

Wahre Kirchenmusik oder Heuchelei? Zur Rezeption des „Stabat mater“ von Pergolesi in Deutschland bis 1820

von Jacob de Ruiter, Berlin

Die Entstehungsgeschichte des *Stabat mater* von Giovanni Battista Pergolesi zählt zu den musikhistorischen Ereignissen, die die Phantasie späterer Generationen immer wieder aufs neue beflügelt haben: Ein verkannter italienischer Komponist stirbt viel zu jung in einem abgelegenen Kloster, wo er schwer krank seine letzte Zuflucht gefunden hat. Auf dem Sterbebett vollendet er — von seinen Auftraggebern schlecht bezahlt — in größter Eile eine geistliche Komposition: das *Stabat mater*, sein letztes Meisterwerk. Dieses künstlerische Testament rächt das ungerechte Schicksal, das der Frühverstorbene zu seinen Lebzeiten erlitten hat. Die Sequenz erobert bald nach seinem Tod die Herzen der Musikliebhaber in ganz Europa und begründet damit den posthumen Ruhm seines Schöpfers.

Diese weitverbreitete Vorstellung, die von den ungeklärten Entstehungsumständen des *Stabat mater* zehrt¹, verstellt den Blick auf die komplizierte Rezeptionsgeschichte des Werkes. Pergolesis Vertonung der Marien-Sequenz erlangte zwar eine weite Verbreitung, aber sie war gleichzeitig in musikalischen Fachkreisen so heftig umstritten, daß das beliebte Klischeebild eines ‚Siegeszuges‘ in bezug auf diese Komposition verfehlt ist. Auf welche mehrschichtige Weise Pergolesis *Stabat mater* tatsächlich vom deutschen Publikum rezipiert worden ist, wird dieser Aufsatz darzulegen versuchen.

Die vielen von Pergolesis Vertonung inspirierten Übersetzungen und Paraphrasen, die Bearbeitungen sowie die zeitgenössischen Berichte über Aufführungen dokumentieren die Verbreitung und die Beliebtheit des Werkes in Deutschland. In diesem Zusammenhang spielt überraschenderweise eine evangelische Institution eine wichtige Rolle: die Leipziger Thomaskirche. Hier fand zwischen 1740 und 1750 die früheste belegbare deutsche Aufführung des *Stabat mater* unter der Aufsicht von Johann Sebastian Bach statt. Bach hatte dazu Pergolesis Komposition bearbeitet und ihr als neuen Text eine Paraphrase des 51. Psalms (*Tilge, Höchster, meine Sünden*) unterlegt². Nach Bachs Tod haben sich zwei andere Thomaskantoren schöpferisch mit dem *Stabat mater* auseinandergesetzt. Johann Friedrich Doles, der das Amt von 1756 bis 1789 innehatte, stellte eine vierstimmige Version für den Thomanerchor her³, und Johann Adam Hiller, der vor seiner Übernahme des Kantorates im Jahre 1789 die

¹ Die Version des Marchese di Villarosa (*Lettera biografica*, Neapel 1831) wird von der heutigen Pergolesi-Forschung zwar weitgehend akzeptiert, läßt sich aber nicht belegen.

² Vgl. Emil Platen, *Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 48 (1961), S. 35ff., sowie Alfred Dürr, *Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung*, in: *Bach-Jahrbuch* 54 (1968), S. 89ff.

³ Vgl. Elisabet J. Luin, *Fortuna e influenza della musica di Pergolesi in Europa*, Siena 1943 (= *Quaderni dell'Accademia Chigiana* 6), S. 31.

Leipziger Liebhaberkonzerte und *Concerts spirituels* leitete, veröffentlichte 1774 einen Klavierauszug und 1776 eine Bearbeitung, die für die deutsche Aufführungspraxis bis ins 19. Jahrhundert hinein maßgeblich werden sollten⁴.

Aber auch in anderen deutschen Städten war Pergolesis *Stabat mater* bekannt. So schildert Friedrich Wilhelm Marpurg den tiefen Eindruck, den eine Aufführung des Werkes 1758 oder 1759 in der Berliner Hedwigs-Kathedrale hervorgerufen hat, und Johann Friedrich Reichardt beschreibt in seiner Autobiographie, wie österreichische kriegsgefangene Offiziere die Königsberger 1761 oder 1762 mit der Sequenz bekannt gemacht haben⁵.

Ein weiteres Indiz für die Schätzung, die viele Musikliebhaber Pergolesis *Stabat mater* entgegengebracht haben, ist die Zahl der Übersetzungen und Paraphrasen des lateinischen Textes, die auf Pergolesis Vertonung zurückzuführen sind. Dabei sollte man bedenken, daß kaum deutschsprachige Übersetzungen von mittelalterlichen Sequenzen aus dem 18. und dem frühen 19. Jahrhundert existieren, weil damals nur die wenigsten Dichter sich für die mittellateinische Hymnik interessierten⁶. Aus Friedrich Gottlieb Klopstocks Feder stammt die musikgeschichtlich wichtigste Übersetzung des *Stabat mater*, die eine weite Verbreitung durch die erwähnten Pergolesi-Ausgaben von Hiller gefunden hat. Christoph Martin Wieland, Johann Caspar Lavater und Ludwig Tieck haben — von Pergolesis Werk dazu angeregt — weitere Übertragungen bzw. Paraphrasen verfaßt⁷.

Es ist bezeichnend für die zwiespältige Rezeption des *Stabat mater* in Deutschland, daß das Werk im 18. Jahrhundert nur in überarbeiteter Form veröffentlicht worden ist. Obwohl der Sequenz hohes Lob gezollt wurde, war man mit der Originalfassung offensichtlich nicht zufrieden. Anders als in Frankreich und England, wo im Laufe des 18. Jahrhunderts rund 13 Partiturausgaben des Originals erschienen sind, zog das deutsche Publikum Umgestaltungen vor. Neben den genannten Fassungen von Bach, Doles und Hiller ist in diesem Zusammenhang vor allem die Bearbeitung von Georg Joseph Vogler hervorzuheben.

Während die innere Distanz zur Komposition sich in den Umarbeitungen nur unterschwellig äußert, tritt sie in der rücksichtslosen Kritik von Johann Nikolaus Forkel in aller Schärfe zutage. Seine Einwände werden hier in extenso zitiert, erstens, weil mehrere spätere Kritiker sich auf Forkel bezogen haben, und zweitens, weil die beiden wichtigsten Vorwürfe gegen das *Stabat mater* sich in seinen Äußerungen vereinigen: Es fehle dem Werk an religiösem Tiefgang, und außerdem sei es vom handwerklichen Standpunkt her fehlerhaft komponiert. In seiner Herausgabe der Operngeschichte von Esteban de Arteaga polemisiert Forkel wie folgt gegen die Sequenz: „Die Verdienste des Pergolesi sind [...] kaum der Rede werth. Er hat seines frühen Todes und stets

⁴ Vgl. Anm. 35 und 40.

⁵ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Über die Verziehung eines Tonfusses in dem Pergolesischen Stabat mater*, in: *Berlinische musikalische Zeitung historischen und kritischen Inhalts*, hrsg. von Karl Spazier, Berlin 1794, S. 159; Johann Friedrich Reichardt, *Autobiographie*, in: *Berlinische musikalische Zeitung*, hrsg. von J. F. Reichardt, 1 (1805), S. 280.

⁶ Vgl. Ingrid Schürk, *Deutsche Übertragungen mittellateinischer Hymnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Tübingen 1963, S. 31.

⁷ Christoph Martin Wieland, *Der alte Kirchengesang: Stabat mater*, in: *Teutscher Merkur* 1781, Bd. 1, S. 97ff.; Johann Caspar Lavater, *Nach dem lateinischen Stabat mater des Pergolesi*, in: ders., *Vermischte gereimte Gedichte 1766–1785*, Winterthur 1786, S. 68ff.

kränkenden Lebens wegen nur wenig machen können, und unter diesem wenigen ist sein *Stabat mater* eigentlich das Stück, worauf sein ganzer Ruhm gegründet worden ist. Die fromme, andächtige Miene, die er diesem Stück zu geben gewußt hat, hintergieng die unerfahrenen Liebhaber wie eine frömmelnde Heuchlerin, und erwarb sich dadurch, ohne innere Würde und Ausdruck der Frömmigkeit zu haben, doch den Lohn derselben. Jetzt ist ihre Heuchelei entdeckt, Kenner erklären das ganze Werk für sehr schlecht und fehlerhaft (s. Sulzers Theorie der sch. Künste, Art. Verrückung,) das Publikum fängt schon seit mehreren Jahren an, bey dessen Aufführung zu gähnen, sollen wir demohngeachtet noch immer fortfahren, mit Bewunderung davon zu reden, es als ein Meisterstück der Kunst zu rühmen und zu preisen, und den Urheber eines so schlechten, so schülerhaften Werks den großen und unnachahmlichen Pergolesi zu nennen?"⁸

Während Forkel seinen Vorwurf der kompositionstechnischen Mangelhaftigkeit mit einem Hinweis auf den Artikel *Verrückung* [sic] von Johann Abraham Peter Schulz in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* untermauert, geht seine Anprangerung einer religiösen Scheinheiligkeit möglicherweise auf Giovanni Battista Martini zurück. Martini hatte nämlich im Vorwort seiner Kontrapunktschule eine große Ähnlichkeit zwischen dem *Stabat mater* und dem Intermezzo *La Serva padrona* festgestellt und daraus eine Diskrepanz zwischen geistlicher Intention und weltlicher Expressivität der Sequenz gefolgert. „E come mai può quella Musica, che è atta ad esprimere sensi burleschi, e ridicoli, come quella della Serva Padrona, potrà essere acconcia ad esprimere sentimenti pii, devoti, e compunctivi, come quella degli Ebrei?"⁹

Der mehr ethisch als ästhetisch fundierte Vorwurf, die religiöse Haltung einer geistlichen Komposition sei bloß eine Pose, findet sich einige Jahre nach Forkel auch bei Wilhelm Heinse, der jedoch den Spieß umdreht. Heinse vergleicht in seinem Roman *Hildegard von Hohenthal* das dem *Stabat mater* nahestehende *Salve regina* in c-moll von Pergolesi mit der Vertonung des gleichen Textes durch Johann Christian Bach und wirft dabei diesem eine „fromme Hofmiene“ ohne „einen Funken Glauben“ vor, während er jenem „Wahrheit des Ausdrucks“ bescheinigt¹⁰.

Wie bereits erwähnt wurde, berührt Forkels extrem formulierte Kritik zwei Problemkreise, die für die Rezeption des *Stabat mater* in Deutschland bis um 1820 entscheidend gewesen sind: die Frage, inwieweit das *Stabat mater* als kirchenmusikalische Komposition betrachtet werden kann, sowie den Tadel der handwerklichen Fehlerhaftigkeit. Dementsprechend beschäftigt sich der folgende Abschnitt dieses Aufsatzes mit dem Verhältnis zwischen dem *Stabat mater* und den kirchenmusikalischen Vorstellungen des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jahrhunderts, während im letzten Teil die kompositionstechnischen Einwände sowie die ‚Verbesserungsversuche‘ von Georg Joseph Vogler erörtert werden.

⁸ Esteban de Arteaga, *Geschichte der italiänischen Oper von ihrem ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeiten*, übers. von Johann Nikolaus Forkel, Leipzig 1789, Bd. 2, S. 18. Weitere Topoi der *Stabat mater*-Kritik sind die der Wiederholung, der Eintönigkeit und der mangelhaften Textqualität.

⁹ Giovanni Battista Martini, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, Bd. 1, Bologna 1774, S. VIII.

¹⁰ Wilhelm Heinse, *Hildegard von Hohenthal*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Carl Schüddekopf, Bd. 5, Leipzig 1903, S. 84f.

Die Idee von der „ächten edlen Kirchenmusik“

Das Schrifttum über die ideale Kirchenmusik läßt im späten 18. und im frühen 19. Jahrhundert grob gesagt zwei unterschiedliche Ansatzpunkte erkennen: Entweder kreisen die Gedanken um Kategorien wie die des Ernsten, des Würdevollen und des Edlen, oder die Vorstellungen sind vor dem Hintergrund der romantischen Musikästhetik zu interpretieren. Zu den wichtigsten Vertretern der ersten Richtung zählen Johann Gottfried Herder und Johann Friedrich Reichardt. Herder beschwört in einigen Schriften das Ideal einer neuen Kirchenmusik herauf, das sich an historischen Vorbildern orientiert¹¹. Dem Verfall der zeitgenössischen geistlichen Musik stellt er die „heilige Tonkunst“ des Zeitalters von Palestrina bis Händel gegenüber. Aus diesem Gegenbild abstrahiert er seine Forderungen an eine „ächte Kirchenmusik“. Nach Herder soll der moderne Kirchengesang wie die Musik der alten jüdischen und katholischen Liturgie auf feierliche, würdevolle und einfache Weise nur allgemein menschliche Empfindungen ausdrücken. Weil die Musik im Gottesdienst nicht der Versinnlichung von subjektiven Gefühlen eines einzelnen diene, sondern als veredelte Herzenssprache der ganzen Gemeinde zu verstehen sei, betrachtet Herder den Chor als ihre logische Grundlage: „Die Basis der heiligen Musik ist Chor: denn eine Gemeinde soll singen, und wenn zwei oder drei versammelt wären, so machen sie mit der ganzen Christenheit auf Erden Eine Gemeinde. Arien also, Duette, Terzette u. dgl. sind nie das Hauptwerk einer Musik der Kirche, gesetzt, daß sie auch in die Kirche gehörten“¹².

Reichardt beschreibt im *Musikalischen Kunstmagazin* seine kirchenmusikalischen Idealvorstellungen mit ähnlichen Begriffen wie Herder, aber er konkretisiert sie gleichzeitig, indem er mehrere geistliche Kompositionen aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert kommentiert¹³. Wie Herder verlangt Reichardt von der Kirchenmusik Simplizität, Kraft sowie Erbauung, Veredlung und Erhebung der Seele: „Nur der reine und einfache Gesang, der geradezu aus der bestgeordnetsten reinsten Harmonie entspringt, das ist der wahre edle Gesang, das ist der Gesang der Kirche, und der kann am vollkommensten in den Chören statt finden“¹⁴. Zu einer solchen „würdigen heiligen Musik“ passen weder Arien noch Rezitative, die deswegen aus dem Gottesdienst verbannt werden sollten¹⁵. Obwohl Reichardt einige zeitgenössische Kompositionen von Johann Abraham Peter Schulz und von Carl Philipp Emanuel Bach lobt, weil sie „den wahren, edlen Charakter der Kirchenmusik“ zeigen, warnt er vor einer Tendenz zur Verweltlichung, die vor allem in der neuen italienischen geistlichen Musik zutage tritt. Um dies zu veranschaulichen, kontrastiert Reichardt eine neue italienische Messevertonung, die „aus lauter Rondos und Bravourarien“ besteht, mit dem Schaffen von

¹¹ Johann Gottfried Herder, *Briefe, das Studium der Theologie betreffend*, 46. Brief; ders., *Zerstreute Blätter, fünfte Sammlung* (1793), V *Cäcilia*; ders., *Briefe zu Beförderung der Humanität*, Siebente Sammlung, 82. Brief.

¹² Ders., *Cäcilia*, in: J. G. Herder, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan und Carl Redlich, Bd. 16, Berlin 1887, S. 261.

¹³ J. F. Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, 2 Bde., Berlin 1782–1791, Bd. 1, S. 84f., 179ff.; Bd. 2, S. 16ff. und 55ff.

¹⁴ Ebda., Bd. 1, S. 84.

¹⁵ Ebda.; vgl. auch Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von Jürgen Mainka, Leipzig 1977, S. 263, der den Typus der protestantischen Kantate als kirchenmusikalische Gattung ablehnt.

Palestrina, nach Reichardt „dem größten uns bekannt gewordenen Komponisten in dem erhabnen feierlichen Kirchenstil“¹⁶. Fasziniert von der modalen Harmonik rühmt er die „Würde und Kraft“ sowie den „reinsten Satz“ von Palestrinas Kompositionen.

Anders als Herder erörtert Reichardt das Problem der instrumentalen Begleitung von kirchenmusikalischen Werken relativ ausführlich. Zu dieser Frage nimmt Reichardt einen differenzierteren Standpunkt ein als etwa Vogler, der der a cappella-Besetzung als „der ältesten, reinsten und erhabensten“ den Vorzug einräumt¹⁷. Reichardt läßt sich nicht zu solchen Generalisierungen hinreißen, sondern mißt individuelle Werke oder bestimmte Stile an seinen Vorstellungen von Natürlichkeit und Würde. So lehnt er den folgenden barocken Begleittypus als „widersinnig“ ab: „Man wählte zur Begleitung eines Chors, auch wohl einer Arie irgend eine Instrumentalfigur — bald verschiedene Harpeggios, bald Läufe u. d. gl. — denen die Melodie dann immer den Weg bahnen mußte; hierdurch also schon in ihrem eignen natürlichen Gange gehemmt wurde.“ Andererseits lobt Reichardt die „starke würdige Instrumentalbegleitung“ des doppelchörigen *Heilig* von Emanuel Bach — in seinen Augen ein Musterbeispiel der modernen Kirchenmusik¹⁸.

In den Schriften von E. T. A. Hoffmann und Ludwig Tieck wird das Problem der „ächten Kirchenmusik“ unter einem anderen Blickwinkel aufgeworfen. Während Herder und Reichardt von der Frage nach einem der Funktion und dem Ernst der Liturgie angemessenen Stil ausgegangen waren, bilden bei Hoffmann und Tieck kunstreligiöse Vorstellungen die zentrale Perspektive. Darüber hinaus sind sich diese beiden Ästhetiker darin ähnlich, daß ihre kirchenmusikalischen Äußerungen zu ihren älteren Ideen einer Metaphysik der Instrumentalmusik in einer verquerten Beziehung stehen. So bezeichnet Tieck in den *Phantasia*-Gesprächen die Werke von Palestrina, Leo und Allegri als die einzige „wahre Musik“, ohne jedoch seine früheren, zusammen mit Wackenroder entwickelten Vorstellungen über die Instrumentalmusik aufzugeben. Dieser Widerspruch löst sich auf, wenn man bedenkt, daß für Tieck die Musik der „religiöseste“ aller Kunstzweige ist: „Sie ist ganz Andacht, Sehnsucht, Demuth, Liebe“¹⁹.

Eine ähnliche gedankliche Konstellation findet sich in Hoffmanns Aufsatz über *Alte und neue Kirchenmusik*. In Hoffmanns Darlegungen fließen „der religiöse Gehalt der Vokalmusik Palestrinas und der metaphysische der Beethovenschen Instrumentalmusik ineinander. Das »Geisterreich«, das die moderne Instrumentalmusik ahnen läßt — die Märchenwelten Dschinnistan und Atlantis —, ist von der religiösen Transzendenz, deren Widerschein auf die alte Kirchenmusik fiel, kaum noch unterscheidbar“²⁰. Wie für Tieck fängt für Hoffmann mit Palestrina, dessen Schaffen er ähnlich wie Reichardt charakterisiert, die „herrlichste Periode der Kirchenmusik (und also der

¹⁶ Ebda., Bd. 2, S. 55; vgl. Bd. 2, S. 16f.

¹⁷ Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 3 Bde., Mannheim 1778—1781, Repr. (3 Bde. und 1 Bd. Notenbeispiele) Hildesheim 1974, Bd. 3, S. 121; vgl. Bd. 1, S. 303f.

¹⁸ Reichardt, Bd. 2, S. 56f.; zum *Heilig* von Bach vgl. Bd. 1, S. 84f. und Bd. 2, S. 18 und 22f.

¹⁹ Ludwig Tieck, *Phantasia*, in: ders., *Schriften*, Bd. 4, Berlin 1828, S. 424ff.

²⁰ Carl Dahlhaus, *Der Streit um die wahre Kirchenmusik*, in: *Musik zur Sprache gebracht*, hrsg. von dems. und Michael Zimmermann, München und Kassel 1984, S. 208f.

Musik überhaupt)“ an. Weil aber die Komponisten sich bald mehr um „Eleganz“ als um „jene hohe, unnachahmliche Einfachheit und Würde“ der Werke Palestrinas bemüht haben, setzt nach Hoffmann bereits im 17. Jahrhundert ein Verfall ein, der mit der „verweichlichten“ und „süßlichen“ Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts seinen Tiefpunkt erreicht habe²¹.

Die Rezeption des *Stabat mater* in Deutschland kann unter beiden geschilderten Gesichtspunkten verfolgt werden. Im Kreis der Ästhetiker, die eine besonders ernste und würdevolle Kirchenmusik forderten, wurde bald der Einwand erhoben, die Marien-Sequenz habe zu sehr ein weltliches Gepräge. Darüber hinaus vertraten einige Kritiker die Ansicht, das *Stabat mater* sei zu weichlich — auch nach Hoffmann ein Merkmal des Verfalls der modernen Kirchenmusik. Der Vorwurf der Weltlichkeit betraf manchmal nur einen einzelnen Satz²², aber meistens führte er zu einer Ablehnung des ganzen Zyklus. Als extremster Vertreter dieser Richtung wurde bereits Forkel zitiert, dessen Ansichten jedoch bei späteren Autoren stark umstritten waren. Zu seinen Anhängern gehörte der Berliner Theoretiker Johann Gottlieb Karl Spazier, der in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* Forkels vernichtendem Urteil explizit beigepliziert hat. In einem ähnlich polemischen Ton versucht Spazier zunächst, Pergolesis internationalen Ruhm zu relativieren und greift dann das *Stabat mater* wie folgt an: „Pergolesi hat sich immer selbst wieder gegeben, und fast sklavisch wiederholt. Sein *Salve regina* ist ein völliger Widerschein vom *Stab. mater*, oder umgekehrt, und selbst die kleine [weltliche] Cavatine, die in Reichardts Kunstmagazin (2. Band, S. 100) von ihm steht, ist fast Note für Note sammt der Modulation und Bewegung mit einer Stelle aus dem ersten Duett vom *Stab. mater* einerley. Alles ist weichlich an ihm, und überdem nicht von harmonischen und Partiturfehlern (was Ausarbeitung der Stimmen betrifft) frey. Das Weichliche, Süße, Schmelzende, Melodieuse ist aber grade das, was ungebildete Ohren am leichtesten anreizt, und insonderheit weibliche (man kann auch wohl sagen, weibische Männer-) Herzen gewinnt. In Rücksicht des immer und ewig gepriesenen *Stab. mater*, dessen elender lateinischer Text kaum einer Komposition überhaupt werth war, stimme ich dem Urtheile des Herrn Doktor Forkel, der den Ruhm dieses Werkes größtentheils seiner frommen (wenn auch nicht gerade heuchlerischen) Miene zuschreibt, vollkommen bey“²³. In diesem Zitat hat Spazier fast alle Einwände mobilisiert, die die deutsche Musikkritik um 1800 gegen das *Stabat mater* bereit hielt.

Fünf Jahre vorher hatte Wilhelm Heinse Pergolesis Vertonung gegen Forkel — allerdings ohne diesen zu nennen — in Schutz genommen. Abgesehen davon, daß er — wie oben dargelegt wurde — Forkels Vorwurf einer religiösen Verstellung an ein *Salve regina* von J. Chr. Bach quasi weitergeleitet hat, erklärt Heinse in *Hildegard von Hohenthal* Pergolesis *Stabat mater* zu einer vorbildlichen kirchenmusikalischen

²¹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik*, in: ders., *Schriften zur Musik*, hrsg. von Friedrich Schnapp, München 1977, S. 214 und 227.

²² So z. B. Vogler, Bd. 3, S. 212: Im Duett Nr. 11 (*Inflamatus*) „verräth sich Pergolesens komische Oper *La serva Padrona*; denn diese lächerliche und Soubrettenmäßige Wiederholung entfernt sich vom traurigen Kirchenstile zu weit“.

²³ Johann Gottlieb Karl Spazier, *Einige Worte zur Rechtfertigung Marpurgs und zur Erinnerung an seine Verdienste*, in: *AMZ* 2 (1799–1800), Sp. 557f.

Komposition: „Man mag aus Neid und jugendlichem Übermuth sagen, was man will: das *Stabat mater* gehört unter die klassischen Werke der Kirchenmusik, und ist ganz gemacht für ungeheuchelte Christen. Es liegt wunderbar viel christliches Gefühl darin“²⁴. Mit dieser Auffassung steht Heinse in der Rezeptionsgeschichte des *Stabat mater* relativ isoliert da, denn auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben viele wichtige Ästhetiker wie Justus Thibaut, Amadeus Wendt und Franz Brendel den Standpunkt vertreten, daß Pergolesis Vertonung wegen ihres weichlichen und weltlichen Charakters als geistliche Komposition mißlungen sei²⁵.

Es ist auf Heines besondere kirchenmusikalische Vorstellungen zurückzuführen, daß er zu einer radikal entgegengesetzten Einschätzung des *Stabat mater* gelangen kann. Wo in *Laidion* oder in *Hildegard* über dieses Thema gesprochen wird, hat Heinse sich weit von Herders und Reichardts Grundgedanken entfernt, daß die Kirchenmusik den religiösen Empfindungen der ganzen Gemeinde auf ernste und würdevolle Weise Ausdruck zu verleihen habe. Stattdessen ist für Heinse entscheidend, daß der Zuhörer als Individuum von einer Komposition so stark ergriffen ist, daß ihm dadurch der Weg zu metaphysischen Erfahrungen eröffnet wird. Den von Herder und Reichardt aufgeworfenen Fragen, ob eine kirchenmusikalische Komposition mit einem Chor oder mit Solisten besetzt werden solle, ob sie instrumental begleitet werden dürfe, ob sie kontrapunktisch gearbeitet sein solle und ob sie auch Arien und Rezitative enthalten dürfe, mißt Heinse daher eine sekundäre Bedeutung bei. Daraus erklärt sich auch die auf den ersten Blick überraschende Konstellation, daß Heinse Pergolesis *Stabat mater* als kirchenmusikalisches Meisterwerk rühmt, obwohl seine Einzelbeobachtungen in die umgekehrte Richtung zu weisen scheinen. So stellt Heinse fest, daß eine andere geistliche Komposition von Pergolesi, das *Salve regina* in c-moll, „kleinlich und ängstlich“ sei und weniger „Würde“ als die Vertonung des gleichen Textes durch Francesco Majò habe; der Stil dieses dem *Stabat mater* eng benachbarten Werkes sei nicht „groß“, aber doch „äußerst darstellend bis ins Feinste“. Pergolesis „Genie“ umschreibt Heinse als „von geringem Umfang, und nicht von großer Kraft und Stärke“. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, daß in *Hildegard von Hohenthal* Pergolesi vor allem von der Person der Mutter favorisiert wird²⁶. Während ein Befürworter des Ideals einer ernstesten und würdevollen Kirchenmusik diese Beobachtungen als Einwände gegen Pergolesis *Stabat mater* interpretieren würde, stehen sie für Heinse einer positiven Würdigung des Werkes nicht im Wege. Seine Einschätzung beruht einerseits auf der starken Expressivität, der er sich nicht entziehen kann, und andererseits auf seinen kunstreligiösen Vorstellungen. Wenn religiöse Erfahrung nicht mehr innerhalb einer Gemeinde in der Kirche stattfindet, sondern primär als eine von ästhetischen Phänomenen ausgelöste bzw. begünstigte private Andacht oder Versenkung verstanden wird, gibt es

²⁴ Heinse, S. 193.

²⁵ Anton Friedrich Justus Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, hrsg. von Raimund Heuler, Paderborn 1907, S. 41; Amadeus Wendt, *Über die Hauptperioden der schönen Kunst*, Leipzig 1831, S. 269; Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, Leipzig 1852, S. 116f.

²⁶ Heinse, S. 87 und 192ff.

keinerlei Schwierigkeiten prinzipieller Art, Pergolesis Komposition als geistliche Musik zu verstehen. In seinem frühen Roman *Laidion* hat Heinse diese Rezeptionshaltung ausführlich geschildert²⁷.

Es kann jetzt nicht mehr überraschen, daß Tieck, ebenfalls ein Vertreter kunstreligiöser Ansichten, wie Heinse keine Bedenken hat, das *Stabat mater* als Kirchenmusik aufzufassen. Daß dem Werk „Kraft“ und „Würde“ fehlen, betrachtet Tieck in *Phantasia* nicht als Mangel, sondern als Merkmal eines besonderen Stils. Neben der edlen und erhabenen Schreibweise von Palestrina und dem sehnsuchtsvollen Stil von Leo und Marcello unterscheidet Tieck eine weitere Art von Kirchenmusik: „Drittens kann die geistliche Musik ganz wie ein unschuldiges Kind spielen und tändeln, arglos in der Süßigkeit der Töne wühlen und plätschern, und auf gelinde Weise Schmerz und Freude vermischt in den lieblichsten Melodien ausgießen. Der oft von den Gelehrteren verkannte Pergolese scheint mir hierin das Höchste erreicht zu haben“²⁸. Ein Zwischengespräch im zweiten Band des *Phantasia* bezieht diese Ansicht ausdrücklich auch auf das *Stabat mater*: Gerühmt wird die „Lieblichkeit der Wehmuth in des Schmerzes Tiefe, dies Lächeln in Thränen, diese Kindlichkeit, die den höchsten Himmel anrührt“. Seine Begeisterung für das *Stabat mater* hat Tieck zu einer echt romantischen Paraphrase des lateinischen Textes inspiriert, die von einem Doppelsonett über Pergolesi „als Opfer seiner Kunst und Begeisterung“ und von einem Sonett, „welches die Musik selber spricht“, umrahmt wird²⁹.

Die Rezeptionsgeschichte des *Stabat mater* ist wesentlich vom Umstand geprägt worden, daß dieses Werk zu den Auseinandersetzungen um die wahre Kirchenmusik eine verquere Position eingenommen hat. Das *Stabat mater* gehört streng genommen nicht zum Bereich der Kirchenmusik, sondern versteht sich eher als eine geistliche Musik für private oder halbprivate religiöse Andachten. Dieser Umstand ist mitverantwortlich für die extreme Divergenz der Urteile, die über die Sequenzvertonung gefällt worden sind. Die Einsicht, daß dieses Werk sich weniger für das liturgische Hochamt eignet, sondern vielmehr als geistliche Kammermusik zu betrachten ist, kann man implizit bereits Marpurgs Schilderung der Berliner Aufführung im Jahre 1758 oder 1759 sowie den oben zitierten Schriften von Heinse entnehmen, aber erst E. T. A. Hoffmann hat unmißverständlich darauf hingewiesen, daß Kompositionen wie die Psalmen von Marcello und das *Stabat mater* von Pergolesi „das Mittel zwischen der Musik des eigentlichen Kultus und dem geistlichen Drama halten“³⁰.

Die Pergolesi-Forschung hat die These des Marchese di Villarosa inzwischen weitgehend übernommen, daß das *Stabat mater* im Auftrag der adligen Bruderschaft *della Vergine de'Dolori* zu Neapel komponiert worden ist. Pergolesis Werk sollte die Sequenzvertonung von Alessandro Scarlatti ersetzen, die an allen Freitagen im März während der Zusammenkünfte der Bruderschaft in der Kirche San Luigi di Palazzo

²⁷ Ders., *Laidion*, Bd. 3, Abt. 1, Leipzig 1906, S. 3f.

²⁸ Tieck, Bd. 4, S. 429; vgl. auch S. 431.

²⁹ Ebda., Bd. 5, S. 478ff.

³⁰ Marpurg, S. 159; E. T. A. Hoffmann, S. 225. Hoffmanns Differenzierung zwischen einer liturgischen und einer nicht-liturgischen geistlichen Musik geht auf Reichardt zurück (Bd. 2, S. 18).

(und später in der Kirche San Ferdinando) aufgeführt wurde. Die bescheidene Besetzung, die Pergolesis *Stabat mater* mit Scarlattis Werk gemein hat, weist bereits darauf hin, daß die Komposition weniger als Passionsmusik mit oratoriumähnlichen Dimensionen denn vielmehr als geistliche Kammermusik, als ein *Duetto spirituale* zur Erbauung eines geschlossenen Kreises konzipiert war³¹. Pergolesis *Stabat mater* steht also mitten in dem für die katholische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts so charakteristischen Spannungsfeld zwischen überlieferter liturgischer Ordnung, außerliturgischem Gottesdienst und privater Andacht³².

Diese Unsicherheit über den praktischen Zweck des *Stabat mater* wurde durch den Umstand verstärkt, daß bereits die liturgische Einordnung des Textes schwankte³³. Nachdem das Konzil von Trient diese Sequenz aus der Messe entfernt hatte, wurde sie 1727 von Papst Benedictus XIII. für das Fest der Sieben Schmerzen am 15. September wieder eingeführt. Als Offiziumshymnus wurde das *Stabat mater* jedoch bereits im 17. Jahrhundert während des Festes der Sieben Schmerzen am Freitag nach Passionssonntag gesungen. Dazu wurde der Text so über die Offiziumsdienste dieses Tages verteilt, daß die ersten zehn Strophen als Vesperhymnus aufgeführt werden konnten. Diese Gliederung macht sich auch in Pergolesis Vertonung bemerkbar. Mit dem *Fac ut ardeat*, dem Gegenstück zur Schlußfuge des Zyklus, hebt Pergolesi die Zäsur zwischen dieser Strophe und dem darauffolgenden *Sancta mater* klar hervor³⁴.

Ein weiterer Faktor hat die Verwirrung um die korrekte kirchenmusikalische Bestimmung des *Stabat mater* auf die Spitze getrieben. Der Umstand, daß das Werk auch in protestantischen Kreisen bald beliebt wurde, hat den — selbst überwiegend evangelischen — Ästhetikern der „ächten Kirchenmusik“ den Blick auf seinen besonderen gottesdienstlichen Charakter verstellt. In der Bearbeitung von Johann Adam Hiller mit der pietistisch eingefärbten Textfassung von Klopstock wurde Pergolesis Vertonung nicht nur in den Liebhaberkonzerten aufgeführt, sondern sie fand als „Passionsmusik“ oder „Passions-Cantate“ auch Eingang in den evangelischen Gottesdienst. Damit stellt sich eine wichtige Rezeptionslinie als eine Kette von Mißverständnissen dar: Protestantische Kritiker haben ein älteres, katholisches Werk, das keine liturgische Musik im engeren Sinne ist, an ihrem neuentwickelten Ideal der wahren Kirchenmusik gemessen.

Hillers Einrichtung des *Stabat mater* von 1776 stellt den wichtigsten Versuch dar, das Werk den neuen liturgischen Anforderungen anzupassen. Die Umarbeitung, der ein Klavierauszug des Werkes (ebenfalls mit Klopstocks Übersetzung) vorangegangen war³⁵, ist mit Hillers Bestrebungen im Zusammenhang zu sehen, die Verbreitung qualitativ wertvoller Kirchenmusik zu fördern. Zu den von ihm herausgegebenen

³¹ Vgl. Alfred Einstein im Vorwort seiner *Stabat mater*-Ausgabe (Leipzig und Wien 1927).

³² Vgl. Karl Gustav Fellerer, *Liturgischer Gottesdienst und private Andacht im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hrsg. v. dems., Bd. 2, Kassel 1976, S. 75ff.

³³ Vgl. John Caldwell und Malcolm Boyd, *Stabat mater*, in: *The New GroveD*, Bd. 18, S. 36f.

³⁴ Vgl. das *Stabat mater* von Antonio Vivaldi, der nur die ersten zehn Strophen vertont hat.

³⁵ G. B. Pergolesi, *Stabat mater oder Passions-Cantate mit der deutschen Parodie des Herrn Klopstocks*, in einem *Clavierauszuge*, hrsg. v. J. A. Hiller, Leipzig 1774. Hiller ist mit dieser Ausgabe einem geplanten Klavierauszug des jungen Reichardt gerade zuvorgekommen (vgl. Reichardt, *Autobiographie*, S. 280).

Werken zählen neben dem *Stabat mater* von Pergolesi ein *Te Deum* von Händel sowie das *Stabat mater* von Joseph Haydn, zu dem Hiller selbst eine Übersetzung verfaßt hat. Außerdem hat er Händels *Messias* für die großbesetzte Berliner Aufführung dieses Werkes im Jahre 1786 eingerichtet³⁶. Im Vorwort seiner Haydn-Ausgabe begründet er sein Eintreten für solche herausragenden Kompositionen wie folgt: „Ich habe mir es [...] angelegen seyn lassen, einige namhafte Werke aufzusuchen; ihnen, nach unsern Verfassungen, mehr Brauchbarkeit zu geben, und sie in dieser Gestalt, öffentlich bekannt zu machen“³⁷. Seine Unzufriedenheit mit dem zeitgenössischen Schaffen im kirchenmusikalischen Bereich hat Hiller in seinen *Beyträgen zu wahrer Kirchenmusik* klar artikuliert: „Die wenigsten [Komponisten] scheinen von der Würde geistlicher Musik, und von dem Eigenthümlichen des Kirchenstils, hinlängliche Begriffe zu haben; so gemein und kraftlos ist alles“³⁸. In seiner Forderung nach einer würdevollen Kirchenmusik zeigt Hiller sich von Herders Ansichten beeinflusst. Bei der Verwirklichung seiner Vorstellungen ist Hiller eher pragmatisch vorgegangen. So hat er nicht nur geistliche Werke von Händel, Pergolesi und Haydn als Musterbeispiele der Kirchenmusik herausgegeben, sondern auch weltlichen Vokalwerken des von ihm bewunderten Johann Adolf Hasse geistliche Texte unterlegt, um sie auf diese Weise zu liturgischer Musik umzufunktionieren³⁹. Noch 1805 veröffentlichte Hoffmeister in Leipzig Mozarts Kantate *Davidde penitente* als *Osterkantate mit einer Parodie von J. A. Hiller*.

Im Vorbericht seiner Pergolesi-Ausgabe von 1776 bemängelt Hiller die ursprüngliche Fassung des *Stabat mater*, „in welcher sie der Componist schreiben mußte“, als „eingeschränkt“. Um diese Komposition dem zeitgenössischen Geschmack anzupassen und für kirchliche Zwecke brauchbar zu machen, hat er Pergolesis Musik, wie das Titelblatt besagt, „in der Harmonie verbessert, mit Oboen und Flöten verstärkt, und auf vier Singstimmen gebracht“. Hiller hat seine Bemühungen mit der Überzeugung begründet, „daß eine Musik, die überall, wo sie bekannt geworden war, selbst in ihrer ersten mangelhaften Gestalt, den größten Beyfall gefunden hatte, diesen mit gemeldeten Verbesserungen noch mehr finden, und nicht allein in Concerten, sondern auch selbst in Kirchen brauchbar seyn würde“⁴⁰.

Hiller hat Pergolesis *Stabat mater* zurückhaltender bearbeitet als etwa J. S. Bach oder G. J. Vogler. So setzt Hiller das vollständige Ensemble mit zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Violinen, Viola, Basso continuo, zwei Sopranen, Tenor und Baß nur in der Schlußfuge ein; die hinzugefügten Bläser haben vor allem die Aufgabe, die Violin- oder die Singstimmen zu verdoppeln; die Erweiterung des vokalen Ensembles dient primär

³⁶ Vgl. Klaus Kropfinger, *Händels Oratorium. Aspekte der Gattungsprofilierung, der Werkentstehung und Rezeption*, in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hrsg. v. Hermann Danuser, Laaber 1988 (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 1), S. 101.

³⁷ Joseph Haydn, *Passionsmusik des Stabat mater mit einer deutschen Parodie in einem klaviermäßigen Auszuge*, hrsg. von J. A. Hiller, Leipzig o. J., Vorwort (datiert 12. Dezember 1781).

³⁸ J. A. Hiller und Johann Adolf Hasse, *Beyträge zu wahrer Kirchenmusik*, 2. verm. Aufl., Leipzig 1791, S. 4.

³⁹ Vgl. zu dieser verbreiteten Parodiepraxis: Nicole Schwindt-Gross, *Parodie um 1800. Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens*, in: *Mf* 41 (1988), S. 16ff., bes. S. 17 und 36f.

⁴⁰ G. B. Pergolesi, *Vollständige Passionsmusik zum Stabat mater mit der Klopstockischen Parodie; in der Harmonie verbessert, mit Oboen und Flöten verstärkt, und auf vier Singstimmen gebracht von J. A. Hiller*, Leipzig 1776, Vorbericht.

der klanglichen Abwechslung. Die wichtigsten Änderungen betreffen die bei Pergolesi stark an den Baß gefesselte Violastimme, die von Hiller ein eigenes Profil bekommen hat. Viele andere Abweichungen sind teils auf die neue Textunterlegung, teils auf den unterschiedlichen Ambitus der Singstimmen zurückzuführen. Die auffallendste „Verbesserung“ der Harmonie findet sich im Duett Nr. 9 (*Sohn des Vaters / Sancta mater*). Hier hat Hiller die übermäßige Sext zwischen Baß und Viola in T. 42f. und 45f. durch Oktavparallelen ersetzt: Wie die Viola spielt der Baß an dieser Stelle eine Wechselnote in die kleine Untersekunde (vgl. T. 75). Auch in das metrische Gefüge hat Hiller gelegentlich eingegriffen. So läßt er in der gleichen Nummer die erste Hälfte von T. 46 wegfallen und fügt dafür als Ausgleich zwei Viertel zwischen T. 49 und 50 ein.

Hillers Bestreben, dem *Stabat mater* mehr „Kraft und Würde“ zu verleihen, äußert sich nicht nur in der mit Bläsern verstärkten Instrumentation, sondern auch in der Behandlung der beiden Fugen. Die Doppelfuge Nr. 8 (*Erben sollen sie am Throne / Fac ut ardeat*) hat Hiller durch ein geschicktes Umverteilen der Stimmen in eine Chorfüge verwandelt, in deren Exposition das Hauptthema durch den ersten Sopran (verstärkt von der ersten Oboe und der ersten Geige), den zweiten Sopran (mit der zweiten Oboe und der zweiten Violine), den Tenor (mit Viola und Violoncello) und den Baß (mit dem Basso continuo) wandert. Während Pergolesis Original stark zum dreistimmigen, galanten Satz neigt, dominiert in Hillers erweiterter Fassung die Vierstimmigkeit. Obwohl Hiller die formale Anlage der Fuge unangetastet läßt, hat er in die thematische Arbeit eingegriffen. Das auftaktige Viertelnotenmotiv der Episoden, das nach Hillers Geschmack wohl zu sehr mit dem getragenen Hauptthema kontrastierte, hat er durch eine fließende Bewegung ersetzt, die mehr den kontrapunktischen und ernsten Charakter des Satzes unterstreicht. Auch in der Schlußfuge setzt Hiller das gesamte vokale Ensemble ein, aber er läßt die dreistimmige Exposition des Satzes unverändert: Tenor und Baß bringen zusammen den dritten Themeneinsatz. Anders als in Nr. 8 beschränken sich Hillers Bestrebungen, diesem relativ kurzen und wenig anspruchsvollen Finale mehr Gewicht zu verleihen, auf die neue Instrumentation — es ist, wie erwähnt, der einzige Satz, in dem die gesamte Besetzung erklingt — sowie auf die Dehnung der letzten drei Takte.

Bis ins 19. Jahrhundert hinein bildete Hillers Bearbeitung die maßgebliche Grundlage für Aufführungen des *Stabat mater* in Deutschland⁴¹. Die Originalfassung wurde nur selten zu Gehör gebracht, wie aus dem folgenden Bericht über ein Konzert in Königsberg während der Karwoche von 1819 hervorgeht: Es wurde u. a. „Pergolesi's berühmtes *Stabat mater*, nach der ursprünglichen Bearbeitung für eine Sopran- und eine Altstimme, mit Begleitung des Geigenquartetts (wie es hier seit 30 Jahren nicht

⁴¹ Klopstocks Paraphrase fand auch unabhängig von Hillers Umarbeitung internationale Verbreitung; sie wurde sogar ins Schwedische übersetzt. Vgl. Luin, S. 14b, 19, 25, 32, 37 und 43. Noch 1841 wurde Klopstocks Text (höchstwahrscheinlich in Zusammenhang mit Hillers Bearbeitung) zu liturgischen Zwecken benutzt, wie dem Titel des folgenden Textbuches zu entnehmen ist: *Ordnung des Gottesdienstes nebst Musik-Text der Passionsmusik zum Stabat mater mit der Klopstockischen Parodie, in Musik gesetzt von Johann Baptist Pergolesi. Aufzuführen am Charfreitage Nachmittags in der Kirche zu Neustadt-Dresden 1841*. Klopstocks Umdichtung hatte jedoch auch ihre Gegner: So hat Justus Thibaut sie 1824 scharf angegriffen (Thibaut, S. 98).

gehört war, da man später Hillers Bearbeitung vorgezogen hatte), ausgeführt. (Dem Ref. ist die einfache, wenn gleich in der Harmonie oft leere und fehlerhafte Original-Partitur lieber, als Hillers correctere Partitur.)“⁴² Obwohl er sich von Hillers Fassung distanziert, bestätigt der Rezensent ihre Beliebtheit und Verbreitung. 15 Jahre später lenkt Gottfried Wilhelm Fink allerdings die Aufmerksamkeit auf die neue Bearbeitung des *Stabat mater* durch den russischen Offizier und Geiger Alexej F. Lwow, der das Werk für Soli, Chor und Orchester eingerichtet hat. Fink bezeichnet Hillers Ausgabe einerseits als verdienstvoll, aber andererseits betrachtet er sie als veraltet. Eine öffentliche Aufführung des Werkes in seiner Originalgestalt kann er sich (anders als der oben zitierte Kritiker der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*) kaum vorstellen: „In solcher Form dürfte das Werk in unseren Zeiten nur äußerst selten einer öffentlichen Aufführung sich erfreuen; die Bearbeitung desselben ist also höchst dankenswerth. [...] In seiner Urgestalt [kann es] jetzt nur noch in dazu geeigneten häuslichen Zirkeln und in historischen Concerten gebraucht werden“⁴³.

„Ein Meisterwerk nicht ohne Fehler“

Das *Stabat mater* hat nicht nur als geistliches Werk die Bedenken deutscher Musikkritiker erregt. Vielfach wurde auch der Vorwurf erhoben, die Sequenz sei handwerklich gesehen schlecht komponiert. Obwohl Forkels generalisierende Behauptung, „Kenner erklären das ganze Werk für sehr schlecht und fehlerhaft“⁴⁴, die Sachlage polemisch überspitzt, ist es doch auffallend, wie lange und hartnäckig dieses Verdikt tradiert worden ist. Bereits Johann Adolf Scheibe hat Pergolesi mangelnde musikalische Gelehrsamkeit und Erfahrung vorgeworfen⁴⁵. Dieses Urteil haben dann neben Forkel auch Vogler, Schulz, Schubart, Reichardt, Marpurg und Spazier mehr oder weniger modifiziert übernommen. Einige dieser Kritiker haben aber in diesem Zusammenhang eine Tendenz zum Natürlichen als mildernden Umstand hervorgehoben⁴⁶.

Der Topos der technischen Fehlerhaftigkeit hat eine wichtige Quelle in dem von J. A. P. Schulz verfaßten Artikel *Verrückung* in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*. Schulz erörtert hier unter anderem das metrisch-prosodische Problem der Synkope in Vokalwerken, das er an Hand zweier Beispiele zu veranschaulichen versucht: Den Eröffnungstakten der Arie *Guerrier forte non perdona* von Johann Gottlieb Graun stellt er die Arie Nr. 2 *Cuius animam gementem* aus Pergolesis *Stabat mater* gegenüber: „In dem *Stabat mater* des Pergolesi, das der großen Bewundrung, womit so viele davon sprechen, unerachtet von uns für ein sehr fehlerhaftes und schlechtes Werk gehalten wird, findet sich folgende Arie: [*Cuius animam gementem*], wo diese Ver-

⁴² AMZ 21 (1819), Sp. 491.

⁴³ Gottfried Wilhelm Fink, *Recension*, in: AMZ 36 (1834), Sp. 6 und 13. Die deutsche, 1840 bei Schlesinger erschienene Ausgabe der Bearbeitung von Lwow hat Fink angezeigt in: AMZ 42 (1840), Sp. 783ff.

⁴⁴ Forkel, *Kunstmagazin*, Bd. 2, S. 18.

⁴⁵ Nach Giuseppe Radiciotti, *Giovanni Battista Pergolesi*, erw. Ausg. von Antoine-E. Cherbuliez, Zürich und Stuttgart 1954, S. 98.

⁴⁶ So Reichardt, Bd. 2, S. 123, und Schubart, S. 68f.

rückung so unschicklich angebracht ist, daß jedem Sprachkenner bey Anhörung derselben die Haut schaudert“⁴⁷. Diese von vielen Kritikern übernommene Einschätzung zeigt, daß dem späten 18. Jahrhundert das Verständnis für das spätbarocke rhetorische Idiom abhanden gekommen war. Während solche Synkopen in der neapolitanischen Tradition als Mittel zur Versinnlichung von Verwirrung, Leid und Schmerz eingesetzt wurden⁴⁸, empörten sich seit Schulz' Angriff immer mehr Kritiker über diese angebliche Verletzung der prosodischen Regeln. Es hat auf der anderen Seite einige Kritiker gegeben, die versucht haben, die Synkopen dieser Arie metrisch zu erklären und damit zu rechtfertigen. Um die Jahrhundertwende entfachte sich über die Zulässigkeit dieser Figur eine heftige Kontroverse, die von E. T. A. Hoffmann eineinhalb Jahrzehnte später jedoch als „Geschwätze“ bezeichnet wurde⁴⁹. Weil weniger Pergolesis Arie als vielmehr ein metrisches Problem den zentralen Gegenstand dieser wenig fruchtbaren Diskussion bildete, braucht sie im Rahmen dieses Aufsatzes nicht weiter erörtert zu werden.

Aus dem Vorwurf der kompositionstechnischen Mangelhaftigkeit hat G. J. Vogler die Konsequenz gezogen, das *Stabat mater* gründlich nach seinen Vorstellungen umzuarbeiten. Zerstreut über die drei Bände seiner *Mannheimer Tonschule* hat Vogler alle Sätze des Zyklus eingehend analysiert und ihnen jeweils eine „verbesserte“ Version gegenübergestellt⁵⁰. Es ist auffallend, daß seine Bearbeitung nicht in direktem Zusammenhang mit irgendwelchen Reformbestrebungen auf dem Gebiet der Kirchenmusik steht, denn Vogler hat sich intensiv mit diesem Problemkreis beschäftigt⁵¹.

Vogler benutzt in seiner *Mannheimer Tonschule* Pergolesis *Stabat mater* als Demonstrationsobjekt. Er hat sich dieser Komposition zugewandt, um die Frage zu klären, „ob die Tonsezkunst seit 50 Jahren gefallen oder gestiegen sei“. Weil die Sequenz zu den „berühmtesten Meisterwerken Europens“ zählt, hat Vogler sie zum Gegenstand seiner Betrachtungen gewählt. Er will dabei „sowohl das Gute zum Nachahmen vorstellen, als das Schwache verbessern. Hiebei soll keine pedantische Regelmäßigkeit, sondern nur das Schöne, und dasjenige Schöne, welches von ungebildeten Ohren selbst vernommen wird, der einzige Zweck unsers Bestrebens sein“⁵². Obwohl Vogler hier eine „pedantische Regelmäßigkeit“ ablehnt, zeigt er sich auf Schritt und Tritt als ein Erzrationalist, der für alle musikalischen Phänomene eine unumstößliche „tonwissenschaftliche“ Begründung verlangt. Das Fundament seiner *Tonschule* bilden folgende

⁴⁷ Johann Abraham Peter Schulz, *Verrückung*, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2. Aufl., Bd. 4, Leipzig 1794, S. 655. Schulz hat sich später von diesem harten Urteil distanziert: In der *AMZ* 2 (1799–1800), Sp. 276–279, hat er eingestanden, die Meinung seines Lehrers Johann Philipp Kirnberger unreflektiert übernommen zu haben.

⁴⁸ So Helmut Hücke im Vorwort seiner Ausgabe des *Stabat mater* (Wiesbaden 1987).

⁴⁹ Hoffmann, S. 245. Zu den wichtigsten Theoretikern, die sich mit dieser Frage auseinandergesetzt haben, zählen Vogler, Reichardt, Marpurg, Dittersdorf, Spazier und Hand.

⁵⁰ Voglers Adaption ist ausführlich von Floyd K. Grave besprochen worden [*Abbé Vogler's Revision of Pergolesi's Stabat mater*, in: *JAMS* 30, 1977, S. 43ff.], so daß dieser Aufsatz sich auf die Erörterung einiger Grundfragen beschränken kann. Vgl. auch Hermann Jung, „Der pedantisch geniale Abt Vogler“. *Musiktheorie und Werkanalyse in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Musiktheorie* 3 (1988), bes. S. 104–108.

⁵¹ Vgl. Joseph Müller-Blattau, *Die Idee der „wahren Kirchenmusik“ in der Erneuerungsbewegung der Goethezeit*, in: *MuK* 2 (1930), S. 200.

⁵² Vogler, Bd. 1, S. 19.

Überlegungen: „Es ist wahr, der aufgeklärte Verstand macht uns zuerst zu Menschen, und nur die richtigen Begriffe vom Wahren, Guten, Vollkommenen machen uns glücklich. Vorschriften also, wodurch unser Verstand erleuchtet, und unsere Gesinnungen veredelt werden, sind die beste[n], wohlthätigste[n] Erfindungen“⁵³. „Wissenschaftliche Gründe“, „philosophische Ursachen“ und „vernünftig-gefolgerte Wahrheiten“ liefern für Vogler die ausschlaggebenden Kriterien, um zeitgenössische ebenso wie ältere Kompositionen „vorurteilsfrei“ zu beurteilen und gegebenenfalls zu korrigieren⁵⁴.

