität zu Köln inne. Das Thema seiner Einführungsvorlesung lautete: *Goethes Geist aus Schuberts Händen. Dichtung als Musik, Musik als Dichtung.*

Dr. Helmut LOOS, Bonn, hat sich am 1. Februar 1989 an der Universität Bonn für das Fach Musikwissenschaft habilitiert und hat am 1. Juli die Leitung des Instituts für Ostdeutsche Musik in Bergisch Gladbach übernommen. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Weihnachten in der Musik.*

Dr. Bruno B. REUER, z. Zt. als Wissenschaftler in der Abteilung Musikethnologie des Museums für Völkerkunde SMPK in Berlin tätig, wurde für seine Studie *Beiträge zum volksmusikalischen- und literarischen Quellenmaterial zu Zoltán Kodály's Bühnenwerk 'Háry János'* mit dem Förderpreis der Südost-europa-Gesellschaft München ausgezeichnet.

Professor Dr. Ulrich SIEGELE, Tübingen, war am 24. und 25. Oktober 1988 zu einem analytischen Seminar über *Die Fugen des 'Wohltemperierten Klaviers II'* nach Leipzig in die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR eingeladen und vom 2. bis 4. März 1989 in die dortige Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“ zu einem Seminar über *Formprobleme in Sonatensätzen der späten Streichquartette Beethovens.*

*

The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies will award ten or more stipendiary fellowships, and a limited number of non-stipendiary fellowships, for independent study on any aspect of the Italian Renaissance for the academic year 1990/91. The fellowships are for scholars of any nationality, normally post-doctoral and in the earlier stages of their careers. The fellowship program is presently made possible by the Lawrence Berenson Fellowship Fund, the Committee to Rescue Italian Art, the Francesco E. de Dombrowski Bequest, the Hanna Kiel Fellowship, the Rush H. Kress Fellowship, the Robert Lehman Fellowship, the Andrew W. Mellon Foundation, the National Endowment for the Humanities, and the Leopold Schepp Foundation. Stipends will be given in accord with the individual needs of the approved applicants and the availability of funds. The maximum grant will be no higher than \$ 27,500; most will be considerably less.

Fellowship run from 1 July 1990 to 30 June 1991. Fellows must be free to devote full time to study and will be expected to spend most of the time at the Center.

Applicants should send a complete application form, a curriculum vitae and a project description to the Director (Villa I Tatti, Via di Vincigliata 26, I-50135 Firenze, Tel. 055 603 251/608 909, Fax: 39 55 603 383) to arrive no later than 15 October 1989 with duplicates to Professor Dante Della Terza, Department of Romance Languages and Literatures, Harvard University, Cambridge, MA 02138, USA. Candidates should ask three senior scholars familiar with their work to send confidential letters of recommendation to the Director by the same date with duplicates to Professor Della Terza. Decisions are announced in the early spring.

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

Vom 18. bis 21. Oktober 1990 veranstaltet die Hamburger Telemann-Gesellschaft e. V. aus Anlaß des 225jährigen Bestehens der Patriotischen Gesellschaft ein internationales Symposium *Georg Philipp Telemann als Hamburgischer Director Musices (1721–1767) – Aktuelle Aspekte der Forschung und Praxis.* Nähere Auskünfte erteilt die Geschäftsstelle der Patriotischen Gesellschaft, Frau Dr. Annemarie Clostermann, Trostbrücke 4–6, D-2000 Hamburg 11.

Professor Dr. Martin Geck, Stockumer Bruch 66, D-5810 Witten, sucht Belege für den Begriff ‚Charivari‘ (‚Katzenmusik‘), vor allem bei deutschen Musiktheoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts. Ihm sind jederart Hinweise, auch formlos, willkommen.