Unter diesen Voraussetzungen kann es kaum verwundern, daß Vogler an Pergolesis *Stabat mater*, einem rund 40 Jahre alten Werk aus einer ihm fremd gewordenen Stiltradition, sehr viel auszusetzen hat. Obwohl er die natürliche Expressivität der Komposition bewundert, nimmt Vogler an vielen Stellen einschneidende Änderungen vor: Er glättet die metrische Struktur im Sinne einer regelmäßigen, ‚quadratischen‘ Syntax, verdichtet die Textur, indem er die zweite Violine und die Bratsche selbstständig, ‚verbessert‘ die Dissonanzbehandlung, ergänzt die Bezifferung, ändert die Textunterlegung, kritisiert den harmonischen Plan sowohl des Gesamtzyklus als auch mehrerer Einzelsätze und beklagt das Fehlen von Blasinstrumenten. Während das *Stabat mater* durch solche Modifikationen dem stilistischen Idiom des späteren 18. Jahrhunderts angepaßt wird, berühren einige andere Eingriffe unmittelbar die Substanz des Werkes. So hat Vogler nicht nur die Orchesterritoriale teilweise beträchtlich abgewandelt und die synkopischen Metren in den Arien Nr. 2 (*Cuius animam*) und Nr. 6 (*Vidit suum*) getilgt, sondern auch die beiden Fugen weitgehend neugeschrieben. Für das *Fac ut ardeat* benutzt Vogler wenigstens noch das gleiche — wenn auch leicht modifizierte — Hauptthema wie Pergolesi, aber die *Amen*-Fuge ist in der *Mannheimer Tonschule* eine vollständige Neuschöpfung.

Über dem schulmeisterlichen Gekritzel Voglers vergißt man leicht, daß es keineswegs seine Intention ist, das *Stabat mater* als ein bloß mangelhaftes Werk hinzustellen. Vogler will eine ältere Komposition aus moderner, „tonwissenschaftlicher“ Perspektive heraus zu didaktischen Zwecken analysieren und beurteilen; das Gute lobt er als nachahmungswürdig, das Fehlerhafte wird peinlich genau „verbessert“. Um dieses Nebeneinander von Gelungenem und Mißlungenem erklären zu können, greift Vogler auf einige damals weit verbreitete, rationalistische Vorstellungen über Natur und Genie zurück. Nach Vogler muß das „rohe Genie“, die noch ungebildete natürliche Anlage des Komponisten, durch das Studium der Tonwissenschaft geläutert werden, damit der Künstler imstande ist, vollkommene Werke zu schaffen: „Je einfacher, mit dem Gegenstande harmonirender, auf die edle Simplicität der nakenden Natur bezugvoller eine Sache im Felde der schönen Künste ist, desto allgemeiner, desto dauerhafter ist der Beifall. [...] Pergolese hat auch sehr viel, aus blossem Antrieb der Natur gesetzt, und hiemit gewonnen; sein rohes Genie aber viel gewagt, und dabei den ächten Punkt der Wahrscheinlichkeit im *Stabat mater* elendig verfehlt; wie es unsere Rezension

⁵³ Ebda., S. 1.

⁵⁴ Ebda., S. 33.

deutlich zeigt: das ist eine Antwort auf jenen flatterhaften Satz, daß bloßes Genie, regellos, große Meisterstücke zeugen könne, und die Kunst den Schwung hämme⁵⁵.

Obwohl die in diesem Aufsatz angesprochenen Gesichtspunkte für die moderne Rezeptionshaltung keine wesentliche Rolle mehr spielen, gehört das *Stabat mater* auch für ausgesprochen apologetische Forscher wie Radiciotti noch immer zu den problematischen Kompositionen Pergolesis. Bedingungslose Anhänger hat es nur ausnahmsweise gefunden, den meisten gilt die Sequenz nur unter Vorbehalt als ein Meisterwerk. Es bietet kritischen Zuhörern mehrere Angriffsflächen, und eben dieser Umstand macht Pergolesis *Stabat mater* zu einem dankbaren Gegenstand der Rezeptionsforschung.

Textbezüge in den Ballata-Vertonungen von Antonio Zachara da Teramo — Drei Beispiele

von Raymond Dittrich, Hamburg

Antonio Zachara da Teramo, ein italienischer Komponist zur Zeit des abendländischen Schismas, gewinnt seit den neueren Studien von Nino Pirrotta, Agostino Ziino und John Nádas zunehmend an Interesse¹. Die Ereignisse der Kirchenspaltung betrafen ihn unmittelbar, stand er doch von 1391 bis 1407 als *cantor* und *scriptor* im Dienst der römischen Kurie², während 1413 sein Name in Besoldungslisten des Bologneser Antipapstes Johannes XXIII. erscheint³.

Untersuchungen am geistlichen Repertoire erwiesen Zachara als einen nicht unbedeutenden Vertreter der Musik des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts⁴, einer Zeit, in der kompositorische Probleme der Vokalmusik — nicht nur der geistlichen — bewußt als Frage danach, wie Sprache in Musik umzusetzen sei, wahrgenommen

⁵⁵ Ebda., S. 295f.; vgl. auch Bd. 3, S. 206ff.

¹ Nino Pirrotta, *Zacharus Musicus*, in: *Quadrivium* 12 (1971), S. 153ff., engl. Übers. mit *Additional Postscript* 1983 unter dem Titel *Zachara da Teramo*, in: ders., *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*, Cambridge 1984, S. 126ff.; Agostino Ziino, *Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo: alcune date e molte ipotesi*, in: *Rivista italiana di Musicologia* 14 (1979), S. 311ff.; John Nádas, *Further notes on Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo*, in: *Studi Musicali* 15 (1986), S. 167ff.

² Vgl. Ziino, S. 311ff.

³ Vgl. Nádas, S. 178ff.

⁴ Vgl. Kurt von Fischer, *Kontrafakturen und Parodien italienischer Werke des Trecento und frühen Quattrocento*, in: *Annales Musicologiques* 5 (1957), S. 43ff.; ders., *Bemerkungen zur Überlieferung und zum Stil der geistlichen Werke des Antonius dictus Zacharias da Teramo*, in: *MD* 41 (1987), S. 161ff.; Wolfgang Nitschke, *Studien zu den Cantus-Firmus-Messen Guillaume Dufays*, Berlin 1968 (= *Berliner Studien zur Musikwissenschaft* 13), S. 43–59 u. 121–126; Gilbert Reaney, *Sequence, hocket, syncopation and imitation in Zacar's mass movements*, in: *L'ars nova italiana del trecento* 4, Certaldo 1978, S. 345ff.

wurden⁵. In der Anwendung des für die weltliche Trecentomusik so typischen „Versvertonungsschemas“ aus Anfangsmelisma, syllabisch-deklamatorischem Mittelteil, Paenultimamelisma und Schlußsilbe — wie es sich bereits in den Madrigalen der frühesten Trecentoquelle, dem Codex Rossi, findet⁶ und auch weiterhin charakteristisch bleibt — zeichnete sich im Fortgang des Jahrhunderts in immer stärkerem Maße ein differenziertes Eingehen der Musik auf die Sprache ab⁷.

Die Vertonung von Ballata-Texten folgte — obwohl das oben zitierte Schema auch für diese Gattung seine Gültigkeit bewahrte, wenn auch mit häufig fehlendem Anfangsmelisma⁸ — teilweise anderen Prinzipien als die des Madrigals⁹. Das hat seinen Grund zum einen in dem poetisch gegebenen Gegensatz von Ripresa und Piedi, der schon in frühen Ballata-Vertonungen nicht unberücksichtigt blieb¹⁰; zum anderen übte die Abstammung der Ballata vom Tanzlied in der gelegentlichen Verwendung von volkstümlichen Tanzrhythmen Einfluß auf die Vertonung aus.

Wenn nun im folgenden drei weltliche Kompositionen Zacharas¹¹ — die Ballate *Rosetta*, *Nuda non era* und *Un fior gentil* — unter dem Aspekt der Sprachvertonung betrachtet werden, so soll dabei im Vordergrund die Frage nach der Berücksichtigung der Textaussage in der Komposition stehen.

Als Beispiel sowohl der Anwendung des Versvertonungsmodells als auch einer — wie es scheint — von der Textaussage motivierten Abweichung sei die zweistimmige Ballata *Rosetta*¹² herangezogen.

Das Gedicht spricht in allegorischer Redeweise die geliebte Person als „Rose, die niemals ihre Farbe wechselt“ an — der Vorliebe des späten Mittelalters für Symbolik entsprechend zugleich eine Anspielung auf die Jungfrau Maria¹³.

Die Vertonung der beiden Ripresaverse („Rosetta che non canbi may colore,/amar te voglio sopra ogne altro fiore“ — Rosetta (Rose), die du niemals die Farbe wechselst,/dich will ich über jede andere Blume lieben) entspricht — ohne dabei auf individuelle

⁵ Vgl. dazu: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, hrsg. von Ursula Günther und Ludwig Finscher, Kassel 1984 (= *Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten* 10); zur besonderen Stellung der Trecento-Musik: K. v. Fischer, *Zum Wort-Ton Problem in der Musik des italienischen Trecento*, in: *Festschrift Arnold Geering, Beiträge zur Zeit und zum Humanismus vorwiegend aus dem Bereich der Musik*, hrsg. von Victor Ravizza, Bern und Stuttgart 1972, S. 53ff.; Annette Kreuztigger-Herr, *Zur Sprachvertonung in den weltlichen Werken Johannes Ciconias*, Mag. Arb. Hamburg 1987.

⁶ Vgl. Marie Louise Martinez, *Die Musik des frühen Trecento*, Tutzing 1963 (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 9), S. 16.

⁷ Vgl. v. Fischer, *Zum Wort-Ton-Problem*.

⁸ Vgl. Dorothea Baumann, *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento*, Baden-Baden 1979 (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 64), S. 24.

⁹ Vgl. v. Fischer, *Zum Wort-Ton-Problem*, S. 59f.

¹⁰ Vgl. Martinez, S. 30ff.

¹¹ Die Kompositionen Zacharas liegen in folgenden Editionen vor: *Early Fifteenth-Century Music* 6, hrsg. von Gilbert Reaney (= *CMM* 11), 1977 (im folgenden zitiert als: *CMM* 11/6); *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* 10, hrsg. von W. Thomas Marrocco, 1977 (*PMFC* 10); *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* 13, hrsg. von K. v. Fischer und F. Alberto Gallo, 1987 (*PMFC* 13). Die in *CMM* 11/6 und *PMFC* 10 unter dem Namen „Magister Zacharias“ bzw. „Magister Zacharas“ angeführten Kompositionen stammen ebenfalls von Antonio Zachara, vgl. Nadas, a. a. O. Dem vorliegenden Aufsatz liegt die Edition *CMM* 11/6 zugrunde, da nur sie eine Rekonstruktion der Ballata *Un fior gentil* wiedergibt.

¹² *CMM* 11/6, S. 1ff.; *PMFC* 10, S. 112ff.

¹³ Vgl. Raeney, *CMM* 11/6, S. X; Reinhard Strohm, *European politics and the distribution of music in the early fifteenth century*, in: *Early Music History* 1 (1981), S. 321, Anm. 59; zur Rosensymbolik im späten Mittelalter: Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart, 11. Aufl. 1975, S. 288ff.

Prägungen zu verzichten — dem Schema: Das — in seiner Ausdehnung madrigalistische Züge aufweisende — Anfangsmelisma auf der Silbe "Ro-" erstreckt sich über neun Takte¹⁴ (vgl. Notenbeispiel 1, T. 1–9). Auf das einen Takt lang ausgehaltene Anfangsintervall der Quinte (T. 1, *f-c'*) schließt eine kurze, aber charakteristische Hoquetuspartie an (T. 2–3), bevor der Superius das Melisma zu entfalten beginnt, während der Tenor den aus dem Anfangsintervall und der Hoquetuspartie übernommenen Ton *f* als Orgelpunkt "come un bordone di cornamusa"¹⁵ beibehält. Unterbrochen wird der bordunartig gehaltene Ton *f* lediglich einmal in Takt 6, um eine Sekundreibung mit dem Superius zu vermeiden, der auf dem Ton *g* einen formalen Einschnitt innerhalb des Melismas setzt. Der Neuansatz (Superius in T. 7) beginnt mit einer häufig begeg-

Notenbeispiel 1 (CMM 11/6, S. 1, T. 1–13)

5

1. 5. Ro
4. Non

1. 5. Ro
4. Non

10

set - ta che non can - bi may co - lo -
pas - so più le - ge - re lo sal - te -

set - ta che non can - bi may co - lo -
pas - so più le - ge - re lo sal - te -

Alle Notenbeispiele aus: *Corpus Mensurabilis Musicae*, Band 11, VI (CMM 11,6).

(C) 1977 American Institute of Musicology/Hänssler-Verlag, Neuhausen Stuttgart.

Mit freundlicher Genehmigung.

¹⁴ In der hier zugrundeliegenden Übertragung Reaneys (CMM) ist die Semibrevis — das Stück steht im *tempus perfectum cum prolatione minori* — als Achtelnote übertragen, während sie in PMFC 10 als Viertelnote wiedergegeben wird. Aus diesem Grund stimmen die Taktzahlen in beiden Ausgaben nicht überein.

¹⁵ Pirrotta, S. 156.

nenden melodischen Floskel und zielt in einer allmählichen Abwärtsbewegung von dem melodischen Hochton *f'* auf die Unterquinte *b*, die — zunächst durch den Quartsprung *d' - a* (T. 8) unterschritten — in Takt 9 klauselartig umspielt und in Takt 10 bei Einsatz der Versdeklamation endgültig erreicht wird.

In den Takten 10—12 schließt sich die syllabische Versdeklamation an — harmonisch durch den Quintsprung abwärts des Tenors (*f-b*) von dem vorangegangenen melismatischen Abschnitt abgesetzt¹⁶ —, bevor das Paenultimamelisma (T. 13—18) mit nachfolgender Schlußsilbe (T. 19) die Vertonung des ersten Ripresaverses beendet.

Ebenso hält der Vortrag des zweiten Ripresaverses (T. 20—41) an der Abfolge: Anfangsmelisma (T. 20—25), syllabischer Mittelteil (T. 26—28), Paenultimamelisma (T. 29—40) und Schlußsilbe (T. 41) fest.

Um so auffälliger ist die Abweichung von diesem Modell in der Vertonung des ersten Piede ("Se altruy me fa languire e sospirare, / tu me resguardi con gran desiderio;" —

Notenbeispiel 2 (CMM 11/6, S. 7, T. 42—50)

2. Se al - - truy se me fa lan',
3. e se tur bar o,

45 me fa lan', o,

50 lan - gui - re e so spi - ra - - -
o pian - - - ger o tri - sta - - -

¹⁶ Vgl. ebda., S. 156f.

Wenn andere mich schmachten und seufzen machen,/ gibst du acht auf mich mit großer Sehnsucht;).

Nicht der Verzicht auf ein Anfangsmelisma ist das Entscheidende — das ausholende Schlußmelisma der Ripresa (T. 29—40) reicht zur Verdeutlichung des formalen Einschnitts zwischen Ripresa und Piedi aus und macht ein erneut ansetzendes Anfangsmelisma überflüssig —, sondern die musikalische Hervorhebung einzelner sinntragender Wörter. So wird die syllabische Deklamation des ersten Piediverses (vgl. Notenbeispiel 2, T. 42—49) unterbrochen durch eine Melismaemphase (T. 44—47) auf der Silbe "lan-" des Wortes "languire" (schmachten).

Das Melisma besteht aus einer abwärts sequenzierten — dadurch deutlich hervortretenden und an Eindringlichkeit gewinnenden — Floskel (T. 44—45) sowie aus einer nach *b* kadenzierenden Wendung (T. 46—Anf. 47). Eine Überleitungsfloskel im Tenor (T. 47) führt zum syllabischen Versvortrag zurück.

Dieses Melisma ist keines der formal gliedernden — wie Anfangs- oder Schlußmelisma; es tritt an einer Stelle auf, für die das Versvertonungsschema syllabische Versdeklamation vorsieht. Darüber hinaus hebt es sich als einzige sequenzierte Figur — die Pausen akzentuieren die einzelnen Sequenzen besonders deutlich — innerhalb dieser Ballata hörbar vom Kontext ab. Eine rhetorische Absicht ist nicht auszuschließen: Das Wort "languire" wird zeitlich gedehnt, das „Schmachten“ verlängert.

Vorbereitet wird die Melismaemphase durch die hoquetusartige Vertonung der unmittelbar vorangehenden Worte "me fa" (mich ... machen), die in beiden Stimmen wechselseitig zu Gehör kommen und auf diese Weise die Erwartung des Hörers auf den sich auf das Prädikat "fa" beziehenden Infinitiv "languire" lenken.

Die zweistimmige Ballata *Nuda non era*¹⁷ variiert das im Mittelalter verbreitete Thema des sich drehenden Schicksalsrades. Die zwei Verse des ersten Piede verbinden das Wenden des Rades der Fortuna mit Leid, Tränen, Schmerz: "Se per gran pianto voltasse la rota,/ gyamay non finiria de lagrimare" (Wenn unter heftigen Tränen sich das Rad dreht,/ hört man niemals auf zu weinen). "Sembra prevalere il tono pessimistico e moraleggiante, espresso specialmente dai versi [...], nei quali si uniscono il concetto del mutare della fortuna con quello del pianto, della disperazione e del dolore"¹⁸.

Die Vertonung des Piede geht auf den stark affektiven Text ein. Die zentrale Wendung "Se per gran pian'" wird — um sie musikalisch zu unterstreichen — vom ersten Vers getrennt und wiederholte Male von beiden Stimmen — teilweise ineinandergreifend — vorgetragen (vgl. Notenbeispiel 3, T. 21—28). Bezeichnend ist dabei die zweimalige Unterbrechung der Gesangsstimmen durch Generalpausen (T. 25 und 28). Mit der nötigen Vorsicht, aber doch angesichts des affektiven Textgehalts, erscheint es zulässig, die beiden Pausen als rhetorische zu verstehen: Vor Schmerz, vor Weinen stockt die Stimme. Die barocke Musiktheorie wird später im 17. und 18. Jahrhundert von der musikalisch-rhetorischen Figur der Aposiopesis sprechen.

¹⁷ CMM 11/6, S. 26f.; PMFC 10, S. 110f.

¹⁸ Clemente Capelli, *Claudio de Angelis, Agostino Ziino*, Schallplattenbeilage zu: *Zaccaria da Teramo*, Prodotto della Casa di Risparmio di Teramo 1978.

Notenbeispiel 3 (CMM 11/6, S. 27, T. 21–32)

The image shows three systems of musical notation for a vocal line and a basso continuo line. The first system covers measures 21-25, the second system covers measures 26-30, and the third system shows the final two measures (31-32). The lyrics are: "Se per gran pian', se per gran pian', se per gran pian - to vol - tas - se la ro - ta. //". The notation includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The vocal line features a melodic pattern of eighth and sixteenth notes, while the basso continuo line provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Die Musik zum zweiten Vers des ersten Piede steht ebenfalls in enger Beziehung zur Textaussage. Berücksichtigt man, daß die frühesten Definitionen den Hoquetus nicht allein mit den Begriffen des Abwechselns, sondern auch mit denen des „Seufzens oder Schluchzens“¹⁹ verbunden, so ist es erwägenswert, ob die einzige Hoquetuspartie dieses Satzes in den Takten 36–38 (vgl. Notenbeispiel 4) über die formale Funktion des Paenultimamelismas hinaus nicht zugleich eine dem Sinngehalt des unterlegten Wortes „lagrimare“ (weinen) äquivalente musikalische Satztechnik darstellt.

Der Hoquetus ist derart konzipiert, daß sich — aufgrund melodischer Sequenzen — im Superius jeweils nach der Hoquetuspause eine Folge von fallenden Sekunden einstellt: Zunächst von der Finalis *d'* aus ansteigend bis zur oberen Quinte *a'* (*f' - e'*, *g' - f'*, *a' - g'*), dann abwärtsgerichtet bis zur unteren Quarte *a* (*f' - e'*, *d' - c'*, *h - a*). Die Ausdrucksqualität der fallenden Sekunde, die während des Barock mit den Affekten der Trauer und des Schmerzes, den *affectus molesti*, verbunden wurde, scheint hier bereits anzuklingen.

¹⁹ Vgl. Othmar Wessely, *Über den Hoquetus in der Musik zu Madrigalen des Trecento*, in: *De Ratione in Musica. Festschrift Erich Schenk*, hrsg. von Theophil Antonicek, Rudolf Flotzinger und Othmar Wessely, Kassel 1975, S. 18.

Notenbeispiel 4 (CMM 11/6, S. 27, T. 35–40)

The image displays a musical score for a vocal piece. The first system, starting at measure 35, shows a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The lyrics are 'ria de la gri ma'. The key signature has two sharps (F# and C#). The second system, starting at measure 40, shows two first endings. The first ending (1.) has the lyric 're' and ends with a double bar line. The second ending (2.) has the lyric 're' and ends with a double bar line. The key signature remains two sharps.

Dem pessimistischen Grundzug des Gedichts entspricht darüber hinaus der vorherrschende Modus der Vertonung, das plagale Dorisch. Ob Zufall oder nicht, es stimmt mit der Thematik des Gedichts überein, wenn mittelalterliche Theoretiker dem zweiten Kirchenton aufgrund seiner tiefen Lage einen threnodischen Charakter zuschreiben: „Der zweite Ton, der plagale des ersten, erhält seiner tiefen Lage halber einen ausgesprochen threnodischen Charakter zugewiesen. Schon Johannes Cottonius erwähnt den ‚rauen Ernst‘ dieser Tonart, Johannes de Muris ihren sprunghaften und düsteren Grundzug. Noch deutlicher drückt sich Agidius Zamorensis aus: der zweite ist ernst und klagend, da er sich für niedergeschlagene Stimmungen eignet, wie sie z. B. in den Klagegedichten Jeremiä zum Ausdruck kommen“²⁰.

In der Hoquetuspartie (Notenbeispiel 4) konnte im Superius das Merkmal des Hypodorischen — der gegenüber der Finalis *d'* um einen Tetrachord nach unten versetzte Ambitus *a-a'* — bereits beobachtet werden. Aber auch in dem — hier nicht wiedergegebenen — Anfangsmelisma (T. 1–4) sowie im zweiten Vers der Ripresa (T. 11–20) tritt der zweite Kirchenton in der melodischen Gestaltung des Superius deutlich hervor.

Wurde im bisherigen anhand zweier ausgewählter Beispiele verschiedenen Möglichkeiten des Textbezugs in Zacharas Ballata-Vertonungen nachgegangen²¹, so fanden

²⁰ Hermann Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Tutzing 1964, S. 236.

²¹ Textbezüge zeigen sich insbesondere auch in Zacharas Ballata *Amor nè tossa* (CMM 11/6, S. 18f.; PMFC 10, S. 139f.) in der Vertonung sprachlicher Onomatopoiien. Vgl. dazu Federico Ghisi, *Bruchstücke einer neuen Handschrift der italienischen ars nova und zwei unveröffentlichte Caccien der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, in: *AfMf* 7 (1942), S. 25; sowie in der Ballata *Ciamarella* (CMM 11/6, S. 20f.; PMFC 10, S. 104f.): Durchbrechung des Formschemas durch spielerische Wort- und Silbenwiederholungen in Nachahmung eines volkstümlichen Schalmeyenspiels. Vgl. dazu Dorothea Baumann, *Silben- und Wortwiederholungen im italienischen Liedrepertoire des späten Trecento und frühen Quattrocento*, in: *Musik und Text*, a. a. O., S. 86.

dabei zwangsläufig nur einzelne Aspekte der jeweiligen Stücke Erwähnung. An dieser Stelle soll daher eine Komposition im Zusammenhang besprochen werden: die Ballata *Un fior gentil*.

Der Analyse der Vertonung sei eine Betrachtung des Gedichts²² vorangestellt:

Un fior gentil m'aparse,
o aspiratio prima,
bina ne va per rima,
poy duy cenquante prima e tosto sparse.

Angelicamente venne ad repararse,
passionato stando ad iudicarme.
[.]
[.]²³

Poy commenca a donarme
de quel suo dolce frutto.
Ay me, che'l mundo tutto
tal fior non se trovera a ben cercarse²⁴.

(Eine zärtliche Blume erschien mir, / oh erste Sehnsucht, / [...] und bald verschwand sie. // Wie ein Engel (Engelhaft) kam sie, um Schutz zu suchen, / leidenschaftlich mich richtend (mich betrachtend²⁵). / [...] / [...] // Dann fängt sie an, mir zu schenken / von (jener) ihrer süßen Frucht. / Weh mir, da die ganze Welt / solch eine Blume nicht finden wird und wenn sie noch so gut suchte.)

²² Ein Verfasser der von Zachara vertonten Gedichte ist nicht nachweisbar. Möglicherweise stammen sie von Zachara selbst. Darauf deutet das Zitat seines eigenen Namens in der Ballade *Sumite karissimi* (CMM 11/6, S. 133ff.; PMFC 10, S. 202ff.). Vgl. dazu Pirrotta, S. 401, Anm. 43.

²³ Die beiden Verse des zweiten Piede sind nicht überliefert.

²⁴ Zitiert nach: CMM 11/6, S. XXXVI. — Die rätselhaften Verse 3 und 4 der 1. Strophe scheinen in keinem Zusammenhang mit dem Thema der Ballata zu stehen. Möglicherweise handelt es sich um eine Art in das Gedicht integrierte Unsinnspoesie. So könnte Vers 3 ("bina ne va per rima" — etwa: "zweimal davon geht es durch den Reim") verstanden werden im Sinne von: „diese beiden Verse stehen hier nur wegen des Reims“ (prima-rima). Die Übersetzung des Anfangs von Vers 4 bleibt allerdings unverständlich ("poy duy cenquante prima ..." — „dann zwei fünfzig [zweiundfünfzig?] zuerst“?). Vielleicht sind verschlüsselte musikalische Ausführungsanweisungen gegeben [Zahlensymbolik]? Oder sind die Verse vielmehr in Analogie zu sehen zu den in der italienischen Renaissance von den sogenannten „Makkaronikern“ praktizierten Nonsensverunglimpfungen der Lateingelehrsamkeit (sprich hier: des poetischen Topos der Blumenallegorie), die auch schon im späten Mittelalter begegnen (vgl. Rolf Johannsmeier, *Spielmann, Schalk und Scharlatan. Die Welt als Karneval: Volkskultur im späten Mittelalter*, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 223)? Der Schluß des Verses ("e tosto sparse" — „und bald verschwand sie“) scheint dagegen wieder an das Subjekt der ersten Zeile, die „zärtliche Blume“, anzuknüpfen. — Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Peter Gülkes Bemerkung, daß in einigen vertonten Texten der *ars subtilior* Verse begegnen, die die Vertonung kommentieren bzw. verspotten (vgl. Gülke, *Mönche, Bürger, Minnesänger. Musik in der Gesellschaft des späten Mittelalters*, Wien, 2. Aufl. 1980, S. 230). Im vorliegenden Fall scheinen die rätselhaften (verschlüsselten?) Verse jedoch zumindest eine formale Funktion zu erfüllen: Die Strukturgebung der Ripresa wird derjenigen der Volta angepaßt. — An dieser Stelle danke ich Frau Dr. Kölling-Bambini vom Romanistischen Seminar der Universität Hamburg sowie Frau Dr. Perle-Ferone vom Istituto Italiano di Cultura (Hamburg) für ihre hilfreichen Hinweise zur Übersetzung des Gedichts.

²⁵ Das Wort "iudicare" (= giudicare) hat nicht nur die Bedeutung von „richten“ und „beurteilen“, sondern auch von „anschauen“ und „betrachten“. Auch die letztere Bedeutung kann sinnvoll zur Übersetzung des Verses herangezogen werden.

Federico Ghisi bestimmte die wesentlichen Merkmale der Ballate des Perugia-Fragments, dem auch *Un fior gentil* entstammt: „Die Texte auf dem dritten Blatt der Handschrift zeigen ohne Zweifel volkstümlichen Ursprung und tragen die Merkmale der Ballata des 15. Jahrhunderts, nur sind sie beweglicher und in der Struktur den Tanzliedern oder Frottolen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ähnlich. Sie haben gewöhnlich vier Zeilen in der Ripresa und zeigen Folgen von Siebensilbern, unterbrochen von reinen Elfsilbern; der Reim liegt in der Mitte; außerdem reimt sich die letzte Zeile der Volta mit der ersten der Ripresa: *abba, ACcd, dA*“²⁶. Mit kleinen Buchstaben bezeichnet Ghisi Siebensilber, mit großen Elfsilber. Er berücksichtigt in seinem Reimschema jedoch nicht den fehlenden zweiten Piede; daher müßte es genauer heißen: *abba, AC .., cddA*. Verse, die mehr als sieben oder elf Silben aufweisen, werden in den deklamatorischen Abschnitten der Vertonung durch Silbenkontraktion zum Teil wie Sieben- bzw. Elfsilber behandelt, z. B. „*Poy commenca_a donarme*“.

Thematisch steht das Gedicht der Ballata *Rosetta* nahe. Der symbolische Charakter der „zärtlichen Blume“ ist unverkennbar²⁷. „Der unbekannt Dichter symbolisiert die Dame als *fior gentil* und benutzt das Motiv ihres Erscheinens im Traum“²⁸.

Während die Ripresa den Grundgedanken des Gedichts einführt („*Un fior gentil m'appare [...] e tosto sparse*“), geben der überlieferte Piede und die ersten beiden Verse der Volta auf eine stärker affektbezogene Weise („*Angelicamente*“, „*passionato*“) die Handlung des Gedichts wieder (die Blume kam und gab von ihrer Frucht), bevor die Schlußverse der Volta aus dem Vorangegangenen eine Art Resümee ziehen („*Ay me ...*“).

In der Vertonung bleiben die unterschiedlichen Ausdruckshaltungen nicht unberücksichtigt. Das Perugia-Fragment des Codex Lucca überliefert auf Folio 5^r nur den Tenor und einen unvollständigen Contratenor²⁹. Da die Rekonstruktion der dreistimmigen Ballata an anderer Stelle beschrieben wurde³⁰, setzt die folgende Besprechung die vollständige Fassung des Stückes kommentarlos voraus³¹.

Besonderes Gewicht legt die Vertonung der Ripresa (T. 1–31) auf den ersten Vers (vgl. Notenbeispiel 5, T. 1–18), der mit 18 Takten gegenüber je drei Takten des zweiten (T. 20–22) und dritten (T. 23–25, vgl. Notenbeispiel 6) und sechs Takten des vierten Verses (T. 26–31) mehr als die Hälfte des Ripresaumfangs einnimmt.

Die musikalische Ausweitung des ersten Verses beruht auf der satztechnischen Besonderheit seiner Vertonung, der Imitation: Der Tenor setzt mit einer dreitaktigen Melodie zu den Worten „*Un fior gentil m'appar*“ ein. Der ausgedehnte Anfangston *a'* bewegt sich auf die Untersekunde *g'*, um in dem von dortaus vollzogenen Terzsprung *g'-b'* die melodische Spannung zu gewinnen für den nachfolgenden Sekundabstieg

²⁶ Ghisi, S. 23.

²⁷ Vgl. dazu die Anm. 13 angeführte Literatur.

²⁸ Ghisi, S. 23.

²⁹ Faksimile in: Dragan Plamenac, *New light on Codex Faenza 117*, in: *Kongressbericht Utrecht 1952*, S. 310f. und in der Schallplattenbeilage zu: *Zaccaria da Teramo*, vgl. Anm. 18.

³⁰ Nitschke, S. 89f., sowie Plamenac, S. 311f.

³¹ *CMM* 11/6, S. 12ff.; vgl. dazu die Rekonstruktion Nitschkes, a. a. O., Anh., S. 12ff. (insbes. T. 19, 20 und 29ff.) sowie die dazugehörigen Anmerkungen, S. 89f.; Übertragung des Fragments in: *PMFC* 10, S. 143.

(T. 2: $b' - e'$). Das kleine Melisma zu dem Wort "gentil" (T. 3) korrespondiert, obwohl es dem gängigen Floskelrepertoire der Trecentomusik entstammt, mit der Bedeutung des ihm unterlegten Wortes (lieblich, zärtlich). Die fallende Tendenz der Melodie (von T. 1: a' bis T. 3: d') wird aufgefangen durch den Anstieg in der zweiten Hälfte von Takt 3 ($d' - f' - g'$), als dessen Fortsetzung der Superiuseinsatz auf dem Ton a' in Takt 4 erscheint (der Tenorton d' in Takt 4 ist nicht die Fortsetzung der Melodie, sondern die Stütze für den einsetzenden Superius; vgl. die analoge Stelle im Superius in Takt 6: auf g' folgt a').

In jeweils dreitaktigem Abstand folgen Superius (T. 4–6) und Contratenor³² (T. 7–9) mit dem Einsatz der Melodie, während der Tenor und ab Takt 7 auch der Superius untextiert (melismatisch, instrumental) bis Takt 9 weiterverlaufen.

Der für die Gattung unübliche imitatorische Beginn stellt die Ballata möglicherweise in die Nähe des "madrigale canonico" (Ghisi) bzw. des "Caccia-Madrigals" (Marrocco): eine Verknüpfung der poetischen Form des Madrigals mit der Kanontechnik der Caccia. Bezeichnend ist, daß sich, „im Gegensatz zur Caccia im eigentlichen Sinne, keine Dialogstellen und keine beschreibenden Episoden, dafür aber verschleierte Liebesallegorien finden. Aber wegen ihrer imitatorischen Satztechnik gehen diese Kompositionen unter dem Gattungsnamen Caccia"³³. Nicht nur der imitatorische — allerdings nicht kanonische — Beginn von *Un fior gentil*, sondern auch die Thematik des Gedichts scheinen auf das Genre des "madrigale canonico" zu verweisen³⁴.

Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang, daß nicht nur Madrigale caccia-artig vertont wurden, sondern auch eine Ballata³⁵: die dreistimmige Ballata *Dal traditor* von Andrea da Firenze³⁶. Doch im Gegensatz zu Andreas Ballata, in der die beiden Oberstimmen über dem eine Stützfunktion übernehmenden Tenor sowohl in der Ripresa als auch in den Piedi streng kanonisch geführt werden, beschränkt sich die — alle drei Stimmen einbeziehende³⁷ — Imitation in *Un fior gentil* auf den Beginn des ersten Ripresaverses und tritt somit formal an die Stelle eines Anfangsmelismas.

Aber gerade darin, daß Zacharas Ballata nicht in der Art einer "Caccia-Ballata" streng kanonisch durchimitiert ist, sondern es bei einer — möglichen — Anspielung an den Typus beläßt — eine Anspielung, die allerdings in der Thematik des Gedichts ihren Rückhalt findet —, hält sie die folgenden Formteile offen für eine differenzierte Vertonung.

³² Obwohl der Contratenor in der Handschrift untextiert ist, könnte man ihm den Text der Ballata problemlos unterlegen, denn "this voice has exactly the same rhythm as the other two parts in several phrases of the composition" (Reaney, *CMM* 11/6, S. X).

³³ Ghisi, Art. *Caccia*, in: *MGG* 2, Kassel 1952, Sp. 606; vgl. dazu die folgenden Caccia-Madrigale in der Edition *PMFC* 6: Magister Piero, *Chavalcando con un giovine* (S. 4f.), *Ongni dilecto* (S. 12f.); Giovanni da Firenze, *Nel boscho sença folglie* (S. 44ff.), *Per larghi prati* (S. 62ff.); Jacopo da Bologna, *Giunge 'l bel tempo* (S. 92f.), *Ogelletto silvagio* (S. 122ff.).

³⁴ Den Hinweis auf einen möglichen Zusammenhang der Ballata *Un fior gentil* mit dem Typus des Caccia-Madrigals verdanke ich meinem Lehrer, Herrn Prof. Dr. Hans Joachim Marx.

³⁵ Vgl. K. v. Fischer, Art. *Caccia*, in: *The New Grove* 3, S. 576.

³⁶ *PMFC* 10, S. 7f.

³⁷ In den Caccia-Madrigalen bzw. der Caccia-Ballata ist — wie in der Caccia — der Tenor am Kanon in der Regel unbeteiligt. Interessant ist daher die Ausnahme im „Ritornell" des Caccia-Madrigals *Nel boscho sença folglie* von Giovanni da Firenze (*PMFC* 6, S. 44ff.), in dem der Tenor — ähnlich wie in *Un fior gentil* — zu Beginn an der Imitation beteiligt ist und erst bei Einsatz des „Secundus" Stützfunktion übernimmt.

1. 5. Un fio - r(e) gen - til m'ap - par',
4. Poy com - men - ça a do - nar',

Contratenor

5. fior com gen - til m'ap - par',
com - men - ça a do - nar',

10. un poy fior gen - til m'a - par -
com - men - ça a do - nar -

15. se, //
me //

se, //
me //

Notenbeispiel 5
(CMM 11/6, S. 12–13, T. 1–18)

An den imitatorischen Beginn schließt sich die syllabische Versdeklamation an, in der im Superius (T. 11) erstmals der (vorläufige) melodische Hochton *d'* erreicht wird. Die neugewonnene Höhe einerseits, die rhythmisch akzentuierte syllabische Deklamation andererseits (♪ ♪ ♪ ♪) stellen den Kontrast zur kantablen Melodik des Anfangs her.

Die hohe Lage des Superius wird im Paenultimamelisma (T. 13–18) durch eine allmähliche Abwärtsbewegung zurückgenommen, in deren Verlauf der gesamte Ambitus dieser Stimme umrissen wird: *e''* (T. 15) bis *c'* (T. 17). Die Wendung des Tenors zu Beginn des Schlußmelismas in Takt 13 — unter liegendem Superiuston *cis''* — (*Wechselnote mit nachfolgendem Sekundabstieg*) scheint in Takt 14 beim Neueinsatz des Superius leicht variiert übernommen zu werden (*quasi 'auftaktige' Sechzehntel*), wodurch der Eindruck einer ansetzenden Imitation entsteht, die allerdings über die ersten vier Töne nicht hinausgelangt (Tenor: *a'-b'-a'-g'*, Superius: *c''-d''-c''-h'*). In Takt 16 greift der Superius auf Wendungen der anfänglichen Imitationsmelodie (T. 2–3 bzw. 5–6 einschließlich Tenor) zurück (Terzsprung *g'-b'*, Sekundabstieg und Melismafloskel, die jetzt unmittelbar an den Ton *f'* des Sekundabstiegs anknüpft) und erzielt dadurch zum einen eine gewisse Geschlossenheit in der melodischen Gestaltung des ersten Ripresaverses, zum anderen — da die Wendung dem Beginn des Schlußmelismas ähnlich ist (Sekundabstieg in Achteln mit vorangehenden ‚auftaktigen‘ Sechzehnteln) einen melodisch-rhythmischen Zusammenhang innerhalb des Paenultimamelismas.

Der zweite und der dritte Vers der Ripresa — beide Siebensilber — sind durch die Reimworte "prima" und "rima" miteinander verbunden (vgl. auch die entsprechenden Zeilen in der Volta). Die strukturelle Zusammengehörigkeit beider Verse drückt sich in der Vertonung durch annähernd gleiche Längen (je drei Takte: T. 20–22 und T. 23–25: hier Schlußmelisma um ein Viertel länger) sowie durch ein und dieselbe Rhythmik in der Versdeklamation aus. Außerdem werden beide Verse durch die Generalpause in Takt 22 betont einander gegenübergestellt³⁸. Rhythmisch sich entsprechende, „regelmäßige“ Taktgruppen begegnen nur selten in den Ballate des Trecento und auch hier wird eine genaue Korrespondenz durch unterschiedlich gestaltete Paenultimamelismen im Superius vermieden.

Die Vertonung des vierten Verses führt — nach den kurzen Mittelversen — in zwei größeren melodischen Bögen des Superius sowohl in der Versdeklamation Takt 26–27 (*a'-e''-a'*) als auch im Paenultimamelisma Takt 29–31 (*d'-b'-e'* mit nachfolgender Landiniklausel *e'-g'*) zum Abschluß der Ripresa.

Ein unvermittelt hoher Einsatz des Superius einerseits sowie liegende Konsonanzklänge andererseits akzentuieren den formalen Einschnitt zwischen Ripresa und Piedi (vgl. Notenbeispiel 7, T. 32) und heben die beiden musikalischen Formteile der Ballata voneinander ab. Zugleich klingen in der Vertonung Bezüge zum Text an: Vergleicht der erste Vers des Piede die Erscheinung der "fior gentil" mit dem Kommen eines Engels

³⁸ Vgl. die strukturelle Funktion der Generalpause an dieser Stelle mit der rhetorischen in der Ballata *Nuda non era*.

Notenbeispiel 6 (CMM 11/6, S. 13, T. 19–25)

20

o a - spi - ra - tio pri - :
de quel suo dol - çe frut - : :

25

ma, // bi - na ne va per ri - : : ma, //
to. // Ay me, che'l mun-do tut - : : to //

(„Angelicamente venne“), so findet dieses betrachtete Moment des Textes eine Analogie in den noëmaartigen Konsonanzklängen (Noëma = Gedanke) in der Vertonung der Silbe „An-“ (T. 32–33) und des Wortes „venne“ (T. 35–37). Hinzu kommt die Rezitation des Wortteils „-gelicamente“ (T. 34) auf dem begriffsanalogen melodischen Hochton des Superius *e'*, in „engelhafter“ Höhe. Zwangsläufig muß der Superius die Höhe verlassen: der melodische Abstieg trifft — quasi eine Katabasis-Figur — mit dem Wort „venne“ (kam) zusammen (*e''-h'*).

Zwischen dem Versbeginn und seiner (deklamatorischen) Fortführung (T. 43–45) ist eine zweiteilige melismatische Partie eingeschoben (T. 37, 2. Hälfte, —39 und T. 40–42); möglicherweise ist auch an ein instrumentales Zwischenspiel zu denken, das in der Verwendung von Quartolen innerhalb der prolatio maior (T. 40–42) französischen Einfluß der ars subtilior erkennen läßt³⁹.

Das stark affektbezogene Wort „passionato“ (leidenschaftlich) des zweiten Verses kommt in der Vertonung auf besondere Weise zur Geltung, indem es — der Versdeklamation vorausgehend — dreimal nacheinander erklingt. Wortwiederholungen zählen zwar zu den typischen Stilmerkmalen der Vertonungen des späten Trecento⁴⁰, die mit den Wiederholungen des Wortes „passiona“ verbundene rhetorische Absicht scheint jedoch offensichtlich zu sein.

³⁹ Vgl. v. Fischer, *Bemerkungen*, S. 178.

⁴⁰ Vgl. Baumann, S. 69.

Notenbeispiel 7 (CMM 11/6, S. 14, T. 31–37)

Den Wortwiederholungen entsprechen die variierten Wiederholungen der den Silben "pas-sio-na'" zugeordneten Töne *a'*, *g'* und *f'* im Superius (vgl. Notenbeispiel 8, T. 46–47). In den Varianten bleibt die Grundgestalt leicht erkennbar: Takt 48 mit der Wiederholung des Tons *a'* aufgrund der Silbenerweiterung "pas-si-o-na'"; Takt 49 mit der Umspielung des Tons *g'* in einer Abschlußwendung.

Die zunehmend bewegtere und zum Teil synkopierte Rhythmik der Varianten unterstützt auf ihre Weise den „leidenschaftlichen“ Charakter dieser Stelle.

Notenbeispiel 8 (CMM 11/6, S. 15, T. 46–50, Superius)

Die an der Superiusstimme gemachte Beobachtung stimmt mit der von Rudolf Flotzinger in ähnlichem Zusammenhang getroffenen Feststellung überein, "daß in jeglicher Vokalmusik bei bestimmten textlichen Konstellationen (z. B. Figuren) musikalische Entsprechungen ebenso entstehen, wie umgekehrt rein musikalische Momente (z. B. Wiederholungen) auch den Text verändern können". Und es kann ebensogut auf den vorliegenden Fall übertragen werden, wenn er fortfährt: „Beide Möglichkeiten brauchen nur einmal bewußt gemacht und daraufhin ebenso bewußt provoziert oder ausgebaut zu werden, um nach anfänglich gelegentlicher oder zufälliger Verwendung allmählich zur musikalischen Rhetorik des 15. bis 18. Jahrhunderts zu werden"⁴¹.

Die textliche Konstellation — die Wortwiederholung "passiona'" — fordert eine musikalische Entsprechung in Form von Tongruppenwiederholungen (bzw. Variantenbildung) heraus: Eine Wort-Ton-Beziehung, die auf die ‚Wiederholungsfiguren‘ der späteren musikalischen Rhetorik verweist, insbesondere auf die Palillogia (einfache

⁴¹ Rudolf Flotzinger, *Vorstufen der musikalisch-rhetorischen Tradition im Notre-Dame-Repertoire!*, in: *De Ratione in Musica. Festschrift Erich Schenk*, a. a. O., S. 5.

Wiederholung) oder die Paronomasia (Wiederholung mit musikalischen Hinzufügungen oder Änderungen, die dem Motiv besonderen Nachdruck verleihen)⁴².

Auch wenn es sich bei dem oben vorgestellten Beispiel noch nicht um eine ausgeprägte Figur handelt, so läßt sich aber doch ersehen, wie textliche Konstellationen Einfluß auf die musikalische Gestaltung nehmen, zur allmählichen Ausprägung musikalisch-rhetorischer Figuren führen können.

Unberücksichtigt blieb in der bisherigen Betrachtung, die ganz unter dem Aspekt der Figurenbildung stand, die Rolle des Tenors innerhalb der Passage. Dieser ist an der Figurenbildung unbeteiligt, trägt aber ebenfalls zur Hervorhebung des Wortes "passiona" bei, indem seine (textlichen) Wiederholungen in Verschränkung mit denen des Superius auftreten, so daß der Eindruck eines unaufhörlichen "passiona"-Rufens entsteht, wodurch allerdings der auditive Nachvollzug der figurenhatten Wiederholungen im Superius erschwert wird.

Notenbeispiel 9 (CMM 11/6, S. 15, T. 46–50)

The musical score consists of three staves. The top staff is for the Superius voice, the middle for the Tenor, and the bottom for the Bass. The lyrics are: pas - sio - na', pas - sio - na', pas - sio - na', pas - sio - na'. The Superius part has a measure number '50' above it.

Die Deklamation des Verses erfolgt — unterbrochen von einem „anscheinend instrumentale[n] Zwischenspiel“⁴³ — zweimal (T. 51–60). Die zweite Deklamation (T. 56–60) führt den Superius in die hohe Lage zurück (*a'-e''*, Sopranklausel *d''*), die er zu Beginn des Piede eingenommen hatte, so daß die Piede-Vertonung sich sowohl an ihrem Anfang als auch an ihrem Ende von der vorangehenden Ripresa bzw. von der nachfolgenden Volta (die ihrerseits wiederum imitatorisch einsetzt, vgl. Beispiel 5) durch einen höhergelegenen Klangraum absetzt.

Vor allem an den späten Werken von Jacopo da Bologna konstatierte Kurt von Fischer die im Verlauf des Trecento und Quattrocento zunehmende Tendenz nach einer sprachgerechten Vertonung. Unschematische und sinngemäße Abgrenzung der einzelnen

⁴² Vgl. George J. Buelow, Art. *Rhetoric and music*, in: *The New GroveD* 15, S. 793ff., insbes. zu den „Wiederholungsfiguren“ S. 795f.; vgl. auch die Vertonung der Wortwiederholung "suscipe" in Zacharas *Gloria Anglicana* (CMM 11/6, S. 100, T. 76ff. bzw. *PMFC* 13, S. 45, T. 79ff.): Während im Superius eine Tongruppe eine Sekunde höher wiederkehrt (ähnlich der Climax), wechselt zwischen Contratenor und Tenor eine rhythmisierte Tonrepetition in der Art der musikalisch-rhetorischen Figur der Anaphora.

⁴³ Nitschke, S. 92.

Madrigal-Verse und eine textkonforme, dem Sprachakzent adäquate Deklamation sind zwei der Merkmale, die v. Fischer zu dem Resümee führten, daß die im frühen und mittleren Trecento zu beobachtende spontane Musizierform einer „durchdachten und auf den Text ausgerichteten Komposition“⁴⁴ gewichen sei. Die hier besprochenen Ballate von Zachara zeigen, daß auch inhaltliche Aspekte der Gedichte im Kompositionsvorgang des späten Trecento und frühen Quattrocento keineswegs unberücksichtigt bleiben. In den verschiedenartigen Ansätzen zu affektbetonten Hervorhebungen sinntragender Worte lassen sich frühe Ausprägungen einer musikalischen Rhetorik erkennen, deren Systematisierung dann von Theoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts versucht werden sollte⁴⁵.

Zur Bildlichkeit von Picanders Text zu Bachs weltlichen Kantaten BWV 205 und 205 a

von Henry F. Fullenwider, Lawrence/Kansas

Wie oft ist nicht der Dirigentenstab über die meisten Texte Picanders zu Bachs Werken gebrochen worden? Wie hoch erhaben steht nicht Bachs Musik schon grundsätzlich über diesen Texten, so meint die Kritik, geschweige denn über den sonstigen Gelegenheitsschmeicheleien des Leipziger Oberpostkommissarius und nachmaligen Stadt-Trank-Steuerernehmers, dessen richtiger Name Christian Friedrich Henrici lautet?

Wenn es mit diesem Dichter tatsächlich so arg bestellt wäre und auf eine sachliche Diskussion seiner Dichtung überhaupt keine Hoffnung bestünde, wäre die folgende eingeschränkte Würdigung einer seiner interessanteren Werke gewiß kaum vertretbar, eines Werkes zumal, bei dem dies der bisherigen Forschung nach sogar am allerwenigsten zu rechtfertigen wäre: der weltlichen Kantate *Der zufriedengestellte Aeolus* (BWV 205). Denn hier, so hat man resignierend festgestellt, habe man „den Text so zu nehmen, wie er ist, und die schlechten Worte des Gelegenheitsdichters dabei mit in den Kauf zu erhalten“¹. Man hat gegen Anfang des 20. Jahrhunderts darüber hinaus „über das Unerfreuliche des Textes dadurch hinwegzutäuschen gesucht, daß sie das ganze Werk als *humoristisch gedacht* hinstellten“². Man berief sich sogar auf Bachs eigenes Parodieverfahren und scheute sich nicht, im *Bach-Jahrbuch* sogar eine Umdichtung veröffentlichen zu lassen, um das Werk einem größeren Kreis

⁴⁴ K. v. Fischer, *Zum Wort-Ton-Problem*, S. 57.

⁴⁵ Zu der Frage, inwieweit die Musik-Traktate des 17. Jahrhunderts, die Begriffe der Rhetorik verwenden (wie etwa Joachim Burmeisters *Musica poetica* von 1606) für die Kompositionsgeschichte relevant waren vgl. Arno Forchert, *Musik und Rhetorik im Barock*, in: *Schütz-Jb.* 1985/86, S. 5ff.

¹ Carl Hermann Bitter, *Johann Sebastian Bach*, 2. Aufl., 4 Bde., Berlin 1881, Bd. 3, S. 103.

² Berichtet in Woldemar Voigt, *Eine Umdichtung des „Zufriedengestellten Aeolus“*, in: *Bf* 12 (1915), S. 147.

überhaupt erst genießbar zu machen³. Dem Musikhistoriker mag es zustehen, den Text zugunsten der Musik, wenn nicht zu verschmähen, so doch mindestens herabzusetzen. Dem Philologen und Literaturhistoriker fällt es jedoch nicht so leicht, Picanders Kantatentexte schlankweg als lächerlich, abgeschmackt und reichlich belanglos abzutun. Da Picanders Text und der Anlaß seiner Entstehung ein immerhin bedeutendes Kunstwerk geprägt haben, ist freilich die Tendenz der neueren Forschung durchaus zu begrüßen, der Textvorlage Picanders etwas toleranter gegenüberzustehen, sofern deren Analyse zum Verständnis eines vielschichtigen Werkes führen kann⁴. Wenigstens scheint die neueste Bachforschung grundsätzlich bereit zu sein, Picanders Text insofern ernst zu nehmen. Ohne Henrici in den Kanon der deutschen Klassiker erheben zu wollen, dürfen wir nicht über die Tatsache hinwegsehen, daß Bach wiederholt Henricis Textvorlagen beinahe unverändert übernommen hat. Finden wir seine Fehler und Schwächen aus heutiger Sicht auch noch so gravierend, so dürfen wir dennoch mit Recht nach den Gründen seiner damaligen Beliebtheit fragen.

Im folgenden soll deshalb die Bildlichkeit zweier weltlicher Kantatentexte einer kurzen, jedoch weitgespannten Untersuchung unterzogen werden: *Der zufriedengestellte Aeolus* aus dem Jahre 1725 und *Blast Lärmen, ihr Feinde*, von 1734. Da diese Texte jeweils eine äußerst komplexe semantische Struktur aufweisen, die es aus der damaligen Zeit heraus zu erhellen gilt, lege ich das Hauptgewicht auf die Frage, wie ein gut informierter Zuhörer das wechselseitige Verhältnis zwischen Bild und Bedeutung im Text begreifen und so seinen Genuß der ohnedies herrlichen Musik erhöhen kann.

Schon früh beklagte Carl Hermann Bitter den Mangel an Detailkenntnissen über den entstehungsgeschichtlichen Hintergrund zum Drama per Musica *Der zufriedengestellte Aeolus*. Bitter hätte sich gern mit der interessanten Frage nach den „besonderen Beziehungen“ beschäftigt, in welchen „der gefeierte Professor A. Müller zu Aeolus und seinen Winden gestanden habe“⁵. Es ist tatsächlich schade, daß wir keine Studien über diesen gänzlich in Vergessenheit geratenen Gelehrten besitzen: lediglich über das absolute Minimum an biographischer Auskunft informieren schon Philipp Spitta⁶ und neuerdings auch Werner Neumann in den *Kritischen Berichten der Neuen Bach-Ausgabe*⁷. August Friedrich Müller wurde am 15. Dezember 1684 zu Obergräfenheim in Sachsen geboren. Er studierte in Leipzig unter dem Thomasius-Schüler Andreas Rüdiger, unter dessen Aufsicht er am 25. August 1708 eine Dissertation erfolgreich verteidigte. Danach fing er an, „selbst eine Philosophische Schule aufzurichten, welche wegen seines ungemein deutlichen Vortrags im kurtzen eine der stärksten in Leipzig war, so daß öfters 200 und mehr Zuhörer auf einmahl seine Philosophischen Stunden besucht haben“⁸. Am 8. August 1714 wurde er Doktor der Rechte in Erfurt. Obwohl er

³ Ebda., S. 151.

⁴ Vgl. W. Gillies Whittaker, *The Cantatas of Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, London 1978, S. 527ff., sowie Luigi Ferdinando Tagliavini, Art. *Henrici*, in: *MGG* 6, Kassel u. a. 1957, Sp. 157ff.

⁵ Bitter, S. 102.

⁶ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 455.

⁷ Werner Neumann, *NBA. Kritischer Bericht*, Serie I, Bd. 38 (= *Festmusiken zu Leipziger Universitätsfeiern*), Kassel 1960, S. 37.

⁸ Christoph Weidlich, *Geschichte der jetztlebenden Rechts-Gelehrten in Teutschland*, Bd. 1, Merseburg 1748, S. 123.

„als ein Erfurtischer *Promotus* dieserhalb Verdruß“ hatte, begann er in Leipzig auch in diesem Fach mit „nicht geringem Beyfall“ Vorlesungen zu halten. Im Jahre 1731, da man ihn zu einem öffentlichen Lehramt nach Halle berufen hatte, wurde er mit einer ansehnlichen jährlichen Pension ausgestattet und zum außerordentlichen Professor der Philosophie ernannt. Im Jahre 1732 wurde ihm die Professur des Aristotelischen Organons erteilt. 1735 bekam er die vakante Stelle in dem kleinen Fürsten-Kollegium „vor vielen andern, die sich darum bewarben“⁹. In allen späteren Quellen ist zu lesen, daß Müllers Lehrtätigkeit „unter starkem Zulauf der Studierenden“ geschah, und daß er „täglich mehrere Stunden und selbst im hohen Alter wenigstens drey“ hielt¹⁰. Es kann daher kein Zweifel sein, daß August Friedrich Müller ein außerordentlich geschätzter Lehrer und darüber hinaus auch bei den Kollegen sehr beliebt war. Im Jahre 1736 wurde er zugleich Prokanzler und Dekan bei der Philosophischen Fakultät, welche Ämter er auch 1740, 1744 und 1746 „mit aller Geschicklichkeit verwaltete“¹¹. Im Jahre 1761 ist Müller in Leipzig gestorben.

Drei Aspekte dieser erfolgreichen akademischen Karriere sind in diesem Zusammenhang bemerkenswert. Die erste wurde schon andeutungsweise erwähnt: Die wenigen biographischen Hinweise wissen einhellig über seine außerordentliche Popularität bei Studenten wie auch bei seinen Kollegen zu berichten. Schon allein von daher ist zu vermuten, daß es sehr wahrscheinlich seine Leipziger Studenten waren, die die festliche Begehung seines Namenstages am 3. August 1725 mit der Aufführung eines eigens zu diesem Anlaß komponierten *Dramma per musica* krönten und möglicherweise selbst finanzierten.

Dazu kommt als zweites die besondere Gunst, in der Müller bei König August II. sowie auch bei seinem Sohn Friedrich August, dem nachmaligen August III., stand. Nach den uns überlieferten Berichten über seine akademische Karriere zu urteilen, mögen es die große Popularität seiner Vorlesungen wie auch seine Fähigkeit, im Kollegiat für Frieden zu sorgen, gewesen sein, welche ihm die besondere Gunst seiner Fürsten einbrachten. August der Starke setzte sich persönlich für Müller ein, als dieser, obwohl er in Erfurt zum Doktor promoviert worden war, in Leipzig über die Rechte vorzutragen begann. Seine Leipziger Kollegen, welche sich durch diesen Schritt benachteiligt sahen, versuchten durch ein bei August II. eingereichtes Gesuch Müllers wachsender Popularität Einhalt zu tun, doch wurden diese „seine Widersprecher [...] durch ein Königliches Rescript mit ihrem unbilligen Gesuch abgewiesen“¹². Sowohl die Stelle als außerordentlicher Professor der Philosophie als auch die Professur des Aristotelischen Organons erhielt er im Jahre 1731 bzw. 1732 durch diese Gunst. Und 1735 verdankte er es dem neuen Regenten, König August III., daß er bei der Besetzung der vakanten Stelle im Fürsten-Collegium vorgezogen wurde.

⁹ Weidlich, S. 125.

¹⁰ Johann Georg Meusel, *Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller*, Bd. 9, Leipzig 1809, S. 377f.; vgl. auch Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universallexicon*, Bd. 22, Leipzig und Halle 1739, Sp. 198.

¹¹ Weidlich, S. 125.

¹² Ebda., S. 123.

Für das nähere Verständnis der Aeoluskantate scheint jedoch der Inhalt der Veröffentlichungen und Vorlesungen des Gefeierten besonders interessant zu sein. Müller hatte die Philosophie und die Rechte zu lesen, und dies tat er in der Nachfolge von Christian Thomasius und dessen Schüler Andreas Rüdiger. Wie diese schöpfte Müller hauptsächlich aus dem *Oráculo manual* des spanischen Jesuiten Baltasar Gracián. Müllers bedeutendste Veröffentlichung war zweifellos seine dreibändige, ausführlich kommentierte Übersetzung dieses Werkes, die er zwischen 1715 und 1719 unter dem Titel *Baltasar Gracians Oracul, das man mit sich führen und stets bey der Hand haben kan, das ist, Kunst-Regeln der Klugheit* [...] herausgab. Die Anmerkungen, mit denen Müller seine Übersetzung versah, stellten nichts weniger dar als eine genaue Bemühung um die deutsche Einbürgerung und Erläuterung einer weitgehend französischen Begrifflichkeit im Bereich dessen, was man damals „Privatklugheit“ oder „Klugheitslehre“ nannte. Wohl aus diesem Grunde beriefen sich Johann Georg Zedler und daraufhin Johann Heinrich Zedler in ihren einflußreichen Lexiken auf Müllers Übersetzung, um durch mehr als jeweils zweihundert Zitate und Hinweise den damals erst im Entstehen begriffenen Wortschatz im Bereich der Sittenlehre zu fixieren. Wenn Müller überhaupt einen Platz in der deutschen Geistesgeschichte für sich in Anspruch nehmen darf, so deshalb, weil man sich in der kritischen Phase zwischen 1720 und 1735 letzten Endes auf seine Schriften (neben den Schriften Christian Wolffs) berief, um Klarheit in der Terminologie dieser ethischen Klugheitslehre zu schaffen.

Als Professor in der Tradition des Thomasius arbeitete Müller also weiter an jenem von ihm aus dem Pufendorfschen Naturrecht und der Ethik des Baltasar Gracián hergeleiteten Systems, demgemäß der Deutsche, wie Thomasius schon 1687 meinte, „denen Franzosen im gemeinen Leben und Wandel nachahmen soll“. Ein Kernstück dieser ‚Privatpolitik‘ war die Affektenlehre, welche Müller nun allerdings nicht mehr im Sinne jenes neostoischen Pessimismus auffaßte, wie wir ihn bei Gracián vorfinden. Müller vertritt weiterhin Thomasius‘ Affektenlehre, die er allerdings den sich schnell entfaltenden aufklärerischen Bedürfnissen angepaßt hat. So betont Müller nachdrücklich im Zusammenhang der 52. Graciánischen Maxime, *Nunca descomponerse*, wie wichtig es sei, „soviel macht über sich selbst, so viel großmüthigkeit zu zeigen, daß weder in dem grösten glück, noch in dem grösten unglück ihm iemand einige gemüthsverwirrung möge beymessen können, sondern vielmehr iederman einen über alle fälle erhabenen muth an ihm bewundern müsse“¹³. Diese Grundregel erscheint immer wieder in verschiedenen Formulierungen in Müllers Kommentar. Seine grundsätzliche Bedeutung unterstreicht Müller schon am Anfang des umfangreichen Werkes, im Kommentar zur 8. Maxime *Hombre impassionabile*:

„Diß ist eine eigenschaft eines im höchsten grad hohen geistes, als welcher, vermöge seiner hoheit, von der dienstbarkeit fremder gemüths-imprefionen, denen sich gemeine gemüther unterwerffen lassen, befreyet ist. Es ist keine höhere herrschaft, als die herrschaft über sich selbst, und über seine affecten“¹⁴.

Dieser Lehre hat Müller offenbar auch gelebt.

¹³ *Baltasar Gracians Oracul, das man mit sich führen und stets bey der Hand haben kan, das ist, Kunst-Regeln der Klugheit* [...], hrsg. und übers. von August Friedrich Müller, Bd. 1, Leipzig 1715, S. 387.

¹⁴ Ebda., S. 51f.

Im Jahre 1725 hatte Müllers akademische Laufbahn einen gewissen Höhepunkt erreicht, und es ist zu erwarten, daß es Henrici bei der Ausarbeitung seines Gedichtes darauf ankam, darin auf wesentliche Aspekte von Müllers praktischer Philosophie, seiner ‚Privatpolitik‘, galant und scherzhaft anzuspielden. Dies tat er in der Form einer mythologisch eingekleideten Allegorie, die bekanntlich auf eine Episode im ersten Buch der *Aeneis* von Virgil zurückgeht. Ein Blick in die poetologischen Äußerungen der Frühaufklärung läßt diejenigen Züge erkennen, die man heute wie damals pauschal mit dem Beiwort „galant“ verbindet. Nebst einer großen Vorliebe für die raffiniert pointierte Wendung und für Wortspiele unterhielt man sich gern mit geistreichen Allusionen. Aus der Vielzahl der Poetiken dieser Zeit gewinnt man unvermeidlich den Eindruck, daß die Erfindung witziger Allusionen das Hauptstück der galanten Poesie ausmacht. In seinen Bemerkungen zum *Zufriedengestellten Aeolus* hätte Bitter sehr gern einen Blick auf die im Musikdrama zweifellos vorhandenen Anspielungen auf die Person Müllers geworfen, nur mußte er sich aus Mangel an überlieferten Anhaltspunkten jeder näheren Spekulation über die Verbindungen zwischen Müller und diesem Drama per musica enthalten. Immerhin hat Bitter diese Frage gestellt, und ich möchte von der Mythologie her eine Antwort darauf zu geben versuchen, da Picander mythologische Anspielungen durchaus geschickt mit wesentlichen Aspekten der Müllerschen privatpolitischen Lehre verflochten hat.

Knapp mehr als ein Jahr vor der Uraufführung des *Zufriedengestellten Aeolus*, am 3. August 1725, ließ ein Leipziger Kollege von Müller, Benjamin Hederich, zur Leipziger Ostermesse 1724 sein *Gründliches Lexicon Mythologicum* veröffentlichen. In seinem Vorbericht meint Hederich, „ein Polithomme“ könne der Mythologie

„so fern nicht entrathen, als er hin und wieder [...] Dinge antrifft, so aus der Mythologie genommen, und es ihm theils in sich selbst verdrüßen muß, wenn er selbige nicht anders, als wie die Kuh ein neues Thor, ansehen [...] und sich gar leicht auch mit seiner Ignoranz vor anderen prostituiren kan“¹⁵.

Es überrascht uns nicht, wenn wir den Artikel über Aeolus aufschlagen, daß Hederich ausführlich über die antiken *loci communi* referiert. Wie schon erwähnt, wird Picander die Stelle aus Virgils *Aeneis*, V. 52ff., im Auge gehabt haben. Danach ist Aeolus

„der Gott der Winde, als die er in einer grossen Höle in Thracien eingesperret hatte, und von der denn und wenn einen oder auch mehrere heraus ließ, nachdem er es für nöthig befand“¹⁶.

Die Winde selbst werden nach langer Tradition mit den vier Temperamenten identifiziert, die naturgemäß ungezogen umherrauschen und schwer zu bändigen sind. Daher ist Hederichs Diskussion der „anderweitigen Deutung“ des Aeolus in diesem Zusammenhang besonders aufschlußreich:

¹⁵ Benjamin Hederich, *Gründliches Lexicon Mythologicum*, Leipzig 1724.

¹⁶ Ebda., Sp. 95.

„Einige verstehen unter ihm einen weisen Mann, der seine Affecten, insonderheit aber seinen Zorn, wohl zu moderiren, und mithin denselben bald merken zu lassen, bald wieder zu verheelen, fürnehmlich aber einzuhalten wisse, daß er nicht zu stark werde, und endlich ihn selbst bemeistere [...]“¹⁷.

Der Aeolus verkörpert in dieser Darstellung vielleicht das allerwichtigste Ideal der frühaufklärerischen Sittenlehre, wenn es heißt, daß sich der Polithomme in seinen Affekten entweder zu mäßigen oder zu verstellen hat. Es versteht sich von selbst, daß Müller dieses Thema wie kein zweites in der Ethik erörtert, sowohl in seinem Gracián-Kommentar als auch in seinem zweiten Hauptwerk, der *Einleitung in die philosophischen Wissenschaften* (1728).

Als erster versucht Zephyrus, einer von den vier Hauptwinden, Aeolus zu besänftigen. Doch als einer im Chor der Winde wollte auch er die Gruft zertrümmern, und es kommt nicht als Überraschung, wenn seine insofern uncharakteristische Bitte keine Wirkung hat. Um so mehr hat Pomona, „welche ihr Vergnügen am Garten-Bau“ und an der „Erziehung guter und fruchtbarer Bäume hatte“¹⁸, allen Grund, Aeolus um Mäßigung seines Zorns zu bitten. Als Aeolus den „roten Wangen“, womit Pomonas „Früchte prangen“, jedoch keinerlei Beachtung schenkt, versucht Pallas/Minerva mit ihren Reizen den Gott der Winde zu überwinden. Minervas Jungfernschaft, wie Hedrich anmerkt,

„soll die Reinigkeit der Tugend bemerken, ihre Waffen, daß die Klugheit sich für keiner Gefahr scheue. Sie führet der Medusae Kopf mit ausgereckter Zunge auf der Brust, weil die Beredtsamkeit andere zu verändern gar fähig ist. Sie hat ihren Sitz in den Schlößern, weil die Klugheit schwerlich bezwungen werden kan. Sie that das meiste bey Ueberwindung der Riesen, weil sie die ersten ungeschlachteten Menschen vermöge der Beredsamkeit zahm gemacht“¹⁹.

In dieser Form tritt Pallas als Schutzgöttin des Gefeierten auf. Durch ihre Klugheit verkörpert sie den Kern seiner Sittenlehre. Vermöge ihrer Beredtsamkeit darf schließlich das geplante Fest ungestört am dritten Tage des Monats stattfinden, an dem Tage jedes Monats also, der auch ihr gewidmet war, „weil sie an demselben solte geboren worden seyn“²⁰.

Wir können die Aktualität des Themas von einer ganz anderen Richtung her erhellen. In einer 1742 entstandenen Vorrede zu Virgils *Aeneis* in der Übersetzung von Johann Christoph Schwarz liefert Johann Christoph Gottsched eine kurze Charakteristik der bisher erschienenen deutschen Übersetzungen der *Aeneis*. Dabei kommt das rege Interesse zum Vorschein, das man in Deutschland gerade im Jahre 1725 für dieses Hauptwerk der Weltliteratur aufbrachte. Neben einer Nachricht aus diesem Jahre, daß der Hallesche Assessor Reichhelm „die ganze Aeneis ins Deutsche“ gebracht hätte²¹, erinnert Gottsched an Theodor Ludwig Laus 1725 ans Licht getretene *Uebersetzung*

¹⁷ Ebda., Sp. 97.

¹⁸ Ebda., Sp. 1652.

¹⁹ Ebda., Sp. 1316.

²⁰ Ebda., Sp. 1314.

²¹ Johann Christoph Gottsched, *Vorrede zu Virgils Aeneis in der Übersetzung von Johann Christoph Schwarz 1742*, in: J. Chr. Gottsched, *Ausgewählte Werke*, Bd. 10/1, hrsg. von Philipp Marshall Mitchell, New York 1980, S. 222.

in deutscher Helden Poesie des Virgilianischen Lobes- und Lebenslauffs des großen Kriegshelden Aeneas [...] ²². Darüber hinaus referiert Gottsched über die Zusammenhänge zwischen der *Aeneis* und den Verhältnissen im römischen Reich in der Zeit Virgils. Das war bekanntlich in der Zeit des Kaisers Augustus, der „im Anfang seiner Regierung viele Grausamkeiten ausgeübet [hatte], um alle Misvergnügte aus dem Wege zu räumen, und sein neues Reich dadurch zu befestigen“ ²³. Deshalb habe sich Virgil in seinem Epos vorgenommen, wie Gottsched weiter ausführt, den Kaiser Augustus zu belehren,

„wie er seine neugestiftete Monarchie, nach dem Beyspiele des Aeneas, durch Gnade und Nachsicht gründen sollte: also hat er auch seine Römer allmählich bereden wollen, ihre vormalige so unruhige republikanische Freyheit zu vergessen, und sich einem Regenten willig zu unterwerfen, dessen Recht zur Herrschaft, sich theils auf seine Tapferkeit, theils auf den augenscheinlichen Schutz und Willen der Götter gründete [...]. Daß nun der Dichter diese seine Absicht durch sein Gedicht glücklich befördert habe, hat der Erfolg sattsam erwiesen. Die letzten und meisten Jahre seiner Regierung durch, hat Rom an seinem Kaiser einen gnädigen Regenten, und Augustus treue und gehorsame Unterthanen gehabt“ ²⁴.

So entpuppt sich die Kantate *Der zufriedengestellte Aeolus* als die allegorische Darstellung eines der wichtigsten Grundsätze der zeitgenössischen Affektenlehre. Dabei sollte dem aufmerksamen Zuhörer der Genuß eines nicht ganz vordergründigen Namensspiels nicht vorenthalten werden.

Diese Darstellung ist nicht nur reich gespickt mit Anspielungen auf Müllers persönliches Engagement für die Sitten- und Klugheitslehre. Picander ist es auch gelungen, durch die Hinweise auf die bekannte Schilderung der Winde aus Virgils *Aeneis* den Kreis der Allusionen noch weiter auszuspannen. In diesem Zusammenhang hatten zwar einige gemeint, daß die von Aeolus gesungene Aria *Wie will ich lustig lachen* ihre beabsichtigte Wirkung verfehlt habe. „Sein Gebären“, so Spitta, „eignet sich freilich mehr für eine blutige Tragödie, als für ein heiteres Gartenfest, und wenn nun der einzige Name Müller ihn veranlaßt, die unbändigen Winde in ihrer Höhle zu beschwichtigen, so schlägt die Wirkung unbeabsichtigt ins Komische um“ ²⁵. Zu diesem Urteil ist einiges zu sagen. Wenn man die ganze Kantate lediglich als inhaltloses, „heiteres Gartenfest“ auffaßt, so mag es selbstverständlich zunächst den Anschein haben, daß der Auftritt des Aeolus und seiner Winde nur im Zusammenhang mit der Möglichkeit zu denken ist, daß die mögliche Uraufführung im Freien von stürmischem Wetter hätte bedroht werden können. Von welchen Stürmen die Leipziger Universitätsszene damals tatsächlich bedroht wurde, läßt sich vorerst nicht mit Sicherheit sagen. Zwar hatte Müller stets mit dem Neid seiner Kollegen zu tun. Der nachmalige Herrnhuter Bischof Gottfried Polycarp führte gegen Andreas Rüdiger und August Friedrich einen langen Federkrieg, in dem es allerdings auch um Grundsätzliches ging, insofern als Gottfried Polycarp die Brauchbarkeit des Gracián in der Klugheitslehre ablehnte und

²² Ebda., S. 223.

²³ Ebda., S. 201.

²⁴ Ebda., S. 203.

²⁵ Spitta, S. 456f.

gegen die Bekämpfung der Sünde durch die Vernunft Bedenken zum Ausdruck brachte. Aber man braucht solche Einzelheiten nicht zu bemühen, denn die ganze allegorische Handlung läuft letztlich darauf hinaus, daß es stets der Erinnerung an die Klugheitslehre, die Pallas und August Friedrich Müller verkörpern, bedarf, um die drohenden Stürme der Affekte zu zügeln. Im übrigen wäre anzumerken, daß die wiederholte und recht auffällig melismatische Behandlung des Wortes „lustig“ durch Bach in der Aria des Aeolus dazu führte, daß man den Windgott als schadenfreudigen Tölpel aufgefaßt hat. Zu nuancieren ist diese Deutung durch den Hinweis, daß das Wort „lustig“ durchaus etwa im Sinne von „unbändig energisch“ (vgl. engl. *lustily*) zu nehmen ist²⁶.

Manch bedeutsamer Wink des Poeten in diesem Werk sagt uns heute freilich nichts mehr. Und die Gestalten der Pomona und des Zephyrus bedeuten uns heute zweifellos weniger als den damaligen Leipziger Studenten und Kollegen. Die weltliche Kantate *Der zufriedengestellte Aeolus* stellt jedenfalls einen ernsten Scherz dar, dessen höherer Sinnzusammenhang dem einsichtigen Zuhörer auch dann gegenwärtig bleiben mag, wenn ein unwissendes Publikum bei den letzten Partien des herrlichen Werkes sein Gelächter nicht ganz zu unterdrücken vermag.

1734 brachte Bach anläßlich der Krönung des Kurfürsten Friedrich August II. als König August III. in Krakau diese Musik abermals zur Aufführung, und zwar in der weltlichen Kantate *Blast Lärmen, ihr Feinde* (BWV 205a). Doch hat die Bach-Forschung keine Gelegenheit versäumt, die Nachlässigkeit, ja die Lächerlichkeit des wahrscheinlich von Picander umgedichteten Textes hinsichtlich sowohl des Anlasses als auch der Musik hervorzuheben. Das Urteil von Arnold Schering mag hier für viele andere stehen:

„Gewagt war es z. B., die dem Professor August Müller gewidmete Äoluskantate später für die Krönungsfeier Augusts III. mit dem Textanfang „Blast Lärmen, ihr Feinde“ wieder zu verwenden. Fand diese Aufführung auch im Rahmen des *Collegium musicum* (wahrscheinlich sogar im Freien) statt, so mochte es doch bedenklich erscheinen, die berühmte Baßarie:

Wie will ich lustig lachen,
Wenn alles durcheinander geht.

auf die Worte vortragen zu lassen:

Nun blühet das Vergnügen,
Nachdem August den Thron besteigt.

Ein Schalk konnte Bachs tolle Malereien des Durcheinander leicht auf das Wackeln des königlichen Throns beziehen“²⁷.

Picanders Text war und bleibt indessen leichte Beute, der sich geradezu anbietet für solche Scherze. Und selbstverständlich ist es Schering auch nicht entgangen, daß das Vergnügen, nachdem Friedrich August II. den Thron bestiegen hatte, spätestens im Verlauf des Siebenjährigen Krieges nachließ, als der „große König unserer Zeit“²⁸

²⁶ Grimm hat Belege für diesen Wortgebrauch, nur faßt er sie im Sinne von „rührig, munter“ auf. Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Art. *Lustig, lüstig*, Bd. 6, Leipzig 1885, Sp. 1339ff.

²⁷ Arnold Schering, *Über Bachs Parodieverfahren*, in: *BJ* 18 (1921), S. 70f.

²⁸ So wörtlich im Text der Krönungskantate; abgedruckt bei Neumann, *NBA. Kritischer Bericht*, Serie I, Bd. 37 [= *Festmusiken für das kurfürstlich-sächsische Haus*, Bd. 2], Kassel 1961, S. 7.

keinen Finger rührte, um sein Vaterland gegen den Angriff Friedrichs II. zu verteidigen. Bei den dem Regierungsantritt vorausgegangenen Huldigungsfeierlichkeiten hatte man jedoch ganz selbstverständlich andere Absichten und andere Hoffnungen, die in dem umgedichteten Text noch zu erkennen sind.

In Sachsen stand alles bereit, um den Nachfolger des am 1. Februar 1733 verstorbenen August des Starken mit Festlichkeiten zu umjubeln. Obwohl dieser frühzeitig seinen Sohn Friedrich August zum nächsten König von Polen bestimmt hatte, ließ das erwartete günstige Ergebnis der Königswahl aus Krakau wegen der gespannten politischen Lage auf sich warten, bis schließlich am 30. Januar die Dresdner Residenz erfuhr, daß der 38jährige Kurfürst von Sachsen fast zwei Wochen vorher, am 17. Januar 1733, zum König August III. gekrönt worden war²⁹. Die Huldigungsgedichte, Triumphzüge und Musikveranstaltungen waren weitgehend schon vorbereitet. Einer Eintragung in den Breitkopfschen Geschäftsbüchern, die sich auf die Kantate *Blast Lärmen, ihr Feinde! Verstärket die Macht* bezieht, ist zu entnehmen, daß sie schon vor der Krönung in hundert Exemplaren gedruckt wurde³⁰. Das Drama per musica wurde nach einem Bericht der Leipziger Zeitungen erst am 25. Februar vom Görnerischen *Collegium Musicum* zum ersten und vielleicht zum letzten Mal aufgeführt, denn es handelt sich, wie schon angedeutet, um die Kontrafaktur der August Friedrich Müller gewidmeten Aeoluskantate, die Bach etwa achteinhalb Jahre früher, am 3. August 1725, anlässlich des Namenstages des Leipziger Professors komponiert hatte.

An diesem Punkt der Beschreibung der Entstehungsgeschichte dieser Kantate ist es üblich geworden, den Mangel an Zeit zu bedauern, der Bach gezwungen habe, für die herrliche Musik der *Aeoluskantate* einen eilig und schlecht zusammengeschusterten Text zu verwenden, um dem neuen König zu huldigen. Die Hast, mit der Bach diese immerhin rechtzeitig gedruckte Kantate zum Abschluß brachte, ist für sich allein genommen natürlich gar kein Beweis für ihre Qualität. Und statt erneut all die Kreidestriche der Kritik zu zählen, geht es mir darum, mindestens ein ästhetisches Kriterium hervorzuheben, mit dem man dieses Werk gerechter beurteilen kann.

Wir sind es heutzutage gewohnt, die Qualität eines Kunstwerkes nach z. T. anderen Kriterien zu beurteilen, als dies vor 250 Jahren der Fall war. Es ist heute selbstverständlich, daß wir in erster Linie nach der Individualität des Kunstwerkes fragen, um dann vielleicht später nach Parallelen und Abhängigkeiten zu suchen. Es scheint uns heute schwerzufallen, einer poetischen Sensibilität, die auf die Erfindung oder auf die Entdeckung von raffinierten Allusionen bedacht ist, gerecht zu werden. Statt also an Picanders Text zur Krönungskantate Kritik zu üben, weil er sich nicht genügend vom Text der Leipziger Universitätsfeier abhebe, würde ich im Sinne der damals geltenden ästhetischen Kriterien versuchen, an dem von Picander umgearbeiteten Text etwas Geschmack zu finden.

²⁹ Vgl. ebda., S. 13.

³⁰ Ebda., S. 12.

Die Aufführung beider Kantaten erfolgte in Leipzig. Es kann kein Zweifel bestehen, daß Bach, Picander, zahlreiche Künstler sowie auch einige im Publikum die Aufführung der *Aeoluskantate* noch gut in Erinnerung hatten, als sie am 19. Februar die *Krönungskantate* hörten. Auch wenn sie den Text inzwischen vergessen hatten, so konnte man sie doch immerhin in Picanders bis dahin oft nachgedruckten *Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichten* nachschlagen. Ich bin davon überzeugt, daß diese Erinnerungen unvermeidlich, ja daß sie genau beabsichtigt waren. Die Beziehungen, die man 1725 zwischen der aus Virgil entnommenen Aeolus-Episode, der Regierung des römischen Kaisers Augustus und den akademischen Zänkereien in Leipzig erkannt hatte, sollten acht Jahre später so umfunktioniert werden, daß einige Grundzüge noch klar erkennbar blieben. So wird zum Beispiel in der Krönungskantate auf indirekte Weise die Hoffnung zum Ausdruck gebracht, daß auch die Regierung Augusts III., deren Beginn im Zeichen der polnischen Unruhen stand, sich später ähnlich würde mäßigen können, wie die des römischen Augustus nach dessen anfänglichen kriegerischen Auseinandersetzungen, um hernach die musischen Künste um so besser pflegen zu können. Insbesondere sollten die Zusammenhänge zwischen der Regierung des Kaisers Augustus und der des neuen August, Augusts III., wie sie in Virgils Dichtung und im *Zufriedengestellten Aeolus* zum Ausdruck gebracht wurden, auch in der Parodie mit anklingen, allerdings nur kaum vernehmbar und leise für heutige Ohren. Das Rezitativ der „Tapferkeit“, vormals des Aeolus, hat eingangs den folgenden Text:

„Ja, ja!
Nunmehr sind die Zeiten da,
Daß ich den Völkern kan entdecken,
Ich sey, wie in der alten Zeit,
Auch noch jetzt der Vermessenheit
Ein offenbares Schrecken.
Man kan ja sehn,
Was nur bisher durch meine Stärke
Dort in Sarmatien geschehn,
Wie ich es frisch gewaget,
Und jenen frechen Feind,
Eh er es selbst vermeint,
Mit Schande fort gejaget“.

Es fällt uns heute selbstverständlich nicht leicht, in König August III. ein Bild des Schreckens zu sehen. Aber es gilt, bei der Deutung der Bildlichkeit in diesen Kantaten die damalige Mentalität zu begreifen. Sowohl gemeint als auch verstanden wurde außer der Zeit der Unruhen in Polen auch die Zeit des Kaisers Augustus. Der Begriff Sarmatien bezog sich am Anfang des 18. Jahrhunderts auf das Königreich Polen; zur Zeit des Kaisers Augustus verstand man darunter das große Gebiet der Goten, gegen deren Heere auch der junge Octavian erfolgreich angetreten war. Wie Gottsched in seiner 1741 verfaßten Vorrede zur neuen *Aeneas*-Übersetzung sagt, habe Virgil im Blick auf Kaiser Augustus beabsichtigt, die „grausame Gemüthsart, oder harte Regierung des neuen Kaisers und ersten Stifters der Monarchie, ein wenig zu mildern“. Es war „die

Hauptabsicht, weswegen Virgil sein Heldengedicht unternahm"³¹. In der Huldigungskantate *Der zufriedengestellte Aeolus* auf August Friedrich Müller sollte gewissermaßen durch die Hervorhebung der Klugheitspolitik des Gefeierten die Besänftigung der Affekte bewirkt werden, damit man sich ungestört den Musen widmen könnte. Die Vergegenwärtigung des Textes der ursprünglichen Kantate von 1725 sollte und mußte in der Fassung von 1734 den Genuß des damaligen, für solche Anspielungen empfänglichen Publikums erhöhen³². Die kunstfördernden Absichten, die Picander und Bach mit der Parodie in eigener Sache verfolgten, sind indessen selbstverständlich unverändert geblieben.

³¹ Gottsched, S. 201.

³² Vgl. dagegen Paul Brainard, *Bach's Parody Procedure and the St. Matthew Passion*, in: *JAMS* 22 (1969), S. 241 ff., bes. S. 254: "'Poetic parodies' might equally well be termed 'direct contrafacta'. They appear to be governed entirely by the principle of economy of effort; the secondary text is created for the sole purpose of allowing the composer to substitute it for the primary text, leaving the original setting as little changed as possible consistent with an artistically acceptable end result".

KLEINE BEITRÄGE

Das Musik-Manuskript Cod. Guelf. 292 der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel — Studien zu Inhalt, Datierung und Herkunft

von Alfred Wendel, Göttingen

Das ursprünglich zu einer vierstimmigen Sammlung gehörende, vereinzelte Wolfenbütteler AltstimmBuch mit der im Titel genannten Signatur wird im Katalog der Wolfenbütteler Musikalien von Emil Vogel nur sehr knapp beschrieben¹. Da bis heute keine ausführlichere Untersuchung dieser Quelle vorliegt, obwohl bereits Kurt Gudewill auf die Bedeutung des Heftes hingewiesen hat², soll hier ein Überblick über den Inhalt gegeben und versucht werden, dem Manuskript seinen Platz in der Geschichte der Liedüberlieferung des 16. Jahrhunderts zuzuweisen³.

Die äußere Gestalt der Quelle

Die schmucklose Papierhandschrift in Quer-Oktav-Format (15,5 x 11,8 cm), heute in einen neuen Pappereinband gebunden, umfaßt vier Quaternionen, somit 32 Blätter, die alle derselben Papiersorte zugehören. Auf fol. 4/5 und fol. 12/13 befindet sich jeweils in der Mitte des Bogens, oberhalb des Heftfadens ein etwa zu einem Viertel beschnittenes Wasserzeichen. Es zeigt einen zügelnden Bären, mithin das Wappentier der Stadt Bern. Nach den Wasserzeichenuntersuchungen von Gerhard Piccard stammt das Papier der Wolfenbütteler Quelle aus einer Berner Papiermühle; es fand in der Schweiz und in Süddeutschland zwischen 1522 und 1526 Verbreitung⁴.

Alle Seiten des Heftes sind rastriert, mit Ausnahme von fol. 29' und 30, denn diese beiden Blätter sind nicht aufgeschnitten. Die fehlende Rastrierung und die Tatsache, daß an zwei Stellen (fol 14' / 15 und 19' / 20) die Aufzeichnungen aus Platzmangel auf der jeweils gegenüberliegenden Seite weitergeführt wurden, zeigen, daß die Eintragungen erst nach dem Zusammenbinden vorgenommen wurden und daher in ungestörter Folge vorliegen. Sie stammen von einer einzigen Schreiberhand. Bei Nr. 44—47 finden sich Marginalien: Nr. 44, „Ich kam nie recht“, Nr. 45, „O wer sy des willens“, Nr. 46, „Ich kens wol“, Nr. 47, „Noch offt wils got“. Sie wurden von demselben Schreiber eingetragen; wahrscheinlich beziehen sie sich auf den Text des jeweiligen Liedes. Auf dem vorderen und hinteren Buchspiegel finden sich Federproben: Neben einzelnen Buchstaben liest man „Dem Ersamen und wayssen“⁵ und „donviencela belle

¹ Emil Vogel, *Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel*, Wolfenbüttel 1890, S. 58.

² Kurt Gudewill, *Die deutschen Liedsammlungen des 15. und 16. Jahrhunderts als Zeugnisse bürgerlicher Musikkultur*, in: *Deutsche Musikkultur* 7 (1942/43), S. 46.

³ Ich möchte an dieser Stelle sehr herzlich Herrn Prof. Staehelin danken, der mich auf die Wolfenbütteler Quelle aufmerksam gemacht und mir bei der Bearbeitung stets hilfreich zur Seite gestanden hat.

⁴ Vgl. Gerhard Piccard, *Wasserzeichen Raubtiere*, in: *Veröffentlichungen der Archivverwaltung Baden-Württemberg. Sonderreihe: Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*, Findbuch XV 2, Stuttgart 1987. Folgende Wasserzeichen bei Piccard sind nahezu identisch mit dem Wolfenbütteler: Nr. 461, nachgewiesen in Solothurn 1522/1523; Nr. 462, Engen (Hegau) 1525; Nr. 465, Spaichingen (Württ.) 1525; Nr. 466, Basel 1526.

⁵ Eine Anrede mit demselben Wortlaut findet sich auch in dem BaßstimmBuch F X 10 der Universitätsbibliothek Basel. Eine direkte Verbindung mit dem Wolfenbütteler Manuskript läßt sich jedoch nicht erkennen.

damme ..."⁶, die erste Zeile der weitverbreiteten Chanson, auf dem vorderen Blatt; auf dem hinteren „in medio ecclesiae aperuit os eius et implevit"⁷ sowie die Doxologie „Tuum est regnum domine — tua est potentia“.

Die typische Humanistenanrede und die Beherrschung des Lateinischen geben einen vagen Hinweis, daß der Schreiber zu akademischen Kreisen gehört haben mag. Ein Besitzvermerk findet sich nicht.

Inhalt

Das Manuskript enthält zu 54 Sätzen die vollständige Altstimme. Die Aufzeichnung von Nr. 55 wurde gegen Ende der ersten Zeile abgebrochen. 41 Stücke haben Textmarken, zehn sind vollständig textiert (Nr. 6, 12, 14, 16, 29, 30, 31, 32, 34, 38), vier Sätze textlos (Nr. 17, 24, 28 und 55). Bis auf die textlosen Stücke, Nr. 17, 24 und 28, die sich nicht identifizieren ließen, handelt es sich durchweg um deutsche Tenorlieder. Nr. 31 und 32 sind Quodlibets.

Sieben Sätze sind mit einer Autorenbezeichnung versehen: Nr. 26 und 29 mit „Jo Lienhardi“, Nr. 28 und 44 mit „S. D.“ (Sixt Dietrich), Nr. 43 und 50 mit „L. S.“ (Ludwig Senfl) und Nr. 45 mit „M. Hans Organista Constantiae“ (Hans Buchner).

Im folgenden werden die einzelnen Titel mit den wichtigsten Konkordanzan angegeben. Die ermittelten Autoren der Stücke ohne Verfasserangabe werden in Klammern aufgeführt.

Konkordanzliste

Nr.	fol.	Titel/Konkordanzan ⁸	Komponist
1	2	<i>Nun gries dich gott</i> Basel F X 1—4, Nr. 62 1539.27, Nr. 71	(Sixt Dietrich)
2	2'	<i>Von edler art</i> Basel F X 17—20, Nr. 64 Herdringen 9822, Nr. 28 München 1501, Nr. 19 Samedan M 30/31, fol. 13 St. Gallen 463, Nr. 115 Ulm 236 a—d, Nr. 7 1513.2, Nr. 7 1535.10, Nr. 21 1539.27, Nr. 35	(Jörg Schönfelder)
3	3	<i>Ker wider glück mit freiden</i> Basel F X 17—20, Nr. 20 1513.2, Nr. 51 1535.11, Nr. 27	Anonym

⁶ Diese Zeile könnte von einer anderen Schreiberhand stammen. Infolge des kalligraphischen Charakters ist jedoch eine Entscheidung schwierig.

⁷ Jesus Sirach 15.5, zugleich Introitus am Tag S. Joannis Apostoli et Evangelistae und für Messen *De Commune Doctorum*. Vgl. *Graduale Romanum*, Paris etc. 1952, S. 39 und [38].

⁸ Die Auflösungen der Sigel handschriftlicher Quellen sind zu finden im *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400—1550*, 4 Bde., American Institute of Musicology 1979—88. Die gedruckten Quellen sind nach RISM zitiert.

Nr.	fol.	Titel/Konkordanzen	Komponist
4	3'	<i>Nur nerrisch sein</i> Basel F X 1—4, Nr. 17 St. Gallen 462, fol. 73 Ulm 235 a—d, Nr. 73 Ulm 236 a—d, Nr. 20 1535.11, Nr. 17 1536.8, Nr. 34 1540.21, Nr. 62	(Sixt Dietrich)
5	4	<i>Ellend pringt pin</i> Basel F X 1—4, Nr. 60 München 1501, Nr. 29 1539.27, Nr. 92	(Benedict Ducis)
6	4'	<i>Wol auf gut gsel von hinnen</i> London 35087, fol. 36' : "Comment peult avoir joye"	(Jo. de Vyzeto)
7	5	<i>Ich sunffcz und clag</i> Basel F X 1—4, Nr. 61	(Johannes Schrem)
8	5'	<i>Dich als mich selbs</i> Basel F X 1—4, Nr. 15	Anonym
9	6	<i>Zart schöne fraw</i> Basel F X 17—20, Nr. 14 Berlin 40026, Nr. 25 ⁹ Berlin 40193, Nr. 9 Berlin 40194, fol. 3 Herdringen 9822, Nr. 20 Iserlohn 36, Nr. 105 Regensburg 940/41, Nr. 260 Samedan M 30/31, fol. 3 Ulm 236 a—d, Nr. 25 1513.2, Nr. 46 1535.10, Nr. 26	Anonym
10	6'	<i>Es fur ain bur den rin auf</i>	Anonym
11	7	<i>Ach frewlin zart</i> Basel F X 1—4, Nr. 1	(Sixt Dietrich)
12	7'	<i>Nun ist er doch kein riter</i> 1540.21, Nr. 11	(Hans Teuglin)

⁹ Für weitere Konkordanzen in Tabulaturen sei auf das Konkordanzverzeichnis von Martin Staehelin zur Edition der Kleber-Tabulatur, *EdM* 92, Frankfurt 1987, verwiesen.

Nr.	fol.	Titel/Konkordanzen	Komponist
13	8	<i>Es wolt ein meitlin grasen gan</i> Basel F X 5—9, fol. 7 Berlin 40026, Nr. 71: "Te matrem dei" München 3155, fol. 60 München 328-31, Nr. 44 1513.2, Nr. 61 1540.21, Nr. 44	(Heinrich Isaac)
14	8'	<i>Fraw bin ich dein</i> ¹⁰ Basel F X 1—4, Nr. 101	(Sixt Dietrich)
15	9	<i>Wie nun ir schwiczzerknaben</i> Basel F X 1—4, Nr. 59: „Von erst so well wir loben“	(Sixt Dietrich)
16	9'	<i>Es fur ein bur den rin uf</i>	Anonym
17	10	textlos ¹¹	Anonym
18	10'	<i>ade mit laidt</i> Basel F IX 22, fol. 42 Berlin 40026, Nr. 56 München 3155, fol. 41 München 718, Nr. 34 St. Gallen 463, Nr. 70 St. Gallen 530, fol. 87 1512.1, Nr. 18	(Paul Hofhaimer)
19	11	<i>Schöns früntlichs B</i> Samedan M 30/31, fol. 20: „Schöns freundlichs S“	Anonym
20	11'	<i>Früntlich und milt</i> Basel F X 1—4, Nr. 5 1512.1, Nr. 33 1544.20, Nr. 72	(Heinrich Isaac)
21	12	<i>Ich clag und ruf</i> Ulm 236 a—d, Nr. 73 1539.27, Nr. 84	(Paul Hofhaimer)
22	12'	<i>Ja frelin halt wald</i> Zürich Z XI 301, Nr. 7: „Ja freilich bin ich da“	Anonym
23	13	<i>Mag es gesin</i>	Anonym

¹⁰ Dieser Satz ist in Basel F X 1—4 mit S. T. gezeichnet. Wir schließen uns der naheliegenden Auflösung dieses Signums zu Sixtus Theodoricus, der latinisierten Form von Sixt Dietrich an, die Eitner gibt. Albrecht hingegen hält diese Auflösung für fragwürdig. Vgl. Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Bd. 8, Leipzig 1903, S. 372, und Hans Albrecht, Art. *Sixt Dietrich*, in: *MGG* 3, Kassel 1954, Sp. 448.

¹¹ Es ist dies nicht, wie man meinen könnte, der Satz *Tröstlicher lieb* von Paul Hofhaimer. Zwar stimmen die Incipits überein, aber nach den ersten sieben Noten schreitet die Stimme in anderer Weise fort.

Nr.	fol.	Titel/Konkordanzen	Komponist
24	13'	textlos	Anonym
25	14	<i>An leid uf freid</i>	Anonym
26	14'	<i>Es fur ein bur den rin auf</i>	Jo. Lienhardi
27	14'	<i>Nun gries dich gott min druselin</i> Basel F X 1—4, Nr. 63 1539.27, Nr. 82	(Sixt Dietrich)
28	15	textlos	Sixt Dietrich
29	15'	<i>So wolt ich das ich bey ir wer</i>	Jo. Lienhardi
30	16	<i>Bubenleben mir loben dich</i>	Anonym
31	16'	<i>Dentelora resorent</i>	Anonym
32	17	<i>Bekombt uns noch herbey</i>	Anonym
33	17'	<i>Was man yez nur thut fachen an</i>	Anonym
34	18	<i>Ach gott wem sol ich klagen</i> München 328-31, Nr. 68 Regensburg 940/41, Nr. 257 Wien 18810, Nr. 4 1536.8, Nr. 54 1556.29, Nr. 38	(Grefinger/Balduin)
35	18'	<i>Der Winter der will urlaub haben</i>	Anonym
36	19	<i>Greiner zancker</i> 1544.20, Nr. 44	(Heinrich Isaac)
37	19'	<i>Ach hulff mich layd</i> Basel F X 1—4, Nr. 53 Berlin 40026, Nr. 65 München 328-31, Nr. 145 St. Gallen 462, fol. 69 St. Gallen 530, fol. 115' Wien 18810, Nr. 61, 1513.2, Nr. 1	(Pirson/Josquin/ Balduin/Buchner)
38	20	<i>Ich stund an ainem morgen</i> Berlin 40026, Nr. 101 Krakow St. Spiritus, p. 73 St. Gallen 463, Nr. 47 St. Gallen 530, fol. 29' Wroclaw I F 428, fol. 250 Zwickau 78, 3, Nr. 1 1538.9, Nr. 95	(Ludwig Senfl)

Nr.	fol.	Titel / Konkordanzen	Komponist
39	20'	<i>Wybliche zucht</i>	Anonym
40	21	<i>Ich stund an ainem morgen</i> 1535.10, Nr. 15	(Matthias Greiter)
41	21'	<i>Ain meidlin sagt mir freintlich zu</i> 1513.2, Nr. 4 1539.27, Nr. 25	(Machinger)
42	22	<i>Ain B nit me</i>	Anonym
43	22'	<i>Nun merck ich wol</i> Basel F X 1—4, Nr. 71 München 3155, fol. 79	Ludwig Senfl
44	23	<i>Si halt kein stete lieb an mir</i>	Sixt Dietrich
45	23'	<i>Enzind bin ich</i> Basel F X 1—4, Nr. 46	Hans Buchner
46	24	<i>Mein gluck gat auf der Seyten aus</i> Augsburg 142a, fol. 70 Basel F X 1—4, Nr. 48 1512.1, Nr. 9	(Hofhaimer ?)
47	24'	<i>Ich seuffz und klag</i> Basel F X 1—4, Nr. 16	(Sixt Dietrich)
48	25	<i>Elendikich</i> 1513.2, Nr. 23	(Machinger)
49	25'	<i>Hoch wol gefallen</i> Basel F X 1—4, Nr. 73 München 3155, fol. 10	(Ludwig Senfl)
50	26	<i>Unfal wan ist deins wesen</i> Basel F X 1—4, Nr. 26 Zwickau 1, fol. 31	(Ludwig Senfl)
51	26'	<i>Lust mag mein herz</i> Basel F X 1—4, Nr. 25 München 328-31, fol. 2 u. 26	(Ludwig Senfl)
52	27	<i>Lauf glück ich wart</i> Basel F X 1—4, Nr. 34	(Ludwig Senfl)
53	27'	<i>Allein dein huld</i> Augsburg 142a, fol. 5 Zürich Z XI 301, Nr. 3 1536.8, Nr. 51	(Ludwig Senfl)
54	28	<i>Ich wol das dir wer gleich als mir</i>	Anonym

Nr.	fol.	Titel/Konkordanzen	Komponist
55	28'	textlos, unvollst. (= <i>Mein ainigs a</i>) Basel F X 17—20, Nr. 51 Berlin 40026, Nr. 94 ¹² München 1501, Nr. 18 Regensburg 940/41, Nr. 173 Ulm 236 a—d, Nr. 18 [1513].3, fol. 30 [1519].5, Nr. 12 1535.10, Nr. 77 1535.11, Nr. 28 1539.27, Nr. 29	(Paul Hofhaimer)

Datierung

Aufgrund des äußeren Bildes der Handschrift und der darin genannten Komponistennamen (Senfl, Dietrich, Buchner, Lienhard) läßt sich die Entstehung grob in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts datieren. Diese Angabe macht auch Vogel¹³. Staehelin datiert das Manuskript um 1525¹⁴. Durch die Identifizierung der Wasserzeichen wird diese Einordnung ebenso bestätigt wie durch den recht genau einzugrenzenden Entstehungszeitraum des Repertoires.

Das Repertoire

Nach der Bestimmung der nicht mit Autorennamen versehenen Kompositionen anhand von Konkordanzen erweist es sich als unwahrscheinlich, daß die Eintragungen nach dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts vorgenommen wurden, denn es kommen lediglich Vertreter der Komponistengenerationen Isaacs und Senfls vor:

Komponist	Anzahl der Stücke in Wolfenbüttel 292	Nummern in Wolfenbüttel 292
Sixt Dietrich	9	1, 4, 11, 14, 15, 27, 28, 44, 47
Ludwig Senfl	7	38, 43, 49, 50, 51, 52, 53
Heinrich Isaac	3	13, 20, 36
Paul Hofhaimer	3	18, 21, 55 unvollständig
Malchinger	2	41, 48
Johannes Lienhard	2	26, 29
Mathias Greiter	1	48
Johannes Schrem	1	7
Jörg Schönfelder	1	2
Hans Teuglin	1	12
Benedict Ducis	1	5
Hans Buchner	1	45
Jo. de Vyzeto	1	6

¹² Für weitere Konkordanzen in Tabulaturen vgl. Staehelin.

¹³ Vogel, S. 58.

¹⁴ Ulrich Konrad, Adalbert Roth, Martin Staehelin, *Musikalischer Lustgarten*, Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Nr. 47, Wolfenbüttel 1985, S. 70.

Drei Stücke sind nicht eindeutig zuzuweisen¹⁵:

- Nr. 34 *Ach got wem sol ichs klagen* mit *Grefinger* gez. in Regensburg 940/41 und Schöffler 1536
mit *Balduin* gez. in Wien 18810
und Forster V 1556
- Nr. 37 *Ach hilf mich laid* mit *Meister Hansen non* [später zugefügt]
Josquin composuit gez. in St. Gallen 530
mit *Pirson* gez. in Basel F X 1—4
mit *Balduin* gez. in Wien 18810¹⁶.
- Nr. 46 *Mein glück gat auf der Saiten aus* wird von Moser mit Hilfe der
„Nestertheorie“ Hofhaimer zugewiesen¹⁷.
Mosers Gründe für diese Zuweisung sind
jedoch so schwach, daß diese Identifikation
unsicher bleibt.

Der jüngste der ermittelten Komponisten ist Matthias Greiter, der ca. 1495 geboren und 1550 gestorben ist. Allenfalls könnte Johannes Lienhard, dessen Lebensdaten wir nicht genau kennen, noch wenige Jahre jünger sein, da er fünf Jahre später als Greiter, 1515 immatrikuliert wurde¹⁸. Die Komponisten der Generation Georg Forsters und Caspar Othmayrs sind noch nicht vertreten, daher wird die Handschrift spätestens um 1530 abgeschlossen worden sein.

Dafür sprechen auch die Konkordanzgemeinschaft mit den frühen Drucken von Oeglin (1512) und Schoeffer (1513), deren Lesarten im Unterschied zu konkordanten Sätzen in den späteren Drucken (Egenolff 1535, Schoeffer u. Apiarius 1536, Forster I u. II, und Ott 1544) ziemlich genau mit Wolfenbüttel übereinstimmen, sowie die zahlreichen Konkordanzen mit handschriftlichen Quellen aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts (München Mus. Ms. 3155, München UB 328-31, Wien 18810, St. Gallen 462 und 463, Samedan Fundaziun Planta Ms M 30/31, Basel F X 1—4 und Augsburg 142a).

Die aufgrund des Wasserzeichenbefundes vorgenommene Datierung um 1525 findet in der Konzentration der Konkordanzquellen auf das erste Drittel des 16. Jahrhunderts ihre Bestätigung.

Herkunft

Das Wolfenbütteler AltstimmBuch ist, wie oben erwähnt, auf Papier aus einer Berner Mühle notiert, das hauptsächlich im schweizerischen und süddeutschen Raum Verbreitung fand. Es entspricht daher durchaus unseren Erwartungen, wenn die handschriftlichen Konkordanzen (s. o.) insgesamt in dasselbe Gebiet weisen; darüber hinaus lenken die alemannische Färbung der Textmarken und Titel wie: „Es fur ein Bur den Rin uf“ oder „Wie nun ir schwizerknaben“, vor allem aber die auffällige Konkordanzhäufung mit der Handschrift Basel F X 1—4, den Blick auf das oberrheinische Gebiet.

Dieses Manuskript, in Format und Charakter des Repertoires dem Wolfenbütteler entsprechend, ist in oder bei Basel entstanden. Es gehörte laut Katalog der Universitätsbibliothek Basel

¹⁵ Eine Übersicht über Kompositionen mit mehrfachen Zuweisungen gibt Kurt Gudewill in seinem Aufsatz *Identifizierungen von anonymen und mehrfach zugewiesenen Kompositionen in deutschen Liederdrucken aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in: *FAM* 4 (1957), S. 89ff.

¹⁶ Sparks hält die Zuschreibung an Balduin für falsch. Vgl. Edgar H. Sparks, *The Music of Noel Bauldeweyn*, American Musicological Society, Studies and Documents, No. 6, New York 1972, S. 32.

¹⁷ Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, Stuttgart u. Berlin 1929, S. 132.

¹⁸ Vgl. Gerhard Pietzsch, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am Kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622*, Mainz 1963 (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Nr. 6), S. 675.

von Joh. Zwinger (1678) zu dem Musikalienfundus aus dem Besitz des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach¹⁹. Dazu fügt sich das Bild, das die ermittelten Autoren im Wolfenbütteler Stimmheft bieten.

Die große Zahl an Senfl-Sätzen ist wegen der weiten Verbreitung von Senfls Kompositionen vielleicht nicht sehr aussagekräftig; gewichtiger ist dagegen die Tatsache, daß mit neun Sätzen Sixt Dietrich am häufigsten vertreten ist, der seit 1507, von kurzen Unterbrechungen abgesehen, fortwährend in Konstanz gewirkt hat. Die Einzigartigkeit einer so großen Zahl von weltlichen Liedern Dietrichs, worunter sich auch zwei Unica (Nr. 4 u. 28) befinden, in einer Handschrift, die während der Schaffenszeit des Meisters entstanden ist, legt die Vermutung nahe, daß das Wolfenbütteler Manuskript aus dem näheren Umkreis Dietrichs gespeist worden ist. Es kämen demnach als Entstehungsorte vor allem Konstanz selbst in Frage, aber auch Basel, da Dietrich dauerhafte Beziehungen zu verschiedenen Bürgern der Stadt unterhalten hat²⁰.

Unsere Vermutung wird erhärtet durch die Anwesenheit auch der beiden Konstanzer Kollegen Dietrichs, Hans Teuglin²¹ und Hans Buchner²² — letzterer wird in der Autorenangabe ausdrücklich „Organista Constantiae“ genannt — und ferner durch die besondere Auswahl der in Cod. Guelf. 292 insgesamt vertretenen Komponisten.

Dabei fällt zunächst das Fehlen einiger bedeutender und charakteristischer Meister auf: Aus der Generation Isaacs vermissen wir Heinrich Finck und Adam von Fulda, aus Senfls Generation z. B. Adam Rener, Thomas Stoltzer, oder Arnold von Bruck. Das Repertoire Wolfenbüttels ist offensichtlich auf Werke von Meistern aus dem süddeutschen Sprachraum beschränkt. Es zeigt sich sogar, daß fast alle in Wolfenbüttel überlieferten Autoren in ein Netz von persönlichen Beziehungen verknüpft sind, als deren Mittelpunkt wir die drei Konstanzer Meister zu betrachten haben: Buchner war Schüler von Hofhaimer und dürfte als solcher auch Isaac und Senfl gekannt haben. Die Musiker Maximilians weilten übrigens häufiger in Konstanz; alle drei Meister hielten sich für längere Zeit anlässlich des Reichstages 1507 dort auf²³. Von den weiteren in Wolfenbüttel vertretenen Komponisten war Johannes Schrem Vorgänger Hofhaimers in Augsburg bis 1518²⁴. Eines seiner Werke hat Buchner in der Sicher-Tabulatur intavoliert²⁵. Matthias Greiter wurde ein Jahr nach Dietrich an der Universität Freiburg immatrikuliert und dürfte persönlich mit ihm bekannt gewesen sein²⁶. Benedict Ducis, vielleicht Schüler Isaacs, stand zumindest in mittelbarem Kontakt zu Dietrich. Wir wissen, daß die beiden Komponisten über den Mittelsmann Frecht Kompositionen ausgetauscht haben²⁷. Zu Machinger, Schönfelder und Jo. de Vyzeto können wir nichts sagen, da wir über ihr Leben bisher nicht unterrichtet sind.

Nicht recht in das oben geschilderte Netz der in Konstanz zusammenlaufenden Fäden scheint Johannes Lienhard zu passen, der bisher lediglich durch zwei Dokumente von 1515 und 1534

¹⁹ Vgl. Wilhelm Merian, *Bonifacius Amerbach und Hans Kotter*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 15 (1916), S. 161.

²⁰ In besonders enger Beziehung stand Dietrich seit der gemeinsamen Studienzeit in Freiburg zu Bonifacius Amerbach, wovon eine Reihe von überlieferten Briefen Zeugnis gibt. Vgl. R. Eitner, *Briefe von Sixt Dietrich an Bonifacius Amerbach*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 7 (1875), S. 122, 139 und 157.

²¹ Hans Teuglin war seit 1507 Leiter der Domkantorei und blieb bis zu seinem Tod 1526 in Konstanz tätig. Vgl. Manfred Schuler, *Der Personalstatus der Konstanzer Domkantorei um 1500*, in: *AfMw* 21 (1964), S. 262.

²² Hans Buchner war seit 1506 Domorganist in Konstanz, erhielt 1512 einen Vertrag auf Lebenszeit. Vgl. Schuler, S. 286.

²³ Vgl. Schuler, S. 39.

²⁴ Moser glaubt, die Identität Schrems mit dem Augsburger Organisten Rem anhand einer verschlüsselten Autorenangabe in der Tabulatur St. Gallen 530, fol 1, nachweisen zu können. Vgl. Moser, S. 189, Anm. 51. Mosers Deutung wird von Nef in Frage gestellt, jedoch bietet er mit der Vermutung, Schrem sei identisch mit Buchner eine wenig überzeugende Alternative. Vgl. Walter Robert Nef, *Der St. Galler Organist Fridolin Sicher und seine Orgeltabulatur*, in: *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 7 (1938), S. 63f. Unseren Überlegungen würde die Richtigkeit seiner These nicht entgegenstehen.

²⁵ Vgl. Moser, S. 32.

²⁶ Vgl. Hans-Christian Müller, Art. *Greiter*, in: *The New GroveD* 7, S. 700.

²⁷ Vgl. Hermann Zenck, *Sixt Dietrich*, Leipzig 1928, S. 39. Freilich ist die Beziehung zwischen Ducis und Dietrich erst in den vierziger Jahren zu belegen, es ist jedoch nicht unwahrscheinlich, daß sie schon wesentlich früher begann, vielleicht über den gemeinsamen Bekannten in Basel, Simon Grynäus.

in Heidelberg nachgewiesen werden konnte²⁸. Hier gibt jedoch die Handschrift selbst einen Hinweis, wie seine beiden gezeichneten Stücke (beide Unica) in das durch die Konstanzer Dom-Musiker geprägte Repertoire gelangt sein könnten.

Der mit „Jo. Lienhardi“ gezeichnete Satz *So wolt ich das ich bey ir wer*, Nr. 29, ist eines der voll textierten Stücke in Wolfenbüttel. Der Text der zweiten Zeile lautet: „Du werst mir trey mal lieber zu Costnitz [d. i. Konstanz] am Bodensee“²⁹, die dritte: „Und ein roten Peutel hat ir der Hensel bracht von Heidelberg auf der Stat“.

Die Erwähnung der uns bereits bekannten Wirkungsstätte Lienhards, Heidelberg, einerseits, und die implizite Angabe von Konstanz als derzeitigem Aufenthaltsort andererseits, legen namentlich in Verbindung mit unseren bisherigen Erkenntnissen über das Wolfenbütteler Stimmbuch die Annahme nahe, daß dieses Lied — und also wohl auch das zweite unter seinem Namen überlieferte — anlässlich eines Aufenthaltes Lienhards in Konstanz entstanden ist³⁰.

Immerhin gibt dieser Hinweis eine willkommene Spur, wo vielleicht weitere Belege zum Wirken J. Lienhards zu suchen sind, und bestätigt jedenfalls unsere Lokalisierung des Wolfenbütteler Stimmheftes am Oberrhein.

Das Verhältnis zu Basel F X 1—4

Das Wolfenbütteler und das Basler Manuskript haben insgesamt 19 Sätze gemeinsam. Es seien hier die Nummern der einander entsprechenden Sätze gegenübergestellt:

Wolfenbüttel	Basel	Wolfenbüttel	Basel
1	62	37	53
4	17	43	71
5	60	45	46
7	61	46	48
8	15	47	16
11	1	49	73
14	101	50	26
15	59	51	25
20	5	52	34
27	63		

Es fällt auf, daß die Konkordanzen am Schluß der Wolfenbütteler Handschrift, abgesehen von der eingeschobenen Nr. 48, eine Gruppe von unmittelbar aufeinanderfolgenden Sätzen bilden: die Nr. 45—47 und 49—52. Wenn man die Basler Sätze ebenfalls in der Reihenfolge ihres Vorkommens in der Handschrift auflistet, ergibt sich eine ebensolche Anordnung:

Wolfenbüttel: 1 4 5 7 8 11 14 15 20 27 37 43 45 46 47 49 50 51 52

Basel: 1 5 15 16 17 25 26 34 46 48 53 59 60 61 62 63 71 73 101.

Die zwei größeren Gruppen von direkt aufeinanderfolgenden konkordanten Sätzen in den beiden Handschriften sind so auffällig, daß sie eine Erklärung verlangen. Durch einen Lesartenvergleich der konkordanten Sätze soll versucht werden, über das Zustandekommen dieser besonderen Konstellation Aufschluß zu geben.

²⁸ Vgl. Pietzsch, S. 675.

²⁹ Die Schreibweise „Costnitz“ für Konstanz ist Anfang des 16. Jahrhunderts kein Einzelfall, sie begegnet z. B. in einer Notiz der Kammer des Innsbrucker Hofes von 1508. Vgl. Walter Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954, S. 36.

³⁰ Daß es nicht gänzlich unüblich war, persönliche Erlebnisse in Liedtexte einfließen zu lassen, zeigen die bekannten Beispiele *Lust hab ich ghabt zur musica* von Senfl, vgl. Theodor Kroyer, *Ludwig Senfls Werke*, erster Teil, DTB Bd. 2, S. CII, und das anonyme Lied vom *Veth lienlin* in München UB 328-31. Vgl. H. J. Moser, *Neues aus dem deutschen Liederschatz des 16. Jahrhunderts*, in: *Musik in Volk, Schule und Kirche. Vorträge der V. Reichsschulmusikwoche in Darmstadt*, Leipzig 1927, S. 81f.

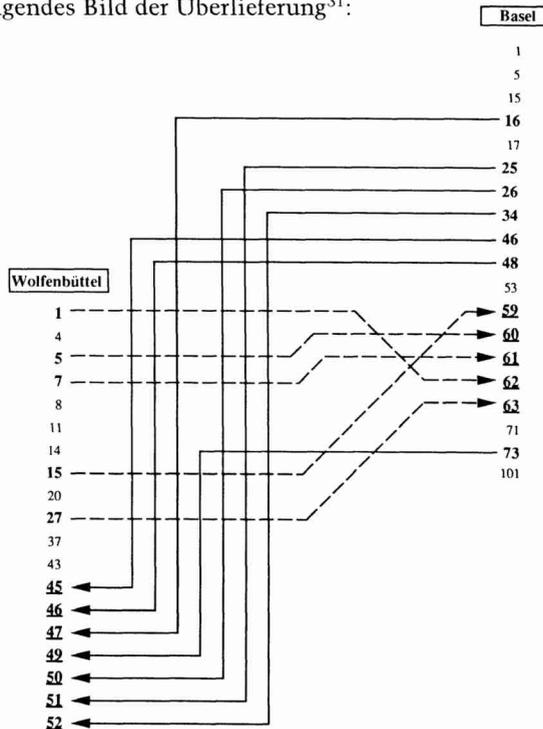
Lesartenvergleich

Der Befund fällt klar aus. Zunächst zeigt sich, daß alle Stücke, die in einer der beiden Quellen in direkter Folge vorkommen, mit ihren jeweiligen Konkordanzen fast genau, ja größtenteils völlig übereinstimmen. Zwei dieser Sätze weisen jedoch einen Kopierfehler auf, worauf wir später noch zurückkommen werden. Alle Konkordanzen, die nicht innerhalb der beiden Gruppen stehen, weichen dagegen mehr oder weniger stark voneinander ab. Am deutlichsten ist dies bei Nr. Wolfenbüttel 20/Basel 5 zu sehen, wo Basel ziemlich genau die Fassung von Ott 1544 bringt, Wolfenbüttel in Takt 35—37 jedoch stark abweicht. Bei den Stücken Basel 17 und 53 treten kleinere Abweichungen auf, die die Basler Fassung näher an diejenige in St. Gallen 462 als an diejenige in Wolfenbüttel rücken. Basel Nr. 71 weicht in Takt 24 deutlich von Nr. 43 im Wolfenbütteler Manuskript ab, das hier die gleiche Fassung überliefert wie München 3155.

Eine genauere Betrachtung der Anordnung der in den beiden Gruppen notierten Sätze und der jeweiligen Konkordanzen zeigt darüber hinaus, daß jedem Stück aus einer solchen Gruppe in der einen Quelle genau ein Stück außerhalb der analogen Gruppe in der anderen Quelle zugeordnet werden kann, also keine Überschneidungen der Gruppen vorkommen.

Dieser bemerkenswerte, durch die Annahme einer gemeinsamen Vorlage nicht zu erklärende Sachverhalt in Verbindung mit der Übereinstimmung der Lesarten der fraglichen Sätze veranlaßt uns, die These aufzustellen, daß die beiden Quellen in einem unmittelbaren Verwandtschaftsverhältnis zueinander stehen: Die Manuskripte wurden unter ihren Besitzern ausgetauscht, die jeweils Teile der anderen Sammlung kopierten. Die in dichter Folge stehenden Sätze sind dabei jeweils als Abschriften zu betrachten, da die Gruppenbildung in ihrer individuellen Art natürlich durch die Auswahl aus der Vorlagequelle zustande kommt.

Es ergibt sich also folgendes Bild der Überlieferung³¹:



³¹ Die mutmaßlichen Abschriften sind unterstrichen, die hinsichtlich einer direkten Abschrift aus der Betrachtung herausfallenden Nummern sind klein gedruckt.

Das Zustandekommen dieser Konstellation läßt sich etwa folgendermaßen erklären: Da in dem Wolfenbütteler Stimmheft alle Vorlage-Stücke vor den Abschriften stehen, während im Basler eine Vorlage nach den Abschriften steht, muß zuerst das Wolfenbütteler Heft dem Basler Schreiber vorgelegen haben. Dieser hat aus der bis dahin erst etwa bis zur Hälfte des heutigen Umfangs gediehenen Sammlung fünf Stücke ausgewählt und als Nummern 59—63 in das Basler Heft eingetragen.

Der Schreiber des Wolfenbütteler Heftes erhielt zunächst sein Manuskript zurück und nach einem gewissen Zeitraum, in dem bereits wieder Eintragungen nach anderen Quellen gemacht worden waren, bekam er als Gegenleistung das Basler Stimmheft, aus dem er sieben Stücke kopierte.

In diesem Zusammenhang sind die beiden bereits erwähnten Kopierfehler von Bedeutung, denn sie bestätigen die dargelegten Überlieferungsverhältnisse. Es handelt sich um die Sätze Wolfenbüttel Nr. 45 und Basel Nr. 59. In dem Satz *Wie nun ir schwizerknaben*, dem in Basel Nr. 59 der Text des Reuterliedes *Von erst so well wir loben* unterlegt ist, fehlen in Basel vier Noten in Takt 16/17. Damit ist klar, daß Basel nur Abschrift sein kann, was mit der angenommenen Überlieferungsrichtung übereinstimmt.

Ebenfalls fehlerhaft ist das bis hin zu der ausführlichen Komponistenangabe „M. Hans Organista Constantiae“ völlig mit Basel übereinstimmende Stück Wolfenbüttel Nr. 45, *Enzind pin ich*. Hier liegt der Fehler in Wolfenbüttel vor, es fehlen die Takte 26 und 27, demnach kann Wolfenbüttel nur Abschrift sein, und in der Tat leitet Nr. 45 die Reihe der als Abschriften angenommenen Stücke ein.

Zuletzt fügen sich auch die geringen Unterschiede, die bei einigen Sätzen aufgrund unterschiedlicher Kolorierung auftreten, in das oben gegebene Bild ein. Während der Wolfenbütteler Schreiber oftmals Colores benutzt, vermeidet sie der Basler Kopist fast völlig, und folgerichtig finden wir in der Basler Gruppe der Abschriften von Wolfenbüttel die Colores aufgelöst. Der Wolfenbütteler Schreiber hingegen verzichtet darauf, in seine Abschriften Kolorierungen einzufügen, die in der Vorlage nicht vorhanden sind.

Der Nachweis unmittelbarer Abhängigkeit von Teilen der beiden Quellen rückt die Wahrscheinlichkeit in den Vordergrund, daß die Wolfenbütteler Sammlung in Basel entstanden ist. Konstanz ist dennoch als Entstehungsort nicht zu verwerfen, da bei der geographischen Nähe und den bereits erwähnten Beziehungen ein Austausch der Liedersammlungen zwischen den beiden Städten leicht möglich war.

Zusammenfassung der Ergebnisse

Aufgrund der Repertoire-Untersuchungen und der Lesartenvergleiche mit den konkordanten Sätzen aus dem Manuskript Basel F X 1—4 konnte für das Wolfenbütteler Stimmheft oberrheinische Provenienz nachgewiesen werden. Während die Zusammenstellung der überlieferten Sätze, vor allem die Häufung von Werken Sixt Dietrichs, und der Text des Liedes von Johannes Lienhard Konstanzer Herkunft möglich erscheinen lassen, weisen die Filiationsuntersuchungen nach Basel, da nachgewiesen werden konnte, daß die Basler und die Wolfenbütteler Sammlung sich bei einer Reihe von Sätzen wechselseitig als Vorlage gedient haben. Die enge Verwandtschaft der beiden Quellen berechtigt zu der Annahme, daß der Schreiber von Cod. Guelf. 292 zum Bekanntenkreis des Besitzers der Basler Quelle, Bonifacius Amerbachs, gehört hat. Ein Schriftvergleich mit der umfangreichen erhaltenen Korrespondenz des Basler Humanisten wird vielleicht eine Identifizierung des Schreibers und damit eine endgültige Entscheidung über die Provenienz des Altstimmheftes möglich machen.

Wasserzeichenuntersuchungen, gestützt durch das Ergebnis der Konkordanzrecherchen, ermöglichen eine Datierung der Wolfenbütteler Sammlung um 1525. Da Cod. Guelf. 292 und Basel F X 1—4 wenigstens in Teilen zur selben Zeit entstanden sind, kann zugleich die Datierung der Amerbach-Sammlung durch Arnold Geering bestätigt werden. Wohl aufgrund der im Manuskript

selbst vorhandenen Daten³² gibt er als Entstehungszeit 1522/24 an³³, im Unterschied zu Hoffmann-Erbrecht, der „um 1540“ annimmt³⁴.

In Hinsicht auf Repertoire und Anzahl der Sätze kommt der Wolfenbütteler Sammlung gewiß keine überragende Bedeutung zu. Ihren Rang erhält sie jedoch als Zeuge einer unmittelbar erkennbaren Praxis des Musikalientausches zu Kopierzwecken sowie als umfangreichste handschriftliche Quelle für die weltlichen Lieder des Konstanzer Meisters Sixt Dietrich.

³² Es finden sich im zweiten Faszikel (beginnend mit Nr. 19) bei Nr. 20 im T die Jahreszahl 1524, bei Nr. 25 im T 1522, und bei Nr. 52 im S 1522. Ein wenig unsicher macht das Datum 1511 im Discant von Nr. 60. Diese letzte der eingetragenen Jahreszahlen ist übrigens des öfteren übersehen worden, denn sie erscheint weder im *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, Vol. 1, 1979, noch im *Catalogus Musicus X, Das Tenorlied*, Bd. 2, 1982. Möglicherweise handelt es sich hier um die Angabe des Kompositionsdatums. Eine genaue Beantwortung dieser Frage kann nur eine umfassende Untersuchung des Basler Manuskriptes ermöglichen.

³³ Arnold Geering, *Ludwig Senfl, Deutsche Lieder*, zweiter Teil, Wolfenbüttel u. Berlin 1940, S. 141.

³⁴ Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stolzner. Leben und Schaffen*, Kassel 1964, S. 165. — Eine willkommene Bestätigung unserer Datierung gibt der erst nach Fertigstellung dieser Arbeit erschienene Supplementband des *Census-Catalogue of Manuscript Sources* [...], American Institute of Musicology 1988, S. 239f., der die Entstehung der Basler Sammlung zwischen ca. 1512 und 1524 datiert.

BERICHTE

Karlsruhe, 3. bis 5. März 1989: „Aufführungspraxis der Händel-Oper“ — „Aufführungspraktische Probleme der Händel-Oper heute“. Symposien im Rahmen der 4. Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe

von Silvia Uhlemann, Karlsruhe

Hohe Ansprüche haben zuweilen ihre Tücken. Dem ebenso aufwendigen wie ehrgeizigen Karlsruher Händel-Forum, als Kombination aus aufführungspraktischen Kursen und wissenschaftlichen Symposien vom Badischen Staatstheater und der Musikhochschule gemeinsam veranstaltet, bereitet sein anspruchsvolles Konzept, die wechselseitige Anregung von Musikforschung und -praxis auf allen Ebenen zu fördern, nicht wenige Schwierigkeiten. Hatten die Diskussionen vergangener Symposien, vornehmlich zwischen Forschung und Regie geführt, eher der Frontenbildung von ‚Historiker‘- und ‚Modernisten‘-Zunft gedient, so kam man bei der Veranstaltung des vergangenen Jahres mit der Vorgabe, in den Podiumsgesprächen schwerpunktmäßig aufführungspraktische Probleme zu erörtern, der eigenen Zielsetzung zumindest etwas näher.

Das Streitobjekt ‚Historische Überlieferung‘ bildete die thematische Klammer der beiden Symposien. Helmut Hucke (Frankfurt a. M.) eröffnete die Tagung mit einem nachdenklich stimmenden Grundsatzreferat, übte scharfsinnig Kritik am Text(treue)-Begriff und wies auf die in ihrer Gesamtheit nicht rekonstruierbare „ganze Wirklichkeit“ einer barocken Oper hin (womit er letzten Endes die Disziplin „Historische Aufführungspraxis“ selbst in Frage stellte). Diese erfuhr jedoch im Gegenzug durch Hartmut Krones (Wien) und Ellen Harris (Chicago) eine Ehrenrettung; beide Gesprächsteilnehmer konstatierten zumindest in bezug auf Temporelationen und Gesangstechnik gesicherte musikalische Grundlagen für die heutige Auseinandersetzung mit Händels Werken. Reinhard Wiesend (Würzburg) erweiterte die Beispielsammlung aufführungspraktischer Fundamente mit detailreichen Ausführungen zum Siciliano und seinen heute schwer rekonstruierbaren, zu Händels Zeit aber selbstverständlichen Vortragsweisen.

Angesichts der reichen Erträge bisheriger aufführungspraktischer Forschung einerseits und der weiterer Forschung harrenden Fülle „verlorengegangener Selbstverständlichkeiten“ andererseits war man sich in der Schlußdiskussion des ersten Tages weitgehend einig, daß die Forschung zur Aufführungspraxis nicht nur ihre Daseinsberechtigung nachgewiesen hat, sondern trotz aller methodischen Skepsis zu intensivieren ist. In diesem Sinne äußerten sich auch die Vertreter der musikalischen Praxis, die sich am zweiten und dritten Tag mit *Aufführungspraktischen Problemen der Händel-Oper heute* auseinandersetzten. Die Beiträge des Cellisten Anner Bylsma (Amsterdam), des Countertenors Paul Esswood (London) und der Dirigenten Christian Kluttig (Halle/S.), Charles Farncombe (London) und Nicholas McGegan (San Francisco) entfachten mit ihrer übereinstimmenden Kritik am eingefahrenen Repertoirebetrieb und seinem nachlässigen, die vorhandenen Forschungsergebnisse negierenden Umgang mit Händels Bühnenwerken darüber hinaus eine lebhafte Auseinandersetzung über die Notwendigkeit und den noch akzeptablen Umfang aufführungspraktischer Kompromisse bei gegenwärtigen Händel-Produktionen. Der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe wurde damit nicht zuletzt sehr nachdrücklich ins Stammbuch geschrieben, sich noch intensiver als bisher um einen produktiven Austausch zwischen Forschung und musikalischer Praxis zu bemühen.

Paderborn, 5. bis 9. März 1989: „Fest- und Feiertage“ der Mediävisten

von Karlheinz Schlager, Erlangen

Mit dem 1983 gegründeten Mediävistenverband e. V., in dem neben 17 weiteren Disziplinen auch die Musikwissenschaft vertreten ist, wurde eine Institution fachübergreifender Begegnung und Anregung geschaffen, deren Tragfähigkeit und Wert besonders in den Symposien offenbar wird, die im Abstand von zwei Jahren stattfinden und zunehmend an Attraktivität und Resonanz gewinnen. Nach Erfahrungen in Tübingen und Freiburg trafen sich nahezu 300 Fachvertreter auf Einladung der Universität und Gesamthochschule vom 5. bis 9. März in Paderborn, um im Wechsel zwischen Hauptvorträgen vor dem Plenum und Sektionssitzungen in kleineren Gruppen das Thema *Feste und Feiern im Mittelalter* zu behandeln, aufgeteilt in Bereiche wie „Ostern“, „Hochzeit“, „Gegenfeste“, „Spielleute, Gaukler, Mimen“ u. a. Die vom genius loci, dem hl. Liborius beflügelte, von Jörg Jarnut (Paderborn) vorbereitete und koordinierte Tagung hat mehr als in den vorangegangenen Symposien die Bereitschaft der Teilnehmer erkennen lassen, die Grenzen des eigenen Faches zu öffnen und sich Vertretern anderer Disziplinen verständlich zu machen, über Fragestellungen und Forschungsvorhaben zu informieren, die von gemeinsamem Interesse sein könnten.

Die Musikwissenschaft machte in mehrfacher Hinsicht auf sich aufmerksam. Helmut Hucke (Frankfurt a. M.) löste den bisherigen Präsidenten Karl Heinz Göller (Regensburg) ab; mit seiner Wahl verbindet sich die Hoffnung auf neue Impulse, die der Aufbauphase des Verbandes folgen sollen. Mit drei von Detlef Altenburg (Detmold/Paderborn) mit erheblichen Mühen arrangierten Konzerten war die mittelalterliche Musik vielfältig und repräsentativ vertreten: Die „Gothic Voices“ übten sich professionell in ungetrübtem Wohlklang; das „Atelier du Rhin“ (Leitung: Marcel Pérès) führte musikalisch und szenisch gleich eindringlich das große Passionsspiel aus den Nachträgen der *Carmina Burana* auf; die Frankfurter Gruppe „Kondwiramur“ sorgte mit Minnellyrik und Sangspruchdichtung für einen spielmännisch lockeren Ausklang — ein denkbar breites Spektrum „alchemistischer Wiederbelebungsversuche“ (Hans Robert Lug) mittelalterlicher Musik an historischen Stätten.

Schließlich gab es in vielen Vorträgen und Sitzungen Referate, in denen zumindest Träger, Funktionen und Lebensbereiche mittelalterlicher Musik angesprochen wurden. Zu nennen ist die von Helmut Hucke geleitete Sektion „Ostern“, in der Gunilla Björkvall und Andreas Haug (Stockholm) Tropen zum Offertorium und zur Communio der Ostermesse aus theologisch-philologischer und musikalisch-quellenkritischer Sicht befragten und Hartmut Möller (Freiburg i. Br.) für das Osteroffizium des 9. Jahrhunderts unterschiedliche Ausprägungen aufzeigen konnte. Im gleichen Rahmen hatte Wendelin Knoch (Paderborn) Positionen frühcholastischer Theologie für die Verleiblichung und Erfahrbarkeit der Heilslehre im geistlichen Spiel ausgewertet. In anderen Sektionen stellte Sabine Zak (Oberursel) anhand von Beispielen aus dem 6. bis 9. Jahrhundert die Bedeutung von Sängern und Instrumenten für höfische Akklamation und Selbstdarstellung heraus; Adalbert Roth (Heidelberg) interpretierte die über dem Liedtenor *L'homme armé* komponierten Messen aufgrund ihrer Verbindung mit dem burgundischen, aragonesischen und päpstlichen Hof als musikalische Vergegenwärtigung der Kreuzzugs idee; Hans Robert Lug (Frankfurt) setzte sich, mit Berufung auf Aufführungssituationen in französischen Romanen des 13. Jahrhunderts, für einen spontanen, unzeremoniellen und stetig rhythmischen Vortrag von Chansons und Refrainliedern ein; Angelica Rieger (Wiesbaden) hatte die raren Dokumente für den Stand und die Reputation der „joglaressa“, der okzitanischen Spielfrau, gesammelt.

Auch in den Hauptvorträgen öffneten viele Themen Perspektiven, unter denen die geistliche wie die weltliche gesungene Dichtung in neuen Zusammenhängen erschien, sei es in der Defini-

tion von Festen des niedern Adels, des Königshofes und der Stadtgesellschaft als Abgrenzung, Herrschaftserneuerung oder Ostentation im Zusammenhang mit Identitätsprozessen gesellschaftlicher Gruppen (Wolfgang Hartung, Duisburg) oder in der Wertung von Fastnachtsspielen als moralisierendes Fest der sieben Todsünden unter dem Zepter des weisen Narren (Edelgard DuBruck, Detroit), sei es im nachkarolingischen Wandel des Christusbildes vom „agnus dei“ zum „leo fortis“ in Tropentexten (Ritva Jacobsson, Stockholm) oder im Entwurf einer geplanten Polarität zwischen Fastnacht und Fronleichnam als Gegenfesten auf der Grundlage des Augustinischen Modells von zwei Reichen (Dietz Rüdiger Moser, München) oder in Beobachtungen zur Entlohnung von Spielleuten auf mittelalterlichen Hochzeiten (Franz-Reiner Erkens, Passau).

Von der literarischen und ästhetischen Sicht von Feier und Fest in den Chroniken von Froissart (Daniel Poirion, New Haven) bis zum kritischen Ausblick auf eine verhängnisvolle Kontinuität von Festen als affirmativer Begründung von kampfbegeisterten Kriegergemeinschaften im Dunst von Emotion, Rausch und Erinnerung (Peter Johanek, Münster) reichte der Ambitus dieser Tagung, wenn man das Eröffnungs- und Abschlußreferat gegenüberstellt. — 1991 werden sich die Mediävisten in Köln treffen, um im Zeichen des Theophanu-Jubiläums Ost-West-Verbindungen zu knüpfen.

London, 7. bis 9. April 1989: „Music and Rhetoric: Style and Communication in Western and Non-Western Music“

von Gundhild Lenz, London

Veranstalter der Tagung war die Royal Musical Association (RMA), Initiatoren die Musikwissenschaftler Tim Carter und Geoffrey Chew (beide London); gefördert wurde die Tagung von der British Academy. An der Konferenz beteiligten sich in neun Sitzungen 22 Referenten aus sechs Ländern. Sie widmeten ihre Vorträge Carl Dahlhaus, der als Referent geladen war, die Veranstaltung aber nicht mehr erleben durfte.

Die ersten beiden Abteilungen der Tagung standen unter den Überschriften „Mittelalter und Renaissance“ und „Das Verhältnis von Wort und Musik in der Renaissance“. Hier sprach u. a. Dorit Tanay, Tel Aviv, über die Verbindungslinien zwischen Musik und mittelalterlichem Trivium (*The Ars subtilior and the Subtilitates de motu: Music and the Trivium in the Fourteenth Century*) und vertrat z. B. Bonnie J. Blackburn, Chicago, die Auffassung, daß Tinctoris' Wörterbuch ohne Wissen des Verfassers gedruckt wurde (*Words and Music: Tinctoris and His Dictionary*). Geoffrey Chew untersuchte anhand von Monteverdis *Cor mio* (1603), wie poetische und musikalische „Mehrfachinterpretationen“ Form konstituieren können (*I'm sorry I'll say that again: Interrelations between Tonal Types, and their Rhetorical Basis in Monteverdi*), und Michael Fend, Berlin, vertrat im Gegensatz zu Brian Vickers die Auffassung, daß rhetorische Figuren in Kompositionen sowohl konstruktive wie auch affektive und ornamentale Funktionen haben (*The Function of Some Rhetorical Figures in the Construction of Musical Melodia around 1600*).

Zum Abschluß des ersten Kongreßtages — er markierte den Höhepunkt der dreitägigen Veranstaltung — wurde der Semiotiker, Literatur- und Musikwissenschaftler Jean-Jacques Nattiez, Montreal, mit der Dent medal 1988 ausgezeichnet. Nattiez' Antrittsrede befaßte sich mit dem Thema *Can One Speak of "Narrativity" in Music?* und schloß mit der Feststellung, daß Musik eine Metapher sei, die mit der Erzählkunst die Fähigkeit der Imitation gemeinsam habe.

Der zweite Konferenztag gliederte sich in vier Abteilungen, von denen die erste unter dem Thema "Modality and Tonality" stand. Unter den Referenten sei hier Bernhard Meier, Tübingen, genannt, der über *Rhetorische Aspekte der Renaissance-Modi* sprach. In der Abteilung „Klassik“ referierte u. a. Leanne Langley, London, über *Writing about Rhetoric: Two Views of Ancient Music from 1760* und stellte einen Vergleich zwischen *The Musical Magazine* und *The Monthly Melody* und den mutmaßlichen Autoren an. Die dritte Abteilung war der Musikethnologie gewidmet. Robert Provine, Durham, berichtete über *Performance Conventions in Korean "P'ansori"*, Richard Widdess, London, über *Forms and Process in Dhrupad Ālāp*, und Monique Desroches, Montreal, über *The Semiotic Approach and Ritual Tamil Drumming in Martinique, W. I.* Die letzte Abteilung des zweiten Kongreßtages befaßte sich mit "Empirical and Cognitive Issues in Music Rhetoric". Hier referierte u. a. Max Paddison, London, über *Adorno's Theory of Mediation: Some Aspects of the Language Character of Music*, und Jane Davidson, London, lieferte ein sehr interessantes Referat über *Perception of Musical Intent Conveyed through Body Movement*. Anhand von Videoaufzeichnungen zeigte sie, daß es möglich ist, ein Musikstück unter Verzicht auf die klingende Wiedergabe allein anhand der Bewegungen des Interpreten zu identifizieren.

Der letzte Konferenztag stand unter dem Motto "Issues in Theory and Analysis". Hier referierten u. a. Robert Pascall, Nottingham, über *Franz Schmidt and Twentieth-Century Tonal Rhetoric* und David Osmond-Smith, Sussex, über *Music and the Critique of Discursivity*. — Leider fehlte am Ende der ansonsten vorbildlich disponierten und organisierten Tagung eine abschließende Generaldiskussion, so daß die vielen Einzelergebnisse recht isoliert blieben und in keine befruchtende Verbindung zueinander traten.

Heidelberg, 14. bis 18. April 1989: Erstes Internationales Symposium zur Geschichte der päpstlichen Kapelle

von Peter Ackermann, Frankfurt

Das Forschungsprojekt *Cappella Sistina* veranstaltete in Zusammenarbeit mit dem Internationalen Wissenschaftsforum der Universität Heidelberg im April 1989 sein erstes internationales Symposium. Die Anfänge des Projekts reichen zurück in die Mitte der siebziger Jahre, als aus der Arbeit eines Forschungsseminars zum Repertoire der Cappella Sistina am Musikwissenschaftlichen Institut der Frankfurter Universität die damaligen Initiatoren und heutigen Projektleiter Ludwig Finscher und Helmut Hucke das Konzept einer umfassenden wissenschaftlichen Unternehmung zur Erforschung des Repertoires und der Geschichte der päpstlichen Kapelle entwickelten. Einer breiteren fachlichen Öffentlichkeit wurde das Projekt erstmals während des Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft 1987 in Bologna ausführlich vorgestellt.

Die in enger Verbindung mit der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom stehende Arbeit, ihre Vorgeschichte, Ziele und gegenwärtigen Schwerpunkte erläuterte Helmut Hucke zu Beginn der Eröffnungssitzung. Daran schlossen sich, wechselweise unter seinem und Ludwig Finschers Vorsitz, die Referate und Diskussionen an. Sie gruppieren sich um drei thematische Bereiche: „Musik und Zeremoniell in der päpstlichen Kapelle“ — „Kontinuität und Wandel im Repertoire der Cappella Sistina“ — „Beziehungen der päpstlichen Kapelle zu anderen musikalischen Institutionen“. Eine grundlegende Studie stand am Anfang: Adalbert Roths (Heidelberg) und Anna

Maria Voci-Roths (Rom) kritische Auseinandersetzung mit der Baugeschichte der Capella Magna des mittelalterlichen Vatikan-Palastes und der Cappella Sistina. Von verschiedenen Ansatzpunkten aus wurde anschließend das Geflecht liturgischer, zeremonieller und musikalischer, vor allem aufführungspraktischer Aspekte in der frühen Geschichte der Cappella Sistina analysiert (Richard Sherr, Northampton/MA, und Bernhard Schimmelpfennig, Augsburg) und als besonderer Akzent der Bezug von Instrumentalmusik und Gesang an der Kurie (Sabine Zak, Oberursel) mit einbezogen. Jean M. Lionnet (Rom) erweiterte diesen Themenkomplex mit seinem Beitrag über die *vespri papali* im 17. Jahrhundert.

Zahlreiche Referate befaßten sich mit Untersuchungen zum Repertoire der Kapelle, wobei der Schwerpunkt auf dem Zeitraum zwischen dem späten 16. und dem mittleren 18. Jahrhundert lag. Eröffnet wurde die Themengruppe mit einer Darstellung der noch erhaltenen Inventare zum Kapell-Fundus und ihrer Bedeutung für die Geschichte des Bestandes (Bernhard Janz, Heidelberg) und mit Reflexionen zur Entstehung der ‚wahren‘ Kirchenmusik im 17. Jahrhundert (Gunther Morche, Heidelberg), einem kompositions- wie auch wirkungsgeschichtlich bedeutenden Phänomen. Es folgten Beiträge über spezielle Repertoire-Fragen, in denen die Tradition der Miserere-Vertonungen (Magda Marx-Weber, Hamburg), die im 17. und 18. Jahrhundert "all' Offertorio" gesungenen Motetten (Hartmut Möller, Freiburg i. Br.), die anhand der Diarien des 17. Jahrhunderts ermittelten Repertoire-Werke (Giancarlo Rostirolla, Rom), die Entwicklung des Repertoires im Zeitalter der Gegenreformation (Mitchell P. Brauner, Edmonton/Canada), die päpstlichen Dedikationsmessen im 16. Jahrhundert (Rafael Köhler, Heidelberg), die Geschichte der Werke Palestrinas im Kapell-Bestand (Peter Ackermann, Frankfurt a. M.) sowie die mit dem späten 16. Jahrhundert beginnende Aufnahme mehrchöriger Kompositionen in das Repertoire der päpstlichen Kapelle (Noel O'Regan, Edinburgh) behandelt wurden.

In einer Serie weiterer Referate standen Aspekte der frühen Geschichte der Cappella Sistina zur Diskussion. Forschungsergebnisse zur Entwicklung der Cappella Pontificia in den Jahrzehnten vor der Regierungszeit von Sixtus IV. (seit dem Pontifikat Nicolaus V.) trug Pamela F. Starr (Lincoln, NE) vor. Mit dem ältesten Sistina-Repertoire befaßten sich Annegrit Laubenthals (Heidelberg) Analysen zu Dufays Verwendung des Fauxbourdon, Stanley Boormans (New York) aufführungspraktische Erörterungen an Sistina-Handschriften des frühen 16. Jahrhunderts und die Recherchen zur Herkunft des Inhalts der Codices Capp. Sist. 14, 35 und 51 von John Bergsagel (Kopenhagen). Marbriano de Orto, dem Sängerkollegen Josquins in der päpstlichen Kapelle, war eine Studie Martin Pickers (New Brunswick, NJ) gewidmet. Die Beziehungen der Kapelle zu anderen Institutionen war schließlich das Thema in Beiträgen von Alejandro E. Planchart (Santa Barbara, CA), der sich mit den Verbindungen nach Cambrai beschäftigte, sowie von Wolfgang Witzemann (Rom), der die liturgisch-musikalischen Verpflichtungen der Cappella Sistina an San Giovanni in Laterano im 17. Jahrhundert darstellte.

Das Symposium war eine Arbeitstagung im besten Sinne, mit intensiven und ergebnisreichen Diskussionen in einer äußerst angenehmen, kollegialen Atmosphäre. Dazu trug nicht zuletzt die vorzügliche Organisation bei und ein Rahmenprogramm, das einen Konzertabend mit ausgezeichneten Darbietungen italienischer Orgel- (Bernhard Janz), Lauten- (Joachim Held) und Vokal-kompositionen (Solistenensemble des Heidelberger Seminars unter Leitung von Gunther Morche) des 16. und 17. Jahrhunderts enthielt.

Der Symposionsbericht mit Referaten und Diskussionen wird in der vom Forschungsprojekt *Cappella Sistina* betreuten Reihe *Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta (CASCAM)* erscheinen.

Perchtoldsdorf, 3. bis 5. Mai 1989: Franz-Schmidt-Symposion 1989 „Oper in Wien 1900 — 1925“

von Gerold W. Gruber, Wien

Ein Schmidt-Symposion über die *Oper in Wien 1900—1925* muß sich fraglos jener Kritik stellen, die — vom Fortschrittsgedanken auch innerhalb der Gattungsästhetik geleitet — das Opernschaffen Schmidts nur in einen peripheren Bezug stellt, die den Meisterwerk-Raster zwischen Mozart und Berg so grobmaschig sieht, daß die einzelnen Entwicklungsstränge wie überflüssige, wertlose Takelage verkommen. Ohne aber diesem Meisterwerk-Gedanken Abbruch zu tun (oder ihn gar — *horribile dictu* — mit neuen Werken oder Inhalten ergänzen zu wollen), machte sich das Symposion daran, ausgehend vom „Opernkomponisten“ Franz Schmidt auf die Gattungsgeschichte Anfang dieses Jahrhunderts einmal näheres Augenmerk zu lenken.

Der Ausgangspunkt — nämlich Franz Schmidt — ließe sich mühelos als legitim rechtfertigen, denn das Schicksal seiner Opern ist gewiß nicht so singulär, wie es sich — nach dem bekannten Raster — ausnimmt. Schmidts erste Oper *Notre Dame* ist — gemessen an der Vielzahl von Opernproduktionen jener Zeit — mit ihren 66 Aufführungen allein an der Wiener Hofoper als durchaus erfolgreich zu bezeichnen. Schmidts zweite Oper *Fredigundis*, von Musikwissenschaftlern als die musikalisch bessere charakterisiert, aber vom mittelalterlichen Sujet (nach Felix Dahn) weniger ansprechend als die veristische Vorgängerin und vom Libretto in der psychologischen und inhaltlichen Konzeption nicht klar durchgearbeitet, blieb erfolglos.

Auch die Begleitumstände ihrer Uraufführungen dürften damals (oder gar zu allen Zeiten) ähnliche gewesen sein: Sie betreffen die Wahl des Opernhauses (zugleich des Intendanten), des Dirigenten und der Sänger. Im Fall von *Notre Dame* hatte Schmidt das Glück, daß auch jene Sänger, welche er sich bei der Komposition des Werkes 1902—1906 klanglich als Idealbesetzung vorgestellt hatte, bei der Uraufführung (1914) zum Einsatz kamen. Weniger glücklich verlief das von Gustav Mahler (ca. 1904?) verlangte Vorspielen aus der Partitur der neu komponierten Oper, das der damals als Solocellist an der Hofoper engagierte Schmidt nur zögernd annahm, da er befürchten mußte, daß sich Mahler für eine nicht lange zurückliegende Zwistigkeit rächen könnte. Schmidt behielt recht, Mahler lobte zwar Schmidts ausgezeichnetes Klavierspiel, rügte aber das Fehlen „großer Ideen“. Die „Elementarkatastrophe“, wie Schmidt Mahler einmal bezeichnete, hatte zugeschlagen und verhinderte eine Uraufführung bis nach dem Abgang beider von der Hofoper. *Fredigundis* wäre zwar von Franz Schalk durchaus im Haus am Ring (ur)aufgeführt worden, Schalks Co-Direktor Richard Strauss lehnte jedoch entschieden ab.

In ihren Referaten stellten Siegfried Mauser (Salzburg/München) *Notre Dame* und Gerhard Winkler (Eisenstadt) *Fredigundis* in bezug zur Gattungstradition. Mauser verglich das Libretto mit Hugos Roman und beschrieb die Aspekte des literarischen Werks, welche im allgemeinen der deutschen romantischen Operntradition zum Opfer fallen; bei *Notre Dame* etwa jene ironisch-distanzierende Sprache, die als Moment des „Semi-buffonesken“ keinen Platz in diesem Gattungstypus hat. Die Musik Schmidts habe symphonische Qualitäten, indem sie (das bestätigte auch Winkler) zeitweise neben dem Text gleichsam ein Eigenleben entwickelt; an zahlreichen Stellen läßt sich ihre Herkunft nicht leugnen (Mauser brachte ein Beispiel mit Mahler-, Winkler mit Wagner-Idiomen), vermeidet aber stets die Stillkopie (wenn sich *Notre Dame* auch als die genuine der beiden Opern herausstellen dürfte).

Gerhard Schmiedpeter (Wien) vermochte die getilgten Kompositionsdaten in der autographen Partitur von *Notre Dame* zu entziffern (1904—1906), die eindeutig von der Hand Schmidts sind, aber nicht mit den in der *Autobiographischen Skizze* mitgeteilten Daten (1902—1904) übereinstimmen. Hat Schmidt, der ja für sein phänomenales Gedächtnis bekannt war, die Angaben in der Partitur selbst gelöscht, als er seinen Irrtum erkannte? Offenbar geben die „falschen“ Daten

den eigentlichen Kompositionsvorgang wieder (Skizzenbücher), während 1904–1906 „nur“ die Reinschrift entstand (und daher für Schmidt nur von sekundärer Bedeutung war).

Waltraud Zauner (Wien), Wolfgang Osthoff (Würzburg) und Rudolf Stephan (Berlin) widmeten ihre Referate jeweils einem jener Opernkomponisten, die in den letzten Jahren immer mehr in den Blickpunkt musikwissenschaftlicher Betrachtung gekommen sind, da ihrem Schaffen eine nicht zu unterschätzende Reflexion musikalischer, aber auch gattungsgeschichtlicher Ästhetik anhaftet: Bittner, Pfitzner und Schreker. Julius Bittner galt zeitweilig als der „österreichischste“ der Opernkomponisten und wurde in der Presse mit Anzengruber und Rosegger verglichen. Er scheute sich nicht davor, das dem Thema entsprechende Lokalkolorit einzufangen, ja selbst Derbheit „wagte“ er realistisch wiederzugeben, gemäß seinem Credo, daß alles komponierbar sei, was zwischen Menschen vorgehe. Hinter Osthoffs Pfitzner-Darstellung steht die Diskussion, ob und wie sich Begriffe wie Impressionismus oder Jugendstil Werken wie *Die Rose vom Liebesgarten* anlegen lassen. Osthoff kam aufgrund seiner Analyse zur Auffassung, daß Pfitzners Kompositionstechnik (zum Beispiel im „Blumenwunder“ und in der „Tropfenmusik“ der genannten Oper) — entgegen Debussys „impressionistischem Faltenwurf“ wie im *Pelléas* — eine vorwärtsgerichtete Artifizialität eigen ist, deren durchkonstruierter Impetus die Grenzen des „Charakteristischen“ erheblich erweitert. Stephan wandte sich gegen die unselbige Koppelung von Zemlinsky und Schreker, allein aus dem Grund, da sich Zemlinskys Werke relativ leicht ins Repertoire einfügen lassen, während Schreker zutiefst problematisch sei: Schreker sei ein naiver Musiker gewesen („bei mir ist alles ohne Plan“, „bei mir kommt alles aus der Musik“), zudem aber ein „bewußt naiver“ Musiker, der sich den Mangel an Reflexion zugute hält.

Da Operngeschichte zu einem nicht unbeträchtlichen Teil über die Kalkulationen der Operndirektoren bestimmt wird, so daß die pekuniäre Komponente nicht selten die ästhetische überdeckt, standen auch die wichtigsten Hof/Staatsoperndirektoren jener Zeit im Mittelpunkt dreier Referate: Gustav Mahler, Hans Gregor, Franz Schalk und Richard Strauss. Mahler hat sich verpflichtet gefühlt, das Publikum über das Neueste zu informieren: 42 von 62 Premieren waren daher Ur- und Erstaufführungen (in der Saison 1904/5 sogar ausschließlich) (Franz Willnauer, Salzburg). Mahlers durchgreifende Intendanz und seine radikale ästhetische Konzeption wurden durch den genialen Bühnenbildner Alfred Roller unterstützt, der einer ästhetisierenden und verniedlichenden Bühnenbildarchitektur den Kampf ansagte, dessen Reformwerk aber keine Fortsetzung fand (mittels Dias eindrucksvoll dargestellt von Wolfgang Greisenegger, Wien). Hans Gregor hatte die undankbare Aufgabe, „die Verwirrung, in der Mahler das Institut hinterlassen hatte“ (Schmidt), zu bereinigen (Mahlers unmittelbarer Nachfolger Weingartner brachte es zuwege, „das Chaos noch zu vergrößern“). Es gelang Gregor, erste Kräfte an das Haus zu verpflichten und auch wesentliche Ur- und Erstaufführungen zu bieten — trotz massiver Beeinträchtigung des Spielbetriebs durch den Ersten Weltkrieg (Carmen Ottner, Wien). Zwischen Schalk und Strauss entzündete sich aufgrund der von Schalk geplanten Aufführung der *Fredigundis* ein Prinzipien-Streit um die Novitäten-Politik: Strauss warf Schalk den „ausgetretenen Hofoperndirektors-Pfad“ vor, der nach Novitäten Ausschau halte (Schalk: „stagnieren ist der Tod, für alle und alles“). Strauss plädierte offen, vehement und bedenkenlos für die museale Pflege von Meisterwerken, ließ neue Produktionen nur gelten, wenn sie sich an kleinen Bühnen bereits bewährt hatten, und hielt sich für das solitäre Genie (an Schalk: „Schicken Sie mir eine neue Elektra und Ariadne“). Es ist unschwer nachzuvollziehen, daß Referent Thomas Leibnitz, Wien, die heutige Situation als de-facto-Realisierung der Forderungen Strauss' bezeichnet (zur Genugtuung der einen, zum Entsetzen der anderen).

Tondokumente zu den Uraufführungssängern von Schmidts beiden Opern (wenn auch in anderen Partien) rundeten die Darstellung dieses Zeitraumes beziehungsweise ab (Clemens Höslinger, Franz Lechleitner, beide Wien).

Landau, 5. und 6. Mai 1989: Symposium „Stand und Aufgaben der Schütz-Forschung“ in Verbindung mit dem 31. Internationalen Heinrich-Schütz-Fest

von Walter Werbeck, Detmold

Für den wissenschaftlichen Akzent des 31. Internationalen Heinrich-Schütz-Festes sorgte ein von Werner Breig geleitetes und von der Stiftung Volkswagenwerk finanziertes Symposium, zu dem sich am 5. und 6. Mai 1989 elf Musikforscher aus der DDR, Großbritannien, den USA und der Bundesrepublik in Landau (Pfalz) trafen, um innerhalb von vier verschiedenen Themengruppen über *Stand und Aufgaben der Schütz-Forschung* zu diskutieren.

Den Auftakt des Symposiums und zugleich zur ersten Themengruppe „Grundlagenforschung“ bildete ein wahrhaft grundlegendes Referat von Wolfram Steude (Dresden): *Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Biographik*. Steude setzte sich kritisch mit neueren Schütz-Biographien auseinander, benannte eine Reihe von Forschungsdesideraten und machte die Teilnehmer mit seinen neuesten Forschungsergebnissen bekannt. Einige davon erregten großes Interesse; so kann beispielsweise — um einen besonders spektakulären Fall zu nennen — Schützens *Daphne* nicht länger als die erste deutsche Oper gelten, handelt es sich doch mit aller Wahrscheinlichkeit lediglich um ein von Schütz mit Musikeinlagen bereichertes Schauspiel. Über *Echtheits- und Zuschreibungsfragen im handschriftlich überlieferten Oeuvre von Schütz* sprach Werner Breig (Bochum). Wie schwierig die Antworten auf solche Fragen sein können, demonstrierte Breig an ausgewählten Beispielen und diskutierte anschließend die Konsequenzen, die sich aus dem Bestand zweifelhafter Werke Schützens für die Erstellung des Werkverzeichnisses und die weitere Planung der Gesamtausgabe ergeben. In welchem Maße papierkundliche Untersuchungen zu Präzisierungen oder Revisionen von Datierungen handschriftlicher Quellen führen können, erhellte Clytus Gottwald (Stuttgart) in seinem Bericht über *Neue Forschungen zu den Kasseler Schütz-Handschriften*.

Die zweite Themengruppe „Analyse und Interpretation“ eröffnete Wolfram Steinbeck (Bonn) mit einem Überblick über den *Stand der Schütz-Analyse*, aus dem hervorging, wie sehr sich seit etwa 1925 die Schwerpunkte der analytischen Beschäftigung mit Schützens Werken gewandelt haben. Daß das Emblem zum Verständnis nicht nur der Literatur und Kunst, sondern auch der Musik des Barock wertvolle Hilfestellung leisten kann, zeigte Erik Fischer (Bochum) in seinem Beitrag *Ut pictura musica — Strukturmomente des Emblems in der Musik der Schützzeit*.

Drei Referate waren der dritten Themengruppe „Zur Geschichte der Schütz-Rezeption“ gewidmet. Nach einleitenden *Überlegungen zur Schütz-Rezeption* Friedhelm Krummachers (Kiel), der zu bedenken gab, daß die moderne Tendenz der Historisierung von Schütz' Musik zum Verständnis der Kunst des Charakteristischen in seinen Werken, die schon Spitta gerühmt habe, nicht ausreiche, legte Matthias Herrmann (Dresden) in seinem Beitrag *Die Schütz-Rezeption des 17. Jahrhunderts am Beispiel der Fassungen der Auferstehungs-Historie* die verschiedenen Stadien einer Rezeption offen, in der die Aneignung des Werkes einhergeht mit dessen immer tiefer greifenden Veränderung. Über *Schütz's Historiae and Passions in Late 19th-Century and Early 20th-Century Editions* informierte Ray Robinson (Cambridge, GB) die Teilnehmer. Während man aus den frühen Ausgaben eher die Distanz zu Schütz ablesen könne, so sein Fazit, seien die späteren Publikationen ein klares Zeugnis für die zunehmende Entdeckung seiner Musik für den Gottesdienst.

Fragen und Probleme der „Modalität und Tonalität in der Musik von Heinrich Schütz und seinen Zeitgenossen“ standen im Mittelpunkt der vierten und letzten Themengruppe. *Zum Tonartenverständnis der deutschen Musiktheorie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* trug Walter Werbeck (Detmold) neue Überlegungen bei, aus denen hervorging, daß zwar auch in Deutschland die Grundfesten der Moduslehre ins Wanken gerieten, daß sich aber eine harmonische

Moduskonzeption noch nicht abzeichnete. Den Bogen von der Theorie zur Praxis spannten Eva Linfield (New Haven, Conn.) und Eric Chafe (Waltham, Mass.). Linfield, die *Von den Toni und Modi und ihrer Auswirkung auf die Harmonik bei Heinrich Schütz* sprach, legte anhand von Beispielen aus dem *Schwanengesang* nicht nur Verbindungen Schütz' zur Tonartentheorie Banchieris offen, sie demonstrierte außerdem die Unterschiede zwischen „modaler“ und „tonaler“ Akkordverknüpfung. Chafe schließlich analysierte in seinem Beitrag *'Mutatio modi' and 'mutatio toni' in the madrigals and operas of Claudio Monteverdi* mit Hilfe eines von ihm aufgestellten "modal/hexachordal system" verschiedene Beispiele von Modus- und Systemwechseln bei Monteverdi und zeigte, daß in zahlreichen Fällen insbesondere Systemwechsel als textausdeutende Mittel zu verstehen sind. — Sämtliche Beiträge des Symposiums werden im *Schütz-Jahrbuch* veröffentlicht werden.

Wien, 5. bis 8. Juni 1989: Internationales Symposium Musikerautographie

von Georg Feder, Köln

Als Veranstalter dieses ersten Symposiums über das Thema *Musikerautographie* zeichneten die Österreichische Akademie der Wissenschaften, das Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien, das Institut für Musikgeschichte an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien und die Musiksammlungen der drei großen Wiener Bibliotheken: der Österreichischen Nationalbibliothek, der Gesellschaft der Musikfreunde und der Stadt- und Landesbibliothek verantwortlich. Anreger und Mitveranstalter war der Wiener Autographensammler Hans Peter Wertitsch, dem eine stattliche Festschrift zu seinem 50. Geburtstag überreicht wurde. Sie trägt den Titel: *Beiträge zur musikalischen Quellenkunde. Katalog der Sammlung Hans P. Wertitsch in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek* (hrsg. von Günter Brosche, verlegt bei Hans Schneider, Tutzing). Den Eröffnungsvortrag im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek hielt der bekannte Musikantiquar Albi Rosenthal über das Thema *Tradition des Autographensammelns — historisch*. Seine Ausführungen zeugten von großer Kennerschaft und Liebe zur Sache. Rudolf Stephan folgte mit einem auf genauer Kenntnis der Autographen hauptsächlich von Meistern des 20. Jahrhunderts beruhenden Vortrag über das Thema *Wie können Wert und Bedeutung von Autographen populär vermittelt werden?* Vielleicht hätte der Vortragende selbst sein Thema, dem er einen einführenden Aufsatz in der *Österreichischen Musikzeitschrift* 1989/3—4 hatte vorangehen lassen, anders formuliert; aber hier wie wohl in allen anderen Fällen waren die Themen von den Veranstaltern gestellt.

Die folgenden Veranstaltungen fanden im Hobokensaal der Österreichischen Nationalbibliothek, im Wappensaal des Neuen Rathauses, in dem zur Musikhochschule gehörenden Salesianerkloster und im Archivsaal der Gesellschaft der Musikfreunde statt. Günter Brosche sprach über Probleme der Aufbewahrung und Präsentation von Musikhandschriften in musealen Sammlungen, Otto Wächter über das Konservieren von Handschriften, die in zunehmendem Maße vom Verfall bedroht sind. Die Ausführungen von Brosche machten deutlich, daß die ideale Aufbewahrung und die ideale Präsentation sich gegenseitig ausschließen und es nur darum gehen kann, vernünftige Kompromisse zu finden. Daß Faksimileausgaben für manche Zwecke als brauchbarer Ersatz dienen können, kam in mehreren Vorträgen zum Ausdruck. Der Berichterstatter schlug in seinem Vortrag über *Das Autograph als Quelle wissenschaftlicher Edition* anhand von Beispielen aus den Werken von J. S. Bach, Haydn und Chopin vor, kritische Gesamtausgaben systematisch

um Faksimileausgaben zu ergänzen. Von Theophil Antonicek erfuhr man etwas über die Geschichte des Sammelns von Autographen im Zeitalter des Historismus, wobei er den Sammler Alois Fuchs hervorhob. Ernst Hilmar wies auf die Schwierigkeiten hin, die den öffentlichen Bibliotheken beim Sammeln von Musikhandschriften begegnen; sein Thema *Musikhandschriften als Belegstücke zum „Musikland Österreich“* hatte politische Untertöne. Walther Dürrs Vortrag über *Virtuosität und Interpretation — Schuberts Lieder ausgeziert!* bildete sozusagen einen Kontrapunkt zu dem Hauptthema, insofern er auf die historische Aufführungspraxis hinwies. Ernst Herttrich gab unter dem Thema *Autograph — Edition — Interpretation* einen fesselnden Einblick in den Urtext, die Editions-geschichte und die Interpretation von Paganinis Capricen.

Weitere Vorträge, von Walter Obermaier, Norbert Helfgott, Hans Schneider, Peter Wolf und Otto Biba, befaßten sich einerseits mit etwas so Subtilem wie dem ästhetischen Reiz alter Handschriften, andererseits mit etwas so Handfestem wie dem Denkmalschutz als öffentlichem Anliegen, den wirtschaftlichen Hintergründen des Autographenhandels, den steuerlichen Bestimmungen für das Autographensammeln und sehr berechtigten Forderungen zur Förderung von öffentlich zugänglichen privaten Sammlungen wie der international bedeutsamen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Hans P. Wertitsch sprach quasi autobiographisch über die Rolle des privaten Sammlers als öffentlichen Mäzens. Die Drucklegung der gesammelten Beiträge ist vorgesehen.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

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

Nachtrag Wintersemester 1989/90

Bayreuth. Dr. M. Engelhardt: S: Über Fidelio. Didaktische Möglichkeiten der Opernanalyse. □ Frau Dr. S. Rode: S: Das deutsche Lied des 19. Jahrhunderts.

Kiel. Prof. Dr. J. Hunkemöller: Grundlagen, Eigenarten und Gattungen der afro-amerikanischen Musik — S: Jazz-Rezeption in Deutschland — S: Instrumentalmusik von Béla Bartók.

München. *Musiktheaterwissenschaft.* Prof. Dr. J. M. Fischer: Geschichte des Kunst- und Bühnengesangs II. □ Prof. Dr. J. Schläder: Haupt-S: Das Musiktheater Felsensteins und seiner Schüler — Haupt-S: Musikalisches Unterhaltungstheater. □ Frau Dr. J. Liebscher: Pros: Formenlehre der Oper — Pros: Einführung in die Opernanalyse. □ W.-D. Seiffert M.A.: Ü: Einführung in die Musiktheaterwissenschaft.

Sommersemester 1990

Augsburg: Lehrbeauftr. Dr. F. Brusniak: Ansätze zu „musikalischen Topographien“ im 19. und 20. Jahrhundert (mit S). □ Frau Prof. Dr. M. Danckwardt: Funktionen der musikalischen Dynamik vom 16. bis zum 20. Jahrhundert — Haupt-S: Englische Klaviermusik aus Elisabethanischer Zeit (3) — S: Vivaldi (Vorbereitung für eine Exkursion zu einem Blockseminar in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden im Wintersemester 1990/91) — Pros: Komponisten des 18. bis 20. Jahrhunderts als Bearbeiter fremder

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.

Werke (Analyse). □ Lehrbeauftragt. K. Huber M. A.: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Prof. Dr. F. Krautwurst: Ober-S für Doktoranden. □ Prof. Dr. W. Plath: S: Übungen zur Editionstechnik. □ E. Tremmel M. A.: S: Instrumentenkunde: Das Instrumentarium des 18. Jahrhunderts (mit Ü).

Basel. Prof. Dr. H. Oesch: Grund-S: Übungen zur Auseinandersetzung mit der Geschichte in der Musik des 20. Jahrhunderts — Die Bergvölker Indochinas — Aufzeichnungsweisen außereuropäischer Musik (mit Ü). □ Prof. Dr. W. Arlt: Die Motette des Mittelalters — Modale und mensurale Aufzeichnungsweisen des 13. und frühen 14. Jahrhunderts — Übungen zu Sankt Gallen in der Musik des Mittelalters: Choral, Tropus, Versus und Sequenz — Haupt-S: Erste Aufzeichnung/Entwurf, Fassungen und Bearbeitungen im Wandel der Musikgeschichte — Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musik (n. Vereinbarung). □ Prof. Dr. M. Haas: Einführung in das musiktheoretische Denken im 19. Jahrhundert — Seminar zur Vorlesung. □ Frau Dr. S. Leopold: Georg Friedrich Händel (1) — Übungen zur Vorlesung (1). □ Dr. A. Baltensberger: Experimentelle Musik in Frankreich nach 1945. □ Dr. D. Müller: Grundfragen des Komponierens im 13. und 14. Jahrhundert. □ F. Borel: Übungen zur Musik nomadischer und sesshafter Völker Westafrikas.

Bayreuth. Dr. H.-J. Bauer: S: Methoden der Werkanalyse. □ A. Dick: S: Die Operette: Theorie und Didaktik. □ Dr. M. Engelhardt: S: Liszt als Musikschritsteller. □ Dr. R. Franke: S: Ausgewählte Klaviermusik Chopins. □ Frau Dr. S. Rode: S: Das instrumentale begleitete Lied um 1900. □ Th. Steiert M. A.: S: Einführung in die Musiksoziologie. □ Prof. Dr. R. Wiesend: Musikgeschichte im Überblick IV (ab 1830) — Kolloquium für Examenskandidaten — S: Die Siciliana vor 1700 als dichterisch-musikalischer Topos — S: J. S. Bach, Johannespassion.

Berlin. Abteilung Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. R. Stephan: Musik des Mittelalters — Haupt-S: Bruckners Kirchenmusik — Doktoranden-Kolloquium. □ Prof. Dr. T. Kneif: Geschichte der französischen Musik — Pros: Die Liederzyklen Schuberts — Haupt-S: Debussy: Pelléas et Mélisande — Kolloquium: Die Schriften von Boulez. □ Prof. Dr. J. Maehder: Giacomo Puccini und die italienische Oper seiner Zeit II — Pros: Gioacchino Rossini und die Opera buffa 1810–1817 — Haupt-S: Französische Oper zwischen Révolution und Grand Opéra II: Die Entstehung der Grand Opéra — Kolloquium: „Livret de mise en scène“ — „Disposizione scenica“ — Zur Aufzeichnung von Opernregie im 19. Jahrhundert. □ Dr. A. Traub: Pros: Notre Dame — Conductus. □ Frau Dr. S. Oschmann: Pros: Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts — Pros: Die frühe italienische Oper.

Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. J. Kuckertz: Volksmusik und Stammesmusik in Indien — Haupt-S: Das europäische Volkslied — Pros: Literatur zur Musik der nordamerikanischen Indianer — Ü: Tonsysteme. □ Priv.-Doz. Dr. R. Schumacher: Grundzüge der chinesischen Musikgeschichte. □ Frau Dr. G. Braune: Pros: Volks- und Kunstmusik in Ägypten — Grund-Kurs: Instrumentenkunde II. □ N. N.: Grund-Kurs: Transkription I. □ Dr. Wegner: Ü: Patterns in der Xylophonmusik Bugandas: Ein wahrnehmungspsychologisches Problem.

Berlin. Technische Universität. Frau Prof. Dr. H. de la Motte-Haber: Kategorien der Musikästhetik — Pros: Musikalische Gattung und Form — Haupt-S: Edgard Varèse in seiner Zeit — Doktoranden-Kolloquium. □ Frau Dr. S. Leopold: Pros: Das Buxheimer Orgelbuch — Haupt-S: Musikleben im päpstlichen Rom (mit Exkursion). □ Greve: Pros: Einführung in afrikanische Musik. □ Dr. S. Hinton: Pros: Neoklassizismus — Pros: Benjamin Britten.

Berlin. Hochschule der Künste. Fachbereich 8 KWE. Prof. Dr. W. Burde: György Ligeti — Leben und Werk — Haupt-S: Das symphonische Oeuvre Gustav Mahlers — Pros: Analyse — Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. P. Rummenhöller: Die Vorklassik — Haupt-S: Zur Geschichte der Musiktheorie — Pros: Analyse — Kolloquium für Examenskandidaten. □ Lehrbeauftragt. K. Angermann: Pros: Höranalyse II. □ Lehrbeauftragt. Dr. M. Baumann: Vergleichende/Außereuropäische Musik (mit Ü). □ Lehrbeauftragt. B. Borchard: Pros: Frauenforschung in der Musikwissenschaft. □ Lehrbeauftragt. H. Eichhorn: Stadtpfeifer und Kunstgeiger: Aufgaben, Repertoire und gesellschaftliche Bindung des städtischen Berufsmusikers in Renaissance und Barock. □ Lehrbeauftragt. Chr. Henzel: Pros: Höranalyse. □ Lehrbeauftragt. Dr. J. Kloppenburg: Pros: Neue Musik für Kinder.

Fachbereich 8 KWE 2. Prof. Dr. E. Budde: Formen mittelalterlicher Musik — Die mehrstimmige Musik des Mittelalters — Haupt-S: Wien um 1900 (gem. mit G. Schröder). □ Prof. Dr. R. Cadenbach: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. D. Schnebel: Osteuropäische Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Wiss. Mitarb.

Frau E. Schmierer: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft — Pros: Die Opern Mozarts. □ Wiss. Mitarb. Frau G. Schröder: Pros: Instrumentation und Orchestration. □ Lehrbeauftragt. Dr. G. Eberle: Pros: Stil- und Werkkunde für Tonmeister. □ Lehrbeauftragt. Frau Dr. E. Fladt: Pros: Kirchenmusik. □ Lehrbeauftragt. Prof. Dr. A. Simon: Pros: Improvisation und Komposition in traditionellen Musikkulturen, eine Einführung in Probleme und Methoden der Musikethnologie.

Bern. Prof. Dr. St. Kunze: Programmmusik und Symphonische Dichtung (von Berlioz bis Strauss) — S: Mozarts Opern: Text, Musik und dramatische Struktur — Pros: Ausgewählte Lehrschriften zur Musik (16.–18. Jahrhundert). □ Prof. Dr. V. Ravizza: S: Musikalischer Expressionismus. □ Prof. Dr. W. Arlt: Ü: Zur ein- und mehrstimmigen Musik des 11. und 12. Jahrhunderts. □ Frau Dr. D. Baumann: Musik und Raum.

Bochum. Prof. Dr. Chr. Ahrens: Das virtuose Solokonzert im 19. Jahrhundert — Ü: Aerophone in außereuropäischen Kulturen — Pros: Epensänger in Europa, Asien und Afrika — Haupt-S: Mendelssohn. □ Prof. Dr. W. Breig: Musikgeschichte im Überblick II (Barock) — Pros: Theoretische Grundlagen der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts — Haupt-S: Quellentexte zur deutschen Musik des 17. Jahrhunderts — Haupt-S: Probleme der Operngeschichte. □ Dr. E. Fischer: Sozialgeschichtliche Aspekte der Musikgeschichte — Pros: Grundfragen der Musiksoziologie — Pros: Musik und Politik — Haupt-S: Präsentation und Interpretation von Musik in den Medien. □ Dr. W. Winterhager: Pros: Notationskunde — Pros: Johannes Brahms: Die Symphonien und Konzerte.

Bonn. Dr. R. Dusella: S: Minimal music — S: Instrumentenkunde. □ Frau Dr. I. Forst: S: Übungen zur musikalischen Edition. □ Dr. G. Hartmann: S: Modulationen, dargestellt an Klaviersonaten Ludwig van Beethovens. □ Prof. Dr. S. Kross: Geschichte des Madrigals — S: Musikwissenschaftliche Methodik und Bibliographie — S: Grundprobleme marxistisch-leninistischer Kunsttheorie. □ Priv.-Doz. Dr. H. Loos: S: Felix Draeseke (1855–1913). Leben und Werk — S: Zur Geschichte deutscher und ihr benachbarter Musikkultur im Osten. □ Prof. Dr. G. Massenkeil: Musikgeschichte I: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (900–1450) — S: Zum Schaffen von Josquin des Prés — S: Ausgewählte Beispiele aus der Geschichte der Choralbearbeitung (1) — Doktorandenseminar. □ Prof. Dr. E. Platen: S: Formenlehre der Musik: Das Sonatenprinzip — S: Alban Berg. □ Prof. Dr. W. Steinbeck: Die Geschichte des Klavierkonzerts im 18. Jahrhundert — S: Symphonische Dichtung und Programmmusik — S: Beethoven und die „zirkumpolare Sinfonie“ — Doktorandenseminar.

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. G. Allroggen: Grundströmungen der Musik des 14. Jahrhunderts — S: Die Sinfonien Schostakowitschs — Pros: Die Hamburger Oper im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. D. Altenburg: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. A. Forchert: Allgemeine Musikgeschichte IV — S: Johann Mattheson — Pros: Epochen der Musikgeschichte. □ Dr. W. Werbeck: Ü: Mozarts Opern. □ Prof. Dr. G. Allroggen, Prof. Dr. D. Altenburg, Prof. Dr. A. Forchert: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen.

Düsseldorf. Prof. Dr. H. Kirchmeyer: Ausgewählte Texte zur Geschichte der Musikkritik im 19. Jahrhundert — Ü: Seminar zur Vorlesung.

Eichstätt. Prof. Dr. H. Unverricht: Musik der Klassik (3) — Ü: Guido von Arezzo: „Micrologus“ und „Epistola de ignoto cantu“. Übersetzung und Interpretation (1) — Pros: Außereuropäische Musikkulturen — Haupt-S: Analyse ausgewählter Vertonungen des Stabat mater — Ü: Richard Wagners Opern bis zum Lohengrin. Original-Interpretation-Inszenierung-Aufführung mit dem Chefregisseur der Staatsoper Dresden, Joachim Herz (gem. mit Renk). □ Bauer: Ü: Liederzyklen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts — Ü: Analysen zu J. S. Bachs Suiten für Klavier.

Erlangen/Nürnberg. Prof. Dr. F. Reckow: „Notre Dame“: Dimensionen und Probleme des musikgeschichtlichen Wandels um 1200 — S: Ästhetische Voraussetzungen musikalischer Analyse (3) — Hector Berlioz — Kolloquium für Hauptfachstudierende ab Zwischenprüfung (3) (gem. mit Prof. K.-J. Sachs und Dr. K. Schlager). □ Prof. Dr. K.-J. Sachs: Deutsche Musik zwischen 1600 und 1630 — S: Vorreden und Begleittexte aus Drucken Michael Praetorius' und Johann Hermann Scheins (1) — Ü: Übungen zum Stildualismus bei Michael Praetorius und Johann Hermann Schein — Musikgeschichte I (Antike und Mittelalter); Gattungsgeschichte. □ Priv.-Doz. Dr. K. Schlager: Grundriß der Musikgeschichte II: Renaissance — Ü: Geistliche und weltliche Vokalmusik im 15. und 16. Jahrhundert. Übung zur Vorlesung — Stilfragen der liturgischen Monodie am Beispiel des altrömischen Chorals (1). □ Dr. Th. Röder: Pros: Modalnotation und frühe Mensuralnotation. □ Dr. G. Splitt: S: Vom Drama zur Oper — Alban Bergs „Lulu“ — Ü: Texte der Neuen

Wiener Schule. □ Lehrbeauftragt. Dr. W. Hirschmann: Pros: Die Kompositionslehre von Heinrich Christoph Koch. □ Lehrbeauftragt. Dr. D. Krickeberg: Ü: Einführung in die Historische Instrumentenkunde II — Viola da Gamba, Viola d'Amore, Harfe, Oboe, Blech (1).

Essen. H.-A. Heindrichs: S: Perspektiven der Neuen Musik II (1950—1990). □ Prof. Dr. H.-J. Irmen: S: Proklamationen der Freiheit in der Musik — AG: Musikhistorische Forschungsprojekte. □ U. Migdal: S: Die Gesellschaft in den späten Opern Mozarts. □ W. Pütz: S: Musik und Körper. □ H. Schaffrath: S: Instrumente der Welt (3) — Kolloquium für Examenskandidaten.

Frankfurt. Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Pros: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation. □ Prof. Dr. W. Kirsch: Musikgeschichte im Überblick II: 15. und 16. Jahrhundert — S: Dramaturgie des Opern- einakters im 20. Jahrhundert — S: Theorie und Ästhetik der Kirchenmusik im Zeitalter der Romantik — Übungen zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. A. Riethmüller: S: Ober- und Doktoranden- seminar: Zur Geschichte der Musiksoziologie — S: Beethoven-Analysen (gem. mit Dr. A. Ballstaedt) (Kompakt- und Wochenendseminar). □ Dr. C. Baecker: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. Béla Bartók — Musik und Provokation. □ Dr. A. Ballstaedt: Pros: Beethovens Musik zu Egmont. □ Prof. Dr. H. Hücke: S: Der Sänger und der Komponist: Nicolo Grimaldi und G. F. Händel (II). □ Lehrbeauftragt. Dr. P. Ackermann: Pros: Luigi Nono. □ Lehrbeauftragt. Dr. M. Maier: Pros: Musiktheorie und Musikethnologie.

Freiburg. Prof. Dr. H. Danuser: Theorie und Geschichte der musikalischen Poetik — Strawinsky — Prokofieff — Schostakowitsch: Nationalismus und Internationalismus in der russischen und sowjetischen Musik des 20. Jahrhunderts — Pros: Der Musikkritiker und -schriftsteller Paul Bekker (Lektürekurs) — Haupt-S: Künstlerpoetik im Musiktheater — Kolloquium: Probleme einer sowjetischen Musikgeschichte. □ Prof. Dr. R. Dammann: Grundlagen abendländischer Musiktheorie — Ü: Lateinische Musiklehre um 1550 (Lektüreseminar) — Ü: Wiener Klassik: Klaviersonaten von Haydn und Mozart — Ü: Bestimmungs- versuche musikalischer Kunstwerke. □ Prof. Dr. Chr. Wolff: Haupt-S: J. S. Bach: Die Johannispassion. □ Dr. H. Möller: Pros: Lieder Robert Schumanns — Ü: Boulez, Frühe Werke (einschl. Le Marteau sans maître). □ Dr. Th. Seedorf: Pros: Geschichte des Kunstgesangs — Ü: Lektüre: Dahlhaus, Die Idee der absoluten Musik. □ Frau Dr. G. Beinhorn: Pros: Einführung in die Musikpsychologie. □ H. Gottschewski: Pros: Instrumentation: Orchestration ausgewählter Klavierwerke. □ Dr. M. Bandur: Pros: Einführung in die musikalische Semiotik. □ Prof. Dr. W. Dürr: Haupt-S: Editionstechnik.

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. F. Tagliavini: L'évolution du langage harmonique au 19^e siècle — S: Analy- sen von Werken des 19. Jahrhunderts (1) — Pros: Harmonische Analyse (1). □ Prof. Dr. J. Stenzl: Histoire musicale IV: Le néoclassicisme musical au 20^e siècle.

Gießen. Prof. Dr. E. Jost: Geschichte des Jazz — Pros: Theorie und Praxis der Tonstudientechnik — S: Vinko Globokar. □ Prof. Dr. W. Pape: S: Geschichte der Schlaginstrumente. □ Prof. Dr. P. Andraschke: Musik nach 1945 — Pros: Gustav Mahlers Lieder — Pros/S: Balladenkompositionen zwischen Reichardt und Brecht/Weill — S: Die Dreigroschenoper und ihr Umfeld. □ Prof. Dr. E. Kötter: Pros: Einführung in die Musikpsychologie — S: Musikalische Analyse: Der Sonatenhauptsatz in der Musik um 1900. □ Prof. Dr. P. Nitsche: Pros: Einführung in die musikalische Analyse — Pros: Musikästhetik im 19. und 20. Jahrhundert — S: Kritik musikalischer Interpretation — S: Wagners „Ring“ und seine Rezeption (gem. mit Dr. U. Kart- haus). □ Frau Dr. M. L. Schulten: S: Psychologie der musikalischen Umwelt. □ Priv.-Doz. Dr. E. Reimer: S: Die Musiksoziologie Theodor W. Adornos. □ Prof. G. Ritter: Pros: Geschichte der Evangelischen Kirchen- musik. □ Lehrbeauftragt. Dr. A. Simon: Pros/S: Ziele, Methoden und Gegenstandsbereiche der Musikethno- logie. □ Wiss. Mitarb. D. Krahl: Pros: Grundlagen der Analyse II: Jazz und Populärmusik.

Göttingen. Prof. Dr. R. Brandl: Grundlagen der ostasiatischen Musik (4) — Pros: Die Struktur der indonesischen Musik — Haupt-S: Musikalische Semiotik. □ Frau Prof. Dr. U. Günther: Ars nova und Ars subtilior (1) □ S: Seminar zur Vorlesung — Haupt-S: Musik in Paris von 1860 bis 1914 (3) — AW: Betreuung wissenschaftlicher Arbeiten. □ Prof. Dr. M. Staehelin: Musikgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert (1) — Ü: Analyse von Werken der älteren Musikgeschichte — Haupt-S: Johann Sebastian Bach als Bearbeiter (3) — Doktorandenkolloquium. □ Dr. U. Konrad: Ü: Orgeltabulaturen vom 15. bis 17. Jahrhundert — Quellen- bestand und Übertragungen (Notationskunde I) — S: Formen und Gattungen in der europäischen Musik des 17. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. W. Boetticher: Das Spätwerk Ludwig van Beethovens als Stilproblem — Doktorandenkolloquium. □ Frau Prof. Dr. M. Bröcker: Ü: Gattungen des europäischen Volksliedes. □ Prof. Dr. R. Fanselau: Ü: Jean Sibelius und Béla Bartók.

Graz. Prof. Dr. R. Flotzinger: Johann Joseph Fux — Seminar — Kolloquium für Diplomanden und Dissertanten — Musikwissenschaftliches Pros III: Forschungsreferate. □ Prof. Dr. W. Suppan: Tonsysteme außer-europäischer Musikkulturen. □ Doz. Dr. J.-H. Lederer: Musikgeschichte II — Kolloquium für Diplomanden. □ Dr. W. Jauk: Systematische Musikwissenschaft II: Musikalität und ihre Messung — Systematisch musikwissenschaftliches Seminar. □ Lehrbeauftr. Dr. A. Mauerhofer: Vergleichende Musikwissenschaft II — Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar. □ Dr. I. Schubert: Musikhistorisches Pros I. □ N.N.: Musikwissenschaftliches Pros II: Analyse.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. C. Floros: Haupt-S: Alban Berg (3) — Pros: Die romantische Oper (1) — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. H. J. Marx: Haupt-S: Instrumentalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts (3) — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. P. Petersen: Pros: Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik — S: Die Krise der Tonalität — Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. J. Jürgens: Ü: Claudio Monteverdi und seine Zeit II. □ Dr. D. Schröder: Ü: Vom Osterspiel zum Intermedium. Schauspiel und Musik von 1200–1600.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. V. Karbusicky: Haupt-S: Semiotik der Oper und des Balletts (3) — Pros: Der musikalische Schaffensprozeß (3) — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. A. Schneider: Haupt-S: Der Tonraum. Akustische, musikpsychologische und musiktheoretische Konzepte (3) — S: Seminar zu aktuellen Fragen der Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft — Ü+Pros: Methodenlehre der Systematischen Musikwissenschaft (3). □ Prof. Dr. H.-P. Reinecke: S: Musik in der Naturwissenschaft — „Natur“ in der Musikwissenschaft. Von Platon bis Wittgenstein. Kolloquium über ausgewählte Kapitel der Musikwissenschaft. □ Dr. A. Beurmann: Historische Tasteninstrumente aus fünf Jahrhunderten. □ Dr. L. Douchesneau: Pros: Amerikanische Musik zwischen 1900 und 1950. □ Dr. H. Wanske: Ü: Notendruckverfahren vom 15. bis 20. Jahrhundert und ihre unterschiedliche Ausprägung im Notenschriftbild II.

Hannover. Prof. Dr. K.-E. Behne: Pros: Einführung in die (empirische) musikpädagogische Forschung — Haupt-S: Psychologie des Musikerlebens II: Musik als zeitliche Erfahrung. □ Prof. Dr. A. Edler: Renaissance — Humanismus — Reformation: Die Begründung der Musik der Neuzeit im 15. und 16. Jahrhundert — S: Ein Komponist um 1500: Josquin Desprez — S: Lektüre musiktheoretischer Quellen des 15. und 16. Jahrhunderts — S: Debussy und die europäische Musik um 1900 (gem. mit Frau Dr. R. Groth). □ Dr. H. Haase: Ü: Stimmheft und Chorbuch: Textierte Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. E. Hickmann: Musik des Altertums — Ü: Instrumentenkunde II: Musikinstrumente und instrumentale Musizierformen der Renaissance — S: Musik des Mittleren Ostens. □ Dr. Horn: S: Editionspraxis I: Vokalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts — Musik für Kammerensemble: Vivaldi — Zelenka — Bach. □ Prof. Dr. R. Jakoby: Symphonische Musik im 19. Jahrhundert. Vorlesung und Übung (gem. mit Prof. Dr. G. Katzenberger im Rahmen des studium generale der Universität Hannover). □ Prof. Dr. G. Katzenberger: Pros: Erarbeiten einer Biographie (C. Ph. E. Bach) — S: Französische Musik um die „Groupe de Six“ — Literaturkunde: Solistische Vokalmusik II — Hörkolloquium: Vokalmusik in großen Besetzungen. □ Prof. Dr. P. Schnaus: Formenlehre IV. Zur Formgeschichte seit Beethoven (1) — S: Robert Schumanns Sinfonik und Kammermusik — S: Das deutsche Klavierlied bis zum Tode Franz Schuberts. □ Prof. G. Schumann: Zur Geschichte der Kammermusik — Liedkunde: Das Kunstlied von Mozart bis Schubert (1). □ Prof. Dr. R. Jakoby u. a.: Kolloquium für Teilnehmer am Aufbaustudiengang Musikwissenschaft/Musikpädagogik.

Heidelberg. Priv.-Doz. Dr. M. Bielitz: Musik in Byzanz. □ Prof. Dr. L. Finscher: Voraussichtlich Forschungsfreiemester — Doktorandenseminar. □ Frau Dr. A. Laubenthal: Pros: Notationskunde — Pros: Orlando di Lasso. □ Dr. W. Linden: Pros: Analyse, Übung zum Werk Luigi Nonos. □ Priv.-Doz. Dr. A. Mayeda: Notation und Vortrag — am Beispiel der japanischen Musik (mit Ü) (4, 14-tgl.). □ Dr. G. Morche: S: Das Melodram. □ Prof. Dr. H. Schneider: Die Anfänge der Neuen Musik — S: J.-Ph. Rameau — S: Methoden der Musikwissenschaft. □ Frau Dr. G. Schwörer-Kohl: Pros: Theaternmusik in Südostasien. □ Dr. L. Welker: Pros: Instrumentalmusik der Renaissance — Pros: Guillaume de Machaut.

Hildesheim. Lehrbeauftr. Dr. G. Batel: Pros: Theorien der Musiktherapie. □ Priv.-Doz. Dr. W. Keil: Pros: J. S. Bach und seine Zeit — Pros: Das kontrapunktische Prinzip — S: Adornos „Philosophie der Neuen Musik“ (1) — S: Examenskolloquium (1) — S: Béla Bartóks Streichquartette. □ Prof. Dr. W. Löffler: Die akustischen Grundlagen der Musik — Pros: Instrumentenkunde. □ Akad. Rätin Frau Dr. Rieger: Die Musikerin im 18. Jahrhundert — Pros: Methoden der Filmanalyse — S: W. A. Mozart: Leben und Werk 1777–1779. □ Prof. Dr. R. Weber: Neue Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftr. Dr. Prisor: Pros: Musik und Politik. □ Lehrbeauftr. Schaper: S: Arbeitsfeld Musikschule.

Innsbruck. Prof. Dr. W. Salmen: Mozart — S: Das Lied von Reichardt bis Zelter — Konversatorium. □ Dr. I. El-Mallah: Musik und Tänze des Sultanats Oman. □ Dr. R. Gstrein: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. R. A. March: Gregorianik. □ Frau Dr. M. Fink: Pros: Instrumentalschulen im 19. Jahrhundert. □ Dr. G. Andergassen: Richard Strauss.

Karlsruhe. Prof. Dr. S. Schmalzriedt: Geschichte, Methoden und Grenzen der musikalischen Analyse — Ober-S: Petrarca- und Tasso-Vertonungen. □ Prof. Dr. U. Michels: Die Romantik — Die Musikgeschichte der Renaissance — S: Igor Strawinsky — Ober-S: Das Spätwerk Beethovens. □ Prof. Dr. P. Andraschke: S: Balladenkompositionen zwischen Schubert und Brecht/Weill. □ Dr. H. Möller: S: Frühe serielle Kompositionen: Boulez, Stockhausen, Babbitt — S: Stationen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit. □ Dr. R. Determann: S: Die Oper im 18. Jahrhundert.

Kassel. Prof. Dr. K. Kropfinger: Beurlaubt. □ Prof. Dr. A. Nowak: Musik um 1900 — S: Kammermusik der Wiener Klassik — S: Spätromantische Harmonik — Kolloquium: Max Weber: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. □ Dr. Th. Phleps: S: Geschichte des deutschen Schlagers. □ Prof. Dr. H. Rösing: Musikpsychologie (Einführung in die Systematische Musikwissenschaft II) — S: Mozart heute — Musik für alle? — S: „Große“ Oper II: Von Monteverdi bis B. A. Zimmermann — Ü: Musik und bildende Kunst — Gemeinsamkeiten, Unterschiede, Wechselbeziehungen. □ Prof. Dr. E. Reimer: J. S. Bachs geistliche und weltliche Kantaten — S: Einführung in die musikalische Analyse — S: Zur Geschichte der nicht-professionellen Musikausbildung — S: Wagners „Meistersinger“. □ Prof. W. Sons: S: Neue Musik — Annäherung und Verstehen.

Kiel. Priv.-Doz. Dr. Chr. Berger: Ü: Die Motette im 14. Jahrhundert — Ü: Mozart: „Le nozze di Figaro“. □ Prof. Dr. Fr. Krummacker: Musikgeschichte im 17. Jahrhundert — Ü zur Vorlesung (mit Einführung in die Tabulaturnotation) — Musik der Nationalromantik in Skandinavien (1) — Ü zur Vorlesung (1). □ Prof. Dr. H. W. Schwab: S: Gattungen der Musik-Komödie im 18. Jahrhundert (3). □ Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer: Die „Eroica des deutschen Volkes“ — Funktionen der Musik im nationalsozialistischen Deutschland — S zur Vorlesung. □ Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. Fr. Krummacker, N.N., Prof. Dr. H. W. Schwab, Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer: Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □ Priv.-Doz. Dr. Chr. Berger, Dr. C. Debryn, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. Fr. Krummacker, N.N., S. Oechsle M.A., Prof. Dr. H. W. Schwab, Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer, Dr. M. Struck: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tgl.).

Köln. Prof. Dr. K. W. Niemöller: Die „Neue Musik“ nach 1600 — Pros: Die Variation im 18./19. Jahrhundert — Haupt-S: Die Musikanschauung im 20. Jahrhundert. Das Schrifttum zu Ästhetik, Philosophie und Theorie der Musik. □ Prof. Dr. D. Kämper: Haupt-S: Monteverdis Frühwerk. Madrigal und Musiktheater. □ Prof. Dr. H. Schmidt: Die Messe im 19. Jahrhundert — Haupt-S: Carl Philipp Emanuel und Johann Christian Bach. □ Dr. D. Gutknecht: Pros: Joseph Haydn — Die Streichquartette. □ Prof. Dr. R. Günther: Japanische Musik des 20. Jahrhunderts — Tradition in der Moderne — Pros: Die Musik Nordafrikas — Haupt-S: Musik des Balkan (nur für Musikethnologen). □ Prof. Dr. J. P. Fricke: Gehörorientierte Aussteuerung in der Sendung — Pros: Akustik der Musikinstrumente — Haupt-S: Informationspsychologische Aspekte des Musikhörens — Kolloquium: Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft (1, 14-tgl.). □ Dr. P. Gülke: Leoš Janáček. □ Dr. M. Ger-vink: Pros: Die Stilrichtungen der Neuen Musik der 1920er und 30er Jahre — Ü: Musikgeschichte im Überblick I. □ H. D. Reese: Pros: Einführung in die traditionelle Musik Chinas. □ W. Jellinek: Ü: Musik in den Medien II. □ Lektor Dr. L. Danilenko: Ü: Digitale Verarbeitung akustischer Signale.

Mainz. Prof. Dr. Chr. H. Mahling: Johannes Brahms — Pros: Die Opern Alban Bergs — Haupt-S: Paul Hindemith — Doktorandenkolloquium. Besprechung von Magister- und Promotionsarbeiten (2, 14-tgl.) (gem. mit Prof. Dr. W. Ruf und Dr. M. Schuler). □ Prof. Dr. F. W. Riedel: Einführung in die Musikwissenschaft — Pros: Die Entwicklung der Variationsform — Haupt-S: Die sinfonischen Werke von Anton Bruckner — Kolloquium für Doktoranden und Magistranden. □ Prof. Dr. W. Ruf: Musik nach 1945 — Haupt-S: Kagel und Cage. □ H. J. Bracht M.A.: Pros: Richard Wagner — Parsifal. □ J. Neubacher: Ü: Einführung in die Musikbibliographie und die musikwissenschaftliche Arbeitsweise. □ H. Pöllmann: Ü: Musik und Medien IV: Musik in den audiovisuellen Medien.

Marburg. Prof. Dr. H. Heussner: Tradition und Anspruch der Sinfonie bis zur Klassik — Pros: Quellenkunde und Paläographie des Gregorianischen Choral — S: Die Klavierkonzerte W. A. Mozarts. □ Prof. Dr. W. Seidel: Vertonungen der Passion Christi — Pros: Lektüre und Interpretation eines musiktheoretischen

Textes (Johann Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, 1739) — S: Maeterlincks „Pelléas et Mélisande“ in Kompositionen von Fauré, Schönberg und Debussy — Kolloquium: Besprechung eigener Arbeiten und von Neuerscheinungen (Noten und Platten). □ Prof. Dr. M. Weyer: Die Musik deutscher Städte und Länder (I: Schlesien bis 1945) — Zur Geschichte des Orchesters vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. □ Schmidt: Pros: Zur Geschichte des italienischen Madrigals im 16. Jahrhundert (mit quellenkundlichen Übungen). □ Frau S. Henze-Döhring: S: Die Opere serie Gioacchino Rossinis.

München. *Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Th. Göllner: Bachs Passionen einschließlich ihrer Vor- und Wirkungsgeschichte — Haupt-S: Bachs Passionen (3) — Pros: Biblische Historien des 17. Jahrhunderts — Oberseminar. □ Prof. Dr. J. Eppelsheim: „Harmonie“ im Orchester der Wiener Klassik — Haupt-S: Michael Praetorius, Syntagma musicum II (De organographia) (3) — Ü: Grundbegriffe der musikalischen Akustik — Absolventenseminar. □ Dr. R. Schlötterer: Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe. □ Dr. R. Nowotny: Ü: Zur Venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts (mit Aufführungsversuchen) (3). □ F. Körndle M.A.: Pros: Die Organa der Notre-Dame-Schule — Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. H. Leuchtmann: Ü: Die Musik des 16. Jahrhunderts: Quellen und Editionen. □ Dr. I. El-Mallah: Ü: Die Musik einer alten Kultur: Sultanat Oman (mit Videovorführungen). □ Dr. K. P. Richter: Ü: Die Ausbreitung der Alten Musik und historischer Klangbilder durch Tonträger im 20. Jahrhundert. □ Dr. R. Schulz: Ü: Stockhausen, Boulez, Nono. □ Prof. K. Schnorr: Ü: Orgelmusik bis J. S. Bach: Schriftliche Aufzeichnung und Satz, Instrument und Spiel. □ Dr. V. Ivanoff: Ü: Notenschrift, Bild und Erklängen in der Musik des Mittelalters und der Frührenaissance. □ J. Nowaczek: Ü: Ballo — Balletto. Eine Gegenüberstellung höfischer Tänze des 15. und 16. Jahrhunderts.

Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. J. Schläder: Haupt-S: Das Opern-Tableau — Die Opernbühne im 19. Jahrhundert. □ W.-D. Seiffert M.A.: Ü: Einführung in die Musiktheaterwissenschaft. □ Frau Dr. J. Liebscher: Pros: Die Ouvertüre: Komposition und Dramaturgie in der Oper — Pros: Verdis Otello in den Inszenierungen Steins und Felsensteins. □ Prof. Dr. H.-P. Bayerdörfer: Haupt-S: Faust auf dem Musiktheater (gem. mit Prof. Dr. J. Schläder). □ Prof. Dr. J. M. Fischer: Haupt-S: Exotismus in der Oper. □ Dr. G. Heldt: Pros: Verdis Opern.

Münster. Prof. Dr. Chr. Ahrens: Pros: Orchester und Ensemble in außereuropäischer Musik. □ Prof. Dr. W. Schleppehorst: Das Instrumentalkonzert der Wiener Klassik — Haupt-S: Orgelbau und Orgelmusik in den Niederlanden — Haupt-S: Die Kammermusik von Johannes Brahms — Doktorandenkolloquium. □ Priv.-Doz. Dr. W. Voigt: Nicht gemeldet. □ Dr. A. Beer: Pros: Deutsches Musikschrifttum vom 16. bis 17. Jahrhundert — Musik als Zeitspiegel vom Mittelalter bis zur Gegenwart — Instrumentalmusik des Frühbarock — Ü: Gewußt wo? Einführung in die musikwissenschaftliche Literatur. □ Dr. A. Gerhard: Pros: Lieder nach Texten von Heinrich Heine (Einführung in die musikalische Analyse). □ Dr. D. Riehm: Pros: Instrumentenkunde: Chordophone — Ü: Musikgeschichte im Überblick II. □ Dr. M. Witte: Pros: Mozarts Sinfonien — Eine Einführung in ihre Formen.

Oldenburg. Lehrbeauftr. Buckland: Ü: Bartóks Klavierkonzerte. □ Priv.-Doz. Dr. P. Schleuning: Ü: Mahlers 9. Sinfonie. □ Lehrbeauftr. Meyer-Denkmann: Ü: Musikalisches Theater seit den 60er Jahren. □ Prof. Dr. F. Ritzel: Ü: Live-Vertonungen von Stummfilmen als didaktisches Modell — S: Filmgeschichte Teil II — S: Der Lili-Marleen-Mythos. □ Prof. Dr. Heimann: S: Musikgeschichte im Überblick I: Die Musik des Mittelalters — S: Geschichte der Musikpädagogik im Überblick (12.–19. Jahrhundert) — S: Musikpädagogische Ansätze im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. U. Günther: S: Bachs Brandenburgische Konzerte I — Orff-Schulwerk und Orff-Instrumente I (gem. mit Wiss. Mitarb. C. Teeling). □ Priv.-Doz. Frau Dr. F. Hoffmann: S: Clara und Robert Schumann II (gem. mit Priv.-Doz. Dr. P. Schleuning). □ Wiss. Mitarb. C. Teeling: S: Die vergessenen Sinfoniker: Englische Komponisten der letzten 100 Jahre. □ Prof. G. Becerra-Schmidt: S: Die jüdische Komponente im Leben und Werk A. Schönbergs. □ Prof. Dr. W. M. Stroh: Selbst-erfahrung als Ware — Aspekte des aktuellen Musiklebens — S: Leben für Musik — Begabungsforschung und -förderung — S: Das harmonikale Weltbild — Tonsysteme in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Osnabrück. Prof. Dr. W. Heise: S: Einführung in die Musikpädagogik — S: Zum Problem eines musikalischen Lehrgangs in der Grundschule — S: Kolloquium — S: John Curwen — Werk und Wirkung. □ Prof. Dr. H. Kinzler: S: Analyseprobleme neuerer Neuer Musik — S: Zur Sprachähnlichkeit von Musik: der linguistisch-generative Aspekt (gem. mit Prof. Dr. S. Kanngießer). □ Prof. Dr. H.-Chr. Schmidt: Musik zum Kennenlernen: Ausgewählte Oratorien — Geschichte und Ästhetik der Filmmusik — S: Vorbereitungsveranstaltung zum Schulpraktikum: Texte zur Didaktik der Neuen Musik — S: Symbolik und Gestik in

der Musik I. □ Frau Prof. Dr. S. Schutte: S: Einführung in die Historische Musikwissenschaft — S: Gestaltungsprinzipien barocker Musik — S: Das Klavierwerk Franz Schuberts.

Regensburg. Prof. Dr. Dr. W. Kirkendale: Musikgeschichte I: Von der Antike bis ca. 1600 (4) — Zur musikalischen Rhetorik — Ü: Kolloquium für Examenkandidaten. □ Prof. Dr. D. Hiley: Die mehrstimmige Musik von den Anfängen bis ca. 1200 — Hauptwerke der Musik des 20. Jahrhunderts — Ü: Übung zur Vorlesung — S: Die Instrumentalmusik bis ca. 1600. □ Dr. S. Gmeinwieser: Joseph Haydns Sinfonien. □ Jörg Riedlbauer M. A.: Pros: Die italienische Oper im 18. Jahrhundert vor Mozart (2) — Ü: Musikhistorische Bestimmungsübung (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. W. Braun: Instrumentale Ensemblemusik bis 1700 — Pros II: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 — S: Musikalische Denkmalpflege. □ Prof. Dr. W. Frobenius: Ars antiqua — Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik — S: Übung zur Vorlesung. □ Dr. J. Böhme: Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer — Geschichte der Ensemblemusik II — Geschichte der Kirchenmusik II. □ Frau Dr. N. Schwindt-Groß: Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. T. Widmaier: Musikwissenschaft und Rundfunk II (gem. mit W. Korb) — Sozialgeschichte der Berufsmusiker. □ A. Waschbüsch: Musik-Datenverarbeitung. □ Dr. T. Schmitt: Zur Analyse von Werken G. Ligetis. □ A. Scheib: Komponisten im Exil nach 1933. □ Prof. Dr. W. Braun, Prof. Dr. W. Frobenius: Doktorandenseminar.

Salzburg. Prof. Dr. G. Croll: S: Interpretationsstudien anhand von Musikerhandschriften des 17.–19. Jahrhunderts — S: Seminar für Dissertanten. □ Frau Dr. S. Dahms: Opern-, Ballett- und Theaterreformen im Zeitalter der Aufklärung. □ Dr. St. Engels: Pros: Lateinische Musiktraktate des Mittelalters. □ Prof. Dr. F. Fördermayr: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft II (2, 14-tgl.) — Die Musik des Nahen Ostens in vorislamischer Zeit II (1). □ Dr. P. R. Frieberger O.Praem: Österreichische Kirchenmusik nach 1945 (1) — Das Luthersche Gemeindelied in Bearbeitungen (1). □ Prof. Dr. G. Gruber: S: Seminar für Diplomanden (1). □ Gratzner: Pros: Orientierungspunkte in der Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. H.-P. Hesse: Musikinstrumentenkunde — Pros: Denkrichtungen in der Musikästhetik. □ Dr. E. Hintermaier: Pros: L. Mozart. Leben und Werk. □ Dr. A. Lindmayr: Pros: J. S. Bach. Das geistliche Kantatenwerk — Pros: Notationskunde I: Weiße Mensuralnotation. □ Prof. Dr. S. Mauer: S: Methoden der Musikgeschichtsschreibung. □ Dr. Th. D. Schlee: O. Messiaen. Leben, Werk, Wirkung. □ Dr. A. Tuburu: Pros: Einführung in Funktion u. Notation des afrikanischen Tanzes II. □ Frau Dr. W. Woitas: Pros: Deutscher Ausdruckstanz — ein künstlerisches Phänomen der Zwischenkriegszeit (gem. m. Jeschke). □ Dr. G. E. Winkler: Pros: Musikalische Satzlehre II — Pros: Musikanalyse II.

Salzburg. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. W. Roscher: Außereuropäische Musikkulturen und Weltmusik heute — Kulturgeschichte und musikalische Gegenwart — Problemgeschichte der Musikästhetik und Musikphilosophie — Geschichte musikalischer Improvisation in Beispielen — S: Dissertantenseminar: Ästhetische als didaktische Probleme der Musikpädagogik — S: Zur Theorie und Praxis Integrativer Musikpädagogik und Polyästhetischer Erziehung (gem. mit Ass. Prof. Dr. P. M. Krakauer) — S: Ensemblespiel, Ensembleimprovisation, Ensembleleitung — Ü: Erfahrung musikalischer und gesamt-künstlerischer Gestaltung (gem. mit Lehrbeauftr. Mag. Chr. Gruber, Lehrbeauftr. Mag. E. Lachinger, Lehrbeauftr. Mag. Dr. Dr. W. Mastnak). □ Ass. Prof. Dr. P. M. Krakauer: Kulturen und ihr künstlerischer Ausdruck — Pros: Einführung in die Technik wissenschaftlicher Arbeiten — Ü: Einführung in die Schulpraxis der Musikerziehung (gem. mit Lehrbeauftr. Mag. Chr. Gruber, Lehrbeauftr. Mag. E. Lachinger, Lehrbeauftr. Dr. Dr. W. Mastnak).

Tübingen. Doz. Dr. A. Gerstmeier: Musikgeschichte II — S: Orpheus-Vertonungen des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. U. Siegele: S: Aspekte der materiellen Situation Bachs in Leipzig (3) — S: Beethovens „Eroica“ (3) — S: Bachs Orgelbüchlein. □ Priv.-Doz. Dr. Th. Kohlhasse: Pros: Palaeographie des Gregorianischen Chorals (3). □ Dr. A. Sumski: Ü: Instrumentationskunde (1). □ G. Bernard-Krauß: Ü: Folkloristische Elemente in der Musik von Grieg und Sibelius. □ H. Schick: Ü: Die Organa der Notre-Dame-Epoche. □ Prof. Dr. W. Dürr, Doz. Dr. A. Gerstmeier, Prof. Dr. M. H. Schmid, Prof. Dr. U. Siegele: Projektseminar: Monteverdi, „Orfeo“.

Wien. Prof. Dr. O. Wessely: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Heinrich Schütz und seine Zeit II (4) — Dissertantenseminar. □ Prof. Mag. Dr. F. Fördermayr: Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft II — Einführung in die Ethnomusikologie II — Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar — Die Musik Indiens II — S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Prof. Dr. W.

Pass: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar (1) — Musikgeschichte I — Notationskunde IV: Musikalische Notationen des 20. Jahrhunderts (mit Ü) — Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (gem. mit Prof. Dr. E. Würzl) — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (gem. mit Prof. Dr. F. Wallner) — Mozart VI (1) — Konversatorium zu den Vorlesungen — S: Dissertanten- und Diplomandenkolloquium. □ Prof. Dr. M. Huglo: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Sequenzen — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Ausgewählte musiktheoretische Handschriften aus österreichischen Bibliotheken und Archiven — Die Musiktheorie im Mittelalter — Kolloquium: Aktuelle Fragen und Projekte der internationalen musikalischen Mediävistik. □ Prof. Dr. F. Kerschbaumer: Ausgewählte Kapitel aus dem Gebiet des Jazz II. □ Prof. Doz. Dr. Dr. J. Angerer: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Prof. Doz. Dr. Th. Antonicek: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar II (1) — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Ü: Antonio Vivaldi — Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Prof. Doz. Dr. H. Seifert: Einführung in die Methoden der Analyse II (mit Ü) — Diplomanden- und Dissertantenkolloquium (1). □ Doz. Dr. G. Kubik: Die Musik Schwarzafrikas I. □ Doz. Dr. L. Kantner: Französische Oper bis Rameau — Katholische Kirchenmusik in Böhmen im 18. und 19. Jahrhundert — Dissertanten- und Diplomanden-seminar. □ Frau Prof. Dr. E. Haselauer: Musiksoziologisches Seminar II — Grundzüge der Musiksoziologie — Dissertanten- und Diplomanden-seminar. □ Doz. Dr. O. Elschek: Musikinstrumente und ihre Musik — Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar zur Vorlesung. □ Doz. Dr. E. Hilmar: Erstellung eines Lexikons am Beispiel Schubert (1) (gem. mit Prof. Dr. Th. Antonicek). □ Dr. K. Schnürl: Notationskunde III (mit Ü). □ Dr. H. Knaus: Musikgeschichte I (mit Ü). □ Dr. G. Adamo: Einführung in die Volksmusik Italiens II: Probleme der Analyse. □ Dr. W. A. Deutsch: Psychoakustik II — Psychoakustik IV. □ Frau Dr. M. Handlos: Ü: Musikwissenschaftliches Proseminar. □ Dr. M. Angerer: Einführung in die Geschichte der Musikästhetik II. □ Dr. H. Kowar: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar. □ Prof. L. Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts II. □ Dr. G. Stradner: Einführung in die historische Instrumentenkunde II.

Wien. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. G. W. Gruber: Begriff und Geschichte der Programmmusik — S: Humor in der Musik. □ Prof. Dr. G. Scholz: S: Gustav Mahler und die Neue Musik (gem. mit Dr. G. W. Gruber) — S: Das Musikdrama zu Beginn des 20. Jahrhunderts (gem. mit Dr. M. Saary). □ Dr. G. W. Gruber: S: Zur Analyse von Werken vor 1600. □ Prof. Dr. F. C. Heller: Die Sinfonien Joseph Haydns — Musikästhetik — Das Streichquartett (gem. mit Dr. C. Knotik) — Musikalische Zeitgeschichte (gem. mit Mag. A. Mayer). □ Dr. C. Knotik: Musikleben im 19. Jahrhundert. □ Dr. P. Revers: Musik des Impressionismus. □ Dr. Chr. Glanz: Entwicklung und Rezeption des Jazz — Ein Überblick (gem. mit Dr. M. Permoser). □ Frau Prof. Dr. I. Bontinck: Systeme der Musiksoziologie — S: Musiksoziologie 2 (gem. mit Mag. E. Ostleitner) — Musiksoziologie 4 — Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Prof. Dr. D. Mark: S: Elektronische Medien in der kulturellen Kommunikation — S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens. □ Prof. Mag. Dr. H. Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis — Aufführungspraxis der Vokalmusik II — S: Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik der Wiener Klassik — S: Notationskunde II (schwarze und weiße Mensuralnotation) — S: Vergleichende Interpretationskritik (Musik des Barock) — Diplomanden- und Dissertantenseminar.

Würzburg. Prof. Dr. W. Osthoff: Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenkandidaten) — Oratorische Kantaten der 20er und 30er Jahre — Ü: Werke des mittleren Beethoven (1808–1810) — Ü: Die Kammermusik von Schostakowitsch. □ Prof. Dr. M. Just: Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenkandidaten) — Das mehrstimmige deutsche Lied bis Lasso — Haupt-S: Quellenstudien zur Musik der Renaissance — Ü: Kammermusik der Wiener Schule. □ F. Heidlberger M.A.: Ü: Orchester und Besetzung bei Haydn und Mozart — Musikhistorischer Kurs: Musik seit 1918. □ Lehrbeauftragt. Prof. Dr. M. Zenck: Ü: Deutsche Oper der 60er und 70er Jahre.

Zürich. Prof. Dr. M. Lütolf: Quellen zur Musikgeschichte des ersten Jahrtausends (1) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft II (1) — Notationen im 13. und 14. Jahrhundert — S: Musik des Mittelalters: Die Überlieferung am Oberrhein. □ Prof. Dr. K. von Fischer: Beethovens Streichquartette (1). □ Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Die musikalische „Moderne“ — S: Übungen zur Musik zwischen 1830 und 1848 — Kolloquium: Zeitschriftenlektüre 19. Jahrhundert. □ B. Hangartner: Pros: Gregorianischer Choral: Einführung in die Semiologie. □ Dr. D. Baumann: Ü: Historische Instrumentenkunde (1). □ Dr. U. Asper: Pros: Mensural- und Tabulaturnotationen des 15. und 16. Jahrhunderts II. □ P. Wettstein: Ü: Analytisches Musikhören II (1). □ H. U. Lehmann: Pros: Analyse ausgewählter Musikwerke des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. W. Laade: Ü: Musikethnologie Indo-Amerikas. □ Prof. Dr. A. Mayeda: Einführung in die Musik Japans (mit Ü). □ U. Frauchiger: Ü: Musik und Kommerz (ialismus) (1).

BESPRECHUNGEN

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

An der Bedeutung Girolamo Frescobaldis besteht seit langem kein Zweifel, doch beim Forschungsgegenstand „Frescobaldi“ kommt man rasch an ein Ende, zumal im deutschsprachigen und italienischen Raum. Wohl existieren einige Aufsätze und Einzeldarstellungen, die sich mit Frescobaldis Leben und seiner Musik auseinandersetzen, umfassende Analysen jedoch sind Mangelware. Anders die Tendenz in der amerikanischen Musikforschung. In den vergangenen zehn Jahren hat man sich hier redlich bemüht, Frescobaldi aufzuarbeiten. Nicht zuletzt die bahnbrechende Studie von Frederick Hammond, *Frescobaldi — His Life and Music* (Cambridge, Mass. 1983), ist ein sichtbarer Beweis dafür.

Ein zusätzlicher Mosaikstein im allmählich genauer werdenden Bild von Frescobaldi sind die *Frescobaldi Studies*, Forschungsbeiträge vom Frescobaldi-Kongreß in Madison 1983, die Alexander Silbiger herausgegeben hat. Die Themen vermitteln einen Überblick über die Forschungslage: Biographische Einzelheiten seines Lebens stehen neben Untersuchungen über Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger. Beides scheint kohärent. Lange Zeit wurde kaum gesehen, wie abhängig Frescobaldi zunächst von Einflüssen aus Süd- und Norditalien war — immerhin wuchs er in Ferrara auf, bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts ein Kristallisationspunkt für diverse musikalische Strömungen Italiens. Auf diesem Hintergrund entwickelte er seinen unverkennbaren Stil, der ihn damals „weltweit“ berühmt machte. Er perfektionierte die Form der Canzona, schrieb kontrapunktisch überaus kunstvolle Capricien, zeigte in Variationen unerschöpflichen Einfallsreichtum und komponierte nahezu sechzig Toccaten, die ein einziges Kompendium seines Könnens darstellen. Leider fehlt ein Beitrag über diese bei Frescobaldi wohl wichtigste Form. Dafür ist aber die Unter-

suchung von J. Moore hervorzuheben, der anhand von Quellenmaterial neue Informationen über den liturgischen Gebrauch der Orgel im frühen 17. Jahrhundert gibt. — Man liest gern nach, was alles vor sechs Jahren in Madison vorgetragen wurde. Im gleichen Maß wächst die Achtung vor Girolamo Frescobaldi.

(Februar 1989)

Heribert Klein

Brahms 2: Biographical, documentary and analytical studies. Edited by Michael MUSGRAVE. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1987). X, 252 S., Notenbeisp., Taf.

Den ersten Sammelband mit gleichem Untertitel hatte Robert Pascall zum „Brahms-Jahr“ 1983 herausgebracht; der vier Jahre später erschienene Folgeband *Brahms 2* vereinigt zwölf Aufsätze, die auf Referate der Londoner *Brahms Conference* jenes Jahres zurückgehen. Bandherausgeber ist nun der Tagungsleiter Michael Musgrave. Eine im Zusammenhang mit der Konferenz von Nigel Simeone veranstaltete Ausstellung *Brahms and England* ist im Anhang dieses Bandes durch ein kommentiertes Ausstellungsverzeichnis dokumentiert (u. a. mit dem Nachweis dreier unveröffentlichter Schreiben von Brahms an L. Ries, Th. Leschetitzky und J. Joachim).

So unterschiedlich die Forschungsaspekte und Themenstellungen sind, so sehr differieren Reichweite und Erkenntniswert der Beiträge; anderen Berichten von Brahms-Symposien dieses Brahms-Jahres steht *Brahms 2* indes keinesfalls nach. Michael Musgrave stellt im Eröffnungsbeitrag *Brahms and England* — er zielte ursprünglich auf die Ausstellung — Anbahnung, Phasen und Auswirkungen der einheimischen Brahms-Rezeption dar, weist auf maßgebliche Künstler sowie Musikorganisatoren, Kritiker und schließlich auch Wissenschaftler hin. Im historischen Überblick scheint die bemerkenswert intensive englische Brahms-Rezeption "to have come full circle: from a

difficult 'modern' in the 1860s to a re-evaluated 'progressive' about a century later after a period of critical decline" (S. 20). *The establishment of a Brahms repertoire 1890–1902* untersucht Siegfried Kross. In seinen Ausführungen, die auf statistischer Auswertung der beiden Stichwort-Rubriken „Concert-Umschau“ und „Aufgeführte Novitäten“ im *Musikalischen Wochenblatt* (Leipzig) basieren, kommt er auf die Aufführungs-Spitzenreiter des Untersuchungszeitraumes (*Akademische Festouvertüre* und *Ein deutsches Requiem*) ebenso zu sprechen wie auf Phasen der Ausbildung und Veränderung des Brahms-Repertoires und auf das Verhältnis des Brahms'schen Repertoire-Profils zur Schaffenspräsenz anderer Komponisten, die man in künstlerischer Nähe zu Brahms sah. Angesichts der inhaltlich-methodischen Probleme, die Kross selbst thematisiert (mögliche Unvollständigkeit und Ungenauigkeit des von der Zeitschrift erfaßten Materials), wäre indes zu fragen, ob die besondere „Aktualität“ des *Musikalischen Wochenblattes* und seine nachweisliche (relative) Wertschätzung durch Brahms für eine heutige statistische Untersuchung noch relevante Kriterien sind, ob nicht ein Periodikum wie die *Signale für die musikalische Welt* mit seinen Aufführungsrubriken, vor allem aber mit seinem weitgespannten Korrespondentennetz im In- und Ausland zumindest als Korrektiv hätte herangezogen werden sollen (oder sogar prinzipiell ein statistisch zuverlässigeres Datenmaterial geliefert hätte).

Otto Biba wirft auf der Grundlage intensiver Aktenstudien *New light on the Brahms Nachlass*, entflieht die einzelnen Prozeßphasen in der Auseinandersetzung um Brahms' Hinterlassenschaft an Geld, Manuskripten, Büchern und Gegenständen — bekanntlich war sein Testament rechtsungültig — und befaßt sich vor allem mit den Beständen von Briefen an Brahms und mit seiner Bibliothek. *Brahms's 'Way': a composer's self-view* widmet sich Imogen Fellingner. Daß sie vor allem die seit 1971 zugänglichen *Erinnerungen an Johannes Brahms* von Richard Heuberger heranzieht, erscheint sehr sinnvoll, teilen diese doch — wenn auch unsystematisch — mehr und offenbar Authentischeres von Brahms' Ästhetik, seiner Haltung zur Musik in Geschichte und Gegenwart mit als etwa Gustav Jenners formal

geschlossener Darstellung *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler*. Was die Autorin zu Brahms' „third way“ zwischen Schumann und Wagner resümiert, ist im Hinblick auf Brahms einleuchtend; wo es jedoch um Vergleiche zwischen Brahms und Schumann geht, könnte die jüngere Schumann-Forschung Zweifel an manchen Darstellungen anmelden, etwa bei den Aussagen zu Schumanns Rezeption alter Musik und Kompositionstechniken, vor allem aber zum Schaffensprozeß, zum Verhältnis von Intuition und Reflexion: Insbesondere Schumanns Werke ab 1845 zeigen ja in den überlieferten Manuskripten Spuren intensiver Revisions-Arbeit, die längst nicht nur Akzessorisches betraf, sondern teilweise auch erhebliche Änderungen im kompositorischen Konzept nach sich zog.

Ein weiteres Mal wird der Ruf der alten *Brahms-Gesamtausgabe* (1926–28) erschüttert, wenn George S. Bozarth sich mit *Brahms's posthumous compositions and arrangements: editorial problems and questions of authenticity* auseinandersetzt: Zum einen legt er eine Art gesammelter Revisionsberichte zu Op. 122, WoO 23, 2, 5, 4, 9, 10, 13, 14, 15, 20 sowie Op. 18 II (Klavierfassung) vor, die Irrtümer jener Ausgabe, aber auch jüngerer Publikationen betreffen. Zudem wird, weithin parallel zu M. McCorkles *Brahms-Werkverzeichnis* (München 1984), die Problematik von Werken bzw. Werkfassungen diskutiert oder gelöst, deren Urheberschaft umstritten ist bzw. war.

Virginia Hancocks Aufsatz *Brahms's links with German Renaissance music: a discussion of selected choral works* sucht, ähnlich wie ihre Dissertation (Ann Arbor 1983), Brahms' Verhältnis zur Musik vor Bach über den Bestand seiner musikalischen Bibliothek, seine dortigen Eintragungen sowie seine Abschriften Alter Musik näherzukommen und bezieht dann anhand analytischer Vergleiche die ausgewählten Brahms'schen Chorsätze auf vermutete oder wahrscheinliche Vorbilder. Robert Pascall unterzieht die *Missa canonica* WoO 18 und das *Kyrie g-moll* WoO 17 des jungen Brahms, die erst vor wenigen Jahren wieder auftauchten und 1984 zusammen erstmals publiziert wurden, einer eingehenderen Analyse, um dann detailliert aufzuzeigen, wie der Komponist gut zwanzig Jahre später beträcht-

liche Teile der *Missa canonica* in die *Motette* op. 74,1 („Warum?“) integrierte, nicht ohne wesentliche Umgestaltungen vorzunehmen (*Brahms's Missa canonica and its recomposition in his Motet 'Warum' Op. 74 No. 1*).

Arnold Whittall nimmt unter der Fragestellung *Two of a kind? Brahms's Op. 51 finales* einen Vergleich vor, der vor allem die tonartlich-harmonische Disposition in ihrer formalen Funktion im Blick hat. Sein Beitrag — er verbindet in erfrischender Weise Lebendigkeit mit analytischem Reflexionsvermögen, was angelsächsische musikwissenschaftliche Publikationen offenbar häufiger auszeichnet als deutsche — beantwortet die Ausgangsfrage schließlich mit einem zögernden Ja. Demgegenüber bleibt Allen Fortes Beitrag *Motivic design and structural levels in the first movement of Brahms's String Quartet in C minor* in seiner Zielrichtung trotz zahlreicher Vorverweise und Absichtserklärungen lange undeutlich. Daß die von Schenkers Analyse-Instrumentarium ausgehende Untersuchung als „motive“ primär das „intervallic event“ betrachtet und die rhythmische Dimension weit hin vernachlässigt, wirkt sich für den Erkenntnisgewinn nachteilig aus. Wenn der Satz auf die anfangs aufgelisteten Intervallkonstellationen und deren Kombination im Vorder- und Mittelgrund hin untersucht wird, können zwar gelegentlich erhellende Schlaglichter auf Details des Satz-„Designs“ geworfen werden, doch erscheinen die Resultate aufgrund der genannten Problematik oft eher trivial oder tautologisch. Das Verständnis wird durch Fehlangaben und Ungenauigkeiten in der Bezeichnung der Motivtabellen und Notenbeispiele sowie in den analytischen Kommentaren zusätzlich erschwert (z. B. S. 170, „motive 5“: über dem System ist statt γ und $\bar{\gamma}$ wohl λ und $\bar{\lambda}$ zu lesen; S. 175, Ex. 1, T. 45 ist α gegenüber α' ungenau bezeichnet; S. 176, Z. 22 sind statt „bars 137-8“ offenbar „135-6“ gemeint; S. 182, Z. 12 und Ex. 11, T. 76, Vc. ist γ statt σ zu lesen usw.). Argumentativ unausgereift bleibt auch Fortes plötzlicher Versuch, das herausgefilterte „motive σ “ (Tonfolge A-C-Es) als „symbolic structure“ bzw. „in the programmatic sense“ auf Clara Schumann zu beziehen (S. 193/196).

Christopher Wintle wendet sich *The 'Sceptred Pall': Brahms's progressive harmony* zu.

Ausgehend von J. Websters Untersuchungen zu Brahms' Auseinandersetzung mit Schubert, konzentriert sich Wintle auf den Sonderfall des „neapolitan complex“, der sich im harmonisch-melodischen Detail und ebenso in formprägenden harmonisch-tonartlichen Relationen innerhalb des Satzganzen auswirkt. Seine eingehenden Untersuchungen zu Op. 38 I, Op. 26 II und Op. 57,8 sind als analytische Studien weithin aufschlußreich, doch bleibt zu fragen, ob hier wirklich allein von Schubertschen Einflüssen gesprochen werden sollte. Louise Litterick diskutiert unter der anspielenden Überschrift *Brahms the indecisive: notes on the first movement of the Fourth Symphony* den Befund, daß Brahms im Autograph von Op. 98 nachträglich eine viertaktige Einleitung zum 1. Satz entwarf und sie dann doch wieder verwarf. Mit zahlreichen Nachweisen demonstriert die Autorin die harmonisch-diatematische Integration jener lapidaren Einleitungstakte (deren klanglich-melodisches Potential sie offenbar etwas unterschätzt) in den Satz, um endlich offenzulassen, ob Brahms' definitive Entscheidung die strukturell überlegene war: Genaugenommen geht es also nicht um den eindeutigen Vorrang der Endfassung, sondern um Motivation und Berechtigung der Zwischenlösung innerhalb der Werkgenese. (September 1988) Michael Struck

Karlheinz Stockhausen im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br. 3. bis 5. Juni 1985. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Murrhardt: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH 1986. 107 S.

Das Büchlein, das Heft 11 der *Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung* darstellt und wie die meisten Publikationen der Reihe in der äußeren Form einen ausnehmend guten Eindruck hinterläßt, ist ein Dokument für die langjährige enge Verbindung zwischen dem Komponisten Stockhausen und dem Freiburger Seminar. Solche Zusammenarbeit, solche Nähe zur kompositorischen Praxis wäre jedem musikwissenschaftlichen Institut anzuempfehlen — freilich sollte die Gefahr für die Wissenschaft, gleichsam als Werbeträger für Theorie und Werk eines Komponisten aufzutreten,

nicht aus dem Auge verloren werden. Die drei Seminarsitzungen im Juni 1985, denen Stockhausen nebst drei — so darf man wohl sagen — ihm ergebenen Interpreten (Kathinka Pasveer, Markus Stockhausen, Michael Svoboda) das Gepräge gaben, sind und waren auch in diesem Fall zumal für die Studenten zweifellos von beträchtlichem Nutzen. Ob aber der — von allen Beteiligten im nachhinein nochmals überprüfte — Gesprächstext publikationswürdig ist, entscheidet sich nach Maßgabe des inhaltlichen Gewichts sowie der Menge wirklich neuer Information. Und hier scheinen dem Rezensenten einige Bedenken angebracht zu sein.

Das betrifft weniger das erste Gespräch, das im Rahmen eines von Christoph von Blumröder veranstalteten Seminarzyklus *Weberns Musik aus der Sicht anderer* stattfand. Wertvoll sind hier Stockhausens Bemerkungen über die tatsächliche Rolle Weberns zu Beginn der fünfziger Jahre, über dessen — schon wegen der mangelnden Verbreitung seiner Kompositionen — zunächst nur geringen Einfluß auf die jungen Komponisten sowie über die spätere Entdeckung der „Reinheit“ im musikalischen Werk und Denken Weberns, die so viel Attraktivität auf die neue Komponistengeneration ausgeübt und ihr gleichsam die historische Legitimation für ihre Arbeit gegeben hat. Aufschlußreich sind aber auch Stockhausens Äußerungen über seine Geschichtsauffassung und die Einbettung seiner Musik in den gesamt-kulturellen Zusammenhang; denn die unverkennbare Annäherung mancher neuerer Musik an die Naturwissenschaften (oder besser an die Technologie?) führt ihn dazu, die Wertigkeit der Ergebnisse kompositorischer Arbeit mit der von naturwissenschaftlichen Forschungsergebnissen gleichzusetzen — eine Nivellierung, der man von beiden Seiten aus zurückhaltend gegenüberstehen kann und die wie eine neuerliche historische Legitimation wirken mag.

Das Reversbild solcher scheinbar strikt rationalen Haltung wird in den beiden anderen Seminargesprächen deutlich, die zum Thema *Komponist und Interpret* geführt wurden. Rein quantitativ nehmen hier — durchaus interessante — Erläuterungen zur Komposition auch der Bewegung der Interpreten einerseits und des Komponierens mit Formeln anderer-

seits ein. Der Kern des Themas indes kommt kaum zusammenhängend zur Darstellung, doch wird Stockhausens Haltung dazu — und die anwesenden Spieler stimmen voll mit ein — weitgehend erkennbar. Der traditionelle Interpret wird schroff abgewertet; freilich steht der auch nicht im Dienste des Komponisten, sondern — jedenfalls idealiter — im Dienst des Werkes. Was Stockhausen dagegen voraussetzt, ist die Hingabe des Interpreten an seine Musik bis zur Selbstentäußerung. Sollte es so sein, daß das kompositorische Genie, das sich als solches nicht mehr glaubwürdig machen und auf die Erfahrung der musikalischen Praxis bei seiner Auslotung musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten nicht verzichten kann, den Praktikern den vermeintlichen Verlust an Originalität und ästhetischem Prestige dadurch heimzuzahlen unternimmt, daß er sie durch die Superiorität des alles kontrollierenden Schöpfers an sich zu binden versucht?

(März 1989)

Christian Martin Schmidt

Polish Musicological Studies. Volume 2. Edited by Zofia CHECHLIŃSKA and Jan STĘSZEWSKI. Assistant editor Elżbieta SZCZEPAŃSKA-MALINOWSKA. Kraków: Edition PWM 1986. 427 S.

Deutsch-polnische Musikbeziehungen. Bericht über das wissenschaftliche Symposium im Rahmen der Internationalen Orgelwoche Nürnberg 1982 vom 21. bis 23. Juni im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Hrsg. von Wulf KONOLD. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler 1987. 179 S., Abb., Notenbeisp.

Während Märkte und Militärbündnisse längst international, mitunter blockübergreifend funktionieren, bleiben Musikleben und Musikforschung oft in ihren nationalen Institutions- und Informationssystemen eingekapselt: so der spontane Eindruck, der sich bei der Lektüre des weithin als Repertorium angelegten Sammelbandes *Polish Musicological Studies* ergibt, und das Bedauern, wie wenig man doch als deutscher Musikwissenschaftler von dem gewußt hat, was sich da im Nachbarland an Forschungen im eigenen Fache regt. Wer immer dorthin Kontakte pflegen, Austauschveranstaltungen initiieren will, dem seien

diese Informationen zur Berücksichtigung empfohlen.

Der Leser findet z. B. das Verzeichnis polnischer musikwissenschaftlicher Dissertationen 1973—1977 und eine selektive Bibliographie polnischer musikwissenschaftlicher Publikationen, die allein für den Zeitraum 1975—1977 49 Seiten umfaßt (S. 345—394), zusammengestellt von Kornel Michałowski, dazu eine Übersicht über musikwissenschaftliche Vorlesungen, Übungen und Seminare an den Universitäten Warschau, Krakau, Posen, Lublin und beim Lehrstuhl für Kirchenmusik Warschau aus den Jahren 1975/76—1979/80 (S. 395—415). Die Mitglieder der Musikwissenschaftlichen Sektion des Komponistenverbandes werden mit Adressen aufgeführt (S. 416—421), und eine chronologische Übersicht umfaßt die musikwissenschaftlichen Veranstaltungen 1975—1983 (S. 422—428).

Der Band wird eingeleitet mit Nachrufen auf Zofia Lissa (1908—1980; S. 7—24) und für Stefan Jarociński (1912—1980; S. 25—36) von Zofia Helman und Michał Bristiger, jeweils mit einem Verzeichnis ihrer Schriften.

Im Aufsatzteil wird an ausgewählten Beispielen belegt, wie Polen nicht nur in der Neuen Musik zu einer führenden Landschaft mit universalen Ambitionen geworden ist, sondern auch in der Musikforschung und -theorie. Der Komponist Witold Lutoslawski macht sich Gedanken über *Rhythm and the Organization of Pitch in Composing Techniques employing a Limited Element of Chance* (S. 37—53), wobei er entsprechende Ideen von John Cage einbezieht (eher könnte mich das umgekehrte Verhältnis überzeugen). Józef M. Chomiński entwickelt am Werk Beethovens (*Idea and Method*, S. 54—73) seine „Theorie des harmonischen Potentials“ und einer auf den Höhepunkt gebrachten Entwicklung der musikalischen Mittel. Ludwik Bielawskis Aufsatz *Historical Time and Zonal Theory of Time* führt in mathematische, strukturalistische und informationstheoretische Überlegungen (S. 74—93), Anna Czekanowska (*The Application of Polish Statistical Methods to the Classification of Folk Melodies*, S. 94—110) erläutert die — neuerdings auch computergestützten — statistischen Methoden zur Erfassung von Volksmusik. *The Role of Intervallic Structure in the Music of the First Half of*

the Twentieth Century untersucht Zofia Helman an Werken von Skrjabin, Šostakowitsch, Bartók, Schönberg, Szymanowski und Webern (S. 111—127), während Elżbieta Dziębowska sich die Frage vorlegt, ob und in welcher Beziehung es eine *Polish National School* gegeben habe oder gebe (S. 128—148).

Wenn immer der Satz richtig ist, daß sich eine Kultur am reinsten und konservativsten in ihren Randgebieten bewahrt, dann verdient wohl die Arbeit von Jerzy Mórąwski, *De Accentibus Epistolarum — Research on Liturgical Recitation in Poland* (S. 149—197), als Quellenstudie nach Epistolaren in Krakau, Lubiąż, Kamieniec Żabkowicki, Breslau, Neiße und Sagan für die Gregorianik-Forschung große Aufmerksamkeit. Katarzyna Mórąwska versucht dann — mit einer Bibliographie von 804 Titeln — die *Historical Studies of old Polish Music during the thirty years of the Polish People's Republic*, geordnet nach Stilepochen, im umfangreichsten Beitrag dieses Bandes (S. 198—301) zu beschreiben und zu dokumentieren.

Alle Aufsätze wie auch alle polnischen Buchtitel sind zur leichteren Lesbarkeit für den westlichen Forscher ins Englische übertragen. Noch einfacher hat es aber unsereiner mit der Publikation *Deutsch-polnische Musikbeziehungen*. Die Beiträge auch der polnischen Teilnehmer sind mit einer Ausnahme (Jerzy Gołos: *Polish-German Ties in the Sphere of Organ-Building*, S. 146—168) in deutscher Sprache abgefaßt, in der sie — wie der zu früh verstorbene Karol Musioł, dessen Andenken der Band schließlich gewidmet wurde — manchmal auch aufwachsen. Die Frage, wie weit sich die Nachbarvölker musikalisch nahekamen, wird hier thematisch aufgeworfen, u. a. von Martin Ruhnke (Erlangen) am klassischen Beispiel G. Ph. Telemanns (*Telemann und die polnische Volksmusik*, S. 11—20). Diese sei „Scherz“, „lustig, dennoch von großer Ernsthaftigkeit“ und „nicht von Holzte“ waren die Prädikate, die dieser früheste Entdecker ihr zuschrieb (S. 14, 12). Entdeckt haben sie auch Vertreter der „Berlinerischen Schule“ wie der Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger, wobei Sachsen mit seiner dynastischen Personalunion in diesen Musikbeziehungen den Anfang gemacht hatte (Walter Salmen, Innsbruck, *Kompositionen „alla polacca“ der „Berlinerischen Schule“*, S.

21–29). Seltsamerweise wird der „polnische Hofcompositur“ Johann Sebastian Bach und das länger aufgeworfene Problem, inwieweit seine *h-moll-Messe* etwas mit Anlässen dieser Personalunion zu tun gehabt haben mag, hier ausgespart. Auch Chopins Verhältnis zu Bach wäre, zumal im Rahmen einer internationalen Orgelwoche, wohl nicht uninteressant gewesen — Hartmuth Kinzler (Osnabrück), beschränkte sich jedoch auf *Eine Beethoven-Metamorphose Chopins — ein Beispiel unbewußter musikalischer Informationsverarbeitung* (S. 30–53). Wagner, der kaum einem komponierenden Zeitgenossen Gerechtigkeit widerfahren ließ, wurde durch Cosima immerhin zu einem weitgehenden Verständnis und einer Wertschätzung Chopins gebracht (Werner Breig, Wuppertal, *Wagner und Chopin*, S. 54–70). Einen vergessenen Romantiker der Spätmoderne entdeckt Jerzy Erdmann (Warschau) in dem ermländischen Max-Bruch-Schüler Felix Nowowiejski (1877–1946) (*Die Orgelmusik von Felix Nowowiejski*, S. 71–76), der auch beim Warschauer Herbst bislang nicht zum Zuge kam.

Wie der „Vater der polnischen Moderne“, Karol Szymanowski, bei aller nationalpolnischen Orientierung sich gegen die deutsche Kultur doch keineswegs abkapselte, untersuchen dann die Beiträge von Karol Bula, Kattowitz (*Karol Szymanowskis Beziehungen zur deutschen Musikkultur*, S. 77–86) und seinem Mitbürger Karol Musiol (*Szymanowski und die deutsche Literatur*, S. 87–108). Neben Bach, Mozart, Beethoven spielten Wagner und Strauss für ihn eine wichtige Rolle, vor allem aber Nietzsche, ohne dessen Philosophie eine Oper wie *König Roger* nicht denkbar war — daneben hat Szymanowski aber auch viel Lyrik des deutschen Expressionismus vertont, sah sich von Erich Kästners *Drei Männern im Schnee* angeregt und schätzte Remarque, Dehmel, Rilke, Thomas Mann und Stefan Zweig. Wulf Konold (Hannover) interessieren *Szymanowskis Streichquartette und die Gattungstraditionen des frühen 20. Jahrhunderts* (S. 109–118), Gerd Sannemüllers (Kiel) Betrachtungen der *Beziehungen von Sprache und Musik in Kompositionen von Witold Lutoslawski* analysieren diese von Ausgangspunkten wie Schönbergs *Gurreliedern* und Alban Bergs Opern. Erik Fischer (Wuppertal) zeichnet

mit *Tendenzen der Penderecki-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland* (S. 129–145) im Grunde das groteske Bild ideologisch fundierter Hysterie.

Dem orgelkundlichen Beitrag von Jerzy Golos steht ein weiterer von John Henry van der Meer (Nürnberg) über *Orgeln in Truhenform in Westpolen* (S. 169–174) zu Seite, und — gewissermaßen den Bogen zum Eingang schlagend — untersucht Joachim Gudel (Danzig) *Die Telemann-Pflege in Polen*, (S. 175–179), die nicht von gestern datiert: Telemanns Freund L. Mizler war im Dienst des Grafen Malachowski in Końskie tätig, später in Warschau, wo er Hofrat und Hofarzt wurde, in den Adelsstand erhoben und als Verleger zeitgenössischer polnischer Literatur wie als Vermittler deutscher Musik wichtig wurde. Man kann aus diesen — hierzulande noch kaum geläufigen — Informationen nur erahnen, wie tief die Erforschung deutsch-polnischer Kulturbeziehungen namentlich der sächsischen Periode noch in den Kinderschuhen steckt.

Schwieriger wird die Lektüre eines Nachschlagewerkes, das nur auf Polnisch vorliegt, aber wichtig genug erscheint, um es hier anzuzeigen: In Polen entsteht derzeit eine ambitionierte Musikenzyklopädie, im Umfang etwa zwischen Riemann und Grove angesiedelt, von der die ersten drei Bände (a–b, c–d und e–f–g) vorliegen: die *Encyklopedia Muzyczna (em)* des Polnischen Musikverlages PWM in Krakau (Bd. I: 1979; Bd. II: 1984; Bd. III: 1987). Die Redaktion dieser ersten, biografischen Bände hat Elżbieta Dziębowska, präsidierend einem achtköpfigen Redaktionskollegium (aus dem Stefan Jarociński und Zofia Lissa dahingingen), einem 25köpfigen Redaktionskomitee mit namhaften Komponisten und rund 120 Autorinnen und Autoren.

Der Reiz dieses Informationswerkes liegt auf jener Ebene, auf der auch die polnischen Musikzeitschriften und musikwissenschaftlichen Periodika in ihrer Art einzig östliche und westliche Blickrichtungen verknüpfen — vielleicht nur auf Grund einer traditionellen und völlig selbstverständlichen, katholisch-universalen Weltsicht. So gründlich und vorbehaltlos wie nirgendwo, erfährt man im Westen daraus, was sich im Osten, und im Osten, was sich im Westen abspielt. An Beispielen erläutert: Wer

z. B. über die neuerdings sehr populäre Moskauer Komponistin Sophia Gubaidulina Informationen sucht, findet diese in westlichen Lexika manchmal nicht, weil sowjetischer Einspruch ihren Namen daraus fernhielt — hier bekommt er sie sehr ausführlich. Umgekehrt wird dieses Lexikon seinen Weg auch in Bibliotheken der Nachbarstaaten Polens finden, und da wird etwa ein Leser in Dresden, wo z. B. die Dissertation des Rezensenten über das Programm des Sowjetischen Musikverlages der 20er Jahre immer noch nicht frei benutzt werden darf, in diesem dann vielleicht doch zugänglichen polnischen Buch verlässliche Angaben über den frühen russischen Zwölfertonkomponisten Jefim Golyscheff erhalten. In solchen Selbstverständlichkeiten ist Polen noch immer führend. Hervorzuheben ist die gleichfalls ambitionierte, mit Kunstdrucken nicht geizende ikonographische Ausstattung: Von Carl Dahlhaus bis Girolamo Frescobaldi wird das, worüber gesprochen wird, auch noch sehr sprechend abgebildet. Man wünschte dieser Publikation, daß sie — in eine westliche Sprache übersetzt — mehr Leser fände, als sie auf polnisch finden kann. (Dezember 1988) Detlef Gojowy

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER: Die Musikhandschriften der St. Michaelskirche in München. Thematischer Katalog. München: G. Henle Verlag 1985. XXXVII, 392 S., Nachtrag 1985/86. 12 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 7.)

HELMUT HELL/MONIKA HOLL/ROBERT MACHOLD: Die Musikhandschriften aus dem Dom zu Unserer Lieben Frau in München. Thematischer Katalog. Mit einem Anhang: Ein Chorbuch aus St. Andreas in Freising. München: G. Henle Verlag 1987. XXIX, 472 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 8.)

Die seit 1971 erscheinende, von der Generaldirektion der Bayerischen staatlichen Bibliotheken herausgegebene Katalogreihe gehört inzwischen zu denjenigen Publikationen, deren neuen Bänden man mit besonderem Interesse entgegenseht. Erschließt sie doch nahezu ausnahmslos Bibliotheken, die bisher zwar bekannt, aber in ihren Beständen nicht über-

schaubar oder weitgehend unbekannt waren. So auch in den nun vorliegenden Bänden: Die Bedeutung der Münchner St. Michaelskirche als besondere Pflegestätte der katholischen Kirchenmusik wurde zwar immer wieder erwähnt — nicht zuletzt auch als Wirkungsstätte von Caspar Ett und Joseph Rheinberger —, genaueren Vorstellungen fehlte jedoch eine durch die noch vorhandenen Quellen fundierte Grundlage. Und ähnliches gilt von der Frauenkirche zu München: Die 1934 erschienene Arbeit Leo Söhners über die *Musik an der Münchner Frauenkirche in Vergangenheit und Gegenwart* stützt sich in erster Linie auf das umfangreiche Archivmaterial, berücksichtigt natürlich auch die noch vorhandenen Musikalienbestände, geht aber auf diese nicht näher ein; und die Dissertation von Josef Jenne aus dem Jahre 1950 über die Chorbibliothek dieser Kirche ist, nur in ein paar maschinenschriftlichen Belegexemplaren dokumentiert, für weitere Kreise unzugänglich und somit praktisch unbekannt geblieben.

Beiden Bibliotheken gemeinsam ist, daß sie nahezu lückenlos das Musikrepertoire dieser Kirchen konserviert haben, seitdem die Jesuitenkirche St. Michael nach Ordensaufhebung und mehrfachem Funktionswechsel 1808 endgültig zur Hofkirche erklärt wurde und seitdem die Stiftskirche zu Unserer Lieben Frau — sechs Jahre vor ihrer Erhebung zur Bischofskirche 1817 — einen neuen rührigen Chordirektor bekam, der, da man bisher aus der nicht übernommenen Privatbibliothek seines Amtsvorgängers musiziert hatte, seinen Musikalienbestand völlig neu aufbauen mußte. Selbstverständlich läßt sich bei beiden Kirchen auch das Repertoire der vorhergehenden Jahrzehnte ziemlich gut rekonstruieren; die Zeit, in der Münchens Kirchenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts über den lokalen Bereich hinaus von Interesse ist, nämlich durch eine lange vor den Cäcilianern beginnende Rückbesinnung auf die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, liegt in dem durch diese beiden Bestände dokumentierten Zeitraum. Vor allem die Unterschiede zu den dann von Proske in Regensburg ausgehenden Reformen treten deutlich zutage: Es fehlt die dem Cäcilianismus trotz aller Verdienste anhaftende, gelegentlich geradezu engstirnige Einseitigkeit, der im Münchner Repertoire ein gewisses

„laissez faire“, ein Geltenlassen alles Brauchbaren gegenübersteht, bis hin zu den Versuchen Etts, Aiblingers und später Rheinbergers, beiden Arten der Kirchenmusik gerecht zu werden, ja ein durch sinnvolles Verknüpfen irgendwie zeitgerechtes Neues zu gewinnen. So behielt auch die Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts hier lange Zeit eine offensichtlich allgemeine Beliebtheit, repräsentiert vor allem durch die Werke Michael Haydns, aber auch zahlreicher Zeitgenossen und stilistischer Nachfahren, und sie wurde wohl auch später nie als dermaßen unbrauchbar empfunden, daß sie aus den Musikalienbeständen ausgeschieden worden wäre.

Doch auch für die ältere Zeit, als um 1600 die Figuralmusik zunächst bei den Jesuiten in St. Michael und bald darauf an der damaligen Stiftskirche zu Unserer Lieben Frau im Gefolge des „römischen Ritus“ der Gegenreformation allgemein verbindlich wurde, bieten beide Kataloge wichtige Einblicke: für St. Michael durch die beiden Kurzverzeichnisse der von dort in die Bayerische Staatsbibliothek gelangten Handschriften und Drucke, für die Frauenkirche durch den als besonderen Teil I erfaßten Restbestand von 13 zwischen 1600 und 1750 entstandenen Codices, deren Inhaltsangabe fast 90 Seiten des vorliegenden thematischen Verzeichnisses beansprucht, besonders interessant auch als eindeutiger Nachweis einer hier bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts reichenden Tradition von Mensuralmusik und ihrer Notationsweise. Erfreulich, daß auch ein nicht zum eigentlichen Bestand gehörender Codex des Freisinger St. Andreasstiftes, der auf irgendwelchen Umwegen nach der Säkularisation von 1803 in die Bibliothek des Münchner Metropolitankapitels gelangte, mitverzeichnet wurde, da er ja sonst wohl nie in einem Musikkatalog erfaßt worden wäre, bedauerlich, daß solches unterblieb bei einem anderen versprengten Codex, der sich heute als Depositum der dem einstmaligen St. Michael verbundenen Seminarium Gregorianum nachfolgenden Studienstiftung Albertinum im Staatsarchiv München befindet und dessen hochinteressanter Inhalt der Forschung nun weiterhin unbekannt bleiben wird, da eine eingehende Beschreibung an anderer Stelle kaum zu erwarten ist (die Kurzbeschreibung in den *Sämtlichen Werken Orlando di Lassos*, Neue Reihe,

Band XIII, Sigle Mü Alb, weist nur allgemein auf die dort nicht relevanten Teile der Handschrift hin).

Die Zahl der in den beiden Bänden verzeichneten Kompositionen ist enorm: Die laufenden Nummern der Signaturen reichen bei St. Michael bis 1270 (ohne den 34 Werke umfassenden Nachtrag) und bei U. L. Frau bis 1634 (ohne die in Teil I beschriebenen Chorbücher), wobei eine ganze Reihe von Signaturen mehrteilige Sammlungen beinhaltet. Die Art der Titelaufnahme und Notenincipits, deren Wiedergabe im Druck und deren Anordnung, entspricht den ja nun schon durch eine ganze Anzahl von Bänden dieser Katalogreihe bekannten und mehrfach lobend gewürdigten Prinzipien. Auch die den eigentlichen Katalog ergänzenden Teile lassen wiederum kaum einen im Rahmen einer derartigen Veröffentlichung möglichen Wunsch offen: Die Einleitungen bringen jeweils eine ausführliche Geschichte der Bestände und bei St. Michael, wo solches bisher fehlte, eine knappe, aber inhaltsreiche Musikgeschichte dieser Kirche, weiterhin Hinweise zur Benutzung der Kataloge und biographische Daten zu den nicht allgemein bekannten Komponisten. Auch die den Katalogteilen nachfolgenden Ausführungen über die Schreiber bringen aufschlußreiche biographische Hinweise, ergänzt durch faksimilierte Schriftproben, und nicht weniger ausführlich sind die Darlegungen über die verwendeten Papiere, deren Herkunft und deren Wasserzeichen. Zusätzliche Zusammenstellungen präzisieren den aus den Katalogen selbst zu gewinnenden Gesamteindruck vom Repertoire beider Kirchen: für St. Michael die bereits erwähnten Kurzverzeichnisse der in die Bayerische Staatsbibliothek gelangten Chorbücher und Drucke, für die Dommusikbestände ein solches der aus fremden Besitz dorthin verbrachten Manuskripte, für beide Bibliotheken dann noch Kurzverzeichnisse der dort vorhandenen gedruckten Musikalien (für den Dom allerdings nur der „älteren Musikdrucke“, wobei das Stichjahr — offenbar 1830 — leider weder vermerkt noch begründet ist). Die umfangreichen Literaturverzeichnisse, die Register der Titel und Textanfänge sowie die Personenregister sind von gewohnter Ausführlichkeit und Zuverlässigkeit; daß der thematische Katalog der Mannheimer Kirchenmusik

von Eduard Schmitt nicht nach der überarbeiteten Fassung von 1982 (in Band 2 der *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Neue Folge), sondern nach dessen ungedruckter Dissertation von 1958 zitiert wird (siehe Literaturverzeichnis zum Katalog der Domchorbibliothek), ist wohl darauf zurückzuführen, daß die Titelaufnahme schon in früheren Jahren erfolgte und absolute Vollkommenheit hienieden eben nicht machbar ist, auch wenn wie hier alles überhaupt Erreichbare erreicht sein dürfte.

(Februar 1989)

Hans Schmid

STERLING E. MURRAY: *Anthologies of Music: An Annotated Index*. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1987. XIV, 178 S. (*Detroit studies in music bibliography*. No. 55.)

In vorliegender Publikation sind Kompositionen verzeichnet, die in Anthologien vornehmlich aus der Zeit von 1961 bis 1984 — vereinzelt auch aus früheren Jahren — enthalten sind. Bei der Auswahl einschlägiger Ausgaben wurde der Nachdruck auf historisch angelegte Anthologien mit vollständigen Werken und Sätzen gelegt. Ältere, inzwischen durch neuere Ausgaben überholte Anthologien, Denkmäler-Reihen (so *Corpus Mensurabilis Musicae*) und Gesamtausgaben sowie die von Karl Gustav Fellerer herausgegebene Reihe *Das Musikwerk* blieben von der Aufnahme ausgeschlossen. Außerdem wurden speziellere mehrbändige, einer Periode, einem Komponisten, einer Nation (etwa *Musica Britannica*) oder einer Gattung gewidmete Anthologien unberücksichtigt gelassen.

Im Ganzen wurden 33 aus 45 Bänden bestehende Anthologien ausgewertet, deren überwiegender Teil — wie die zu Beginn des Bandes gegebene Übersicht „Anthologies Indexed“, alphabetisch nach den Abkürzungen der Anthologien (S. XVII—XX) und nach deren Herausgebern (S. XX—XXIII) angeordnet, erkennen läßt — in den Vereinigten Staaten von Amerika (30) erschienen ist, während sich die verbleibenden drei Anthologien auf Argentinien (Erwin Leuchter, *Florilegium Musicum: History of Music in 180 Examples from Antiquity to the Eighteenth Century*, Buenos Aires 1964), Deutschland (Arnold Schering, *Ge-*

schichte der Musik in Beispielen, Leipzig 1931) und England (W. Thomas Marrocco und Nicholas Sandon, *The Oxford Anthology of Music: Medieval Music*, London 1977) verteilen.

Sterling E. Murray folgt mit dieser Veröffentlichung einer Reihe bereits vor Jahren in den Vereinigten Staaten erschienener Verzeichnisse von Anthologien, die jedoch nur begrenzten Zeiträumen gewidmet waren, so zuletzt *An Index to Early Music in Selected Anthologies* von Ruth Hilton (Clifton, New Jersey 1978), in dem neunzehn Anthologien nach Komponisten und Titeln (mit Sachregister) aufgeschlüsselt sind. Demgegenüber umspannt Murrays Index die Zeit von Meistern wie Neithart von Reuenthal (ca. 1180—nach 1237) und Adam de la Halle (ca. 1245—ca. 1288) bis zu Komponisten des 20. Jahrhunderts, wie John Cage (geb. 1912) und Benjamin Britten (1913—1976).

Das Ergebnis dieser kompilatorischen Bemühungen ist ein mit Hilfe eines Computer-Programmes erstellter, mit laufender Nummerierung angelegter, aus 3532 Titeln bestehender Index, der sich aus anonymen Kompositionen in alphabetischer Folge der Titel (Nr. 1—576) und aus einem Alphabet von mehr als 600 Komponisten mit Lebensdaten und deren alphabetisch zugeordneten Werken, von Antonio Maria Abbatini (ca. 1609—ca. 1679) (S. 22) bis zu Friedrich Wilhelm Zachow (1663—1712) (S. 167) reichend, zusammensetzt (Nr. 577—3532).

Durch diese Publikation soll der Zugang zu den in einer größeren Anzahl von Anthologien enthaltenen Kompositionen für Lehrende und Lernende erleichtert werden. Jedoch sind nur die Titel der anonymen Kompositionen unmittelbar zugänglich, während die anderen Titel lediglich über den Namen des jeweiligen Komponisten eruierbar sind. Es wäre daher sinnvoll gewesen, auch für diese Titel ein Register anzuschließen, um den Index nutzbringender und umfassender ausschöpfen zu können. Als nützlich erweist sich das Sachregister („Genre Locator Index“, S. 169—178), mit dem das Werk abgeschlossen wird.

In der Regel weisen die unter einer Nummer zusammengefaßten Einträge, wobei auch gleiche, verschiedenen Anthologien entstammende Kompositionen eine gesonderte Nummer erhielten, den Titel der Komposition, das Sigel

der betreffenden Anthologie mit Seitenzahlen, gegebenenfalls eine Opuszahl oder eine andere Werknummer, das Jahr der Entstehung, der Erstaufführung oder der Veröffentlichung, den Namen des Textverfassers sowie editorische Ergänzungen (übersetzte Titel, Hinweise auf Art der Notierung, transponierte Kompositionen, Vorhandensein eines Generalbasses oder eines Cantus firmus etc.) auf.

Alle diese Angaben wurden in erster Linie nach den zugrunde gelegten Anthologien vorgenommen. Dem Herausgeber ging es offensichtlich mehr um die exakte Übernahme von Angaben aus den jeweiligen Anthologien, als um die Erstellung eines einheitlichen und in sich stimmigen Indexes. Dies hat zur Folge, daß der Index, als Ganzes betrachtet, ein weitgehend uneinheitliches Bild bietet. Dies gilt einmal für Opuszahlen oder andere Werknummern, die nicht durchgehend gesetzt worden sind. Bei Franz Schuberts Kompositionen weist nur ein Teil Nummern nach dem Verzeichnis von O. E. Deutsch auf, selbst wenn es sich um die gleiche Komposition handelt (z. B. *Erkönig*, 3081—3083). Bei Bach führt das Fehlen von Nummern nach dem *Bach-Werke-Verzeichnis* von Schmieder (BWV) zu Unklarheiten, um welche Komposition es sich im einzelnen handelt, vor allem, wenn es um mehrfach gesetzte Choräle geht, etwa *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* (680—683). Auch in den Anthologien unrichtig angegebene Opuszahlen wären zu korrigieren gewesen, so das *Minnelied* von Brahms, das hier unter „op. 27, no. 5“ anstatt „op. 71, no. 5“ figuriert (1158). Eine Numerierung Schütz'scher Kompositionen (3105—3125) nach dem *Schütz-Werkeverzeichnis* (SWV) von Werner Bittinger (Kassel 1960) unterblieb.

Inkonsequenzen bestehen auch hinsichtlich der Datierung von Kompositionen, wobei nicht immer deutlich wird, ob es sich um das Entstehungs- oder Erscheinungsjahr eines Werkes handelt. Robert Schumanns *XII Etudes Symphoniques pour le Piano-Forte* op. 13 (3158) wurden 1834/35 komponiert und 1837 publiziert, während hier als Entstehungszeit „1834—37“ angegeben wird. Auch lassen sich die Kompositionen zum Teil noch exakter datieren. So ist Bruckners Motette *Christus factus est* (1194) nicht „ca. 1886“, sondern nachweislich am 28. Mai 1884 komponiert worden.

Auch die Angabe der Titel erfolgt zum Teil uneinheitlich. Sie werden zum einen in der Originalsprache mit englischer Übersetzung in eckiger Klammer gegeben (etwa Schumanns *Kinderszenen* [„Scenes from Childhood“] (3149—3151) — hier wäre „op. 15“ zu ergänzen gewesen) oder im übersetzten Titel mit dem Originaltitel in eckiger Klammer dargeboten (so Brahms' „A German Requiem [*Ein deutsches Requiem*] op. 45“ (1135—1136)), auch nur in englischer Übersetzung (z. B. Bachs „The Well-Tempered Clavier I“ (860—890)) oder im Originaltitel ohne Übersetzung (wie Schütz' *Die sieben Worte Christi am Kreuze* (3105—3107)). Außerdem werden Lieder teilweise unter dem Titel der Sammlung oder des Zyklus, zu dem sie gehören, gebracht, etwa Schuberts *Die schöne Müllerin* (3074—3077) oder *Die Winterreise* (3078—3079), zum andern unter ihrem Titel, so Hugo Wolfs *In dem Schatten meiner Locken* (3515—3517) mit dem Hinweis auf die betreffende Sammlung, aus der sie stammen — hier: „from *Spanisches Liederbuch*“ —, während in anderen Fällen ein solcher Hinweis auch unterblieb.

(Februar 1989)

Imogen Fellinger

ERICH DOFLEIN: *Gestalt und Stil in der Musik*. Hrsg. von Hariolf OBERER. Bad Honnef: Gudrun Schröder Verlag 1897. 255 S. (*Musikästhetische Schriften nach Kant. Band 3.*)

Erich Doflein (1900—1977) ist vor allem als Musikpädagoge, anregender und sehr erfolgreicher Editor und engagierter Diskussionspartner Adornos in Erinnerung geblieben. Seine Anfänge, zu denen die vorliegende Publikation zurückführt, liegen jedoch im Bereich der philosophischen Forschung. Dofleins Dissertation *Gestalt und Stil in der Musik*, die er 1924 schrieb und die nun erstmals — nach 63 Jahren — der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird, ist denn auch weder musikhistorisch noch kompositionstechnisch-stilistisch, sondern ausschließlich systemphilosophisch orientiert. Zudem diskutiert Doflein weder musikästhetische Systeme, noch deutet er einen philosophiegeschichtlichen Kontext an, sondern bietet außerordentlich konzentriert

eine Spezialuntersuchung innerhalb der philosophischen Systematik, die sein Philosophielehrer Richard Höningwald (1875—1947) entwickelt hat. Diese inhaltliche Konzentration der Arbeit, die an keiner Stelle vom engen Pfad der immanenten Argumentation abweicht, läßt ihre Publikation völlig gerechtfertigt erscheinen, obwohl Höningwald nach 1924 wichtige systemtheoretische Arbeiten, darunter auch eine Ästhetik (*Wissenschaft und Kunst*, Stuttgart 1961; aus dem Nachlaß herausgegeben) verfaßt hat. Diese Konzentration wirft jedoch erhebliche Verständnisprobleme auf, die um so schwerer wiegen, weil nicht unmittelbar einsichtig gemacht werden kann, wie die philosophischen Probleme, um deren Lösung sich Doflein müht, musikästhetisch hervortreten. Zudem dürfte die Philosophie von Höningwald so gut wie unbekannt geblieben sein, und auch Doflein selbst scheint in seinen späteren Arbeiten Denkmotive aus seiner frühen Schrift nicht wieder aufgenommen und weiterverfolgt zu haben.

Nach Gerd Wolandt, der die relativ übersichtlichste und zugänglichste Darstellung des philosophischen Systems von Höningwald lieferte (*Richard Höningwald: Philosophie als Theorie der Bestimmtheit*, in: *Grundprobleme der großen Philosophen. Philosophie der Gegenwart II*, Göttingen 1973, S. 43ff.), faßt Höningwald die ursprünglichen Geltungsfelder des Theoretischen, Praktischen und Ästhetischen als verschiedene Grundverhältnisse zwischen Subjektivität und Gegenständlichkeit auf, „die er durch die Grundbegriffe des Ich-Bezugs und der Ich-Bestimmtheit zu differenzieren versucht“. Doch diese eigentlich neukantianische Geltungsgrundlegung versucht Höningwald, so Wolandt, dadurch zu überwinden, daß er jede der ursprünglichen Geltungsinstanzen auf ein bestimmtes Moment der konkreten Subjektivität selbst bezieht und damit die „Sphären der Geltung als Grundgebiete der Selbstverwirklichung des konkreten Subjekts ausweist“ (Wolandt, S. 64). In diesem Kontext analysiert Doflein nun die „Besonderheit des musikalischen Gegenstandes“: „Gefordert ist, daß musikalische Gegenständlichkeit in ihrer zeitlichen Bestimmtheit unlöslich mit der Funktion des ‚Ich‘ verbunden sein muß“ (S. 67). Dieses analytische Programm führt Doflein mit einer Beharrlichkeit

und Intensität durch, die ebenso abstößt wie fasziniert.

Solange erhebliche Schwierigkeiten bestehen, sich umstandslos über Grundprobleme der Höningwaldschen Philosophie zu verständigen — immerhin hatte Walter Benjamin 1939/40 in einer abenteuerlichen Rezension eines der Hauptwerke von Höningwald, *Philosophie und Sprache. Problemkritik und System*, „Kauderwelsch“ und „epigonales Denken“ genannt —, würde eine inhaltliche Diskussion ins Leere zielen; vielmehr müssen zunächst Verständnishilfen geboten werden. Hier hätte Hariolf Oberer in seinem verdienstvollen Vorwort ausführlicher werden müssen. Daß Dofleins Arbeit „schwere philosophische Kost“ (S. 11) bietet, bemerkt rasch jeder; und: „Ohne sehr spezielle Einarbeitung ist sie dem Philosophen kaum, dem Musikwissenschaftler schlechterdings nicht zugänglich“ (S. 11f.). Es bleibt unverständlich, warum Oberer mit solcher entmutigender Feststellung sein Vorwort fast schon beschließt und nicht nach energischer Abhilfe trachtet. Allerdings publiziert er weiterführende „Literaturhinweise“ (S. 13; die Arbeit *Die musikalische Reproduktion. Ein Beitrag zur Philosophie der Musik* stammt nicht von Höningwald, sondern von Stephan Nachtsheim), deren Studium unverzichtbar erscheint.

Der Verlag hat diesen Band außerordentlich geschmackvoll herausgebracht. Damit liegt zugleich die erste Publikation innerhalb der von Rainer Cadenbach herausgegebenen Reihe *Musikästhetische Schriften nach Kant* vor, der man weite Beachtung wünschen möchte. Sie könnte, ließe sie sich wie geplant verwirklichen, die oft trostlose musikästhetische Diskussion anregen, intensivieren und auf ein höheres Niveau heben

(Januar 1989)

Giselher Schubert

Oper-Film-Rockmusik. Veränderungen in der Alltagskultur. Beiträge von Hans-Klaus JUNGHEINRICH, Gerhard R. KOCH, Wulf KONOLD, Dietrich STERN, Peter BEXTE, Stefan SCHÄDLER und Thomas ROTH-SCHILD. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. 99 S. (Musikalische Zeitfragen 19.)

Die renommierte Reihe, eher konservativ 1956 begonnen und bis 1968 fortgeführt, 1984 eher progressiv in neuer Gestalt wieder aufgegriffen, ist inzwischen (leider) bereits wieder eingestellt. Einleitend *Zum thematischen Umkreis dieses Bändchens* macht Jungheinrich darauf aufmerksam, daß weniger die Liebe der Oberen zur hohen Kultur als vielmehr Probleme im Zusammenhang mit wachsender Arbeitslosigkeit und „Entdemokratisierung“ zum „Aufschwung kultureller Werte“ führen. Dabei kommen freilich diese Werte, außer in schmalen Segmenten der Kulturfassade (der die Oper partiell zugehört), mehr in der Propaganda als in der Realität wachsender Überflutung durch Monopol-Medien zur Geltung. Zu den Synthesen von „Pop“ und (immer noch prestigefördernder) „Klassik“ merkt Jungheinrich — durchaus selbstkritisch — an, sie sollten vielleicht davon ablenken, daß „gesellschaftspolitisch eher weitere Schranken aufgerichtet“ werden.

Von ähnlicher politisch-ästhetischer Präzision ist Rothschilds *Musik als Fragment. Die Rolle der Medien bei der Zerstörung der Alltagskultur*. Rothschild polemisiert gegen die immer weitergehende Anpassung auch der öffentlich-rechtlichen Sender an den privatwirtschaftlichen Kommerzfunk: dagegen, daß „der Rundfunk kostenlos Werbung für die Plattenindustrie betreibt; daß Moderatoren nur das umrahmende sinnlose Geschwätz zu dieser Werbung liefern; daß Programm und explizite Werbung bruchlos ineinander übergehen; daß die Dauerberieselung die musikalische Erlebnisfähigkeit reduziert; daß die Musik-Strategie der Rundfunkanstalten bei den Hörern Anpassung an die bestehenden Verhältnisse, Konsumbereitschaft und Harmonisierung objektiver Widersprüche fördert, daß die Musik so allmählich zur Droge wird“. Eine Zensur findet — laut Grundgesetz — nicht statt. Aber die „Wortbeiträge im Rundfunk werden immer knapper, die Musikfragmente immer zahlreicher“. Und gerade weil er selber von der Rockmusik herkommt, ist Rothschild hellsehtig für deren Veränderungen und eine (wo nicht die) Tendenz zu einer „totalitären Ästhetik“, „der heute ebenso blind verfallen wird, wie einst von den Eltern und Großeltern dem Zauber des Militärs“.

Das Paradox einer umfassenden Skizze gelingt Koch beim Thema *Vom Nutzen des Grenzgängerischen. Wie sich Oper und Film befruchten*. Da geht es etwa um das gemeinsame „Unreine“ und Gemischte der ästhetischen Mittel, um un- oder antibürgerliche Elemente im Melodramatischen bis Trivialen, um Ring-Zwischenspiele als „auskomponierte Kamerafahrten“, Opernverfilmungen sowie stoffliche, dramaturgische und strukturelle Entlehnungen von Filmregisseuren aus dem Opernfundus. Den Aspekt *Film als Anti-Oper* mit dem Montageprinzip als Zentrum diskutiert Stern anhand der *Erweiterung der filmischen Handlung durch Musik bei Jean-Luc Godard*, klammert dabei aber über der Vermittlungsweise das, was Godard etwa an abgestandenem Absurdismus vermittelt, in fanhafter Voreingenommenheit für den filmhandwerklichen Maestro aus. Viermal „Carmen“ beschreibt Konold mit der Frage *Ein Opern-Mythos als Film?*

Im *Bilder produzieren* sieht Jungheinrich im Gespräch mit dem damaligen Frankfurter Operndirektor Klaus Zehelein die wichtigste der *Berührungen zweier Medien von ähnlich hoher Professionalität*. Mit modisch-„postmodernem“ Gerede plädiert Schädler *Für eine neue Avantgarde*. Als Doppel-Verbindung *Oper und Film — Film und Oper* taugt sie wenig, weil Schädler z. B. meint: „Schon seit der Erfindung der Oper hat diese auf die Verbindung von Musik und Bild gezielt“. Eine Erfindung des Autors dürfte es auch sein, daß „Verdi vom Einzelnen, vom Lied“ ausgehe. Noch stärker mit hochfahrendem Theorie-Gestus im Stil ohne viel Ideen handelt Bexte von der *Wiederkehr der Oper. Über eine neue Stimmung im Westen*. Obwohl Bexte sich im Stofflichen sogar dagegen wendet, macht sich bei ihm etwas von jener modisch-„postmodernen“ Ideologie breit, die Jungheinrich abschließend in der „*Antialphabetischen*“ *Ideologie von Wolfgang Scherer* zugleich als *Kleine Kritik der elektronischen Vernunft* aufs Korn nimmt. Im Gefolge französischer Modephilosophen wie Derrida oder Baudrillard anmaßend einherstolzierende, irrationalistische Sätze konfrontiert Jungheinrich mit der Realität und übersetzt sie in Kenntlichkeit. Behauptungen wie: „die elektronischen Medien beschleunigen die neotenen Tendenzen des Minoritär-Werdens und

betreiben die Aufsplitterung makrosozialer Gruppierungen und Formationen" erscheinen Jungheinrich mit Recht „angesichts großtechnologischer Medienstrategie (Verkabelung) als pure Ideologie, als Vernebelung der realen Macht- und Manipulationstendenzen". (Februar 1989) Hanns-Werner Heister

WERNER BRAUN: *Vom Remter zum Gänsemarkt. Aus der Frühgeschichte der alten Hamburger Oper (1677–1697)*. Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag (1987). 207 S., Notenbeisp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge. Band 1.)

Der Entwicklung derjenigen deutschen „Singe-Spiele" weltlichen oder geistlichen Ursprungs und Charakters nachzuspüren, die auf dem „hamburgischen Schauplatz" in den Jahren zwischen 1677 und 1697 gegeben wurden, war Impuls zu einer Studie in vier Schwerpunkten über die wesentlichen Dinge aus dem Umkreis des gerne als ‚bürgerlich‘ apostrophierten hamburgischen Opernunternehmens. Der Facettenreichtum der Studien Christoph Wolffs wird dabei nicht angetastet, in einigen Punkten nach neueren Erkenntnissen berichtigt und aktualisiert sowie durch grundsätzliche Fragestellungen und daraus resultierender Beschreibungen erweitert und ergänzt: Zu den zentralen, eingangs formulierten Neuerungen zählt die Neudatierung der Operneröffnung, ferner daß in der ältesten in Hamburg aufgeführten „Gänsemarkt"-Oper nicht ein geistliches Spiel, sondern eine *Orontes*-Oper gesehen werden muß, weiter die spezifizierte Einlassung Brauns auf die Idee zur städtischen Oper (die nicht aus bürgerlichen Kreisen allein, sondern mithin aus höfischen stammte), letztendlich die offensichtliche Existenz einer ‚Vorauseroöffnung‘ der Oper im Remter (d. i. der Reventer, der vorreformatorische Speisesaal der Mönche) schon vor der offiziellen Eröffnung des Hauses am Gänsemarkt; konsequent daher die Titelgebung *Vom Remter zum Gänsemarkt*, die überdies auf die Dichotomie von geistlichem und weltlichem „Singe-Spiel" zielt.

Allein die Rekonstruktion des Antrags Johann Theiles, in Hamburg einen Ort zur Operaufführung zu finden im Zusammenhang mit vier verschiedenen Librettofassungen

zu *Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch*, erlaubt weitreichende — wiewohl beständig nach allen Seiten gesicherte — Rückschlüsse auf den Aufführungsort, die musikalische Anlage, die Aufführungsbedingungen sowie den Fortgang der Bemühungen um die Errichtung eines ständigen Opernhauses durch eine „Gesellschaft der Interessenten" (Aktionäre). Und erst für das neue Opernhaus am Gänsemarkt, das aufgrund des prinzipiellen Einvernehmens mit dem Rat der Stadt und dem Geistlichen Ministerium nach erfolgreich aufgeführter geistlicher Testoper zu bauen und zu bespielen erlaubt wurde, vermutet Braun die Aufführung des eingangs genannten Spiels um den Prinzen Orontes. Im Zuge einer grundlegend neuen Situation von Fakten und Gedanken sieht Braun denn auch — im Einklang mit dem rekonstruierten chronologischen Verlauf unterschiedlicher Librettofassungen und -drucke — die Eröffnung einer Hamburger „Remter"-Oper im Dezember 1697. Bühnenmaschinerie und ihre Modernisierungen, der Adressatenkreis einer solchen „Geistlichen Oper", die Auseinandersetzungen über den Stoff, analoge Fragestellungen an andere städtische Theaterunternehmungen im 17. und 18. Jahrhundert sind zur Argumentationskette verwoben, um die erlangten Ergebnisse abzusichern.

Ähnliche, wenngleich eher musikimmanente Verfahren begleiten den zweiten Hauptteil der Studie, den Abschnitt über die Eröffnungs-Oper von 1678: *Orontes*. Eingehende Quelldiskussion, deutsche Übersetzung, Aufführungseinrichtung des Textes, Arienanalysen (in den Anhang sind Arien aufgenommen) und der stilistische Befund lassen von drei möglichen Komponisten (J. Theile, N. A. Strungk, J. G. Förtsch) am Ende nurmehr die beiden erstgenannten als mögliche Autoren ins Rampenlicht treten, wobei die Wahrscheinlichkeit eher für Strungk einnimmt.

Der zur Hamburger Zeit Johann Wolfgang Francks (1680–1687) ausgefochtene und peripher auch um seine Person sich rankende Opernstreit zwischen Verfechtern und Anfechtern der neuen Kunst ist Anlaß, Menschliches und — durch die lokale Brille — Allzumenschliches damaliger Akteure aus dem Dunkel der Archive zu befreien und die hauptsächlichen Streitschriften nach vorgetragenen Inhalten

und persönlichen Hintergründen zu befragen. Francks Oper *Cecrops* (an anderem Ort auch *Cara Mustapha*) und die hieran orientierte Erörterung des „Heiteren“, „Komischen“ oder gar „Grotesken“ gerät in der Diskussion zum Modellfall einer abgewogenen Unterscheidung von höfischem oder städtischem Zuschnitt für den Bereich der „komischen Oper“: „Überhaupt muß man sich der grundlegenden Antinomien im Begriff ‚komische Hofoper‘ bewußt sein: des Widerspruchs zwischen der Absicht, in den Hauptpersonen dem idealisierten Auftraggeber zu huldigen, und dem Wunsch nach Belustigung, der Distanzierung bedeutet“ (S. 111).

Ein letztes Augenmerk — neben vielem anderen Wesentlichen — gilt der „Ära Kusser“ (1694—1696), die als „neue Glanzzeit der Hamburger Oper“ eine geordnete Sichtung und damit eine Aufwertung erfährt. Personenspezifische Quellenbewertung, musikalische Neuerungen, aufführungsspezifische Detailforschungen, eine überarbeitete Aufführungschronologie sowie — einmal mehr — lebhaft geschilderte sozialhistorische Rekonstruktionen erläutern in konziser Darstellung jene internen Auflösungserscheinungen des Opernunternehmens nach dem Überstehen der Anfeindungen von außen.

Erfüllt die Studie den mit „Bausteinen“ zur Hamburger Operngeschichte formulierten Anspruch des Autors, ist nicht der „Entwurf eines Bildes“ das Ziel und werden tatsächlich „Fragen mehr gestellt als beantwortet“ (S. 9), so darf dennoch nicht allein darin ihr Wert bemessen sein. Sie erweckt vielmehr die schlummernden Archivalien zu Leben und vermittelt neue Ansichten und Einsichten zu einem weithin als erforscht geltenden Bereich, von dem zu erwarten ist, daß er zukünftig vermöge dem Geschick eines so kenntnisreichen Forschers noch mehr Geheimnisse über das „Zentrum der frühdeutschen Oper“ preisgeben wird.

(Februar 1989) Norbert Bolin

ANDREAS HAUG: *Gesungene und schriftlich dargestellte Sequenz. Beobachtungen zum Schriftbild der ältesten ostfränkischen Sequenzhandschriften. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1987. 111 S., Abb. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 12.)*

Die 1984 abgeschlossene Dissertation des gegenwärtig in Stockholm am *Corpus Troporum* mitarbeitenden Verfassers stellt grundsätzliche Fragen zur Genese der ostfränkischen Sequenzen wie auch zu ihrem überlieferten Schriftbild. Die Betrachtungen des Autors gelten sowohl den Problemen der Neumenschrift, Neumengeschichte und Sequenzgeschichte wie auch den schriftlichen und mündlichen Tradierungen. Damit verbunden sind Hinweise zur Realisierung dieser Musik, ohne freilich noch immer offene Fragen zu überdecken.

Nach einer kurzen, übersichtlichen Auflistung der Quellen — Haug beschränkt sich vornehmlich auf rheinische, bayerische und alemannische Sequentiare der Zeit 950—1050 — widmet sich der Autor zunächst dem Wesen der Sequenz, ausgehend von Notkers *Liber Ymnorum*, in dem die Sequenz stets als „ymnus“ bezeichnet wird. In Analogie zur westfränkischen Bezeichnung „prosa ad sequentiam“ sieht sich Haug veranlaßt, von der Notker-Sequenz als einem „ymnus ad sequentiam“ zu sprechen.

Hierauf folgt eine Einteilung der Quellen in vier Gruppen, von denen jede eine bestimmte Aufzeichnungsart repräsentiert: 1) neumenlose, 2) textlose, 3) marginale und 4) interlineare Aufzeichnung. Während text- bzw. neumenlose Aufzeichnungen Sonderfälle sind, ist die marginale Aufzeichnung die Regel, eine zusätzliche interlineare die Ausnahme. Im Verlauf der Dissertation wird jedoch deutlich, daß die marginale Neumation nur in der Zeit 980—1050 vorherrschend war; ab etwa 1050 tritt die interlineare Neumierung stärker in den Vordergrund. Diese wiederum wird abgelöst von der Liniennotation (z. B. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 366). Allerdings findet sich auch schon in der frühesten untersuchten Quelle (London, British Library, MS add. 19768, entstanden 936—962) eine interlineare Neumation.

Einen Schwerpunkt der Arbeit bilden Untersuchungen zur marginalen Neumation, die sich dadurch auszeichnen, daß Text und Neumen nebeneinander stehen, jedoch zeilenweise einander zugeordnet sind und damit ein sogenanntes „synoptisches Schriftbild“ entstehen lassen. Dieses erlaubt nach Haug allerdings keine Rückschlüsse auf die damalige Vortragspraxis, denn ebensowenig wie sich Notker an

vorgegebene Vortragsformulare gehalten habe — er habe vielmehr in „gesungener Sprache gedichtet“ (S. 21) —, ebensowenig sind die marginalen Neumen ein getreues Abbild musikalischer Verläufe. Marginale Neumen zeigen lediglich Worteinheiten an, haben überwiegend mnemotechnische und koordinative Funktion, sind Teil eines Relationsgefüges von gesungener, erinnerter und schriftlich dargestellter Sequenz. Daß die mit marginalen Neumen versehenen Sequenzhandschriften nicht als Aufführungsmaterial geeignet sind, wird am Beispiel der Lesbarkeit von Episemen gezeigt (clm 14083 und clm 14322; die öfter diskutierte Abhängigkeit der beiden Codices wird verneint), aber auch mit dem Hinweis untermauert, daß auf eine Melodie manchmal zwei Texte vorhanden sind, aber nur ein Text eine Neumation aufweist. Ergänzend zu Stäblein ist der Verfasser darüber hinaus der Meinung, daß die verschiedenen Lesarten nicht nur verschiedene Freiheiten beim Vortrag zulassen, sondern auch die Niederschrift über Freiheiten verfügt und ihnen gleichzeitig unterliegt, um an einem bestimmten Ort auf einen bestimmten Sachverhalt in besonderer Weise hinzuweisen. Die marginalen Neumen dienen vorrangig der Vortragsvorbereitung und der Erinnerung — so Haug.

In einem zweiten großen Abschnitt beschäftigt sich Haug mit der interlinearen Neumation, die fast ausschließlich die beiden Zeichen *virga* und *tractulus* aufweist. Sie wiederum sind Auflösungen der mehrtönigen Neumen und zeigen durch ihren Wechsel die diastematischen Relationen zwischen den von der marginalen Neumation umschriebenen melodischen Ausschnitten an, die sonst nicht sichtbar sind. Nach Haug ist die interlineare Neumation die damals modernste Form der Sequenzaufzeichnung.

Die Arbeit schließt mit Betrachtungen zur agogischen Vortragsweise. Den Begriff „Agogik“ verwendet Haug anstelle des wohl passenderen Begriffs „Rhythmus“, der ihm zu vorbelastet ist durch die „Suggestion mensuraler oder proportionaler Notenwerte“. Dabei fehlt ein Hinweis auf das *Arsis-Thesis-Prinzip*, das für den Rhythmus des Choral große Bedeutung hat. Die Untersuchungen Handschins und Stäbleins zu diesem Thema versucht er statistisch zu konkretisieren und kommt dabei

zu dem Ergebnis, daß die letzten Silben der Worte gedehnt werden „und mit ihnen die vorletzten Silben, wenn diese entweder betont sind oder, falls sie unbetont sind, wenn mit ihnen auch die betonten Silben gedehnt werden“. Wenn auch die Gründe für die Gesetzmäßigkeiten bei den Dehnungen noch nicht klar zu eruieren sind, so ist doch die Tendenz klar: Die Wortgrenzen werden verdeutlicht und die einzelnen Worte gegeneinander abgesetzt. Dahinter steht die Idee eines gehobenen und deutlich vernehmbaren Vortrags liturgischer Kunstprosa.

Andreas Haug hat mit seiner Dissertation eine grundlegende Studie zum Problem von Niederschrift und Aufführungspraxis ostfränkischer Sequenzen vorgelegt. Kritisch bleibt anzumerken, daß der wissenschaftliche Apparat in bezug auf die bibliographischen Daten Mängel aufweist: Titel sind mit divergierenden Erscheinungsjahren angeführt (z. B. Kantowicz S. 10: 1946, S. 76: 1964) oder es werden in den Anmerkungen Verfasser und Erscheinungsjahre angegeben, die im Literaturverzeichnis nicht zu verifizieren sind; dies geschieht leider nicht nur einmal.

(Januar 1989)

Richard Mailänder

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

Wenn diese Monographie auch pünktlich zum Gedenkjahr (200. Todestag Carl Philipp Emanuel Bachs) erschien, so verdankt sie ihre Entstehung weniger äußeren Anlässen; es handelt sich vielmehr um eine Magisterarbeit, die am musikwissenschaftlichen Institut der Tübinger Universität entstanden ist, die einige Jahre liegen blieb und nun in einer überarbeiteten Form vorgelegt wurde. So sympathisch dieses Liegen- und Reifenlassen auch sein mag, die Gefahr, daß andere Autoren zeitgleich zu ähnlichen Resultaten gelangen und früher publizieren, ist natürlich immer gegeben.

Der Verfasser hat gut daran getan, sich mit seinem Thema auf einen engeren Zeitraum zu begrenzen (Sonaten bis ca. 1750). Er versucht

in einem ersten Teil, über die Analyse zu einer formalen Betrachtung und Bewertung der Eröffnungssätze zu gelangen, während im zweiten Teil eine quellenkritische Betrachtung die Chronologie und vor allem das Problem der Überarbeitung früherer Fassungen anspricht.

Mit der Wahl dieses Themas ist ein Fragenkomplex angesprochen, der im Vergleich zu anderen Zeitabschnitten und Problembereichen wenig verlässliche Vorarbeiten aufweisen kann und der auf einen ‚Herosen‘ rekurriert, der schwer zu domestizieren und dessen Werk nur mühsam zu systematisieren ist. Das Originalgenie Carl Philipp Emanuel Bach entzieht sich immer wieder dem wissenschaftlich exakten Zugriff. Gemessen an dieser heiklen Ausgangssituation kann sich diese Arbeit sehen lassen. Es ist Wolfgang Horn gelungen, die Fülle des Materials in überzeugender Weise zu gliedern und treffsicher und plastisch zu beschreiben. Die Unterteilung der stilistischen Entwicklung in „einheitlich-figurativen“, „gegliedert-kontrastiven“ und „gegliedert-einheitlichen Satztyp“ ist dem Untersuchungsgegenstand adäquat. Auch die Beschreibung der motivischen Arbeit bei Carl Philipp Emanuel Bach zielt auf das Wesentliche, wenn die Bedeutung des Rhythmischen beim motivischen Bezug herausgestellt wird. Und die Einschränkung oder Präzisierung der motivischen Arbeit auf „motivische Anknüpfung“ zielt in der Tat auf das Besondere, das dieses Verfahren bei Bach auszeichnet.

Wenn Wolfgang Horn in einem umfänglichen Einschub die „interpunctische“ Formenlehre Kochs (bzw. Riepels) anspricht und auf seinen Untersuchungsgegenstand beziehen will, so ist dies verständlich. Die Musik einer Zeit mit den zeitgenössischen theoretischen Begriffen und Gedanken fassen zu wollen, ist naheliegend und methodisch zweifellos korrekt. Trotzdem drängt sich bei der Lektüre dieses Teils der Eindruck auf, daß der Autor damit zu keiner wesentlich neuen Erkenntnis, zu keiner die Entwicklung der noch jungen Gattung Sonate klärenden oder zu irgendeiner wie auch immer gearteten aufschlußreichen Antwort gelangt. Der Autor teilt damit das Schicksal jener Kollegen, die sich in jüngerer Zeit gleichfalls dieses Themas angenommen und einen ähnlichen Weg eingeschlagen haben. Wie nichtssagend eine Betrachtung der „inter-

punctischen“ Gegebenheiten werden kann, offenbart folgender Satz: „Schließlich deutet auch das typische Interpunktionszeichen der Absätze, das an dieser Stelle in der Mittelstimme erscheint, darauf hin, daß es noch weitergehen wird“ (S. 76). Allerdings bleibt in diesem Zusammenhang der Ehrlichkeit halber anzumerken, daß der Autor selbst der „interpunctisch“ orientierten Formanalyse teilweise mit Skepsis begegnet (Vgl. S. 37, 45, 46).

In dem Ausmaß, wie die „interpunctische“ Form von Horn überbewertet erscheint, wird Wilhelm Fischers Arbeit *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, die dort demonstrierte Methode und die sich daraus ergebenden Resultate, offensichtlich unterbewertet (vgl. S. 55, wohl auch S. 45). Bedauerlich ist auch, daß Horn die — zugegebenermaßen nicht leicht zugängliche — Dissertation von Siegfried Hermelink (*Das Präludium in Bachs Klaviermusik*) nicht zu kennen scheint. (Der Typ der in Beispiel 5 angesprochenen „Diskantsolo“- und „gehenden“ Baßstimme entspricht genau dem Hermelinkschen Begriff vom „Klangflächenpräludium“, vgl. S. 32).

Diese Einwände sind aber eher peripher und können den guten Gesamteindruck kaum in Frage stellen. Richtig ist Horns vorsichtige Bewertung eines rein formanalytischen Vorgehens, wie dies in der älteren Musikwissenschaft üblich war (S. 2). Überzeugend sind die Werke benannt, auf die sich Carl Philipp Emanuel Bachs frühe Sonaten beziehen lassen (S. 9ff.). Sehr feinsinnig ist der Hinweis auf den „Richtungsaspekt“ der harmonischen Anlage (S. 25, 35). Anzuerkennen sind die musikalischen Analysen, die ohne Leerlauf und Umschweife wesentliche Sachverhalte ans Tageslicht fördern und der gesamten Darstellung dienlich sind. Bemerkenswert schließlich ist die Übersicht und die Fähigkeit, unterschiedliche, im Ansatz auch divergierende Ansichten vorurteilslos zu überprüfen und sie einer sachlich angelegten Bewertung zuzuführen.

Der zweite Teil dieser Monographie ist sicherlich auch als Reverenz an den genius loci des Studienortes zu verstehen. Er verweist jedoch auf eine Frage, die bei radikaler Beantwortung gewaltige Konsequenzen nach sich zöge. Es geht dabei um die Überarbeitung der Werke Bachs, schwerpunktmäßig um die

Überarbeitung früher Werke (aus den 30er Jahren und frühen 40er Jahren) in Berlin, aber auch um weitere Korrekturen und Verbesserungen bis hin zu einer letzten Fassung.

Da von den ursprünglichen Fassungen nahezu nichts erhalten geblieben ist und das Ausmaß der Veränderung daher auch nicht bestimmt werden kann, bedeutet dies im ungünstigsten Falle, daß eine Beschreibung der Entwicklung des Personalstils Carl Philipp Emanuel Bachs bis Mitte der 40er Jahre gar nicht verlässlich erbracht werden kann. Daß der Autor die Frage nach dem Ausmaß der Überarbeitung nicht beantworten kann, ist ihm nicht anzulasten; sein Verdienst ist es vielmehr, auf diese Frage in aller Deutlichkeit hingewiesen zu haben. Die Möglichkeiten hinsichtlich des Ausmaßes der Überarbeitung sind offensichtlich zu groß. Horn spricht teilweise von „geringfügigen Varianten“ (S. 153), teilweise kann das Ausmaß der Erneuerung aber auch tiefgreifend gewesen sein. Horns abschließendes Resümee: „Denn gewiß bleiben auch bei der ‚Erneuerung‘ nicht selten formale und harmonisch-melodische Grundstrukturen der ursprünglichen Fassungen erhalten“ (S. 275) ist hypothetisch und deutbar gleichermaßen. Nach der Quellenlage ist wohl davon auszugehen, daß die aufgeworfenen Fragen so schnell nicht zu beantworten sein werden.

Wenn ein weiteres Manko abschließend noch angesprochen wird, so bezieht sich dies weniger auf den Autor als auf den Verlag. Wie schon im Falle der von Ernst Suchalla veröffentlichten Briefe Carl Philipp Emanuel Bachs stellt sich leider auch hier die Frage, ob einige Musikverlage in der drucktechnischen Steinzeit stecken geblieben sind. Es kann bei den heute zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten eines durch Datenverarbeitung gestützten Druckverfahrens doch wohl nicht ernsthaft behauptet werden, daß das typographische Erscheinungsbild, wie es hier vorliegt, auch nur einigermaßen akzeptabel sein soll.

(Januar 1989) Günther Wagner

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

Nach den Heften über die *Orchestervariationen* op. 31 und das *Streichquartett Nr. 4* ist die Werkmonographie über die *Fünf Orchesterstücke* op. 16 nun der dritte Beitrag zum Schaffen Schönbergs im Rahmen der Reihe *Meisterwerke der Musik*. Die Widerstände, die dieses einzige, im engeren Sinn atonale Orchesterwerk des Oberhauptes der Wiener Schule der Analyse entgegensetzt, werden auch in Mäckelmanns gewissenhaftem Versuch des Nachweises deutlich, „daß jeder Gedanke als Glied einer geradezu sparsamen Motivik erscheint“ (S. 14). Erinnert man sich der fundamentalen Studie Reinhold Brinkmanns zu den *Klavierstücken* op. 11 vor rund zwanzig Jahren, so hält man es auf den ersten Blick für wagemutig, den Zyklus des Opus 16 aus der unmittelbaren zeitlichen Nachbarschaft zu Opus 11 auf etwa 33 Seiten Taschenbuchformat analytisch abhandeln zu wollen. Der übrige Raum ist der Entstehungsgeschichte, Standortbestimmung, Dokumentation etc. gewidmet. Solch gedrängte Kürze erfordert gelegentliche Pauschalierung. Sie betrifft in erster Linie die beiden letzten Stücke, für die, ein wenig überspitzt gesagt, kaum mehr als eine summarische Übersicht geboten wird. Man muß daraus nicht unbedingt ein negatives Fazit ziehen, erfahren die ersten drei Sätze doch eine so detaillierte Untersuchung, die, hat man sie erst eingehend studiert, ihre Dienste als Ariadnefaden des Transfers auch im Labyrinth der Sätze vier und fünf anbietet.

Der Autor spricht von einer „konsequenten satztechnischen Konzentration, deren Sinn einzig in dem Streben nach Ausschluß jedweder Willkür ... zu suchen ist“, der die von Schönberg postulierte „Faßlichkeit“ garantiert. Solche apodiktische Ankündigung (S. 13) schraubt die Erwartungshaltung des Lesers natürlich sehr hoch. Denn man erhofft sich nichts Geringeres als die schlüssige Darlegung, daß jede Komponente aus den exponierten Materialien herzuleiten ist, wenn man den Begriff „Ausschluß jedweder Willkür“ im positiven Sinn versteht.

Nimmt man die beiden angeführten Zitate Mäckelmanns als eine Art Arbeitsprämisse, so kann man kaum umhin, doch noch ein paar blinde Flecke in der Analyse bzw. der Partitur aufzuspüren, die sich der angestrebten Zuordnung zu jenen Konstituenten entziehen, die

der Verfasser für jedes der fünf Stücke vorab dingfest macht.

Was Mäckelmann gut gelingt, ist der formale Aufbau der einzelnen Sätze. Hier legt er recht schlüssig den Beweis dafür vor, daß das Schönberg-Wort von der fehlenden „Architektur“ nur als „pointierte Charakterisierung eines völlig neuartigen, scheinbar alle herkömmlichen Formideale negierenden Stiles zu werten ist, welche die eigentliche Gestaltung des Werkes in keiner Weise trifft“ (S. 14), wobei das Wort „scheinbar“ zu unterstreichen wäre.

Die Methode, die jeweils kleinste Struktureinheit eines Satzes mit „Thematik I“, „Thematik II“ usw. zu bezeichnen, gewährleistet Übersichtlichkeit und führt auch zu nachvollziehbaren Ergebnissen. Allerdings scheint es dennoch etwas überpointiert, wenn man z. B. die Gegenbewegung zwischen den zwei Klarinetten einerseits und Violoncello/Oboe auf der anderen Seite bei absolut synchronem Verlauf in den Takten 1–3 des ersten Satzes in zwei ebenbürtige „Thematik“-Stränge aufspaltet, obwohl diese beiden Bewegungen als strukturelle Einheit kaum auseinanderzudividieren sind und die Violoncello-/Oboe-„Thematik“ von Schönberg als führendes Element (H) markiert ist. Dieses atomisierende Verfahren führt soweit, daß man etwa in Takt 6 die fünfmalige Tonrepetition im Horn als „Thematik IV“ und insgesamt bis Takt 14 — also innerhalb des von Mäckelmann exakt so bezeichneten „Expositionsfeldes“ — nicht weniger als sechs „Thematiken“ vorfindet.

Es mag sein, daß ein genereller terminologischer Mangel, für den der Verfasser nicht verantwortlich ist, zu einer Ausparung der gängigen Etiketten „Thema“, „Motiv“ führt. Die Scheu vor diesem Vokabular und seiner konsequenten Anwendung birgt aber auch bei der Bestimmung der formalen Funktion von Bausteinen und ihrer Verwendung im Lauf der weiteren Entwicklung die Gefahr gelegentlicher Suggestion von disparaten Phänomenen, die, wie im angeführten Beispiel, doch aufs engste miteinander verbunden sind.

Neben der subtilen Formuntersuchung wendet sich die Analyse betont der Harmonik zu. Vor allem das unter der irreführenden Bezeichnung von „Klangfarbenmelodie“ durch die Literatur geisternde dritte Stück wird hier ins

harmonische Lot gebracht, wobei Mäckelmann — streckenweise zumindest — die Erfahrung bestätigt findet, die Brinkmann anlässlich der *Klavierstücke* op. 11 als „komplementäre Harmonik“ beschrieben hat. Leider ist der Autor nicht näher auf die Position von Dahlhaus eingegangen, der das Problem der „Klangfarbenmelodie“ in diesem Satz schon 1970 sehr dezidiert beleuchtet hat.

Geht man davon aus, daß die Hefte auch von versierten Laien gelesen werden, so hat Mäckelmann — kleine Einwände beiseite — seine Aufgabe mit Geschick und dank beigefügter Thematik-Tafeln auch anschaulich gelöst.

(Oktober 1988)

Hans Elmar Bach

Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen von Ernst APFEL. Saarbrücken: Musikwissenschaftliches Institut der Universität Saarbrücken 1986. 536 S.

ERNST APFEL: Die Lehre vom Organum, Diskant, Kontrapunkt und von der Komposition bis um 1480. Saarbrücken: Musikwissenschaftliches Institut der Universität des Saarlandes 1987. 409 S.

Die langjährigen Bemühungen Ernst Apfels um eine zusammenfassende Darstellung, Einordnung und Würdigung der Lehrschriften zur Komposition mehrstimmiger Musik von den Anfängen um 900 bis in die Zeit um 1700, die bereits mit der Heidelberger Dissertation von 1953 begonnen haben, liegen inzwischen in einer längeren Reihe von Veröffentlichungen vor, die ihrerseits schon der Erläuterung bedürfen. Es mag deshalb zweckmäßig sein, den beiden obengenannten Publikationen zunächst einen Stellenwert innerhalb dieser Schriftenreihe zu geben.

Ernst Apfel verband mit diesen Ausgaben die Absicht, Kompositionslehren, chronologisch geordnet, einerseits zu kommentieren, andererseits zu übersetzen, wobei er sich auf einschlägige Kapitel solcher Traktate beschränkte. *Die Lehre vom Organum* ... ist ein Kommentarband, der den Zeitraum von etwa 900 bis 1480 erfaßt, d. h. mit Bemerkungen zum sogenannten ‚alten Organum‘ beginnt und mit

Texten zum dreistimmigen Kontrapunkt endet. Dieser Band ist ein Ausschnitt aus der umfassenderen *Geschichte der Kompositionslehre. Von den Anfängen bis gegen 1700*, die erstmals in fünf Bänden 1985 erschienen ist und von der es inzwischen auch eine Taschenbuchausgabe gibt, die, unter den Forderungen nach inhaltlicher Straffung, rationeller Herstellung und (relativ) niedriger Kalkulation stehend, zum Teil fragmentarische Züge angenommen hat, die nicht im Sinne des Autors waren und auch den Leser ungeschützt treffen.

Dagegen ist der Band *Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren ...* ein Buch mit Übersetzungen, und zwar, abweichend von einer ursprünglich umfassenderen Konzeption, mit Kapiteln aus den Traktaten zur sogenannten ‚Klangschrittlehre‘ beginnend, mit einigen vorangestellten Ausnahmen, die sich noch auf das Organum beziehen. Die Texte dieses Bandes ergänzen also jene Kapitel der *Geschichte der Kompositionslehre ...*, die nicht mehr im Band *Die Lehre vom Organum ...* enthalten sind. Die Begründung dafür liegt darin, daß die in Frage kommenden Traktat-Ausschnitte von der *Musica Enchiriadis* bis zum Organumtraktat von Montpellier zum großen Teil in kommentierten Editionen und Übersetzungen vorliegen.

Der komplizierte Sachverhalt spiegelt die unentrinnbare Problematik eines mit Grenzen und Risiken überlasteten Unternehmens, das in seinem enzyklopädischen Ausmaß auf eine Reihung von Informationen beschränkt bleiben muß, die aus den betont nüchternen Übertragungen oder aus dem die Übersetzung wiederholenden oder umschreibenden Kommentar hervorgehen sollen. Ein gewisser Informationswert ist mit diesen „vorläufigen Übersetzungen“ sowie den Registern, Anmerkungen und Literaturhinweisen gegeben. Die Werke sind über die chronologische und sich annähernd ergebende systematische Ordnung verhältnismäßig leicht zugänglich. Der Erfahrung, die der Sammlung, Sichtung, Auswahl und Einrichtung des Materials zugrunde liegt, wird man sich nicht verschließen können — auch wenn man die Anstrengung und das Abenteuer einer tastenden, abwägend-kritischen und fantasievoll-sinnsuchenden Begegnung und Auseinandersetzung mit dem originalen Text, seiner Überlieferung, Terminolo-

gie und Glossierung als die einzige Möglichkeit betrachtet, diese uns sehr fernen Schriften annähernd verstehen zu können und die von ihnen konstituierte ‚Geschichte‘ als Folge mehr oder weniger rationaler oder irrationaler Begründungen von Entscheidungen zwischen Konvention und Neuerung nachzuerleben.

(März 1989)

Karlheinz Schlager

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

Etwa 6000 Briefe Franz Liszts sind bislang in verschiedenen Buch- und Zeitschriftenpublikationen zugänglich, und es ist kein Geheimnis, daß es sich hier nur um einen Bruchteil von Liszts Korrespondenz handelt und daß zudem die Mehrzahl der Brief-Ausgaben durch Eingriffe der Herausgeber entstellt ist. Eine wissenschaftliche Edition sämtlicher Liszt-Briefe gehört daher zu den dringendsten Desiderata der Liszt-Forschung. Ein erster Plan dazu ist 1986 im Rahmen der Liszt-Kongresse in Budapest und Paris von Claude Knepper und Pierre-Antoine Huré vorgestellt worden; freilich weiß jeder, der sich mit Liszt beschäftigt, mit welchen immensen Schwierigkeiten ein solches Projekt verbunden ist, denn Liszts Briefe sind über Bibliotheken und private Sammlungen in aller Welt verstreut. So übt man sich in Geduld und ist dankbar für jede sorgfältig erstellte Teilpublikation: Die Briefausgabe, die der Weimarer Liszt-Forscher Hans Rudolf Jung jetzt vorgelegt hat, stellt nach den ungarischen Veröffentlichungen der letzten Jahre eine weitere wertvolle Vorstufe zu einer späteren Gesamtausgabe von Liszts Briefen dar.

Jungs Edition enthält 170 Briefe, die so ausgewählt sind, daß sie einen repräsentativen Überblick über Vita und Schaffen des Komponisten bieten. Ganz bewußt hat Jung sich für eine weite zeitliche Streuung, inhaltliche Vielfalt und einen großen Kreis von Korrespondenzpartnern entschieden, d. h. relativ wenig Briefe an die Hauptbriefpartner (etwa Richard Wagner, Hans von Bülow, Großherzog Carl Alexander, Marie d'Agoult, Carolyne Sayn-Wittgenstein, Olga von Meyendorff) aufge-

nommen. Diese Entscheidung ist gerechtfertigt, weil diese Korrespondenz als Briefwechsel bereits in eigenen Publikationen vorliegt bzw. zum Druck vorbereitet wird. (Die Briefe der Fürstin Sayn-Wittgenstein und der Baronin von Meyendorff an Liszt sind bislang allerdings nicht veröffentlicht.)

89 Briefe, also mehr als die Hälfte dieser Auswahl, sind Erstveröffentlichungen; allein dieser Sachverhalt wirft ein Schlaglicht auf die prekäre Publikationslage der Lisztschen Korrespondenz. Einige dieser Briefe bieten durchaus neue Erkenntnisse, die das Verständnis der Persönlichkeit Liszts und seiner Werke vertiefen helfen. Um nur ein Beispiel herauszugreifen: In einem Schreiben vom 23. Juni 1883 an Großherzog Carl Alexander wirft Liszt seinem ehemaligen Dienstherrn im Zusammenhang mit seinem Projekt einer *Goethe-Stiftung* (1851) in äußerst scharfen Worten Unentschlossenheit und Halbherzigkeit, ja provinzielle Borniertheit vor. Diesen Brief hat La Mara (Marie Lipsius) in ihrer Ausgabe des *Briefwechsels zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Großherzog von Sachsen* (Leipzig 1909) verständlicherweise unterdrückt.

Der Band zeichnet sich durch editorische Sorgfalt aus. Der Herausgeber beläßt (bei deutschsprachigen Briefen) die originale Orthographie und die phantasievollen Wortbildungen Liszts; selbstverständlich enthält Jung sich jedweder Eingriffe in die Texte. Die Ausgabe enthält neben den üblichen Indizes (Abkürzungen, Literatur, Register) einen vorzüglichen Kommentarteil, eine Zeittafel, ein Verzeichnis der Briefe und ihrer Quellen, aus dem hervorgeht, daß die Briefe bis auf wenige Ausnahmen nach den Originalen zitiert werden. Dies besagt, daß ein großer Teil jener Briefe, die bereits in anderen Publikationen vorliegen, hier erstmals im originalen Wortlaut gegeben werden. Besonders eindrucksvoll zeigt sich dies in einem Brief vom 29. Oktober 1872 an die Fürstin Sayn-Wittgenstein, den La Mara in ihrer Ausgabe (*Franz Liszts Briefe*, Bd. 6) auf ein Drittel zusammengekürzt hat. Darin verwarft sich Liszts gegen Vorhaltungen seiner Lebensgefährtin, die seinen Kontakt mit Richard und Cosima Wagner — offenbar aus religiösem Fanatismus — mißbilligte; und durch den sachlichen Tonfall tritt Liszts Empörung um so schärfer hervor.

Zugleich ist die Ausgabe auf populäre Zugänglichkeit ausgerichtet. Dies zeigt sich in der manchmal vielleicht allzu peniblen Kommentierung und vor allem in der Entscheidung bzw. dem Kompromiß, die französischen Briefe (Liszts Korrespondenz ist hauptsächlich in dieser Sprache verfaßt) ins Deutsche zu übersetzen. Eva Beck hat diese Briefe in modernes, flüssig lesbares Hochdeutsch übertragen; Liszts Deutsch kontrastiert dazu seltsam mit seinen gelegentlichen Gallizismen und seinen eigenwilligen Wortprägungen.

Abschließend noch eine Bemerkung zu dem ‚Unstern‘, der offenbar über der Edition von Liszt-Briefen hängt. Aus dem letzten bekannten Brief Liszts an Wagner, einem Schreiben, das nur zwölf Druckzeilen umfaßt, zitiere ich zwei Absätze, zunächst aus Jungs Edition (S. 288), dann aus dem von Hanjo Kesting herausgegebenen Briefwechsel zwischen Liszt und Wagner (Frankfurt a. M. 1988, S. 672):

„Der *Canaille*, sie o b e r oder u n t e r, zu willfahren halte ich für schädlich. Dies sprach ich auch deutlich aus, dem in diesem Falle, Betreffenden und Verantwortlichen.

1000 Franken g e n ü g t e n reichlich für Deine Grossmütigkeit: das mehr ist leider in die Lagunen geschmissen, worin sich die filzigen Beteiligten ihre Hände nicht rein waschen können.“

„Der *Canaille*, sei sie o b e n oder u n t e n, zu willfahren, halte ich für schädlich. Dies sprach ich auch deutlich aus dem in diesem Falle Betreffenden und Verantwortlichen.

1000 Franken g e n ü g e n reichlich für Deine Großmütigkeit: das mehr ist leider in den Lagunen geschmissen, worin sich die filzigen Beteiligten ihre Hände nicht rein waschen können.“

(Dezember 1988) Dorothea Redepenning

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

Nur wenige Opernkomponisten haben im Laufe der Geschichte ihrer Gattung kongeniale Librettisten an ihrer Seite gehabt, und zu den wenigen Beispielen enger Zusammenarbeit zwischen Dichter und Musiker ist nur spär-

liches Dokumentationsmaterial erhalten. Vor allem: Was gäben wir darum, wenn sich eine Korrespondenz zwischen Mozart und Lorenzo Da Ponte erhalten hätte! So können wir nur aus Andeutungen in dem umfangreichen Briefnachlaß Mozarts etwas über das Verhältnis des Komponisten zu seinem Textdichter herauslesen und Mozarts eigenen Beitrag zur Textgestaltung einschätzen.

In neuerer Zeit gewährt die weitgefächerte Korrespondenz zwischen Richard Strauss und seinen Operndichtern einen Einblick in die Entstehung von Libretti und Musik; Hugo von Hofmannsthal, Stefan Zweig und Josef Gregor haben mit dem Komponisten aufschlußreiche Briefe gewechselt, wobei dem ausgedehnten Briefwechsel Hofmannsthal-Strauss besondere Bedeutung zukommt. Jetzt ist mit der Veröffentlichung der Korrespondenz zwischen Arrigo Boito und Giuseppe Verdi in deutscher Sprache mit den ausführlichen Kommentaren des Übersetzers Hans Busch ein in seiner Bedeutung nicht hoch genug zu schätzender Beitrag zur Kenntnis von Entstehung, Entwicklung und Vollendung der größten Spätwerke Verdis vorgelegt worden.

Die schöpferische Zusammenarbeit Verdis mit Arrigo Boito stellt insofern einen einmaligen Glücksfall in der Geschichte der Oper dar, als Boito als geübter Autor nicht nur alle wesentlichen Erfordernisse eines Opernlibrettos beurteilen konnte, sondern selbst Musiker war und eigene Opern — mit größerem und minderem Erfolg — verfaßt und zur Aufführung gebracht hatte. Er war fast dreißig Jahre jünger als Verdi (1842 geboren) und hat ihn um 17 Jahre überlebt. Seine noch heute gespielte Oper *Mefistofele* — nach eigenem Libretto — wurde bei der Premiere am Teatro alla Scala in Mailand am 5. März 1868 ausgepfiffen, Boito selbst, im Dirigieren unerfahren, hatte die Uraufführung geleitet; zur selben Zeit arbeitete er an einer italienischen Übersetzung von Richard Wagners *Rienzi*. Verdi arbeitete zur gleichen Zeit mit Antonio Ghislanzoni an einer Neufassung von *La forza del destino* — die Uraufführung hatte mit Francesco Maria Piaves Text 1862 in St. Petersburg stattgefunden; inzwischen war *Don Carlos* entstanden und aufgeführt worden.

Arrigo Boito war Sohn eines italienischen Malers und einer polnischen Aristokratin und

bewegte sich als junger Dichter und Musiker in den Kreisen der damaligen italienischen Avantgarde, die Wagners Musikdramen in „italienisierender“ Form dem Geschmack der Jugend anpassen wollte. Als Wortführer der Verfechter eines „neuen Ästhetizismus“ sprach sich Boito einmal gegen Verdis frühen Opernstil aus, gestand ihm aber den Charakter eines „glühenden Schöpfers und fruchtbaren Neuerers“ zu. Verdi und Boito trafen zum ersten Mal in einem Kreis von Musikern, Literaten und Malern in Paris zusammen; das war im Februar 1862. Die Begegnung hatte zunächst keine tieferen Folgen, obwohl Boito Verdi einen Text für die *Hymne der Nationen* für die Londoner Weltausstellung lieferte. Erst 17 Jahre später, im März 1879, beginnt die bis zu Verdis Tode währende fruchtbare Ära der Zusammenarbeit und der Freundschaft der kongenialen Künstler. Boito hatte Verdi im Palazzo Doria in Genua anlässlich der Erstaufführung des umgearbeiteten *Mefistofele* besucht, und einige Monate danach hatte Boito Skizzen eines *Otello*-Librettos vorgelegt; spiritus rector war der Verleger Giulio Ricordi, der auch im Verlauf der Entstehung der Oper mit Dichter und Komponist in dauerndem Kontakt stand und Verdi immer dann drängte, wenn der Komponist — wie es des öfteren geschah — die Lust am Arbeiten verlor und sich ganz auf seinen Landbesitz in St. Agata zurückzog. Es fehlt leider noch die Veröffentlichung eines großen Teils der etwa 2500 Briefe, die Giulio Ricordi, Verdi und seine Frau in etwa dreißig Jahren miteinander gewechselt haben; Ricordi spielt auch eine bedeutende Rolle als Beobachter, Kritiker und Helfer der Sänger, Kostümbildner und Ausstatter der Aufführungen von Opern, die sein Mailänder Verlag betreute.

Die von Hans Busch gesammelte, übersetzte und kommentierte Sammlung der zwischen Boito und Verdi gewechselten Briefe wird durch zahlreiche, auch erstmalig veröffentlichte Schriftstücke ergänzt, die in die Themenkreise der Boito-Verdi-Briefe hineingehören: Briefe an und von Verdis Frau Giuseppina, Korrespondenzen mit dem Verlagshaus Ricordi, mit Verdis Freunden, mit und von Dirigenten und Sängern. Die gemeinsame Arbeit des schöpferischen Paares umfaßte — neben dem *Inno delle Nazioni* — die Neufassung von *Simone Boccanegra*, *Otello*, *Falstaff* und die

Quattro pezzi sacri der letzten Lebensjahre des Komponisten. Verdis Briefe an Boito zählen 144, Boitos an Verdi 123; sie sind unterschiedlich in Länge, Ausdrucksweise und Stil. Aus Giuseppina Verdis Briefen spricht eine außerordentlich gebildete und ausdrucksstarke Frau; der Übersetzer hat mit großem Geschick versucht, dem Stil und den Redewendungen aller Briefschreiber gerecht zu werden. Von besonderem Interesse sind die Korrespondenzen und die Textbeispiele, Änderungsvorschläge und stilistischen und musikbezogenen Anmerkungen, die Boitos Bearbeitungen der Dramen Shakespeares angehen — der Name des großen Briten erscheint dabei im Laufe der Briefe immer wieder in anderer Schreibweise, selten in der gewohnten.

Hans Busch, der als Sohn des hervorragenden Operndirigenten Fritz Busch, welcher bis zu seiner Verfolgung durch das Hitler-Regime zu den bedeutendsten Verdi-Dirigenten in Deutschland zählte und seine Arbeit später in Glyndebourne, Schweden, den U.S.A. und Südamerika fortsetzte, und als Regieassistent des großen Carl Ebert und dann selbständiger Regisseur für die vorliegende Ausgabe hervorragend prädestiniert ist, hat sie um Boitos Anweisungen und Charakterisierungen der Opern-Protagonisten bereichert und neben umfangreichen Anmerkungen auch die wichtigsten Lebensdaten Verdis, Boitos und anderer für Verdis Opern wichtiger Personen ergänzt. Über Boito und Verdi werden auch interessante Berichte Giuseppe Giacosas zitiert, in dessen Gegenwart Dichter und Komponist in St. Agata Szeneneinteilung und dramatische Einzelheiten während der Entstehung des *Otello* besprachen. Giacosa, der als Librettist Puccinis bekannt ist, hat in der *Gazetta Musicale* über seine Begegnungen mit Verdi geschrieben und dabei auch das Leben in Verdis ländlicher Villa und seine Gewohnheiten sehr anschaulich dargestellt.

Die Verdi-Forschung und der Liebhaber der Verdischen Opern — aber auch der professionelle Gestalter der Opern auf der Bühne, der Regisseur wie der Dirigent — können an dieser umfangreichen Dokumentation kaum vorbeigehen. Das Buch bietet aber auch für den Leser, der immer wieder das eine oder andere Kapitel zu Erbauung oder Studium vornimmt, eine stete Quelle neuer Erkenntnisse. Gerne

memoriert man vor allem so schöne Sentenzen wie Boitos Brief (*Falstaff*, 17. April 1892, S. 415) an Verdi: „Sie besitzen das Geheimnis *der rechten Note im rechten Moment*, was das große Geheimnis der Kunst und des Lebens ist“, oder Boitos letzte Aufzeichnung über Verdi (o.D., S. 520): „Keiner hat den Sinn des Lebens besser verstanden, besser ausgesprochen als Verdi. Er war Mensch unter den Menschen, und er wagte es zu sein. Hätte man ihm angeboten, ein Gott zu sein, würde er es abgelehnt haben, denn er wollte sich als Mensch und Sieger im feurigen Kreise der irdischen Prüfung fühlen“.

(Februar 1989)

Peter Gradenwitz

The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn. Collected, Edited and Translated with Introductory Essays and Notes by Marcia J. CITRON. Stuyvesant: Pendragon Press (1987). LVII, 687 S., 13 Abb.

„Madame Hensel, Mendelssohn's Schwester, der Geist und Tiefe aus den Augen spricht“ — diese erst kürzlich bekannt gewordene Tagebuchnotiz Robert Schumanns vom Juni 1843 entwirft ein sehr knappes, aber trefendes Porträt von Fanny Hensel, der Schwester Felix Mendelssohns und Enkelin des Philosophen und Lessing-Freundes Moses Mendelssohn, die wohl zu Recht als die bedeutendste Komponistin des 19. Jahrhunderts bezeichnet wird. Schumanns Bemerkung gilt allerdings weniger dem damals kaum bekannten musikalischen Schaffen der Gattin des preußischen Hofmalers und Gelegenheitspoeten Wilhelm Hensel, das erst in den letzten Jahren durch Schallplattenaufnahmen, Reprints und Neuausgaben (vgl. *Mf* 41, 1988, S. 394—396) ein kontinuierlich steigendes Interesse, nicht nur in der Fachwelt, gefunden hat. Sie zielt eher auf die faszinierende Persönlichkeit dieser Frau, die sich am klarsten in ihren zahlreich erhaltenen Briefen widerspiegelt. Man wird daher die vorliegende Ausgabe, die — zum größten Teil erstmals — 150 von insgesamt 279 vorhandenen Briefen an den Bruder Felix in englischer Übersetzung mit ausführlichen Kommentaren und dem im Anhang folgenden diplomatisch getreuen Abdruck der deutschen Originale bietet, zunächst mit erwartungs-

voller Freude begrüßen. Man erhofft sich natürlich auch Aufschluß über das komplexe, von Spannungen nicht freie und bereits viel diskutierte Verhältnis der beiden genialen Geschwister, über das Marcia J. Citron in ihrer lesenswerten Einleitung zu Recht sagt: "In any case, such an unusual sister-brother relationship may be unique in the history of music" (S. XLIV).

In diesem Punkt wird man nicht enttäuscht, denn die Briefe belegen eindrucksvoll den lebhaften geistigen Austausch der beiden, der nicht nur musikalische Fragen, etwa die gegenseitige Beurteilung ihrer Kompositionen, die z. B. spannende Details über die ursprünglichen Fassungen des *Paulus* oder der *Melusine*-Ouvertüre ans Licht bringen, sondern auch Literatur, Kunst, Politik und Reiseeindrücke berührt. Daß Fanny ihren vier Jahre jüngeren Bruder bewunderte und zärtlich liebte, ihn manchmal auch beneidete und dann wieder romantisch anschwärmte, auch nach der Heirat mit Wilhelm Hensel, mit dem sie eine harmonische, von gegenseitigem Verständnis getragene Ehe führte, zeigen die Briefe sehr deutlich. Man muß Fanny Hensel deswegen nicht inzestuöse Neigungen oder Eifersucht auf Felix' Frau Cécile unterstellen, wie dies Eric Werner in seinem reichlich wirren und leider sehr überschätzten Mendelssohn-Buch tut (*Mendelssohn: A New Image of the Composer and his Age*, New York 1963, revidiert und erweitert in deutscher Fassung: Zürich 1980). Nicht zu bezweifeln ist jedoch, daß Fanny Hensel unter der familiär und beruflich bedingten Trennung vom Bruder mehr gelitten hat als dieser. Daneben verschaffen uns die Briefe Einblicke in das nicht allzu niveauvolle Berliner Kultur- und Musikleben des Vormärz, das die zum Sarkasmus neigende, vielseitig begabte Komponistin, Pianistin und Dirigentin — vielleicht nicht immer zu Recht — mit herzerfrischender Bosheit kommentiert. Köstlich, wie sie das Desaster bei der dritten Aufführung der *Matthäus*-Passion schildert (Brief Nr. 12), die nach der Abreise Mendelssohns nach England von Zelter geleitet wurde, oder wie sie sich über eitle Virtuosen (z. B. den Pianisten Sigismund Thalberg, „das große Thier“) und unfähige Dirigenten („Grell sein Sauigeln auf dem Clavier“) mokiert.

Die "Introductory Essays" der Herausgeberin ("Introduction", "The Relationship between Fanny and Felix", "The Edition") sind inhalts- und kenntnisreich, wohltuend sachlich und frei von feministischem Lamentieren über die hartnäckige, in der Tat schwer zu rechtfertigende Opposition des Bruders gegen den Wunsch der Schwester, nicht nur komponieren zu dürfen (wozu er sie immer ermutigt hat), sondern auch zu publizieren. Die Bemerkungen zur Editionstechnik, die beeindruckend lange, wenn auch einige kleinere Lücken aufweisende Liste der benutzten Quellenwerke und Sekundärliteratur, die ausführlichen, wenn auch nicht fehlerfreien Kommentare, die auch viele noch unpublizierte Quellen (z. B. Briefe von Felix und anderen Familienmitgliedern) verarbeiten, das sorgfältige, nur wenige Irrtümer enthaltende Register der Namen und der Werke von beiden Geschwistern sowie die biographische Übersicht lassen zunächst an der Seriosität des Unternehmens kaum zweifeln. Es ist allerdings sehr bedauerlich, daß aus Gründen des Umfangs nur eine Auswahl der Briefe vorgelegt werden konnte. Einige der ausgelassenen finden sich in den von Marcia J. Citron übersehenen Publikationen von Eva Weissweiler (*Italienisches Tagebuch*, Darmstadt 1985; *Ein Portrait in Briefen*, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1985), deren Buch *Komponistinnen aus 500 Jahren* (Frankfurt a. M. 1981) sie herb und nicht ganz zu Unrecht kritisiert. Mögen dabei auch weiterer Familientratsch und Belanglosigkeiten aus dem weitgespannten Freundeskreis ans Licht kommen, so wäre der Zugewinn an kultur- und musikgeschichtlichen Details gewiß größer. Noch mehr vermißt man die bisher ebenfalls kaum publizierten Briefe des Bruders, gerade die wenigen Kostproben in den Kommentaren machen neugierig. Absurd mutet jedoch das Verfahren der Herausgeberin an, alle von fremder Hand geschriebenen Abschnitte in den Briefen (z. B. von der Schwester Rebecka, der Mutter Lea) konsequent auszulassen, wodurch der Zusammenhang der Texte empfindlich leidet und der Reiz des familiären Dokuments verlorengeht.

Eine eingehende Lektüre der deutschen Briefftexte gestaltet sich wegen der hier meist fehlenden Datierungen und der an anderer Stelle zu suchenden Kommentare recht unbe-

quem, was zu verschmerzen wäre, wenn sich der dargebotene Text nicht als editorischer Offenbarungseid erweisen würde. Marcia J. Citron hat zwar überflüssigerweise selbst läppische Schreibfehler und Auslassungen getreulich und mit umständlichen Fußnoten versehen wiedergegeben, ist aber bei der Entzifferung von Fanny Hensels Handschrift, die im Gegensatz etwa zu der von Robert und Clara Schumann mühelos zu lesen ist, kläglich gescheitert. Man fragt sich, ob die Autoritäten, denen sie für die Hilfe bei der Edition dankt — darunter immerhin drei Germanisten —, überhaupt einen Blick in die Handschriften getan haben. Selbst ohne die Autographen zu konsultieren, z. T. allein durch Vergleich mit Eva Weissweilers auch nicht ganz fehlerlosen Übertragungen, lassen sich Hunderte von *L e s e* fehlern (nicht *D r u c k* fehlern, wie die Übersetzungen beweisen), falschen Trennungen und Verwechslungen bei den Umlauten ermitteln, die nicht nur oft sinnentstellend, sondern manchmal auch umwerfend komisch sind. Ein paar Kostproben müssen hier genügen: „Reihe“ statt „Reicha“, „grassen“ statt „großen“ (S. 375); „Claviernagel“ statt „Clavierengel“ (S. 377); „wenig“ statt „mehr“ (S. 392), „soll“ statt „Zoll“ (S. 411); „Vieufelix“ statt „Vicefelix“ (S. 419); „süßlich“ statt „sichtlich“ (S. 446); „nüßliche“ statt „mißliche“ (S. 473); „schnaubst Du“ statt „schnauzt Du“ (S. 477); „halbstündige Authorin“ statt „selbständige Authorin“ (S. 482); „Junge“ statt „Zunge (rausblökt)“ (S. 487); „die um den Honeur sieben Städte“ statt „wie um den Homer sieben Städte“ (S. 494); „krankevoll“ statt „knackevoll“ (Opernvorstellungen!, S. 531); „Wochenkinde“ statt „Wickelkinde“ (S. 599).

Fanny Hensels sehr eigenwilliger Briefstil, der sprunghaft, witzig und mit englischen, französischen, italienischen und lateinischen Brocken, vielen (von der Herausgeberin meist nicht erkannten oder verstandenen) Zitaten und Berolinismen durchsetzt ist, stellt einen Übersetzer vor im Grunde unlösbare Aufgaben. Die mit viel Mühe gefertigten, sprachlich durchaus ansprechenden englischen Übersetzungen sind somit, auch angesichts der unsicheren Textgrundlage, beinahe sinn- und wertlos. Man hätte besser eine vollständige Ausgabe *a l l e r* Briefe ohne Übersetzung, am

besten sogar mit Einschluß der Briefe des Bruders vorlegen sollen — eine schwierige, aber lohnende Aufgabe für die deutsche Musikwissenschaft, der man sich bald widmen sollte, bevor auf diesem Gebiet von unberufener Seite weiter herum dilettiert wird. Bis dies geschieht, muß man Marcia J. Citrons engagiertes Bemühen als einen anregenden Notbehelf nehmen, der immerhin eine erste Schneise in noch weithin unerforschtes Gelände schlägt.

(Februar 1989)

Joachim Draheim

ANNETTE VON DROSTE-HÜLSHOFF. *Historisch-kritische Ausgabe. Musikalien. Text und Dokumentation. Bearbeitet von Armin KANSTEINER. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. Text: 1986, VIII, 386 S., Dokumentation: 1988, IX, S. 387–753, Abb. (Historisch-kritische Ausgabe. Werke-Briefwechsel. Band XIII, 1 und 2.)*

Viele Dichter der Neuzeit pflegten Beziehungen zu anderen Künsten, sie malten und musizierten auch, einige komponierten. Das Große wollte ihnen freilich nie gelingen, das Kleine nur gelegentlich. Davon kann man sich z. B. seit 1976 überzeugen, wenn man die Gesamtausgabe der musikalischen Werke des Dichter-Philosophen Friedrich Nietzsche prüft. Dieser Sachverhalt wird nicht minder evident beim Studieren der beiden vorliegenden Bände. Diese teilen die reich dokumentierte und kommentierte musikalische Hinterlassenschaft der westfälischen Dichterin Annette von Droste-Hülshoff mit, die aus Liedern, Fragmenten von Opernkompositionen sowie Bearbeitungen von Stücken aus dem *Lochamer-Liederbuch* besteht. Die Autorin war geschult im Generalbaßspielen, im Singen, am Klavier, an der Orgel sowie der Gitarre. Gelegentlich sang sie in der Öffentlichkeit, ihr hauptsächliches musikalisches Betätigungsfeld war jedoch das Haus im Umfeld des Biedermeier. Die Abbildungen 17 und 21 in dem Buche *Annette von Droste-Hülshoff* (Dortmund 1939) aus der Feder von Karl Schulte-Kemminghausen gewähren einen Einblick in dieses Milieu, worin das Klavier eine dominante Rolle spielte. Die Droste intendierte „Poesie in Musik und Musik in Poesie (zu) übersetzen“ (Christoph Bernhard

Schlüter). Dieses Vorhaben vermochte sie jedoch nur selten schlüssig zu verwirklichen. Sie verfügte lediglich über die Fähigkeiten einer empfindsamen Liebhaberin, die mit den einfachsten akkordischen Wendungen umzugehen verstand und die Niederschrift in Noten recht fehlerhaft tätigte, wie der vorliegende kritische Bericht über die Lesarten eindrücklich belegt. Dementsprechend reduzierte sie als Zeitgenossin von Schubert und Schumann das Lied am Klavier zum einfachen Strophened für den Hausgebrauch mit sentimentalem Pathos und gelegentlichen Ausblicken in eine „exotisch“ oder „volksliedhaft“ getönte Klanglichkeit, so etwa in dem *Indischen Brautlied* oder dem *Ripplied* in westfälischer Mundart. Sie vertonte sowohl eigene Gedichte als auch Texte von Goethe, Lord Byron, Clemens Brentano u. a. Merkwürdig, wengleich durch den freundschaftlichen Umgang mit Altertumskundlern mitbedingt, ist ihr Versuch, „Minnelieder“ des 16. Jahrhunderts sowie das *Lochamer-Liederbuch* aus der Mitte des 15. Jahrhunderts für den Hausgebrauch am Klavier zu bearbeiten (dazu vgl. *DTB NF*, Sonderband 2, hrsg. von W. Salmen und Ch. Petzsch, Wiesbaden 1972). In beiden Fällen ging es ihr nicht darum, im Sinne der Werktreue das Originale zu wahren und „mit keuscher Hand“ (Grimm) an die veränderten bürgerlichen Verhältnisse anzupassen. Annette von Droste-Hülshoff gestaltete das in Abschriften Vorgefundene eigenwillig um. Besonders deutlich wird dies etwa bei Liedern wie *All mein gedanken dy ich hab* oder *Der wallt hat sich entlawbet*. Weder der spezifische Rhythmus noch die Diastematik oder der Modus blieben unangetastet. Alles wird in Dur oder Moll sowie in simple taktile Metren umgeschrieben. Dies sind gewiß beachtenswerte Zeugnisse für das Verständnis altdeutscher Musikwerke um 1835 in ihrem Milieu in Westfalen wie auch am Bodensee. — Der Herausgeber hat mit Umsicht alle Dokumente zusammengetragen, die für die Edition notwendig waren. Die vielen von ihm angebrachten Korrekturen zeigen überdies, wie unvollständig die Niederschriften durch die Komponistin angefertigt wurden. Zum Gesamtverständnis der Dichterin bieten diese beiden Bände eine schätzenswerte Bereicherung.

(Januar 1989)

Walter Salmen

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 14: Magnificat 25—49. Magnificat der Drucke Paris 1587 sowie München 1576 und 1587. Hrsg. von James ERB. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. XLV, 303 S.

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 15: Magnificat 50—70. Magnificat der Jahre 1576—1583 aus Münchener Handschriften. Hrsg. von James ERB. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. XLV, 274 S.

Mit den Bänden 14 und 15 der *Neuen Reihe* von Orlando di Lassos *Werken* legt James Erb wieder ein gewichtiges Corpus von Magnificat-Kompositionen des großen spätniederländischen Meisters vor: in Band 14 jene Werke, die in den Drucken Boetticher 1587 ξ, 1576 γ und 1587 δ erschienen, in Band 15 einundzwanzig Magnificat „aus Münchener Handschriften“, Werke also, die zu Lebzeiten des Meisters nicht zum Druck gelangten.

Im Hinblick auf die musikalische Struktur gewahren wir, im Unterschied zu den in Band 13 edierten Magnificat-Kompositionen Lassos, jetzt eine große Vielfalt: Sie reicht von der einfachsten cantus-firmus-gebundenen Satzweise — so etwa in den Magnificat Nr. 51–56 — bis zu doppelchörigen und „durchkomponierten“ Werken (siehe die Magnificat Nr. 35, 64 und 65). Erstmals vertreten finden wir nun auch die Unterart des Parodie-Magnificat: eine Gattung, welche ohne die noch immer waltende Gemeinsamkeit der Tonarten choralischer und „figuraler“ Musik nicht denkbar wäre. Mit Recht verweist der Herausgeber auf die große Bedeutung, welche innerhalb dieser Gattung — außer Werken von Lasso selbst — auch Werken Cyprian de Rores als Vorlagen zukommt. Von den insgesamt acht auf Werken Rores fundierten Magnificat-Sätzen Lassos finden sich in dem hier vorliegenden Corpus zwei Beispiele: als *Magnificat Nr. 34*, („Quarti Toni“) eine Komposition über Rores langlebigstes Madrigal *Ancor che col partire* und als Nr. 46, ebenfalls bezeichnet als „Quarti Toni“, ein Magnificat über Rores Madrigal *Quando lieta sperai*. Letzteres Magnificat wurde Herzog Wilhelm V. zum Neujahr 1581 gewidmet (siehe Seite LV).

Jeder unserer beiden Bände ist wiederum versehen mit einem ausführlichen Vorwort,

einem Kritischen Bericht zur Editions­methode sowie einem detaillierten Verzeichnis der Quellen und Lesarten. Der Benutzer erhält hierdurch eine überaus große Zahl wertvoller Informationen. Bei genauem Zusehen enthüllt sich ihm nun aber auch die Problematik dieser Edition. Ihr Ziel ist nicht nur das schlicht philologische, die Werke in jener Reihenfolge darzubieten, wie die als primär angesehenen Quellen sie überliefern; vielmehr waltet stets auch das Bestreben, eine neue Chronologie dieser Werke zu erstellen und die Edition an ihr zu orientieren. Somit überschneiden sich immer wieder heterogene Zielsetzungen, mit dem Ergebnis, daß gerade im Notenteil der im Grund klare Aufbau der Ausgabe nicht mehr sichtbar bleibt, sondern Hypothesen sich anstatt der Fakten vordrängen. Hierfür zwei Beispiele. In Band 14, Seite X–XIII, entwickelt der Verfasser die These, daß Lassos *Magnificat* Nr. 25–32 bereits zu gleicher Zeit wie die drei Zyklen Nr. 1–24 entstanden seien. Andererseits verschweigt der Herausgeber auch nicht die Gegenthese (siehe Seite XIII). Was aber im Vorwort als „Vermutung“ oder „Idee“ bezeichnet worden war, wird im Notenteil, gleichsam unter der Hand, zur Gewißheit: Hier lesen wir nur mehr „Entstanden um 1565“. (Auch wäre bei diesen Werken, analog den *Magnificat* Nr. 37–49, die Jahreszahl des Erst­drucks noch hinzuzufügen.) Das zweite Beispiel: In Band 15 finden wir im Notenteil stets nur Datierungen vermerkt. Nicht genannt werden uns jedoch die Quellen, die dem Herausgeber als Vorlage dienten, samt deren Foliierungen. So erfährt der Benutzer von Band 15 allein aus dem Quellen- und Lesartenverzeichnis, daß die *Magnificat* Nr. 50–56 zwar der Münchner Handschrift 2748, einem „authentische(n) Kapellkodex aus Lassos Amtszeit“ entstammen, daß die Reihenfolge aber der zeitlich späteren Augsburger Handschrift Au 32 entspricht. Auch bei den übrigen in Band 15 edierten *Magnificat*-Kompositionen finden sich, mit Ausnahme der drei letzten Werke, solche im Notenteil nicht erkennbare Umstellungen. Gern hätte der Benutzer auch die nicht-datierten Werke expressis verbis als solche kenntlich gemacht gesehen. Im übrigen möge die Behandlung der Datierungsfragen der speziellen Lasso-Forschung vorbehalten bleiben.

Im Folgenden noch zwei Randbemerkungen. Die erste betrifft Lassos (Parodie-) *Magnificat* Nr. 42, das von Lasso selbst als „peregrini toni“, von Lassos Sohn Rudolf aber als „septimi toni“ betitelt worden ist. Die Ursache für diese Doppel-Zuweisung mag darin liegen, daß der Tonus peregrinus, besonders in seinem Schlußfall, der Melodik des 7. Psalmtons recht ähnlich ist, weshalb der Tonus peregrinus von manchen Theoretikern — so z. B. von Franchinus Gafurius (*Practica musicae*, Mailand 1496, lib. I, cap. 14) — auch als Nebenform des 7. Psalmtons angesehen wurde.

Ein kurzes Wort auch noch zu Rores — von Lasso als Vorlage seines *Magnificat* Nr. 46 verwendeten — Madrigal *Quando lieta sperai*. Dieses Werk erscheint, entgegen der Aussage Erbs (Band 14, Seite VIII, Anmerkung 18), bereits im Druck RISM 1548¹⁰: Der im Besitz des Unterzeichneten befindliche Mikrofilm dieses Druckes weist zwischen den Seiten VI und VII eine Lage von vier nicht-paginierten Blättern auf, und auf ihnen u. a. auch das Madrigal *Quando lieta sperai*. Die genannte nicht-paginierte Lage wurde offenbar im letzten Augenblick dem Druck noch eingefügt; die in ihr enthaltenen Werke fehlen deshalb in der Tavola. (Das in Band 14, Seite 243 als „1581“ angegebene Entstehungsjahr von Lassos *Magnificat* Nr. 46 ist gemäß den Angaben auf Seite LV, Spalte 2, Mitte, in „1580“ zu verändern.)

Das abschließende Urteil über die zu besprechenden zwei Bände muß indessen, ungeachtet aller kritischen Bemerkungen, „stark positiv“ lauten. Vor uns liegt das Ergebnis einer wissenschaftlichen Arbeitsleistung höchsten Ranges. Die profunde Quellenkenntnis des Herausgebers, seine immense Belesenheit und nicht zuletzt die Sorgfalt, die uns einen immer zuverlässigen und auch von typographischen Erraten so gut wie freien Notentext und Kritischen Bericht zur Verfügung stellt: dies alles verdient rückhaltlose Bewunderung. Mit Dank und Freude wird fortan jeder an der Kunst des „belgischen Orpheus“ Interessierte auch die Bände 14 und 15 der *Neuen Reihe* zur Hand nehmen und benutzen; machen sie es ihm doch in stets größerem Ausmaße möglich, den wohl genialsten Komponisten der späten Renaissance auch im Bereich liturgisch streng gebundener Musik als jenen Meister zu erken-

nen, der ob seiner Kunst der Wortausdeutung lange über seinen Tod hinaus bewundert und zur Nachahmung empfohlen worden ist.

(März 1989) Bernhard Meier

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 9: Kantaten zum 1. Ostertag.* Hrsg. von Alfred DÜRR. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1985. XII, 103 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 20: Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis.* Hrsg. von Klaus HOFMANN und Ernest MAY. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1986. XII, 275 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 31: Kantaten zum Reformationsfest und zur Orgelweihe.* Hrsg. von Frieder REMPP. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1987. XII, 259 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 34: Kirchenkantaten verschiedener, teils unbekannter Bestimmung.* Hrsg. von Ryuichi HIGUCHI. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1986. XII, 345 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 9: Kantaten zum 1. Ostertag. Kritischer Bericht von Alfred DÜRR.* Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1986. 75 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 20: Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Klaus HOFMANN und Ernest MAY.* Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1985. 219 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 31: Kantaten zum Reformationsfest und zur Orgelweihe. Kritischer Bericht von Frieder REMPP.* Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1988. 168 S.

Mit den vorliegenden Bänden wird die Serie I der *Neuen Bachausgabe* fortgeführt. In Band 9 legt Alfred Dürr die Kantaten zum 1. Ostertag *Christ lag in Todesbanden* BWV 4 und *Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert* BWV 31 vor.

Bei Kantate BWV 4, nur in der Leipziger Fassung 1724/25 überliefert, empfiehlt der Herausgeber für die 1725 neben einem Schlußsatz hinzugekommene Instrumentierung die Textbindungen in Zink und Posaunen unberücksichtigt zu lassen und folgt damit den wohl erfahrenen Hauptkopisten Christian Gottlieb Meißner und Johann Heinrich Bach (Krit. Bericht, S. 20). Mangels eindeutiger Dokumente zur Bachschen Praxis werden in Satz 7, dem Duett *So feiren wir das hohe Fest*, die punktierten Noten, die der Herausgeber den Triolen der Singstimmen anzugleichen vorschlägt, originalgetreu wiedergegeben. Der Übertragung der Kantate BWV 31 liegen die Quellen verschiedener Aufführungen Bachs zugrunde, die in einem einzigen Abdruck zusammengefaßt werden, um der musikalischen Praxis besser zu dienen. Dabei handelt es sich um das Stimmenmaterial, das dem Komponisten von 1731 an für eine Aufführung zur Verfügung stand. Eine Übersicht über die verschiedenen Besetzungsvarianten enthält das Vorwort des Notenbandes. Die in der Weimarer Fassung im tiefen Kammerton stehenden Holzblasinstrumente, aus Stimmen in Es-dur gespielt, werden in der Neuausgabe nach C-dur transponiert. Die Arie *Letzte Stunde brich herein* (Satz 8) ist im Notenband in der Leipziger Besetzung veröffentlicht. Zur Frage der Weimarer Besetzung gibt der Kritische Bericht Auskunft (S. 53–56). Dieser informiert jeweils über die erhaltenen und verschollenen Quellen sowie über die Schreiber. Weitere Gegenstände der Untersuchungen sind die Textgrundlage sowie die Geschichte der Entstehung und der Wiederaufführungen einer Komposition. Die „speziellen Anmerkungen“ befassen sich mit Detailfragen zu den einzelnen Sätzen und mit der Vorlagenauswahl.

Band 20 enthält die Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis, deren Edition Klaus Hofmann und Ernest May (BWV 113) besorgten. Das Partiturautograph zur Kantate *Mein Herz schwimmt im Blut* BWV 199, erst nach Abschluß der *Alten Bach-Ausgabe* entdeckt, lag bislang nur in der Erstausgabe innerhalb der Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft (H. 2, Leipzig 1913) vor. Die nun erstellte Neuausgabe basiert zwar auf dem gleichen Quellenmaterial, bringt aber eine stark abweichende Fassung, indem sie das Quellen-

material mehrerer Aufführungen aufgliedert. Der Fassung der Weimarer Erstaufführung (1714) unter Zugrundelegung der Weimarer Originalpartitur und der für die erste Aufführung ausgeschriebenen Stimmen wird die mutmaßlich späteste authentische Form einer Leipziger Aufführung mit Violoncello piccolo in Satz 6 gegenübergestellt. Diese Fassung hat in gewissem Maße hypothetische Züge (Vgl. Krit. Bericht, S. 52–56). Im Anhang findet sich der 6. Satz der zweiten Weimarer Fassung, in der Bach den Bratschenpart in stärker ornamentierter Form dem Violoncello zuweist. Daran schließt sich die Köthener Variante der Sätze 6 bis 8 erstmals in aufführbarer Form an. Der Hinweis des Herausgebers, daß diese Fassung am besten mit den Sätzen 1 bis 5 der Leipziger Aufführung zu verbinden sei, mag für den praktizierenden Musiker von Nutzen sein. Der Kritische Bericht gibt auf den Seiten 208 und 209 im Faksimile die autographe Partiturskizze zum Schlußsatz der Köthener Fassung von BWV 199 wieder. Sie wurde aber nur vergleichend als Redaktionsvorlage einbezogen (Vgl. auch Krit. Bericht, S. 43–45). Die übrigen Kantaten des Bandes (*Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* BWV 179, *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* BWV 113, *Lobe den Herrn, meine Seele* BWV 69a, *Lobten Herren, den mächtigen König der Ehren* BWV 137 und *Geist und Seele wird verwirret* BWV 35) sind bereits in der *Alten Bach-Ausgabe* abgedruckt. Die Kantate BWV 69a, von Bach später zur Ratswechsellmusik umgearbeitet, wird hier erstmals als eigenständige Fassung im Zusammenhang wiedergegeben. Der Kritische Bericht befaßt sich dabei in erschöpfender Weise mit satztechnischen und entstehungsgeschichtlichen Fragen, die der Eingangschor aufwirft (S. 117 und S. 125–126). Abweichend von der *Alten Bach-Ausgabe* wird bei BWV 35 der Orgelpart zu Satz 4 einstimmig geboten. Die Gründe für dieses Vorgehen werden wiederum im Kritischen Bericht eingehend erläutert (S. 194–196). Zusammenfassend kommt der Herausgeber zu dem Ergebnis, daß dem Organisten nur der eigentliche instrumentale Obligatpart im zweiten System der Originalpartitur zudedacht war, nicht die Unterstimme des Satzes. In Satz 2 konnte nicht eindeutig geklärt werden, ob es sich bei den Trillerzeichen sowie bei den Ossia-Lesarten

in den Takten 13 und 35 um authentische Eintragungen handelt (Vgl. Krit. Bericht, S. 184 und 192).

Die Kantaten zum Reformationsfest und zur Orgelweihe in Band 31 werden angeführt von BWV 79 *Gott der Herr ist Sonn und Schild*. Daran schließt sich das erhalten gebliebene Fragment zu *Ein feste Burg ist unser Gott* BWV 80b an, das seinerseits die Vorlage zur gleichnamigen Reformationskantate BWV 80 bildet. Über die Umarbeitungen und die endgültige Gestalt dieser Kantate konnte keine letzte Sicherheit gewonnen werden. Die vorliegende Ausgabe stützt sich deshalb hauptsächlich auf die Partiturabschrift Johann Christoph Altnickols. Wegen Zweifel an der Authentizität der Oboenstimmen ist im Anhang zu BWV 80 Satz 8 in der von Johann Gottfried Schlicht überlieferten Fassung aus dem frühen 19. Jahrhundert abgedruckt, während die Trompeten- und Paukenstimmen zu Satz 1 und 5 im Gegensatz zur *Alten Bach-Ausgabe* als von Wilhelm Friedemann Bach stammend lediglich im Kritischen Bericht berücksichtigt und wiedergegeben sind. Auch der Kantate *Höchsterwünschtes Freudenfest* BWV 194 ist ein Fragment einer Wiederaufführung durch Johann Christian Köpping, soweit dieses rekonstruierbar war, angefügt.

Von den Kirchenkantaten verschiedener, teils unbekannter Bestimmung enthält Band 34 folgende Titel: *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106, *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn* BWV 157, *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* BWV 131, *Nun danket alle Gott* BWV 192, *Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut* BWV 117, *In allen meinen Taten* BWV 97, *Was Gott tut, das ist wohlgetan* BWV 100. Die Kantate BWV 106 ist mit Rücksicht auf den Tiefenumfang der Blockflöten einheitlich in F-dur, BWV 131 dagegen wie in der Originalpartitur im Kammerton der Holzbläser notiert. Zur Kantate BWV 192 wurde die verschollene Tenorstimme von Alfred Dürr in Anlehnung an den Klavierauszug Breitkopf Nr. 7192 ergänzt. Satz 4 der Kantate BWV 117 *Ich rief dem Herrn in meiner Not* orientiert sich in der *Neuen Bachausgabe* hinsichtlich der Besetzung mangels eindeutiger Aussagen der Quellen an den Choralensätzen der späteren Kantaten Bachs. Im Anhang zum Notenband ist zu Kantate BWV 97, deren Partitur auf der Basis der ersten

nachweisbaren Wiederaufführung erstellt wurde, die Organo-Stimme einer späteren Aufführung beigelegt. Ähnlich ist die Editionspraxis für die Kantate BWV 100, die nach der am genauesten rekonstruierbaren von drei Varianten mit verschiedener Ausführung des Cembalo gestaltet ist. Bezifferungsabweichungen der Organo-Stimmen der ersten und einer späteren Aufführung werden einander gegenübergestellt. Die Kantatensinfonia BWV 1045a ist in der *Alten Bachausgabe* ihrer vermutlichen Herkunft gemäß unter die „Concerte für Violine mit Orchesterbegleitung“ eingeordnet. Sie ist in der Neuausgabe bei gleichgebliebener Quellenlage nach dem Abdruck des autographen Partiturfragments mit dem bekannten, von der Partitur abgesetzten Schluß von fremder Hand versehen. Erst jüngst ist der Kritische Bericht zu Band 31 erschienen, der in Anlage und wissenschaftlicher Diktion den oben besprochenen Bänden entspricht. Der Bericht zu Band 34, wegen der Verweise auf die verschollenen Werke von besonderer Wichtigkeit, lag bei Abschluß dieser Besprechung noch nicht vor. Eine Bereicherung stellen die Faksimiles zu den Notenbänden und den Kritischen Berichten dar.

Die besondere editorische Leistung der Neuausgaben der Kantaten liegt vor allem in der wissenschaftlichen Ergiebigkeit des Kritischen Berichts. In den dort veröffentlichten Untersuchungen zu Quellenlage, Text, Wiederaufführungen, Ausgaben u. a. ist eine Fülle musikgeschichtlicher Erkenntnisse zusammengetragen, die ein erschöpfendes Studium der Notenbände erst ermöglicht. Die Entscheidungen des Herausgebers werden hier nachvollziehbar gemacht, auch wenn der Sachlage gemäß nicht alle Fragen restlos geklärt werden konnten. Man möchte hoffen, daß die vorliegende musikphilologische Kleinarbeit nicht nur der Bachforschung dient, sondern auch in der Aufführungspraxis die ihr zustehende Beachtung findet.

(November 1988) Siegfried Gmeinwieser

Eingegangene Schriften

ANNA AMALIE ABERT: Johann Joseph Abert. Ein Circumpolarer zwischen Tradition und Fortschritt. Stuttgart: Johann-Joseph-Abert-Gesellschaft 1988. 32 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Johann-Joseph-Abert-Gesellschaft. Band 1.)

GEORG VON ALBRECHT: Gesamtausgabe, Band 3: Chorwerke und größere Vokalwerke mit einem Facsimile des „Liedes der Lieder“. Nach den Handschriften hrsg. von Werner SCHUBERT. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1988). 330 S. u. Stimmen. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 10.)

ELIAS NICOLAUS AMMERBACH: Orgel oder Instrument Tabulaturbuch (1571/83). Edited by Charles JACOBS. Oxford: Clarendon Press 1984. LXXXIX, 370 S.

HIGINI ANGLÈS: La Música a Catalunya fins al segle XIII. Barcelona: Biblioteca de Catalunya 1988. XX, 447 S., Abb. (Biblioteca de Catalunya, Publicacions del Departament de Música X.)

WILLI APEL: Early European Keyboard Music. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1989. 173 S., Notenbeisp. (Collected Articles and Reviews. Vol. 3.)

WILLI APEL: Renaissance and Baroque Music. Composers Musicology and Music Theory. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1989. 198 S., Notenbeisp. (Collected Articles and Reviews. Vol. 2.)

ERNST APFEL: Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Zweite verbesserte und um die Übersetzungen aller früheren Satzlehren erweiterte Auflage. Saarbrücken: Ernst Apfel, Musikwissenschaftliches Institut 1989. 607 S.

The Archaeology of Early Music Cultures. Third International Meeting of the ICTM Study Group on Music Archaeology. Edited by Ellen HICKMANN and David W. HUGHES. Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft GmbH (1988). IX, 353 S., Abb. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 22: Kantaten zum 15. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Matthias WENDT. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. 104 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 31: Kantaten zum Reformationsfest und zur Orgelweihe. Kritischer Bericht von Frieder REMPP. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. 168 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV. Band 7: Sechs Sonaten und verschiedene Einzelwerke. Kritischer Bericht von Dietrich KILIAN (†). Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. 220 S.

H. BEERMANN / P. DAMM / K.-R. DANLER / G. HAFFNER / A. ROSIN / G. WEISS: Jan Koetsier. Tutzing: Hans Schneider 1988. 125 S., Abb., Notenbeisp. [Komponisten in Bayern. Band 19.]

PAUL PIKKER: Das Orchester. Geschichte, Komponisten, Stile. Mit Anmerkungen und einem schlußkapitel von Clemens KÜHN. Kassel-Basel: Bärenreiter (1989). 207 S.

ALBAN BERG: Wozzeck. Hrsg. von Douglas JARMAN. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1989). IX, 181 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge Opera Handbooks.)

GABRIELE BÖHEIM: Zur Sprache der Musikkritiken. Ausdrucksmöglichkeiten der Bewertung und/oder Beschreibung. Innsbruck 1987. 321 S. (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. Band 33.)

MANUEL CARLOS DE BRITO: Opera in Portugal in the Eighteenth Century. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1989). XV, 254 S.

AMALIA COLLISANI: Musica e simboli. Palermo: Sellerio editore (1988). 192 S.

GERHARD DIETEL: „Eine neue poetische Zeit“. Musikanschauung und stilistische Tendenzen im Klavierwerk Robert Schumanns. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). 649 S., Notenbeisp.

NANNY DRECHSLER: Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933—1945. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1988. VI, 188 S. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 3.)

HANS-JOACHIM ERWE: Musik nach Eduard Mörike. Teil 1: Wirkungsgeschichte, Analysen und Interpretationen. Teil 2: Ein bibliographisches Verzeichnis. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1987. Teil 1: 458 S., Teil 2:

218 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 35.)

RAINER FELIX: Geräusch, Klang, Musik — Ein spektraltheoretischer Zugang. München: Minerva Publikation Saur GmbH (1988). 18 S., Abb. (Eichstätter Hochschulreden 62.)

IAN FENLON / JAMES HAAR: The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). X, 369 S., Abb.

DONALD H. FOSTER: Jean-Philippe Rameau. A Guide to Research. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1989. XIII, 292 S., Abb. (Garland Composers Resource Manuals. Vol. 20.)

JOHANN WOLFGANG FRANCK: Hamburger Opernarien im szenischen Kontext (Aeneas, 1680; Vespasian, 1681; Diocletian, 1682; Cara Mustapha, 1686). Hrsg. von Werner BRAUN. Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag (1988). 710 S. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge, Band 2.)

ELLIOT W. GALKIN: A History of Orchestral Conducting. In Theory and Practice. New York: Pendragon Press (1988). XLII, 893 S., Abb., Notenbeisp.

Geistliche Musik in Schlesien. Hrsg. von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT. Dülmen (Westf.): Laumann-Verlag 1988. 171 S., Notenbeisp.

PETER GÜLKE: Brahms, Bruckner. Zwei Studien. Kassel-Basel: Bärenreiter (1989). 143 S.

SERGE GUT: Franz Liszt. Publié avec le concours du Centre National des Lettres. Editions de Fallois / L'Age d'Homme (1989). 664 S., Notenbeisp.

WIDMAR HADER: Johann Bammer (1888—1988). Geislingen / Steige: Verlag des Südmährischen Landschaftsrates (1989). 100 S., Abb.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Konzerte für Orgel und Orchester op. 7. Hrsg. von Ton KOOPMAN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 45 S. (Partitur-Bibliothek 5211.)

MICHAEL HARENBERG: Neue Musik durch neue Technik? Musikcomputer als qualitative Herausforderung für ein neues Denken in der Musik. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). 167 S.

JOH. ADOLF HASSE: Sechs Sonaten für Cembalo (Klavier). Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN. Stuttgart: Carus-Verlag (1988). 50 S.

BAIRD HASTINGS: Wolfgang Amadeus Mozart. A Guide to Research. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1989. XX, 410 S., Abb. (Garland Composers Resource Manuals. Vol. 16. / Garland Reference Library of the Humanities. Vol. 910.)

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXIX, Band 2: Verschiedene Gesänge mit Begleitung des Klaviers. Hrsg. von Marianne HELMS. München: G. Henle Verlag 1988. XII, 118 S.

Haydn-Studien. Band VI, Heft 2. November 1988. Hrsg. von Georg FEDER. München: G. Henle Verlag (1988). S. 77–92. (Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln.)

HORST-PETER HESSE: Grundlagen der Harmonik in mikrotonaler Musik. Innsbruck: Edition Helbling (1989). 144 S., Abb. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Ekmelische Musik. Band V.)

RENATE HILMAR-VOIT: Im Wunderhorn-Ton. Gustav Mahlers sprachliches Kompositionsmaterial bis 1900. Tutzing: Hans Schneider 1988. 340 S., Abb., Notenbeisp.

FRANZ-PETER HUDEK: Die Tyrannei der Musik. Nietzsches Wertung des Wagnerschen Musikdramas. Würzburg: Königshausen & Neumann (1989). 214 S. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Philosophie, Band LXIV — 1989.)

PETER JOST: Robert Schumanns „Waldszenen“ op. 82. Zum Thema „Wald“ in der romantischen Klaviermusik. Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag (1989). 328 S., Abb., Notenbeisp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge, Band 3.)

SUSAN KAGAN: Archduke Rudolph, Beethoven's Patron, Pupil, and Friend. His Life and Music. Stuyvesant, NY: Pendragon Press (1988). XXIV, 353 S., Abb., Notenbeisp.

WALTER KOINEDER: Bach-Lexikon. Budapest-Gondolat 1988. 347 S.

FRANZ KRAUTWURST/WERNER ZORN: Bibliographie des Schrifttums zur Musikgeschichte der Stadt Augsburg. Tutzing: Hans Schneider 1989. 426 S.

HANS LENNEBERG: Witness and Scholars. Studies in Musical Biography. New York-London-Paris-

Montreux-Tokyo-Melbourne: Gordon and Breach (1988). XI, 223 S. (Musicology. Vol. 5.)

ROBERT D. LEVIN: Who wrote the Mozart Four-Wind Concertante? Stuyvesant, NY: Pendragon Press (1988). XVIII, 472 S., Notenbeisp.

WERNER LINDEN: Luigi Nonos Weg zum Streichquartett. Vergleichende Analysen zu seinen Kompositionen. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). IX, 283 S., Notenbeisp.

THOMAS LIPPERT: Die Klavierlieder Heinrich Marschners. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1989. 243 S., Notenbeisp. (Neue musikgeschichtliche Forschungen. Band 15.)

JULIO-MIGUEL GARCIA LLOVERA: De organo vetero hispanico. Zur Frühgeschichte der Orgel in Spanien. St. Ottilien: Eos Verlag Erzabtei 1987, 363 S.

ANDREAS MASEL: Das große ober- und niederbayerische Blasmusikbuch. Mit Beiträgen von Stephan AMETSBICHLER, Stefan HIRSCH und Heinz WOHLMUTH. Hrsg. vom Musikbund von Ober- und Niederbayern. Wien: Verlag Christian Brandstätter/München: Schwingenstein-Verlag (1989). 543 S., 450 Abb.

Mitteilungen der Karg Elert Gesellschaft, Heidelberg. Ausgabe 1989. 96 S.

Mitteilungsblatt der Johann-Joseph-Abert-Gesellschaft, Nr. 3, Stuttgart 1989. 16 S.

MARY SUE MORROW: Concert Lite in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution. Stuyvesant, NY: Pendragon Press (1989). XXII, 532 S., Abb. (Stuyvesant Studies in Musicology of Music No. 7.)

MOZART. Kritische Berichte. Serie V: Konzerte. Werkgruppe 14, Band 5: Hornkonzerte. Hrsg. von Franz GIEGLING. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. e/75 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Der Messias. Oratorium in drei Teilen von Georg Friedrich Händel, bearbeitet von Wolfgang Amadeus Mozart. KV 572. Hrsg. von Andreas HOLSCHNEIDER. Klavierauszug von Ernst R. BARTHEL. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1988). 264 S.

Musikgeschichte in Bildern. Band IV: Musik der Neuzeit, Lieferung 4: Tanz im 17. und 18. Jahrhundert. Hrsg. von Walter SALMEN. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1988). 206 S.

FRIEDRICH ERHARDT NIEDT: *The Musical Guide*. Parts 1 (1700/10), 2 (1721), and 3 (1717). Translated by Pamela L. POULIN and Irmgard C. TAYLOR. Oxford: Clarendon Press 1989. XXV, 282 S., Notenbeisp. (Early Music Series 8.)

MICHAEL OLTMANN: Strophische Strukturen im Werk Gustav Mahlers. Untersuchungen zum Liedwerk und zur Symphonik. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1988. VIII, 319 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 1.)

Polyhonic Music of the Fourteenth Century. Volume XXII: French Secular Music. Les Remparts/Monaco: Éditions de l'Oiseau-Lyre (1989). XIV, 191 S.

WOLFGANG RATHERT: Charles Ives. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1989). 182 S. (Erträge der Forschung. Band 267.)

Revolution in der Musik. Avantgarde von 1200 bis 2000. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Kassel-Basel: Bärenreiter (1989). 130 S.

film abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XVII/3 (September-December 1983). New York: The City University of New York 1988. S. 291–442.

JOSEF RUFER: Das Werk Arnold Schönbergs. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1959. XII, 224 S., 10 Abb., 25 Handschriften-Faksimiles.

ERIK SATIE: Schriften. Hrsg. von Ornella VOLTA. Hofheim: Wolke Verlag (1988). 511 S., Abb.

Schoenberg and the New Music. Essays by Carl DAHLHAUS. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). VIII, 305 S., Notenbeisp.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik. Abteilung 2: Werke für Klavier zu zwei Händen. Band 6: Tänze I. Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag 1989. XXIII, 176 S.

PETER SCHWARZENBACH / BRIGITTE BRYNER-KRONJÄGER: Üben ist doof. Gedanken und Anregungen für den Instrumentalunterricht. Frauenfeld: Verlag Im Waldgut (1989). 165 S. (Waldgut. logo.)

NICOLE SCHWINDT-GROSS: Drama und Diskurs. Zur Beziehung zwischen Satztechnik und

motivischem Prozeß am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns. Laaber: Laaber-Verlag (1989). 265 S., Notenbeisp. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 15.)

JÍŘÍ SEHNAL: Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Brně: Moravské Muzeum 1988. 228 S., Notenbeisp.

GASPER STOQUERUS: De musica verbali libri duo. Two Books on Verbal Music. A New Critical Text and Translation on Facing Pages, with an Introduction, Annotations, and Indices verborum et nominum et rerum by Albert C. ROTOLA, S. J. Lincoln-London: University of Nebraska Press (1988). XII, 298 S. (Greek and Latin Music Theory.)

Storia dell'opera italiana. Parte II/I sistemi, vol. 4: Il sistema produttivo e le sue competenze, vol. 5: La spettacolarità, vol. 6: Teorie e tecniche immagini e fantasmi. Torino: EDT/Musica (1987–1988). Vol. 4: XVI, 415 S., Abb., vol. 5: XIII, 306 S., Abb., vol. 6: X, 504 S., Abb. Notenbeisp.

MICHAEL VON TROSCHKE: Der Begriff „Expressionismus“ in der Musikliteratur des 20. Jahrhunderts. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1988. XII, 243 S. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 5.)

RÜDIGER WAGNER: Hans Henny Jahnn. Der Revolutionär der Umkehr. Orgel, Dichtung, Mythos, Harmonik. Murrhardt: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH (1989). 228 S. (Schriftenreihe der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung. Band III.)

RUDOLF WALTER: Moritz Brosig (1815–1887). Domkapellmeister in Breslau. Dülmen: Laumann-Verlag (1988). 59 S. (Schriften der Stiftung Haus Oberschlesien. Band 3.)

DAVID WARD-STEINMAN: Toward a Comparative Structural Theory of the Arts. San Diego: San Diego State University Press (1989). IX, 212 S., Abb.

GÜNTER WEISS-AIGNER: Max Reger. Mozart-Variationen op. 132. München: Wilhelm Fink Verlag (1989). 64 S., Notenbeisp. (Meisterwerke der Musik. Heft 52.)

HERMANN WETTSTEIN: Dietrich Buxtehude (1637–1707). Bibliographie zu seinem Leben und Werk. München-New York-London-Paris: K. G. Saur 1989. 109 S., Abb.

NICOLE WILD: Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle. Les théâtres et la musique. Paris: Aux Amateurs de Livres (1989). 509 S., Abb.

JACQUES WILDBERGER: Dmitri Schostakowitsch. 5. Symphonie d-moll op. 47 (1937). München: Wilhelm Fink Verlag (1989). 47 S., Notenbeisp. (Meisterwerke der Musik. Heft 53.)

PETER WILLIAMS: The Organ Music of J. S. Bach III. A Background. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1989). VIII, 309 S., Notenbeisp.

Mitteilungen

Es verstarben:

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

am 3. Dezember 1989 Professor Dr. Ingmar BENGTTSSON, Stockholm, im Alter von 69 Jahren,

am 2. Januar 1990 Dr. Georg KARSTÄDT, Lübeck, im Alter von 86 Jahren.

Wir gratulieren:

Professor Dr. Werner NEUMANN, Leipzig; am 21. Januar 1990 zum 85. Geburtstag,

Professor Dr. Peter GRADENWITZ, Tel Aviv, am 24. Januar 1990 zum 80. Geburtstag,

Dr. John Henry VAN DER MEER, Nürnberg, am 9. Februar 1990, zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Lothar HOFFMANN-ERBRECHT, Frankfurt a. M., am 2. März 1990 zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Heinrich HÜSCHEN, Bad Oeynhausen, am 2. März 1990 zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Jacques CHAILLEY, Paris, am 24. März 1990 zum 80. Geburtstag.

*

Dr. Erik FISCHER hat sich am 8. Februar 1989 an der Ruhr-Universität Bochum für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: *Georg Friedrich Händel im ‚Urteil der Geschichte‘. Forschungs- und rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen zur Konstitution eines problematischen Komponisten-Bildes.*

Dr. Christian BERGER hat sich am 20. Dezember 1989 an der Universität Kiel für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts.*

*

Am 1. und 2. Dezember 1989 feierte das von Professor Dr. Günther Noll geleitete Institut für Musikalische Volkskunde an der Universität zu Köln sein 25jähriges Gründungsjubiläum. Nach einem offiziellen Festakt am ersten Tage fand am nächsten Tag ein wissenschaftliches Symposium statt, das sich mit folgenden Themen auseinandersetzte: *Das Werk eines tschechischen Liedermachers als Gegenstand der Musikalischen Volkskunde* (Vladimir Karbusicky, Hamburg); *Aktuelle Probleme der Volksliedforschung* (Lutz Röhrich, Freiburg i. Br.); *Der ethnomusikologische Gegenstand als Problem definierter „Wirklichkeit“* (Max Peter Baumann, Berlin); *Volkskultur als musikalische Interaktion* (Walter Heimann, Oldenburg); *Tanzforschung zwischen Tradition und Disco* (Marianne Bröcker, Bamberg); *Tanzfolklore im Rahmen der Musikalischen Volkskunde* (Petr Novák, Köln); *Musikalische Volkskunde und die Folkbewegung in der Bundesrepublik Deutschland* (Gisela Probst-Effah, Köln); *Eine Bestandsaufnahme des Laienmusizierens als Forschungsgegenstand der Musikalischen Volkskunde, aufgezeigt am Beispiel Köln* (Astrid Reimers, Köln). Nähere Auskünfte: Universität zu Köln, Institut für Musikalische Volkskunde, Gronewaldstraße 2, D-5000 Köln 41, Tel. 02 21 / 470 52 67 / 52 69.

Der Universität Augsburg ist es gelungen, nach der Gesangbuchsammlung von Dr. Walter Blankenburg auch die hymnologische Forschungsbibliothek von Professor Dr. Konrad Ameln zu erwerben, die nicht nur der Hymnologie, sondern auch der Theologie, der Musik- und Literaturwissenschaft wertvolle Dienste leisten kann. Auch seine umfangreiche Gesangbuchsammlung hat Professor Ameln der Universität Augsburg übertragen. Mit den beiden Gesangbuchsammlungen und der Forschungsbibliothek, die sich in der Universitätsbibliothek befinden, verfügt die Universität Augsburg nunmehr über einen einmaligen Quellenfundus, der zur Grundlage für einen hymnologischen Forschungsschwerpunkt werden soll. Anschrift: Universitätsbibliothek Augsburg, Universitätsstraße 22, D-8900 Augsburg, Tel. 08 21 / 5 98-53 00.

Professor Dr. Hans Joachim Marx (Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg, Neue Rabenstraße 13, D-2000 Hamburg 36) sucht für das DFG-Projekt *Hamburger Barockoper* das Original

der sog. „Willers'schen Opernliste“ (Hs., ca. 1750), die von P. A. Merbach in dessen Aufsatz *Das Repertoire der Hamburger Oper von 1718 bis 1750* in *AfMw* 6, 1924, S. 354–372, beschrieben wird. Merbach fand das Manuskript (Originaltitel: *Des Resid. Willers Bemerkungen über Theater Vorfälle aus Willers Papieren. Anno 1718 bis 1750*) im Nachlaß des Berliner Schauspielers Friedrich Haase (gest. 1911); der weitere Verbleib des Schriftstückes ist unbekannt.

Am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg wird voraussichtlich zum 1. April dieses Jahres das seit längerer Zeit geplante *Forschungsunternehmen „Geschichte der Mannheimer Hofkapelle im 18. Jahrhundert“* seine Arbeit aufnehmen. Das Unternehmen wird von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften finanziert und von Prof. Dr. Ludwig Finscher geleitet; es verfügt zur Zeit über zwei Stellen für Wissenschaftliche Mitarbeiter nach BAT (beide Stellen sind bereits besetzt). Das Unternehmen soll die dokumentarische und musikalische Überlieferung der Mannheimer Hofkapelle bis ins frühe 19. Jahrhundert sammeln und in Katalogen, Editionen und Untersuchungen dokumentieren und erschließen. Interessenten sind zur Mitarbeit herzlich eingeladen.

Am Landestheater Eisenach haben die Proben begonnen zu *„Die wunderbare Beständigkeit der Liebe oder Orpheus“* von Georg Philipp Telemann. Damit wird diese 1726 in Hamburg uraufgeführte Oper zu einer ersten Wiederaufführung gebracht. Der Berliner Musikwissenschaftler Peter Huth hat das Werk nach den in Wiesentheid und Weimar erhaltenen Quellen erschlossen, ergänzt und herausgegeben. Mit dieser Inszenierung nimmt sich die Eisenacher Bühne nach dem *Flavius Bertariudus* von 1986 zum zweiten Male der Wiederaufführung eines Telemannschen Opernwerkes an. Die *Orpheus*-Inszenierung wird Bestandteil des Programms der 5. Eisenacher Telemann-Tage sein.

Nachtrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, die vom 4.–7. Oktober 1989 in Frankfurt stattfand: Die Tagung wurde am 4. und 5. Oktober vom Musikwissenschaftlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität ausgerichtet. Das Thema des Kolloquiums hieß: „Musik nach 1945“. Für die Veranstaltungen am 6. Oktober war das Musikwissenschaftliche Seminar der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst verantwortlich. Hier lautete das Thema des Kolloquiums „Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Musik“.